

UNIDAD DE INVESTIGACIONES • FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS

REVISTA DE LA

HUMANAS

Escritura



PENSAMIENTO

Vols. 20, N.º 40

Enero-abril 2021

CONSEJO SUPERIOR

DE INVESTIGACIONES



MAYOR DE SAN MARCOS

UNIVERSIDAD NACIONAL



# **ESCRITURA Y PENSAMIENTO**

Revista de la Unidad de Investigaciones  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Vols. 20, N.º 40  
Enero-abril 2021

ISSN: 1561-087X  
E-ISSN: 1609-9109

**Rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

Dr. Orestes Cachay Boza

**Vicerrectora Académica de Pregrado**

Dra. Elizabeth Canales Aybar

**Vicerrector de investigación y posgrado**

Dr. Felipe San Martín Howard

**Decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas**

Dr. Gonzalo Espino Relucé

**Vicedecano de Investigación y posgrado**

Dr. Alonso Estrada Cuzcano

**Vicedecana Académica**

Dra. Rosalía Quiroz Papa

**Director de la Unidad de Investigación**

Mg. Pedro Manuel Falcón Ccenta

**ESCRITURA Y PENSAMIENTO**

Vols. 20, N.º 40

Enero-abril 2021

**ESCRITURA Y PENSAMIENTO**  
**Revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias**  
**Humanas Vols. 20, N.º 40, enero-abril 2021**  
Periodicidad cuatrimestral  
Lima-Perú

**Director**

Mauro Mamani Macedo  
ORCID: 0000-0002-0021-5488

**Editor general**

Javier Morales Mena  
ORCID: 0000-0002-7871-5685

**Comité editorial**

Luis Eduardo Lino Salvador  
ORCID: 0000-0002-6415-5744

Verónica Lazo García  
ORCID: 0000-0002-3898-2594

Jessica Loyola-Romani  
ORCID: 0000-0001-6753-9236

Martín Fabbri García  
ORCID: 0000-0003-0252-0117

Miguel Ángel Polo Santillán  
ORCID: 0000-0003-1301-4930

Emma Patricia Victorio Cánovas  
ORCID: 0000-0002-9733-372X

**Comité consultivo**

Betina Campuzano (Universidad Nacional de Salta-Argentina)  
Florencia Angulo (Universidad Nacional de Jujuy-Argentina)  
Giovanna Lubini Vidal (Universidad Nacional Austral de Chile)  
Meritxell Hernando Marsal (Universidad Federal de Santa Catarina-Brasil)  
Rolando Álvarez (Universidad de Guanajuato-México)  
Carmen Dias Vásquez (Universidad Autónoma de la Ciudad de México)  
Vicente Robalino Caicedo (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)  
Javier Rodriales (Universidad de Nariño-Colombia)

**Traducción**

Dr. Christian Elguera (The University of Oklahoma)  
Mg. Dalia Espino Vega (Universidad Federal de Integración Latino-Americana)

**Corrección y cuidado de la edición**

Dante Gonzalez Rosales

**Secretaría Administrativa**

María del Rosario Acuña Loayza

**Gestión de la revista electrónica y Gestión de metadatos y XML**

Joel Alhuay Quispe

Correspondencia Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Av. Venezuela 3400, Lima 1  
Teléfono  
452-4641

Correo electrónico: [revistaescrituraypensamiento.flch@unmsm.edu.pe](mailto:revistaescrituraypensamiento.flch@unmsm.edu.pe)

ISSN N.º 1561-087X  
E-ISSN N.º 1609-9109

El contenido de los artículos es de responsabilidad exclusiva de su autor y no compromete la opinión de la revista.

## CONTENIDO

### ESTUDIOS

- Memoria y representación de la *illa* andina  
en los documentos de la colonia 13  
*Alejandro Giancarlo Mautino Guillén*
- La resemantización del vanguardismo en *Chirapu* 35  
*Alex Hurtado Lazo*
- La mujer liberada de la dominación masculina en  
*Algunas mentiras y otros cuentos* de Daniel Gonzales 51  
*Eli Jeferson Bañez Gamarra*
- La sirena en dos relatos orales andinos y amazónicos 71  
*Manuel Cornejo Chaparro*
- El verso libre en la poesía de José Lezama Lima.  
Tres casos específicos 93  
*Franco Navarro Pérez*
- Arte, sociedad y sujeto en *5 metros de poemas*  
de Carlos Oquendo de Amat 123  
*Roman Manuel Rojas Chavez*
- Propuesta Cinematográfica, *Ben-ji al poder*,  
Resultado de Talleres de Maestría  
en Escritura Creativa, Universidad de San Marcos 145  
*Samuel Bustamante Estela*

Tradición y coloquialismo: una lectura para comprender el desarrollo de la poesía de Nicanor Parra en cuatro poemarios	165
<i>Sara Gabriela Galindo Gonzales</i>	
La configuración del paisaje andino en el discurso poético del vanguardismo puneño	185
<i>Yoselin Quispe Mendivil</i>	
Cuerpos que migran. desplazamientos sociales y culturales en Víctor Hugo Viscarra y Susy Shock	207
<i>Ana Lía Miranda</i>	
“Y vino el alma en remolino”: Narraciones orales sobre muertos que vuelven y los discursos de resistencia migrante andina	227
<i>Florencia Raquel Angulo Villán</i>	
Las <i>apachetas</i> de los viajeros. Los aportes de Elena Altuna a los estudios coloniales andinos e hispanoamericanos contemporáneos	247
<i>Betina Sandra Campuzano</i>	
La estética dadaísta en la construcción del verso libre en “Chinfonía burguesa” de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos	267
<i>César Antonio Hurtado López</i>	
Disciplina, vigilancia y pulsión libidinal en la escuela: <i>La mirada invisible</i> (2010)	289
<i>Javier De Taboada Amat y León</i>	
Roles del locutor en “El fumador de pipa”	303
<i>Josué Yared Medina Huamán</i>	
El contrapunto en la cumanana y en el carnaval andahuaylino (pukllay taki)	317
<i>Dionicia León Soncco</i>	

Relacionalidad y complementariedad en los cuentos infanto-juveniles de <i>El socavón plateado</i> . <i>Cuentos y relatos mineros</i> de Wanca Willca <i>María José Bautista</i>	341
Construcciones gramaticales y representaciones de la peste de viruela en testimonios de ancianos qom <i>Estela Josefina Picón</i>	361
“Es tú hijo, pero no es tuyo” vínculo, reciprocidad y afectos en <i>Leonera</i> de Pablo Trapero <i>Renatto Jorge Merino Solari / Iris María Neyra Rivera</i>	383
Presencia sustratística del aimara en Arequipa: a propósito del legado de Miguel Ángel Ugarte Chamorro <i>Richard Huamán Flores</i>	399
Laureano Segovia: Literatura de tradición oral y resistencia política en la cultura <i>nolhamelh</i> <i>Pamela Rosa Amelia Rivera Giardinaro</i>	417
<b>RESEÑAS</b>	
Vienrich, Adolfo. <i>Tarmap Pacha-Huaray. Azucenas Quechuas. (Nuna-shimi Chihuanhuai)</i> <i>Alex Hurtado Lazo</i>	445
Patrón Candela, Germán. <i>El proceso Vallejo</i> <i>Luis Eduardo Velásquez Ccosi</i>	451
Gusmán, Luis. <i>Villa</i> <i>Evelyn Inés Zerpa</i>	457
Nakasone, Daniel. <i>Reir hacia Atrás</i> <i>Carlos Eduardo Luján Andrade</i>	463
Morales Mena, Javier. <i>La representación de la literatura en la ensayística de Mario Vargas Llosa</i> <i>Agustín Prado Alvarado</i>	465

## **CREACIÓN**

Tres poetas latinoamericanas: Ana Elisa Ribeiro,  
Joan Lobato y Eva Castañeda 473

*Gonzalo Espino Relucé*

Ana Elisa Ribeiro 475

Joan Lobato Hoyos 477

Eva Castañeda 479

## **ESTUDIOS**



**MEMORIA Y REPRESENTACIÓN DE LA ILLA ANDINA  
EN LOS DOCUMENTOS DE LA COLONIA**

**MEMORY AND REPRESENTATION OF THE ILLA ANDINA  
IN THE COLONY DOCUMENTS**

**MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DA ILLA ANDINA  
EM OS DOCUMENTOS DE COLÔNIA**

**Alejandro Giancarlo Mautino Guillén\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
amautinog@unmsm.edu.pe

Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo  
amautinog@unasam.edu.pe

ORCID: 0000-0002-8457-4743

Recibido: 20/02/21

Aceptado: 8/03/21

---

\* Profesor de Literatura en la Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo, miembro de la Asociación Peruana de Retórica y del Consejo Editorial de la *Revista Metáfora*, investigador externo en el Grupo de investigación Retórica, literatura y cultura en la Universidad de Lima y del Grupo de investigación ESANDINO (Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos). Participa como ponente en diversos eventos académicos en el país y el extranjero. En poesía ha publicado: *Breve anatomía de la sombra* (2012) *Diálogo de los silencios* (2013) y *Para ahorcar pájaros con tu cabello* (2015). En investigación: *Poéticas discursivas andinas. Desplazamiento, escisión y racionalidad mítica* (2018).

## Resumen

Esta investigación aborda la representación cósmica de la illa andina y sus discursos en diversos documentos de la colonia. El marco teórico que empleamos es interdisciplinario, pues utilizamos la teoría literaria (vinculada a la categoría de representación) y la antropología (vinculada a la naturaleza del concepto de illa en el mundo prehispánico). Nuestra metodología empleará un análisis textual integrador que subraye la función del elemento lingüístico, cultural y social del texto. Así, desarrollamos tres secciones fundamentales en nuestro artículo: en primer lugar, indagamos sobre el concepto de representación para posteriormente concentrarnos en los textos coloniales; en segundo lugar, nos detenemos en las dinámicas de tensión de la illa andina a partir de estos documentos y, finalmente, observaremos la noción de la memoria comunicativa y la memoria cultural en los documentos de la colonia donde aparece representada la illa andina.

**Palabras clave:** illa, representación, discursos coloniales, memoria comunicativa, memoria cultural.

## Abstract

This research addresses the cosmic representation of the Andean island and its discourses in various documents of the colony. The theoretical framework that we use is interdisciplinary, as we use literary theory (linked to the category of representation) and anthropology (linked to the nature of the concept of illa in the pre-Hispanic world). Our methodology will employ an integrative textual analysis that emphasizes the role of the linguistic, cultural and social element of the text. Thus, we develop three fundamental sections in our article: first, we inquire about the concept of representation to later focus on colonial texts; secondly, we will stop at the tension dynamics of the Andean illa from these documents and, finally, we will observe the notion of communicative memory and cultural memory in the documents of the colony where the Andean illa is represented.

**Keywords:** illa, representation, colonial discourses, communicative memory, cultural memory.

## Resumo

Esta pesquisa aborda a representação cósmica da ilha andina e seus discursos em diversos documentos da colônia. O referencial teórico que utilizamos é interdisciplinar, visto que utilizamos a teoria literária (ligada à categoria da representação) e a antropologia (ligada à natureza do conceito de illa no mundo pré-hispânico). Nossa metodologia empre-

gará una análise textual integrativa que enfatiza o papel do elemento lingüístico, cultural e social do texto. Assim, desenvolvemos três seções fundamentais em nosso artigo: primeiro, indagamos sobre o conceito de representação para posteriormente enfocar os textos coloniais; em segundo lugar, pararemos na dinâmica de tensão da illa andina a partir desses documentos e, por fim, observaremos a noção de memória comunicativa e memória cultural nos documentos da colônia onde a illa andina está representada.

**Palavras-chave:** illa, representação, discursos coloniais, memória comunicativa, memória cultural.

---

## 1. Introducción

La noción de “illa” tiene en el mundo prehispánico y poshispánico una presencia importante. Anterior a la llegada de los españoles, y al denominado imperio de los incas, esta se vincula a una antigua deidad poderosa en el centro y norte del país (denominado como Libiac, Pariacaca, Chuqui illa, Yllapa, etc.), siempre vinculada a la lluvia, al rayo y luz no solar; capaz de provocar la fertilidad de la tierra con sus aguas, pero también de causar destrucción con su rayo y con el granizo. Tras la expansión del “imperio” de los incas, pasó a ser una deidad menor, por debajo del sol y de la luna tal como lo grafica Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua.

El presente trabajo aborda la representación cósmica de la illa andina en algunos documentos de la colonia que serán nuestras fuentes inmediatas: lexicones, manuscritos, relaciones, instrucciones, etc. Estos, por un lado, están emparentados a la representación del universo cósmico prehispánico y; por otro, a una visión cuestionadora vinculada al mal como la idolatría o vinculada a lo bélico, pues illa e illapa también son entendidas en la colonia como “arcabuz”.

De otro lado, la metodología que emplearemos se detendrá en un análisis textual integrador: los elementos culturales que

subrayen la función del elemento lingüístico, cultural y social del texto. En este sentido, nos interesa el método comparativo para observar las variantes del concepto illa y sus discursos culturales en diferentes textos coloniales.

Este trabajo indaga en el concepto de representación desde la perspectiva de la retórica cultural de Albaladejo para posteriormente concentrarse en los textos coloniales; asimismo, sistematiza la noción de la illa andina a partir de los documentos mencionados y, finalmente, observa la noción de la memoria comunicativa y la memoria cultural en los documentos de la colonia donde aparece representada la illa andina.

## **2. Discusión**

### **2.1. La noción de “representación”, una mirada a la illa andina desde la retórica cultural**

Abordar cómo es que se ha representado a la illa andina en diversos documentos de la colonia resulta ser el objetivo medular de este artículo. En este sentido, antes de revisar estos documentos, conviene evidenciar y ampliar cuál es la noción de representación con la cual partimos y emplearemos a lo largo de este artículo. A continuación, desarrollamos el concepto de “representación” vinculado a otros aspectos como la representación de la realidad, la cultura, el cosmos y el lenguaje.

Uno de los conceptos fundamentales dentro de la teoría de la literatura o teoría literaria es el de “representación”, pues existe una copiosa bibliografía desde Platón y Aristóteles hasta autores como Albaladejo dentro el marco de la neorretórica de la segunda mitad del siglo XX. Es así que el concepto de representación ha estado vinculado a la noción de imitación, ficcionalidad, modelización secundaria, mundos posibles, etc., dando como resultado un conjunto de reflexiones sobre la “mimesis” en su sentido diacrónico.

Al respecto, el planteamiento que empleamos deviene de la noción de representación de Albaladejo (2016), quien sostiene, a través del carácter inclusivo de la retórica gGeneral textual, la necesaria recuperación de los planteamientos de la retórica clásica para incorporarlos como base en los aportes de la retórica moderna. En efecto, el autor revisa el planteamiento de Platón sobre la “mimetés”, como imitación que, desde la perspectiva del teórico español, es transartístico pues refiere a varias artes vinculadas al carácter estético en general. A su vez, observa en la *Poética* aristotélica una diferenciación entre las artes “según los medios con que imitan o los modos de imitación” (2016, p. 50). De esta forma, Aristóteles manifestaría en la *Poética* su visión sobre la caracterización de la poesía que “indica la mimesis como lo propio y diferenciador de la poesía frente a otras construcciones lingüísticas” (2008, p. 255).

En consecuencia, Albaladejo (2009) subraya la importancia de la representación en la construcción de textos, que son a su vez modelos o secciones de mundos, pues la representación “es uno de los fundamentos de la literatura y del lenguaje en general. La construcción de textos en los que se representan secciones del mundo, de su realidad” (p. 5); asimismo, de sus componentes imaginarios.

De esta manera, el autor resaltará que la representación no incluye únicamente a la figuración, sino a la “estilización e incluso la abstracción como formas de creación artística y literaria” (Albaladejo, 2016, p. 50); de tal modo que la obra literaria conduce a una edificación imaginaria que está en la base de su origen. Es así que la representación es importante porque permite construir un espacio, un mundo, una realidad, etc., diferenciada del mundo natural o empírico. Si bien la representación es un fundamento valioso dentro de la teoría literaria, esta también ayuda a entender sus propias dinámicas con lo imaginario. Es así que hay una “modelización” y “estilización” de ese espacio o ese mundo representado y que nos interesará ampliar en los textos de la colonia. De este modo, este segundo

aspecto de Albaladejo es importante, pues vincula la noción de representación con el lenguaje en la literatura. Efectivamente, el lenguaje también se representa, sufre una modelización y una estilización.

En esencia, el planteamiento central sobre el lenguaje literario tiene que ver con que “el lenguaje literario se construye sobre el lenguaje natural, sobre las lenguas naturales, extrae de ellas determinados rasgos que incorpora a su sistema artístico” (Albaladejo, 2013, p. 8); evidentemente aquello posibilita un sistema de modelización secundario.

Efectivamente, para Albaladejo, la retórica y la literatura, es decir, el lenguaje retórico y el lenguaje literario operan culturalmente sobre el conocimiento del lenguaje natural y sobre el sistema específico de este conocimiento, pues refieren a una de modelización del sistema primario sobre el que se estructuran ambos lenguajes (Albaladejo, 2013).

Desde esta perspectiva, existen rasgos diferenciales en el lenguaje literario, precisamente por su carácter autónomo y privado en función del lenguaje: es así que este lenguaje literario posee rasgos semánticos intencionales específicos y rasgos semánticos extensionales que dependen del contexto cultural. En consecuencia, los fundamentos sobre la especificidad del texto literario son en gran medida lingüístico contextuales y, asimismo, semántico extensionales; de esta manera el lenguaje literario posibilita una representación semántica del mundo a partir de una modelización secundaria con autonomía.

Es así que, a partir de un enfoque emparentado con la retórica cultural (el lenguaje literario y/o retórico y sus categorías de “representación” vinculadas a la lengua y a la cultura), indagaremos los matices de los documentos de la colonia vinculados al discurso retórico-literario a partir de las representaciones discursivas de la illa andina en estos documentos y cómo varían, según sus dinámicas, las nociones conceptuales sobre esta.

## 2.2. Hacia una sistematización de la illa andina en los documentos de la colonia

La illa andina es un concepto cósmico que aparece en la filosofía andina y tiene sus referentes en el periodo prehispánico de nuestra historia. Forma aún parte del pensamiento andino y de sus prácticas culturales; evidentemente su “representación” en diversos documentos de la colonia nos arrojará importantes hallazgos iniciales de su “modelización”, pues esta también aparecerá en la tradición literaria peruana (mitos, leyendas, cuento, novela y poesía).

Uno de los primeros autores que refiere sobre la illa andina es Pedro de Cieza de León (2005), en *La crónica del Perú* (“El señorío de los incas”, 1553). En este se menciona cómo en diversas festividades de los incas se sacaban a los reyes antiguos ya muertos mostrando todas sus riquezas. A veces se presentaban momificadas o en otros casos algunos huesos de estos:

[L]llaman ellos a esta manera de canonizar illa, que quiere decir “cuerpo del que fue bueno en la vida”; o en otro entendimiento illapa significa trueno o relámpago: y así llaman los indios a los tiros de artillería illapa por el estruendo que hace. (p. 369)

La referencia anterior muestra el culto a los muertos, particularmente a los reyes incas buenos, valerosos y piadosos como subraya Cieza, y cómo estos eran considerados illas. Por otro lado, se menciona otro concepto como illapa, que refiere a los tiros de artillería al igual que el rayo del que procede como nombre originario. Desde la perspectiva de este cronista español hay una distancia entre ambos conceptos, sin embargo, llama la atención como illa significa sacar de lo escondido o guardado algo sagrado o de culto en una festividad pública, visible en la plaza del Cuzco. Asimismo, nos interesa observar cómo la violencia bélica que ejerce el arcabuz se vincula al sonido del rayo (yllapa). De esta manera, en esta crónica, la illa está vinculada

a lo guardado y oculto de gran valor, y al sonido estridente del rayo que genera destrucción.

Otro autor que incorpora en su lexicón el concepto de illa es Fray Domingo de Santo Tomás (2003), un misionero dominico y quien fue uno de los primeros que introdujo y escribió la gramática quechua a través de textos como *Grammatica o arte de la lengua general de los indios de los reynos del Perú* (1560) y el *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú* (1560). Particularmente en este segundo texto observamos el uso del concepto de illa (o ylla) en múltiples palabras quechuas. Por ejemplo, este conjunto de palabras guarda estrecha relación entre sí: “yllapa” (trueno), “yllapa” (artillería o tiro), “yllapacamayoc” (artillero que la tira), “yllapacamayoc” (artillero maestro), “yllarini” (alumbrar con claridad), “yllarij” (claridad), “yllarisca” (cosa esclarecida con claridad) e “yllari” (claro lo que se trasluce). Como podemos observar, la relación entre estas está en función de la luz y el sonido. Por un lado, el trueno (yllapa) se relaciona con el sonido del arcabuz en similitud; por otro lado, los demás conceptos tienen que ver con la luminosidad no solar de la ylla de yllapa. De esta manera, a partir del sonido, está vinculado con el castigo divino, la muerte y, asimismo, con la luz de la vida, posibilitando así su doble naturaleza.

Asimismo, Cristóbal de Molina (2010) en su *Relación de las fábulas y ritos de los Incas* (¿1575-1583?) se refiere a la luminosidad no solar, el trueno, como chuqui illapa. En esta Relación se alude al culto que se tenía al trueno, pues este era capaz de hacer llover y no enviar granizo que afectara las cementeras. Es así que la chuqui illapa posee una doble naturaleza, pues genera el bien y el mal, la abundancia y la destrucción: “que enbiase sus aguas con que se criase y no embiase graniço” (p. 51). Es por ello que se le rendía culto junto al sol, además, en este texto se menciona que incluso tenía templo y sacerdotes para su adoración. Igualmente, más adelante, se menciona que dentro de las festividades se llevaba una figurilla que representa a la chuquilla, que era testigo de las festividades y traería

buenos tiempos de abundancia y por el contrario se alejaba a las personas nacidas bajo la luminosidad de la chuquilla, pues eran condenadas y desdichadas: “todos los que tenían las orejas quebradas, y a todos los corcovados y que tenían alguna lesión y defeto en sus personas” (p. 52).

De otro lado, Cristóbal de Albornoz (1967), en la *Instrucción para descubrir todas las guacas del Perú y sus camayos y haciendas* (¿1580?), señala que en el mundo andino existen diversas formas de guacas:

Hay otros géneros de guacas que se llaman illapas, que son cuerpos muertos embalsamados de algunos pasados: suyos principales, a los cuales reverencian y mochan. [...] De este nombre de illapa, hay otras guacas que son los lugares donde caen rayos del cielo, y de tal manera reverencian estos lugares, que la casa en que da el rayo, la cierran con todo lo que está dentro y no tocan a ella ni se aprovechan della / /. También llaman illapa a los niños geminos que salen dos o más de un vientre y los suelen sacrificar a los rayos y truenos diciendo son sus hijos. Y a todas las criaturas que nascen con alguna monstruosidad o diferenciado a los demás las suelen sacrificar a sus guacas, aunque la diferencia sea sólo en tener muchos remolinos en la caveça; que si nacen con los ojos travados, o las manos o pies con más o menos dedos o con otra lesión en los demás miembros, hazían e creo hazen el dicho sacrificio dellos a los dichos rayos llamado(s) illapa; y los he yo castigado en mis visitas a muchos. (p. 19)

Cómo podemos advertir, hay un elemento que vincula a las illas y a las illapas, y es que no solo tiene que ver con la raíz “illa” entre ambos conceptos sino la familiaridad semántica entre estos, vinculadas a la luz no solar y a la noción de anormalidad o extrañeza motivada por la “ilicitud”.

También en el *Arte y vocabulario de la lengua general del Perú* (1586), lexicón escrito en la Colonia y de carácter anónimo, se advierte la noción de la illa andina vinculada a otros con-

ceptos que la incorporan, por ejemplo: “ylla, yllatupa” (dotado de incas señores), “yllapa” (rayo, arcabuz, artillería), “yllapani” (tirar arcabuz, tiro), “yllarini” (resplandecer, relumbrar, relucir) e “yllaric” (cosa resplandeciente). Como se puede evidenciar, existe nociones como sonido y luz que vinculan la noción de illa, y es que illa es también illapa, es decir, una luminosidad carente de luz solar, sin embargo, nótese cómo este concepto se halla vinculado a conceptos como bélico, las armas y la muerte a través de la presencia del otro, es decir, del invasor. De esta manera, la noción de la illa andina se halla vinculada a la luminosidad de la vida, al surgimiento, al nacimiento, pero también a lo malo, la muerte a través del arcabuz.

Igualmente, José de Acosta (2008), jesuita español, en su *Historia natural y moral de las Indias* (1590) refiere que son tres las deidades principales de los incas: Viracocha, el Sol y el trueno (Chuquilla, Catuilla e Intiillapa). Sobre este último vinculado a la illa andina se menciona que “es un hombre que está en el cielo con una honda y una porra, y que está en su mano el llover, granizar, tronar y todo lo demás que pertenece a la región del aire” (p. 156). Para Acosta esta deidad integra la triada más importante y representa no solo la lluvia, la fecundidad a través del agua, sino el castigo a través del granizo y el sonido del trueno, posibilitando así su doble discurso, pues representa vida y muerte y nacimiento y destrucción.

Otro de los importantes documentos de la Colonia es sin duda el de Francisco de Ávila, me refiero a *Ritos y tradiciones de Huarochirí* ([¿1598?] 2008) en la edición de Gerard Tylor o *Dioses y hombres de Huarochirí* ([¿1598?] 1966) en la traducción de José María Arguedas. En este texto el concepto de illa está vinculado a la naturaleza de anormalidad o extrañeza, cuando un niño nace con una parca en el cabello: “por illa entendemos exactamente lo mismo que por ata” (p. 51). De esta manera, al celebrarse el ritual del corte del cabello del “illa” se hace reverencia señalando que “es el ata, es la illa de Pariacaca, lo es también de Tutayquire” (Ávila, 2008, p. 51). Es así que podemos

advertir que la presencia de la illa, vinculada a un ritual particular, el corte de cabello en función de la ata o illa (cabello enredado del niño o niña), se vincula a un carácter mágico, pues ser o tener ata es ser illa, pero sobre todo es estar protegido por las deidades, debido a su naturaleza rara.

Igualmente, en el lexicón *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quechua o del Inca* (1608) de Fray Diego González Holguín (2007), se puede advertir múltiples conceptos sobre la illa andina. Es así que aparece recurrentemente en la formación de múltiples palabras que guardan relación unas con otras, pues al ser el quechua un idioma aglutinante en su integración lleva la raíz illa. Si bien en el lexicón se define a la ylla como “piedra vezar grande, o notable como un nuevo, o mayor, que la trayan consigo por abusion para serricos y venturosos” (p. 237), también aparecen otras palabras que refieren la noción de illa: “yllayoc runa” (hombre muy rico y venturoso, que tiene y guarda tesoro), “yllayoc” (el que se enriquecía presto o tenía gran ventura), “ylla huaci” (casa rica, abundante y dichosa, que tiene ylla), “ylla” (todo lo que es antiguo, de muchos años guardado), “yllappa” (rayo arcabuz, artillería), “yllappa kari” (los famosos en valentía), “yllappani” (“tirar el arcabuz”, o tiro), “yllarini” (resplandecer, relumbrar, relucir y alumbrar), “yllarik” (cosa resplandeciente) y “yllarircupun” (tornar o aclarar el tiempo). Es así que en este lexicón se observa cómo la raíz ylla tiene que ver con la luminosidad no solar, el sonido, su carácter mágico y el valor como objeto.

De otro lado, Ludovico Bertonio (1993), sacerdote jesuita y lexicógrafo, nos ofrece en el *Vocabulario de la lengua aimara* (1612) información relevante sobre la illa andina. Por ejemplo, sobre la noción de illa encontramos: “Illa” (cualquier cosa que uno guarda para provisión de su casa: chuño, maíz, plata, ropa y joyas), “illa manq'a” (provisión de comida o comida guardada), “illa isi” (ropa guardada), “illa qullqi” (plata o dinero), “illa tanka” (sombrero guardado de sus antepasados), “illachasiña” (guardar), “illa” (piedra bezar grande que se halla dentro de las

vicuñas o carneros), “illapu” (rayo o trueno), “illapuña” (caída del rayo), “illapunaqaña” (caer en muchas partes), “illapujaña vel illapuña” (herir o dar el rayo en alguna parte, persona), “illapuwaña” (enviar el rayo del cielo, hacerle caer es propio de dios), “illapa q'axcha” (arcabuz o artillería) y “illapaña, q'axchaña” (disparar). Si bien existen diferencias entre el quechua y el aimara, hay relaciones semánticas evidentes en este léxico. Precisamente se asoma una línea conceptual vinculada a lo guardado, oculto y de gran valor. Si bien en los anteriores lexicones se coincide en que la illa deviene de la luz no solar, el sonido del rayo y las figuras sagradas de la fertilidad y abundancia aquí aparecen conceptos vinculados a lo oculto (guardado) y de gran valor. De esta manera se colige que lo illa no solo tiene que ver con lo revelado por la luz no solar, sino también a lo oculto o escondido.

Asimismo, el cronista indio Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua (1992) en su *Relación de las antigüedades deste reyno del Pirú* (1613) hace una minúscula referencia de la illa en su famoso dibujo del Retablo del Coricancha. En este podemos observar a la illa andina a través de chuqui illa o illapa (rayo). Efectivamente, la representación del rayo está en función a aquello que no proviene de la luz solar; así se observa su lugar en un espacio superior al de la pareja hombre-mujer. Y es que dentro de la estructuración de la religión indígena, este cumple un rol como mediador de las aguas y las personas. En la tradición sobre la chuqui illa también se reconoce la vida, es decir, de los nacidos bajo la luz no solar del rayo, y este lo elige para ser su illa, su encargado en la tierra.

Por su parte, el cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala (1969), en su *Nueva crónica y buen gobierno* (1615), al referirse sobre los indios antiguos (anteriores a los incas) señala que estos tenían conocimiento de un solo dios, pero que eran a su vez tres: yllapa, chaupichurin yllapa y sullca churin yllapa. Los tres a su vez eran uno, pero vinculados a los rayos y las aguas; una deidad que posteriormente los incas también te-

mían. Por ejemplo, se menciona a las huacas de los incas, hace alusión al templo del lucero chasca cuyllor chuqui ylla, como templos donde se hacían sacrificios y se elevaban oraciones. En estos rituales se hacían ofrendas con coca, chicha y comidas; asimismo, no dormían juntos un hombre y una mujer después la festividad. Posteriormente al rayo se le llamó Santiago como anota el cronista. La referencia a este santo está en función a su aparición mítica en el cerco al Cuzco cuando Manco Inca rodea la ciudad y aparece Santiago con el rayo llevando la destrucción: “desbarató todo el cerco de los indios a los cristianos que (h)avía ordenado Mango Ynga y que llevaba el santo mucho ruido y de ello se espantaron los indios” (p. 87). Esta referencia resulta interesante, pues revela cómo el concepto de yllapa e illa se vinculan al concepto de sonido estridente del rayo en relación al arcabuz y cómo este sonido (“yllapa”) genera muerte y destrucción. Otra acepción interesante que refiere Guamán Poma de Ayala es que el inga al morir era vestido y enjoyado como si viviese, se convierte en yllapa, por tanto, es illa también, en cambio, los demás muertos, sus sirvientes son únicamente “aya”, difuntos. De esta manera podríamos señalar que la illa andina está estrechamente vinculada con yllapa y tiene un lugar importante en la cultura inca, pese a que esta existió en los indios antiguos. De otro lado, el concepto aparece vinculado a la muerte, a la destrucción por medio de Santiago el arcabucero, como también refiere al inca muerto y tenido como ídolo y deidad ylla. En este sentido observamos cómo posteriormente (tras la imposición del dominio colonial) este concepto ha desarrollado un doble discurso.

Asimismo, Pablo Joseph de Arriaga (1920) en la *Extirpación de la idolatría del Perú* (1621) se refiere sobre la deidad no solar de Libiac (el rayo), también llamado hillapa como una deidad menor al sol y la luna, pero que era muy popular, pues muchos llevaban el nombre y apellido de este. Otro concepto importante que vincula a la illa o a su condición es “villac”: “auquilla” (padre o viejo hechicero, quien es el sacerdote o un hombre viejo

y conocedor), “huacapvilla” (el que habla con la huaca), “malquipvillac” (el que habla con los malquis), “liviapvillac” (el que habla o se entiende con el rayo), “punchauvillac” (el que habla con el sol). Como se puede proponer, la raíz illa en este conjunto de palabras está vinculada al conocimiento, al saber, a la revelación y al pacto dialógico del hombre con el cosmos, y por tanto posibilita su conexión con este. Asimismo, en la parte final añadida como edictos contra idolatría se lee en el ítem 4 que serán castigadas aquellas personas que rindiesen culto a la ylla, que era tenida como una piedra bezar que generaba abundancia; asimismo, en el ítem 5 se refiere que está prohibido al culto al rayo llamándole Libiac, pues también serían castigados. Como se advierte, en estos últimos ítems del edicto sobre *Extirpación de la idolatría del Perú* se deja constancia de la práctica cultural vinculada a la relación entre el hombre y el cosmos (los villac) y las prácticas cotidianas de la vida agraria y ganadera vinculadas al rito y cultos andinos.

Finalmente, Rodrigo Hernández Príncipe (1923) en su *Mitología andina* (1622), referida a las idolatrías en Recuay, Huaylas, sobre la illa andina vinculada al rayo, refiere que en este sector se adoraba al rayo considerado como una triada: “Lliviac, del Rayo; Ñámoc, la de su padre; Uchu Lliviac, la del hijo” (p. 26), particularmente sobre este último el autor sostiene que los indios parecieran sentirse hijos de este. De ahí la importancia de la deidad en en la zona Huaylas; asimismo, para que este procure abundancia se le ofrendaba piedras bzares que eran tenidas en la illa huasi. Más adelante se agrega que en las huacas se “adoraban al rayo por decir tener su origen dél, cada cual tenían en sus lugares diputados donde adorarle y sacrificarle llamas y a sus ídolos menores” (p. 29).

En la revisión diacrónica del concepto de illa, esta aparece y ya era muy conocida dentro del periodo prehispánico proyectándose incluso en el denominado imperio de los incas; extendiéndose también en la denominada imposición del dominio colonial español a través de formas que denominaban entonces

como “idolatrías”. De esta manera, los documentos de la colonia abordados representan secciones modelizadoras del mundo no solo prehispánico, sino del contacto de dos mundos que pueden clasificarse de la siguiente forma, teniendo en cuenta los campos semánticos vinculantes a los discursos de la illa andina:

a) La illa andina deviene del carácter luminoso no solar del hanan pacha; por ejemplo, el rayo, illapa o chuqui illa, u objetos relucientes de gran valor (Santo Tomás, González Holguín, Santa Cruz Pachacuti).

b) La illa andina es identificada con objetos o elementos sonoros; por ejemplo, la relación del sonido del rayo y el arcabuz (Molina, González Holguín).

c) La naturaleza illa es ser aquello que desborda la normalidad, por lo tanto, es lo raro, extraño, monstruoso, anormal e inexplicable; también puede haber múltiples formas de illa (personas, plantas, animales, cerros, personajes mágicos, etc.) (Molina, Albornoz, Ávila).

d) Lo illa también está vinculado a lo oculto, lo guardado y escondido, pero de gran valor; por ejemplo, los objetos u elementos mágicos que yacen o vienen de lo oscuro, o el culto a los nobles muertos (Cieza de León, Albornoz, Bertonio).

e) La illa andina también refiere a objetos ritual vinculados a la abundancia; por ejemplo, piedras bezares, amuletos de roca caídos del espacio, etc. (Molina, Albornoz, González Holguín, Bertonio).

f) La raíz illa está vinculado, semánticamente, a la luz, al conocimiento, a la revelación mágica y a la sabiduría de los ancianos y mayores; por ejemplo, el concepto *villac*, el que conversa y trae conocimientos de los dioses, guarda en su interior el concepto de illa (Joseph de Arriaga).

g) La illa manifiesta un doble discurso: el castigo o el perdón, el de la abundancia y la carencia, el de la creación y la destrucción, pues deviene de la cosmología prehispánica a través del culto al rayo y sus nombres: illapa, Libiac o chuqui illa, etc.,

esta (Molina, Acosta, Santa Cruz Pachacuti, Guamán Poma de Ayala, Joseph de Arriaga, Hernández Príncipe).

h) El concepto de illa refiere a la abundancia, al poder económico, la ventura y las comidas en provisión (González Holguín, Bertonio).

i) Lo illa se vincula a lo tensional a través de la referencia al arcabuz, a la artillería o al apóstol Santiago, quienes refieren violencia y muerte (Cieza de León, Santo Tomás, González Holguín, Bertonio, Guamán Poma de Ayala).

La illa andina posee, al igual que muchos conceptos, categorías y símbolos quechuas, una carga semántica amplia que se traduce en múltiples expresiones de la lengua quechua, así como en textos de tradición oral e incluso en la literatura peruana, en la obra de José María Arguedas, por ejemplo, a través de la figura del opa como illa. Como hemos podido observar, a través de estos documentos, la illa andina está presente en la formación de muchas palabras del mundo andino quechua-aimara que refieren a las dinámicas cósmicas, a la ritualidad, y a procesos de tensión y de simbolismos culturales.

### **2.3. La memoria comunicativa y la memoria cultural en los documentos de la colonia**

Como observamos con anterioridad, la illa andina ha sido representada en diversos soportes físicos como los documentos de la colonia, asimismo. Hemos evidenciado que existen relaciones semánticas en las diversas formas de representación: lingüística, mágica, religiosa, cultural, etc. En esta sección nos concentramos en la naturaleza de la illa andina a partir de la noción de memoria comunicativa y memoria cultural, pues creemos que la representación de esta nos ofrece una información sociocultural arraigada en la memoria colectiva.

En este sentido, Astrid Erlí (2012) entiende a la memoria como una construcción discursiva vinculada a una memoria colectiva muy amplia y que depende del contexto de produc-

ción. Naturalmente, la memoria es un elemento importante dentro los discursos de la oralidad registrados en los documentos de la colonia (a través de la oralidad), y esta también se deja observar en el elemento lingüístico representado. Erll desarrolla los planteamientos del antropólogo alemán, Jan Assmann, quien distingue dos tipos de memoria: la cultural y la comunicativa.

Por un lado, la autora subraya que la memoria cultural cumple una función de almacenamiento social, vinculada al recuerdo “presente” a través de objetivaciones fijas que se sostienen en una dimensión temporal. Es así que podríamos señalar que los documentos de la colonia que abordamos cumplen, indirectamente —y de modo disímil al cual orientaban su intención en su trabajo documental—, una función de almacenamiento social. Por ejemplo, muchos de estos documentos tenían la finalidad de argumentar, a partir de la descripción de los ritos, la condición de “idólatras” de los indios; y por tanto, justificar la extirpación de la idolatría, la Santa inquisición y la catequización. Sin embargo, pese a esta orientación, se puede advertir en estos documentos cómo un autor a veces desarrolla una mirada apasionada de la vida, las costumbres y los ritos andinos; aunque a veces también sale a relucir la finalidad de algunos autores quienes sostienen expresiones como esta “y los he yo castigado en mis visitas a muchos” (Albornoz, p.19), precisamente para hacer notar cómo, tras la imposición del dominio colonial (García-Bedoya, 2000), continuaban ciertas prácticas que se debieran desterrar. De esta manera se puede sostener que los documentos de la colonia como las crónicas, las relaciones, las instrucciones, los lexicones, los manuscritos, los documentos de extirpación, etc., que, en nuestra investigación están referidas a la illa andina, muestran información importante que deviene de la memoria cultural de un pueblo. En este sentido esta memoria cultural ha sido evidenciada por medio de diferentes fuentes como la oralidad, el testimonio, la observación,

la participación en rituales, para luego ser representada en otro soporte: la escritura y el papel. En este sentido, en los documentos se muestra (se representa, se modeliza, se estiliza) el recuerdo presente a través de objetivaciones fijas que se sostienen en una dimensión temporal: la illa desde un periodo anterior a la llegada de los españoles que se colige de los múltiples documentos de la colonia.

Por otro lado, la memoria comunicativa, que realiza la función de una memoria de todos los días y que se sitúa en una actualidad a través de la interacción cotidiana y cuyo contenido refiere a la historia limitada. En este sentido, interesa observar los tipos de documento de la colonia y la funcionalidad de estos a nivel administrativo, jurídico y testimonial. Particularmente estos textos se centran en el sistema comunicativo de la época; es decir, de su “actualidad”. Verbigracia, en los textos que refieren a la illa andina observamos que estos documentos dan fe de la práctica de adoración o del uso de elementos illas en rituales religiosos. Entonces, si por un lado los documentos de la colonia contienen una memoria cultural, depositaria de saberes y cosmovisiones, por otro, posibilitan una memoria comunicativa, pues registra un sistema que actualiza en la comunicación a la cultura observada desde la perspectiva del “otro” (en el caso de los cronistas españoles, sacerdotes, soldados, etc.) o desde la perspectiva del yo indio (cronistas indígenas, lexicógrafos, etc.). Sobre estos últimos, la memoria cultural y comunicativa de Guamán Poma de Ayala en la *Nueva corónica y buen Gobierno*, de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua en *Relación de las antigüedades del reyno del Perú* y de Titu Cusi Yupanqui en *Instrucción al licenciado Lope García de Castro*, dan cuenta de documentos repositorios de la cultura; asimismo, dan cuenta de documentos comunicativos precisamente por su intención de publicación o de dirección administrativa como diálogo (con el gobernador, virrey, el rey, etc.).

### 3. Conclusiones

La noción de “representación” de Albaladejo, vinculada a la representación de la realidad (mundo) y el lenguaje (estilización y modelización), nos permitió observar los fundamentos sobre la especificidad del texto (como documento de la colonia); es decir, los elementos lingüístico contextuales de la época desarrollados en el trabajo y los elementos semánticos extensionales de la illa andina desarrollados en la segunda parte del trabajo.

En los documentos de la colonia se observó cómo el lenguaje documental posibilita una representación semántica del mundo a partir de una modelización secundaria del lenguaje (la retórica documental de la época). La illa andina es un elemento importante en el mundo andino y está presente en la cosmovisión a partir de múltiples simbolizaciones y a través de muchas palabras del mundo andino quechua-aimara, donde existen múltiples relaciones de familiaridad semántica: un concepto referido a lo luminoso no solar, a objetos o elementos sonoros, a aquello que desborda la normalidad, vinculado a lo oculto, lo guardado y escondido, a objetos con carácter “ílico”, al conocimiento cosmológico, a la revelación mágica y un carácter tensional a partir de un doble discurso, el de la abundancia y la carencia y el del bien y el mal.

Los documentos de la colonia, en donde indagamos la illa andina, plantean una doble memoria. 1) La memoria cultural está conformada por la tradición, las costumbres, los ritos, la racionalidad, etc., y vinculados a una representación colectiva; en este sentido, los documentos de la colonia, pese a sus imprecisiones y vacíos, son fuentes imprescindibles para acercarnos a una cultura. 2) La memoria comunicativa se centra en el sistema comunicativo de la época, de tal forma que los documentos de la colonia buscan comunicar el significado de esta nueva lengua (lexicones), la idolatría de los indios (y así justificar la evangelización y la necesidad de un sistema inquisidor para garantizar la imposición colonial), la nueva y

verdadera historia (la crónica de Guamán Poma, por ejemplo), etc. Los documentos de la colonia también posibilitan en la ciudad letrada un espacio tensional, donde no solo intervienen el autor y lo referido, sino la tensión cultural por medio de las lenguas en encuentro, y con estas, las múltiples imaginaciones lingüísticas representadas. De esta manera, en un documento de la colonia, en su “representación”, quiero enfatizar, aparecen representadas múltiples dinámicas: lingüísticas, culturales, filosóficas e imaginativas.

## Referencias bibliográficas

- Acosta, J. de. ([1590] 2008). *Historia Natural y Moral de Indias*. Edición crítica de Fermín del Pino-Díaz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Albaladejo, T. (2008). Poética, Literatura Comparada y Análisis interdiscursivo. *Acta Poética*, 29(2), 245-275.
- . (2009). La poliacroasis en la representación literaria un componente de la retórica cultural. *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, 1-26.
- . (2013). Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario. *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 25, 1-21.
- . (2016). Teoría de la literatura y estética. *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes*, 3, 49-58.
- Albornoz, C. de (1967). *La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas* (pp. 7-39). Introducción de Pierre Duviols. En *Journal de la Société des Américanistes*, T 56, 1.
- Anónimo. (1586). *Arte y vocabulario de la lengua general del Perú*. Lima: Antonio Ricardo, impresor.
- Arriaga, P. J. de (2002). *Extirpación de la idolatría del Piru*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-extirpacion-de-la-idolatria-en-el-peru--0/>>
- Ávila, F. de. ([1598?]2008). *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Edición de Gerard Taylor. Lima: Instituto Francés de Estudios Peruanos- Fondo Editorial de la UNMSM – IEP.

- Bertonio, L. (2011). *Transcripción del vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: Instituto de Lenguas y Literaturas Andinas-Ama-zónicas (ILLA-A).
- Cieza de León, P. (2005). *La crónica del Perú. El señorío de los incas*. Selección, prólogo, notas, modernización del texto, cronología y bibliografía de Franklin Pease. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Erl, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales.
- González Holguín, F. D. ([1608]1958). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Quichua o del Inca*. Edición y Prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Hernández Príncipe, R. ([1621] 1923). Mitología andina. Idolatría en Recuay. *Revista Inca* 1 (I), 25-78.
- Molina, C. de. ([1573] 2010). *Relación de las fábulas y ritos de los incas*. Edición de Paloma Jiménez del Campo, transcripción de Paloma Cuenca Muñoz y coordinación de Esperanza López Parada. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert.
- Poma de Ayala, F. G. (1969). *Nueva crónica y buen gobierno*. Edición y prólogo de Franklin Pease. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui, J. de. ([1613] 1992). *De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*. En H. Urbano y A. Sánchez (eds.), *Antigüedades del Perú* (pp. 173-269). Madrid: Información y Revistas.
- Santo Tomás, D. de. ([1560] 2003). *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*. Lima: INC.



**LA RESEMANTIZACIÓN DEL VANGUARDISMO  
EN CHIRAPU**

**THE RESEMANTIZATION OF THE AVANT-GARDE  
IN CHIRAPU**

**A RESSEMANTIZAÇÃO DA VANGUARDA EM CHIRAPU**

**Alex Hurtado Lazo\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Esandino - Estudios Andinos de Interculturalidad: quechua y aymara  
alezhl96@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2722-6635

Recibido: 27/02/21

Aceptado: 10/03/21

---

\* Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro del Grupo de Investigación Esandino. Ha publicado los artículos “Por la palabra se conoce la dirección del espíritu: Gamaliel Churata y la vanguardia en *Chirapu* (1928)” en *Mitologías Hoy* (2020) y “*Chirapu* (1928): Antero Peralta y el debate por la vanguardia” en *Chirapu. Edición facsimilar* (Universidad Ricardo Palma, 2021); además de diversas reseñas en revistas y medios digitales.

## Resumen

El descentralismo de la vanguardia histórica en el Perú permitió la emergencia de voces intelectuales en las regiones que reflexionaron acerca de su constitución como fenómeno en el campo cultural. En este artículo nos centraremos en la propuesta editorial de *Chirapu* (Arequipa, 1928) a través de su núcleo intelectual, el cual realizó en sus páginas una resemantización del concepto de vanguardia. Al partir de la definición de periferias internas como lugar de enunciación, buscaremos comprender las estrategias que utilizaron estos intelectuales para ubicar a este movimiento en su particularidad “indoamericana”; por otro lado, analizaremos los niveles de resemantización con la finalidad de ubicar en su identificación estética e ideológica un recurso de legitimación para el arte nuevo andino.

**Palabras clave:** *Chirapu*, resemantización, vanguardismo, periferia interna.

## Abstract

The decentralism of the historical avant-garde in Peru allowed the emergence of intellectual voices in the regions that reflected on its constitution as a phenomenon in the cultural field. In the article, we will focus on the editorial proposal of *Chirapu* (Arequipa, 1928) through its intellectual nucleus, which carried out in its pages a resemantization of the avant-garde concept. Starting from the definition of internal peripheries as a place of enunciation, we will seek to understand the strategies that these intellectuals used to locate this movement in its “Indo-American” particularity; On the other hand, we will analyze the levels of resemantization in order to locate in their aesthetic and ideological identification a legitimizing resource for the new Andean art.

**Keywords:** *Chirapu*, resemantization, vanguardism, internal periphery.

## Resumo

O descentramento da vanguarda histórica no Peru permitiu o surgimento de vozes intelectuais nas regiões que refletiram sobre sua constituição como fenômeno no campo cultural. Nesta pesquisa nos detemos na proposta editorial de *Chirapu* (Arequipa, 1928) por meio de seu núcleo intelectual, que realizou em suas páginas uma ressemantização do conceito de vanguarda. A partir da definição das periferias internas como lugar de enunciação, buscaremos compreender as estratégias que esses intelectuais utilizaram para localizar esse movimento em sua particularidade “indo-americana”; Por outro lado, analisaremos os ní-

veis de ressemantização para localizar em sua identificação estética e ideológica um recurso legitimador da nova arte andina.

**Palavras-chave:** Chirapu, ressemantização, vanguardismo, periferia interna.

---

A partir de los postulados de Nelson Osorio (1981), los estudios acerca de las vanguardias literarias latinoamericanas han dejado de percibir las como un epifenómeno de su par europeo y han posibilitado, más bien, reparar en aquella particularidad que la diferencia y cohesionan. La indagación acerca de la originalidad llevó a Yazmín López Lenci (1999) a proponer que en la vanguardia peruana se realizó un proceso de resemantización, con lo que se desecha la idea de que haya sido producto de una “recepción deformada, imperfecta o atrasada, ni de una mera producción textual imitativa de patrones extranjeros” (p. 22). Esta operación implica una transformación del sentido primigenio —en este caso, del europeo— a una entidad distinta, pero con una conexión referencial (Zecchetto, 2011, p. 127). Lenci plantea que el movimiento intelectual de la época logra vaciar de sentido el término occidental de la *vanguardia* para “asumir una posición vital de revisión, enjuiciamiento y apropiación original del patrimonio literario y cultural” (p. 23). Esta actitud favorece el desarrollo de un pensamiento crítico por parte de los artistas y posibilita la oportunidad de establecer un arte auténticamente latinoamericano. En la nación peruana, esta posibilidad es más problemática, pues, como señalaba Cornejo Polar (1989), el sentido proteico de la literatura se debe a sus “dinámicos e imprevisibles modos de inserción en una sociedad que no es nunca la misma” (p. 190).

El vanguardismo en el Perú no tuvo una recepción favorable desde el primer momento. Por un lado, la hegemonía estética cuestionaba la artificialidad y estruendosidad del movimiento, ubicándolos como una copia acrítica del fenómeno europeo.

Clemente Palma (1916) menciona respecto al primer esbozo vanguardista en el país: “Puede que cuando se tranquilice, encuentre realmente la forma y la *idea original* que hoy quiere arrancar en manotones alocados” (p. 52; nuestras cursivas). Por otro lado, en el mismo bando revolucionario se suman voces discrepantes. César Vallejo (1926), por ejemplo, mencionaba: “[Para la *Poesía nueva*] no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad *auténticamente nueva*” (p. 183, nuestras cursivas). Asimismo, Miguel Ángel Urquieta (1927) señala: “Hasta hoy, gran parte del arte nuevo, *es nuevo en su presentación*” (p. 75, nuestras cursivas). El arte vanguardista no se constituye, para estos críticos, como un movimiento autónomo, original y trascendente, como sus ejecutores quisieron pretender.

En este campo complejo es que aparece *Chirapu*, con una respuesta frontal a estas lecturas pero que generan, de este modo, nuevas divergencias para su superación. De esta manera, nuestro interés recaerá en analizar las estrategias adoptadas por el equipo editorial, o núcleo intelectual, de *Chirapu* (1928) —Antero Peralta, Víctor Romero y Víctor Martínez Málaga— para resemantizar el concepto de vanguardia, exportado hacia este continente desde Europa, a través del contenido que ellos publicaron en las páginas de esta revista arequipeña. Este análisis, desde los postulados de la sociología de la literatura de Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, demostrará la particularidad de esta publicación hemerográfica y sus límites en tanto producción heterogénea de la época.

### ***Chirapu*, una revista en “pobres hojas de papel corriente”**

La efervescencia de los postulados vanguardistas durante la década de los años veinte encontró en las revistas un espacio favorable para su difusión y legitimación como movimiento artístico y político. El caso más emblemático al respecto fue el del poemario *Ande* de Alejandro Peralta, publicación alentada

por el *Boletín Titikaka* (1926), órgano de difusión del grupo Orkopata cuya gesta “quedaría incompleta sino [sic] difundiera el éxito de sus publicaciones” (Editorial Titicaca, “Nota editorial”, 1926). En este sentido, se establece una relación de operatividad entre las publicaciones periódicas vanguardistas y el campo literario: la búsqueda de validación —y de respaldo— hacia sus creaciones.

En Arequipa, a inicios del siglo XX, los escritores, reunidos en cenáculos modernistas como Aquelarre o Pakpaquería, fueron definiéndose artísticamente pero también políticamente con la llegada de las nuevas corrientes de pensamiento. Es mediante el Frente de Intelectuales, Artistas y Trabajadores (FIAT) en 1927 y, a inicios de 1928, con el grupo Los zurdos, que la vanguardia logró establecerse con mayor arraigo. Este último colectivo fue dirigido por Antero Peralta Vásquez, narrador, poeta e intelectual arequipeño, fundador de la primera célula aprista en esta ciudad del sur en 1924 y colaborador de *Amauta* y el *Boletín Titikaka*. Además, el grupo conformó una tribuna que llevó su firma: *Chirapu*, “órgano del grupo Los zurdos”, según consta en las primeras portadas.

Esta revista fue una publicación mensual que tuvo siete números en total, aparecidos entre enero y julio de 1928. Según el *Boletín Titikaka*, en una reseña que realizó sobre la aparición de *Chirapu* en la sección “Nuestros canjes” (1928), menciona a los siguientes como miembros de Los zurdos: “Trabajan con Peralta, Vásquez, Tinajeros aymara, Rodríguez Escobedo y Romero arequipeños. Le colabora con frecuencia Jorge Núñez, de Puno y otros distinguidos escritores”. Para Wilfredo Kapsoli (1984), quienes integraron el grupo fueron Antero Peralta, César Atahualpa Rodríguez, Guillermo Mercado, Luis de Rodrigo, Armando Rivera, entre otros cuya documentación es de difícil acceso. Para nuestros fines, es necesario replantear estas informaciones. De acuerdo a Beatriz Sarlo (1992), las revistas, por su intención de “intervenir en la coyuntura”, “informan sobre las costumbres intelectuales de un período, sobre las relacio-

nes de fuerza, poder y prestigio en el campo de la cultura” (p. 15). En ese sentido, en este texto partimos de los datos que nos proporciona la revista para reformular la constitución del grupo más cercana a la original —pues sostener que Atahualpa Rodríguez o Guillermo Mercado tomaron las decisiones en la revista es difícil— y sus directrices editoriales.

De esta manera, determinamos que el núcleo intelectual estuvo conformado por Antero Peralta, el responsable explícito de *Chirapu* que escribió constantemente en los siete números; Víctor Romero, encargado de revisar las propuestas que llegaban a la “guarida”, como lo señala en sus “Seis microscópicas bailables”; y Manuel Martínez Málaga, el artista que acompañó todos los números con sus maderas. Esta reformulación nos permite establecer las fuentes sobre las que demostraremos el proceso de “resemantización” en la línea editorial de la revista. Además, como un dato relevante para destacar la importancia de *Chirapu*, en sus páginas participaron escritores e intelectuales como Blanca Luz Brum, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Armaza, Rómulo Meneses, Francisco Mostajo, entre otros. A pesar del formato sencillo “en pobres hojas de papel corriente”, en sus cortos números encontramos un interesante debate acerca de la constitución del vanguardismo indoamericano, en términos de Peralta, y en la que se evidencia la complejidad del campo cultural de esta década.

Tanto Los zurdos como *Chirapu* participaron de la categoría espacial de periferias internas (Zevallos Aguilar, 2018), propuesta que parte del concepto de colonialismo interno<sup>1</sup>, y que considera la colonización no solo a nivel internacional sino también al interior de la nación por parte de los grupos hegemónicos contra determinadas etnias en los niveles económicos, políticos, sociales y culturales (González Casanova, 2006). Las periferias internas, por tanto, configuran sus proyectos luego de un reconocimiento de la situación de desventaja en la que se encuentran, con el objetivo de revertir sus situaciones desde una ofensiva beligerante como la realizada por las vanguardias.

A partir de la vinculación de la región del sur andino peruano (Arequipa-Cusco-Puno) con tal categoría, observamos la configuración conflictiva generada especialmente en los espacios literarios a partir de la relación entre los grupos hegemónicos y los jóvenes intelectuales —pero también entre estos y sus aliados— que se abrogaron la representación andina, cuyo objetivo radicó en la legitimación del arte nuevo y de la periferia como un espacio validado, a partir de una operación resemantizadora, espacio desde el cual se pueda establecer un diálogo en las mismas condiciones con sus similares latinoamericanos. Sin embargo, al situar nuestro objeto de estudio en una periferia interna como Arequipa no estamos particularizando sus saberes, sino que, como añade Zevallos Aguilar, estos, al vincularse con las dinámicas de poder, se universalizan.

En las páginas de *Chirapu*, y especialmente en los escritos de su núcleo intelectual, se configura esa relación asimétrica y conflictiva a partir de las estrategias que plantean y que les permite constituirse como un campo intelectual y artístico alternativo con sus propias propuestas de modernización. Los textos de Antero Peralta, “El uno y vario del arte vanguardista”, “Hacia nuestra liberación integral” y “Legítima defensa” proponen dos niveles en los que opera esta resemantización de la vanguardia desde las periferias internas, y por los que nos regiremos en la estructura de esta investigación: El artista e intelectual de vanguardia y la multiformidad del fenómeno. Complementaremos determinadas ideas con los textos “Acotaciones a la prensa criolla” y “Seis microscópicas bailables” de Víctor Romero y las maderas de Víctor Martínez Málaga.

### **El intelectual y el nuevo sujeto creador de la vanguardia**

“Oiga transeunte [sic]: deténgase. Quiero descargarle una andanada de palabras. Présteme orejas” (Peralta 1928a, p. 2). De esta manera inicia Peralta su texto manifiesto “El uno y vario del arte vanguardista”. Destaca la configuración del destina-

rio de sus palabras y, también, de su arte, pues se propone la idea de una obra que atravesase la vida cotidiana: el receptor es el hombre común, el que transita los espacios —también simbólicamente— de esta periferia interna. Además, a partir de ello, el arte nuevo se dinamizará en tanto su difusión y reproducción. Este dinamismo tiene su correlato en la brevedad de los escritos de los artistas de la vanguardia, pero también de la cantidad de hojas que las revistas incluyan: en el caso de *Chirapu*, estas no exceden a ocho. Sin embargo, también podemos señalar que, así como existe un nuevo receptor, se exige un nuevo productor, un tipo de artista que se aleje de la propuesta torremarfilista.

Al recorrer las páginas de las revistas vanguardistas de la época, podemos observar que el artista asume una conciencia de su ser histórico mediante sus escritos; es decir, recurre a la escritura para ejercer una influencia intelectual mediante las revistas. Según Bourdieu (2015), la autonomía del campo literario faculta al artista moderno, en un viraje paradójico, de la capacidad de poder intervenir en el campo político: “Para ello, tenía que producir una figura nueva, la del intelectual, inventando para el artista una misión de subversión profética, inseparablemente intelectual y política” (p. 197). Al no depender más de un tutelaje estatal o burgués, el artista intenta establecer un discurso crítico contra este aparato, pero también contra aquellos que no continúan con esta ruptura. La producción de esta posición autónoma posibilita la inserción simbólica del escritor intelectual en la masa, principalmente como azuzador o dirigente letrado.

Así lo entiende Peralta cuando define los parámetros en su propuesta vanguardista. Para lograrlo, realiza una comparación: “La palabra de arte de hoy no es la oda sentimental sino la arenga revolucionaria” (1928c, p. 3). La variación del discurso artístico es notoria: de un plano interiorizado, la poesía asume la función de dirección política del momento histórico en el que se encuentran. Añade: “No es, pues arrullando a su cara

mitad como ha de cumplir su misión el artista de vanguardia sino traduciendo el calor de las masas, de cara a los problemas comunes” (p. 3). Queda establecido que, sin abandonar completamente su labor creativa, el artista vanguardista se aboca a una traducción de la problemática situacional: es decir, el poeta debe adoptar una posición clara y alejarse, de forma explícita, del arte por el arte; en otras palabras, ser un sujeto revolucionario.

Sin embargo, la posición de Peralta se especifica aún más al enraizar al artista con el espacio y la raza: “La raza tahuantisuyana de hoy, se entiende, constituida por la amalgama de indios, cholos y blancos nativos que comulgan con el nuevo espíritu del neoindianismo” (1928a, p. 2). Para complementar la idea acerca del neoindio<sup>2</sup>, es necesario hacer una pausa y referirnos brevemente a un texto anterior aparecido en el *Boletín Titikaka*. En “Indoamericanismo estético” (1927, p. 54), Peralta manifiesta que la tarea de renovación artística está reservada al neoindio, “producto de la fusión de razas en Indoamérica”, en desmedro del indio, asumido como un sujeto antiguo, desfasado: “tengo poca fe en el avatar del espíritu netamente indio”, añade. La pureza tanto biológica como cultural están descartadas para el arequipeño: quien erigirá la propuesta de renovación, esta que ha sido producto histórico de lo nativo y lo extranjero, de lo blanco, lo cholo y lo autóctono, como manifiesta. Más allá de las indeterminaciones que figuran en su concepción, nos interesa reconstruir al sujeto creador que nuestro autor, y con él Los zurdos, erige como figura vanguardista.

Peralta no busca situar al indígena como sujeto auténtico del nuevo arte, sino solo rescatar el motivo cultural para resemanizarlo; pues, así como el arte hegemónico, lo indígena ha quedado en el pasado: “I un pueblo, como el nuestro, que tiene un pasado de civilizaciones puede i debe CREAR” (p. 54), señala. Esto se aprecia con más claridad en la portada del primer número de *Chirapu*; incluso se observa el diálogo entre el texto manifiestario y la madera de Martínez Málaga. El texto titulado

“Chirapu”<sup>3</sup> (Los zurdos, 1928) presenta a un auki de las punas rodeado de un espacio lúgubre que, al observar “a oriente”, encuentra un mensaje de los dioses, de los protectores, quienes no son más que los autores de este texto: un arcoíris, un chirapu, en su traducción. Cabe destacar aquí lo siguiente: este mensaje es la “fé [sic] en el *porvenir*”, “la *f fuente* de inspiración del arte indígena”, “la *f fuente* de la cultura” (p. 1, mis cursivas). Es decir, es el motivo que permitirá la construcción de un nuevo arte y una nueva cultura. *Chirapu* propone la apropiación del ser indígena para una construcción de la nueva indianidad.

Como mencionamos, este texto dialoga con la madera de Martínez Málaga, en la que se aprecia al auki observando al chirapu, pero también una luminosidad, que es la esperanza y la posibilidad de redimir al indio a través de su mensaje. Sobre su arte, Málaga señala:

El alma de nuestro pueblo reflejada en sus inconfundibles costumbres, la naturaleza llena de color, de abierta atmósfera, de transparente y límpido aire, *pueden alimentar los más acertados deseos o intentos de hacer un legítimo arte peruano* (Ruiz Rosas, 2012, p. 11; nuestras cursivas).

La noción de alimentar el arte nacional con las costumbres y la naturaleza del pueblo recuerdan los postulados del neoindianismo, y es un criterio que rige la obra de Málaga en sus diversas manifestaciones.

El neoyndio, por tanto, instrumentaliza los saberes indígenas para resemantizar el concepto de “nuestro arte”. En tal sentido, Peralta y Los zurdos están validándose como sujetos creadores en consonancia con el fenómeno de revolución artística. Entonces, luego de esta reformulación surge la pregunta por el nuevo arte: la renovación antropológica, ¿qué engranajes del sistema literario ha remecido?

## Una floración multiforme: la reformulación del campo literario

Para comprender qué tensiones existen en el campo literario<sup>4</sup>, es preciso observar que el proceso de gestación del arte nuevo de la vanguardia es producto de las luchas entre un polo hegemónico —aquel que tiende a la “defensa de la rutina y la rutinización, de lo banal y la banalización, en una palabra, del orden simbólico establecido” (Bourdieu, 2015, p. 308)— y aquellos rupturistas que buscan la subversión del arte, el “retorno a la pureza de los orígenes” (p. 308). Ante ello, hemos visto cómo *Chirapu* resemantiza la idea de sujeto creador a partir de conceptos como el neindianismo y la revolución. Pero también es preciso notar que este intelectual debe aprehender los marcos del campo en el que está actuando y para ello recurre a la metáfora del uno y vario: “El vanguardismo, fijese, en espíritu es uno, pero, en función es vario” (1928a, p. 2). A partir de esta idea, el arequipeño busca ordenar un espacio que presenta fisuras en su organización.

El primer punto es el de la unidad, que “agita las conciencias por doquiera con el estímulo de la justicia social” (1928a, p. 2). Peralta atribuye a las escuadras vanguardistas una finalidad instrumentalizadora: “los cambios de dirección de la vida de los pueblos obedecen también a la acción de la literatura, del arte” (1928b, p. 4). Dicho objetivo, desde luego, era heredero de una corriente ideológica explícita: “La temática del movimiento vanguardista hai que buscarla en MARX” (1928c, p. 5). Por tanto, bajo la conceptualización de Peralta y la orientación de *Chirapu*, encontramos la participación de los intelectuales apristas y socialistas<sup>5</sup>: Carlos Manuel Cox, Manuel Seoane, Rómulo Meneses, Carlos Oquendo de Amat o Gamaliel Churata. Esta aparente unidad, sin embargo, se complejizará con el segundo punto.

Por otro lado, “el segundo [lo vario] crea la floración multiforme, especialmente en el arte” (1928a, p. 2). Es aquí cuando

se evidencia la divergencia de propuestas: si bien Peralta la explicita en el arte, también incidiremos en el aspecto político, campo que no resulta ajeno para las vanguardias literarias. De hecho, para los vanguardistas, los nexos entre arte y política, especialmente la revolucionaria, son explícitos, pero encuentran matices necesarios como los sentenciados por Mariátegui: “No todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo” (1987, p. 18). La elaboración de un arte vanguardista y revolucionario, por lo tanto, va a ser una de las prioridades de este grupo de artistas de la década del veinte, aun para Los zurdos de Arequipa. De ahí el interés en insertarse en un debate y la creación de estrategias para lograr su legitimidad en el campo literario peruano.

La creación artística de “una bella caravana de ideas vivas”, de “la palabra musculosa, dinámica, de vida ágil, inconfundible” (Peralta, 1928c, p. 4) que es la vanguardia establecerá en un primer nivel una oposición de los “pasadistas frente a la prepotencia de las huestes futuristas” (p. 3). Este arte nuevo, “fenómeno histórico, por lo mismo q’ es fruto de la actividad humana” (p. 2), creado por el neindio, se alejará del racionalismo frígido de los académicos y se sustentará “en lo profundo de las profundidades humanas y geoanímicas” (Peralta 1928a, p. 2); desde la sensibilidad, desde la emoción, “formemos NUESTRA ESTÉTICA, con el barro de nuestro suelo y el aliento de nuestra raza” (p. 2). Este concepto halla sus ecos en la propuesta de “vanguardia enraizada” de Alfredo Bosi (1991), quien señala que “[este proyecto estético] encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, algunas formas y, principalmente, el *ethos* que informa el trabajo de la invención” (p. 21). Es decir, la formulación del neindianismo continúa justificando su existencia con el fundamento indígena, pero apropiado y reformulado por el nuevo sujeto para hacer frente a una oposición hegemónica que no responde a los impulsos de la época.

Sin embargo, desde un segundo nivel, notamos que la oposición existe incluso dentro de este frente amplio de “justicia

social” que se anunciaba en “el uno”. Esto se evidencia en dos textos de los aliados apristas Rómulo Meneses y Jorge Núñez Valdivia, quienes critican la “inutilidad” de las vanguardias literarias respecto del trabajo económico<sup>6</sup>. Pero encuentran en Antero Peralta un llamado a la unidad que repara en la particularidad del movimiento: “Nunca las *acciones i reacciones* históricas de un pueblo han marcado fases culturales uniformes, ni unilaterales” (1928b, p. 3; nuestras cursivas). Esta visión, postulada desde el campo literario, da cuenta de la heterogeneidad de propuestas integrales que se formulan dentro de las periferias internas, así como también de una reivindicación del desarrollo artístico de la época, formadora además de su personalidad, aunque menospreciada por las fuerzas revolucionarias: “Verdad que el resorte más poderoso i determinante del fenómeno social es el factor económico, pero no es menos cierto también que las otras manifestaciones espirituales, informadas por la aspiración teórica del momento [...] preparan la conciencia colectiva” (p. 4).

Cabe señalar que esta sentencia de Peralta no es espontánea, sino que es generada a partir de un debate acaecido en las mismas páginas de la revista, lo que posibilita una delimitación más profunda de la propuesta editorial de *Chirapu*. Esta posición se reafirma con Víctor Romero, quien ante la creciente demanda de que la revista se pronunciara únicamente en aspectos económicos y sociales (1928b, p. 6), propone el fortalecimiento de la “ortografía neoindia” de Francisco Chuquiwanka Ayulo para así reformular lo que se ha tomado hasta ese momento como convencional, tradicional, pasatista, y “hacerles vibrar a tono con la última pulsación cósmica” (1928a, p. 5). A este pedido se suma Gamaliel Churata en su comunicación con Peralta incluido como “Fragmentos de una carta” en el número del mes de abril. Y es en este espacio que además se añaden voces beligerantes desde otras regiones de la periferia interna, como la de José Z. Portugal en Sicuani, que amplían a nivel

geográfico y simbólico la importancia de estas reflexiones artísticas y culturales.

## Conclusiones

Las estrategias argumentativas de Antero Peralta en sus ensayos de *Chirapu*, y con estos la orientación que asume la revista por su calidad de director, tienen la finalidad de lograr la legitimidad del arte nuevo de la cual él y Los zurdos son representantes; es decir, son los intelectuales neindios en los que germina un arte nuevo, de vanguardia enraizada. Esta producción, por lo tanto, no responde a la creación de una estética similar a la europea, expuesta a la calificación de arte puro, sino que, mediante una estrategia resemantizadora, elabora una vanguardia multiforme artísticamente y de marcado talante social. Esta propuesta, desde luego beligerante, desestabiliza los campos de poder, culturales y literarios en los que se inserta. Pero también, el desarrollo de la legitimación va a limitar los alcances que su propuesta quiso alcanzar, debido a que las demandas de representación no son resueltas en tanto que ese proceso no se concretó antes de su último número. Las luchas establecidas en el campo de poder, como el debate de 1928 entre socialistas y apristas, intervinieron en el desenvolvimiento de la revista, por lo que *Chirapu* tuvo un final abrupto. Sin embargo, podemos afirmar que la amenaza hacia un orden establecido se produjo desde una revista de “pobres hojas de papel corriente”.

## Notas

- 1 Por demás, la situación colonial de Indoamérica era percibida por los mismos vanguardistas, como Antero Peralta: “De aquí la urgencia de contemplar no sólo el peligro del imperialismo material sino también, con el mismo interés, del tutelaje cultural” (1928b, p. 4).
- 2 Existe una relación, a la vez conflictiva, con la propuesta de Uriel García. Ver “Neoindianismo” en *Boletín Titikaka*.

- 3 Para una mayor comprensión de este texto manifiesto, ver Hurtado Lazo, Alex, “*Chirapu* (1928): Antero Peralta y el debate por la vanguardia” en *Chirapu. Edición facsimilar* (Universidad Ricardo Palma, 2021).
- 4 Si seguimos a Bourdieu (2015), el campo literario ocupa una posición dominada, al igual que el campo cultural, dentro del campo de poder.
- 5 Debemos recordar que en estos primeros meses de 1928 todavía no se hace explícita la ruptura total entre apristas y socialistas. Tanto los primeros como los segundos se identifican con el marxismo, como lo evidencia el texto de Peralta, líder aprista en Arequipa.
- 6 Ver Meneses, Rómulo (1928), “Ismos, partos i disciplinas”. *Chirapu*, n.º 2, pp. 2-3. y Núñez Valdivia, Jorge (1928), “El rinrorranguiismo indigenista”. *Chirapu*, n.º 3, pp. 2-3.

## Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bosi, A. (1991). La parábola de las vanguardias latinoamericanas. En J. Schwartz (ed.). *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.
- Editorial Titicaca (agosto de 1926). Nota editorial. *Boletín Titikaka*, 1, 1.
- González Casanova, P. (2006). Colonialismo interno. Una redefinición. En A. Borón, J. Amadeo, S. González (eds.). *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO.
- López Lenci, Y. (1999). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Horizonte.
- Los zurdos (enero de 1928). *Chirapu*. *Chirapu*, 1, 1.
- Osorio, N. (1981). Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano. *Revista iberoamericana*, 47(114), 227-254.
- Palma, C. (1916). Notas de artes y letras. En M. Lauer. *La polémica del vanguardismo*. Lima: UNMSM.

- Peralta, A. (1927). Indoamericanismo estético. *Boletín. Editorial Tikaka*, setiembre 1927, 2.
- (1928a). El uno y vario del arte vanguardista. *Chirapu*, 1, 2.
- (1928b). Hacia nuestra liberación integral. *Chirapu*, 3, 3-5.
- Romero, V. (1928a). Acotaciones a la prensa criolla. *Chirapu* (2), 4-5.
- Romero, V. (1928b). Seis microscópicas bailables. *Chirapu* (3), 6-8.
- Urquieta, M. A. (1927). Izquierdismo y pseudoizquierdismo artísticos. En M. Lauer. *La polémica del vanguardismo*. Lima: UNMSM.
- Vallejo, C. (1926). Poesía nueva. En M. Lauer. *La polémica del vanguardismo*. Lima: UNMSM.
- Zecchetto, V. (2011). El persistente impulso a resemantizar. *Universitas. Revista de ciencias sociales y humanas*, 14, 127-142.
- Zevallos Aguilar, U. (2018). Culturas de las periferias internas en la región andina. El grupo Orkopata (1926-1930). En U. Zevallos Aguilar. *Literatura y cultura en el sur andino. Cusco-Puno*. Cusco: Ministerio de Cultura.

**LA MUJER LIBERADA DE LA DOMINACIÓN MASCULINA  
EN ALGUNAS MENTIRAS Y OTROS CUENTOS DE DANIEL  
GONZALES**

**WOMEN LIBERATED FROM MALE DOMINATION IN *SOME  
LIES AND OTHER STORIES* BY DANIEL GONZALES**

**A MULHER LIBERTADA DA DOMINAÇÃO MASCULINA EM  
*SOME LIES E OUTRAS HISTÓRIAS* DE DANIEL GONZALES**

**Eli Jeferson Bañez Gamarra\***

Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo  
jefersonbg4@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-1893-0893

Recibido: 19/02/21

Aceptado: 8/03/21

---

\* Licenciado en Comunicación, Lingüística y Literatura, por la Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo. Comparte su labor educativa con las actividades culturales y la investigación. Ha participado en ponencias enfocadas a las estrategias pedagógicas y a la literatura. Ha colaborado en revistas de su región, comentando y reseñando obras. Es fundador del grupo de investigación Scientia S. A. Actualmente está estudiando la maestría en mención Docencia en Educación Superior.

## Resumen

En el presente trabajo se analiza el libro *Algunas mentiras y otros cuentos* de Daniel Gonzales Rosales, específicamente los cuatro primeros relatos de la primera sección y todos los microrrelatos de la segunda. Ello debido a que los cuentos mantienen unidad temática e intencionalidad. De acuerdo a la hipótesis que nos planteamos, en el libro los personajes femeninos evidencian actitudes de resistencia e incluso subvierten la violencia simbólica, hasta lograr su liberación. De manera que se contrastan las ideas de la dominación masculina y la violencia simbólica, según las propuestas de Pierre Bourdieu, con la resistencia y la subversión que los personajes femeninos manifiestan.

**Palabras clave:** Dominación masculina, violencia simbólica, resistencia, subversión, liberación.

## Abstract

This paper analyzes the book *Algunas mentiras y otros cuentos* by Daniel Gonzales Rosales, specifically the first four stories of the first section and all the micro-stories of the second section. This is due to the fact that the stories maintain thematic unity and intentionality. According to our hypothesis, in the book the female characters show attitudes of resistance and even subvert the symbolic violence, until they achieve their liberation. In this way, the ideas of male domination and symbolic violence, according to Pierre Bourdieu's proposals, are contrasted with the resistance and subversion that the female characters manifest.

**Keywords:** Male domination, symbolic violence, resistance, subversion, liberation.

## Resumo

Este artigo analisa o livro *Algunas mentiras y otros cuentos* de Daniel Gonzales Rosales, especificamente os quatro primeiros contos da primeira seção e todas as micro-histórias da segunda seção. Isto se deve ao fato de que as histórias mantêm unidade temática e intencionalidade. Segundo a hipótese que propomos, no livro as personagens femininas mostram atitudes de resistência e até mesmo subvertem a violência simbólica, até conseguirem sua libertação. Desta forma, as idéias de dominação masculina e violência simbólica são contrastadas, segundo as propostas de Pierre Bourdieu, com a resistência e a subversão que as personagens femininas manifestam.

**Palavras-chave:** Dominação masculina, violência simbólica, resistência, subversión, libertação.

---

## Introducción

Daniel Gonzales Rosales (1976) es un escritor de la capital de la región Ancash, ha publicado los libros *Algunas mentiras y otros cuentos* (2005), *La felicidad de hallar felicidad* (2011), cuyos cuentos se caracterizan por su brevedad; y *Diamelí y mi encuentro con Monterroso* (2019), su primer relato extenso; además el libro colectivo *Cautiverio de la buena gente* (2009) —donde se incluyen dos cuentos de su segundo libro, para entonces inéditos—. La crítica que ha bosquejado las primeras periodizaciones y procesos de la literatura huarasina reciente (Guerreo, 2016; Morales, 2007; Terán, 2013), lo ha incluido, diferenciándolo de varios de sus contemporáneos, en la vertiente urbana/moderna<sup>1</sup>.

Los tópicos que aborda su producción literaria son el amor y desamor —aunque porcentualmente el segundo tópico es más ostensible—. Se suma a lo anterior la búsqueda de identidad, la ausencia paterna y el aprendizaje, tanto psicológico como conductual, que los personajes van adquiriendo con el proceder de las historias. Dentro de estos ejes temáticos, es la mujer quien destaca como hilo conductor de toda acción climática, ya sea mostrando sus preocupaciones, intentando reivindicarse, concibiéndose con autonomía, libertad e incluso como ser casi perfecto; aunque aún supeditada a una ligera dominación masculina, pero pugnando contra ella.

Esto último se constata, sobremanera, en *Algunas mentiras y otros cuentos*; lo que nos permite analizar en el presente trabajo este fenómeno desde la literatura<sup>2</sup>, enfocándonos en la mujer como objeto literario<sup>3</sup>. Estos personajes femeninos manifiestan ciertas actitudes —estamos hablando de resistencias, subversiones y liberación— que pugnan con la violencia simbó-

lica; de manera que el objetivo central de este trabajo es demostrar que la resistencia femenina se mantiene en batalla contra la dominación masculina, incluso subvirtiendo los roles de géneros, para finalmente conseguir su liberación tan esperada, la que a lo largo de todo el libro intenta obtener, pero que solo se logra en el microrrelato final.

El libro estudiado contiene ocho cuentos y cuatro microrrelatos de los que, por conservar una consistencia tanto temática y de intencionalidad, solo abordaremos los cuatro primeros cuentos y todos los microrrelatos. Para contrastar las acciones de los personajes (mujer/hombre) mencionados en líneas anteriores, nos sostendremos en la teoría que Pierre Bourdieu propone en su libro *La dominación masculina* (2000), conviniendo también con algunas ideas androcéntricas de los filósofos más leídos que siglos pretéritos nos dejaron —ya que son ellos los que, sin duda, nutrieron dichos pensamientos (Ciplijauskaitė, 1984).

Cabe mencionar que con estas líneas no se pretende minimizar a la mujer ni enaltecer al hombre, o viceversa; mucho menos buscar posibles soluciones a la dominación masculina —producto de una construcción social a lo largo de la historia—, sino analizar aquellas ideas que se cimentaron como hábitos en la sociedad y que en cierta medida han ido reduciéndose manifiestamente, no solo a partir de las muestras de resistencia que la mujer ejerce, sino que también hasta han ido subvirtiendo los roles que fueron establecidos por el hombre y su violencia simbólica, y a veces física, coadyuvados principalmente por la Escuela, la Iglesia, la Familia y el Estado.

## **1. La violencia simbólica**

Es evidente que la dominación masculina aún sigue vigente; algunos pueden decir que en menor o mayor grado. No obstante, lo cierto es que “excluidas, silenciadas, invisibles, las mujeres fueron ignoradas en el ámbito doméstico y privado; también en el económico, social, político y cultural” (Guardia, 2005, p.

13). La dominación masculina, por lo tanto, puede ser definida como el acto y efecto de dominar o ejercer poder y soberanía sobre alguien, en este caso el hombre sobre la mujer. Para Sara Guardia la dominación masculina es la desigualdad en las relaciones sociales, por medio de mecanismos y mediaciones, por los cuales se ha ejercido esta dominación “que no se produce de manera frontal, ‘sino a través del sesgo de definiciones de redefiniciones de estatutos o de papeles que no conciernen únicamente a las mujeres sino al sistema de reproducción de la sociedad entera” (p. 20). Por lo que, a causa de estos pensamientos androcéntricos, la mujer ha tenido que formar una resistencia desde la “sombra” para mantener cierto control, como un indicador de subversión<sup>4</sup>.

Aunque hoy la mujer tiene roles más importantes y mayor preponderancia dentro de la sociedad —incluso está más respaldada por la justicia—, a diferencia de antaño, aún se la desdeña, se la somete, e incluso se la ultraja. Esto demuestra que pese a las libertades y derechos que a la mujer se le ha otorgado y que a través de su propia lucha ha conseguido, en nuestros días la dominación masculina prevalece: esta se identifica en las emociones corporales y en los sentimientos que expresa la mujer. Por ejemplo, los papeles y trabajos que asume —elegir la profesión de enfermería donde son mayoría y no de ingeniería donde son la minoría—, o los roles domésticos que tradicionalmente se adjudica —ser ama de casa y cuidar a los hijos, porque el marido es quien trabaja—, son signos de violencia simbólica. De manera que esta forma de dominación es conocida y admitida tanto por el dominador (hombre) como por el dominado (mujer). Bourdieu (1998), al respecto, señala lo siguiente:

Esta relación social extraordinaria común ofrece por tanto una ocasión privilegiada de entender la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado, un idioma (o una manera de modularlo), un estilo de vida

(o una manera de pensar, de hablar o de comportarse) y, más habitualmente, una característica distintiva, emblema y estigma, cuya mayor eficacia simbólica es la característica corporal absolutamente arbitraria e imprevisible. (p.12)

En otras palabras, no es que ella permita conscientemente esta dominación, sino que actúa como cómplice indirecta, puesto que esta construcción dominante ha sido generada a través de todo el proceso histórico por la misma sociedad, en aparente acuerdo de los hombres —con su violencia física y violencia simbólica— y en colaboración con las entidades generadoras de ideas: la Familia, la Iglesia, la Escuela, el Estado. Este pensamiento se refuerza con lo mencionado por Aufrett (2020): “las ideas misóginas son el objeto de una construcción elaborada en diversos terrenos: político, jurídico, filosófico, teológico, poético, estético, literario. Cada uno de los discursos oye y conoce al otro y le responde, formulando una problemática y desarrollando una argumentación” (p. 11). Así pues, estas entidades generadoras de ideas facilitan la interiorización de la dicotomía de géneros: masculino/femenino, que resultan ser categorías sociales, y que por lo tanto generan y otorgan roles; a diferencia de las categorías biológicas que determina la diferenciación de sexos: pene/vagina. Sin embargo, esto no induce a que el hombre viva en plena magnificencia, sino que también este se encuentra dominado, pero por su propia dominación; a esto debe añadirse que los hombres disputan entre ellos la supremacía, siendo la mujer su principal soporte; empero, esto último es tema de otro asunto. Bourdieu, explica que la dominación masculina se ejerce de manera objetiva y subjetivamente:

Gracias a que el principio de visión social construye la diferencia anatómica y que esta diferencia social construida se convierte en el fundamento y el garante de la visión social que la apoya, se establece una relación de causalidad circular que encierra el pensamiento en la evidencia de las relaciones de dominación, inscritas tanto en la objetividad,

bajo la forma de divisiones objetivas, como en la subjetividad, bajo la forma de esquemas cognitivos que, organizados de acuerdo con sus divisiones, organizan la percepción de sus divisiones objetivas. (p. 24)

La primera visión consiste entonces en lo que abiertamente la sociedad demanda: la limitación de carreras que debe ejercer la mujer, la inmediata vinculación de ella con la casa y la cocina, entre otros. La segunda, al contrario, consiste en los principios de visión del mundo; es decir, la influencia que la sociedad, la Iglesia, la Escuela, el Estado, la Familia han impuesto en forma de ideas en la mujer —al igual que en el hombre— la manera de vestirse, de pararse, de comportarse, etc. La somatización de estas dos formas, Bourdieu la denomina como el *habitus*: las inclinaciones o disposiciones que funcionan como esquemas al pensar y actuar. A todo ello Bourdieu lo llama la *violencia simbólica*, la que se estructura a partir de las relaciones desiguales entre los géneros. Maldonado (2003), sobre la violencia simbólica, acota que es “un conjunto de hábitos, percepciones y esquemas de relación que producen y reproducen las asimetrías en las relaciones entre hombres y mujeres” (p. 70).

Ahora, ¿cómo evidenciamos la violencia simbólica? Como lo mencionamos al inicio, los actos de la violencia simbólica “se expresan en la forma de emociones corporales (vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad) y de sentimientos (amor, respeto, confusión verbal, rubor, rabia impotente) que son maneras de someterse, de mejor o peor gana, a la opinión dominante” (Maldonado, 2003, p. 70). Entonces si antaño la mujer era sometida por medio de la violencia física —costumbre que permanece en ciertos contextos—, ahora se patenta la violencia simbólica, por ejemplo, a través de los bienes económicos; es decir, la mujer depende de los ingresos monetarios del marido para su bienestar, lo que conlleva a la humillación de “servirlo”, mostrándole respeto y amor a su llegada del trabajo, aun sintiendo, muy en el fondo, rabia impotente de no poder hacer nada más que esperar su compasión para recibir

el pago del mes. Ahí se justificaría la propuesta de De Beauvoir (1949) al exigir la liberación de la mujer en el plano laboral, y por ende el económico. Lo mismo ocurre con las ideas que se arraigan en la mujer desde la niñez, por medio de su entorno. Funcionando como conductores viables y factibles para la dominación masculina. Y son las expresiones corporales y los sentimientos, justamente, las que nos servirán para evidenciar y contrastar este fenómeno con la resistencia, la subversión y la liberación que las mujeres manifiestan en los cuentos de Daniel Gonzales.

## 2. El texto

Los cuentos de *Algunas mentiras...* giran en torno al tema amoroso, lo que no quiere decir que estos manifiesten exultación y júbilo, sino todo lo contrario: los encuentros “amorosos” narrados son aciagos y con desenlaces mohínos. En otras palabras, las historias están rodeadas de un halo de desamor, aun cuando los personajes están en la constante búsqueda del amor apasionado: por unirse a él.

El libro contiene dos cuentarios: “Algunas mentiras”, conformado por ocho cuentos, y “La otra creación”, conformado por cuatro microcuentos. Pero para mayor concretización, se contextualizarán los primeros cuatro cuentos del primer segmento, para finalmente hablar de “La otra creación” —la síntesis de todos los textos tratados en el volumen—. En el primer<sup>5</sup> cuento, también titulado “Algunas mentiras”, se narra el encuentro de una pareja de amigos (hombre/mujer) en la que después de retos y juegos cariñosos llegan a un bosque de pinos donde los besos apasionados se subliman, hasta que el narrador-personaje —que está apunto de contar el momento del clímax sexual— nos disipa la imaginación al declarar que, lo que con mucho entusiasmo relataba a su amigo, aparentemente solo había sido un sueño.

Los personajes que protagonizan el segundo cuento, “Ritual”, son también una pareja que luego de cuatro meses de ausencia, siempre se vuelven a encontrar. El narrador los coloca en un bar, bebiendo y sin bailar, casi inmutables, sin decir de más. Con el discurrir del texto vamos conociendo las conductas de los personajes. Ella es una mujer inestable e inconformista —en apariencia—, que cambia de empleo constantemente, lo que la ha llevado a residir en Lima. Él, por el contrario, es conformista y prefiere mantenerse en su lugar de nacimiento. Y pese a las diferencias, ambos demuestran que están habituados y acostumbrados a esas citas efímeras y distantes. Aunque terminan como siempre en la misma habitación de hotel. En contraste a estos textos realistas, en el tercer cuento, “Nuestras noches falsas”, relato un tanto fantástico y complejo de explicar, encontramos historias que se encierran entre sí: una historia dentro de otra historia, protagonizadas por la misma pareja que abre el cuento. El narrador autodiegético nos anticipa que está soñando un romance en la que se ve involucrado con una mujer casada, quien, también, a su vez, está soñando.

De igual forma, acontece un triángulo amoroso en “No más una vez por mes”, el cuarto relato. En forma de misiva, la voz del narrador se dirige al amante de su exenamorada —aparentemente para “abrirle los ojos”— pues estaría siendo engañado por ella, quien producto de la ausencia de nuestro narrador-personaje, habría decidido iniciar una nueva relación. Esto porque al regreso de este narrador-personaje, ellos seguirán frecuentándose, y no solo como amigos. El relato cierra con un giro de tuerca en el que el narrador parece conocer su posición de traicionado, lo que conlleva a pensar que no fue él el peón con el que traicionaron, como lo hace ver desde el inicio de su carta, sino el mismo al que traicionan.

Por último, en “La otra creación”, los microrrelatos funcionan individualmente, pero también conforman unicidad: interactúan como una sola historia. En “Eva” se narra sobre una mujer, con actitudes habituales a la mujer de casa, adjetivada

como sumisa y servil, pero que “idea” su libertad. En “Adán” el protagonista es la contraparte de Eva, de quien se nos menciona su trabajo cotidiano y su idealización amorosa: Eva, quien parece haber sido soñada por él, perfecta; es decir, sumisa. El microrelato “Hoy”, a diferencia de los primeros, referencia a la realidad inmediata o contexto en la que los personajes interactúan, con la tecnología preponderante y la infidelidad aún sustentada por el hombre. Finalmente, en “Adán, Eva; Hoy”, el microrrelato final, la mujer, después de observarse perfecta y autosuficiente, cumple con su propósito inicial: liberarse.

### **3. Lectura de la crítica**

La crítica ha observado la narrativa de Gonzales desde distintos prismas. Por ejemplo, Espino, en el prólogo de *Algunas mentiras...*, esquematiza el libro con las siguientes palabras:

Son cuentos que cautivan, pues están hechas desde historias de diversas miradas en los juegos del amor, además de su carga dramática. La mayoría de los relatos acusan como símbolo el desamor, la aparente trama romántica siempre llega al desapego, de aquello que se tuvo o se desea y no se posee o pertenece a la bruma de la nostalgia. (2005, p. 10)

Sin embargo, la mayoría de comentarios enfoca su mirada en las técnicas narrativas y los finales sorprendidos. Espino añade, por ejemplo, que los relatos son “en buena cuenta, de una sencillez cuya complejidad es lo que da sentido a la naturaleza narrativa” (p. 10). Yauri (2005) comenta algo semejante, añadiéndole la aparente simplicidad de los textos: “Algunos relatos son simples o casi ingenuos, pero se salvan porque nos dejan con el deseo de descifrarlos...” (p. 14) Asimismo, en una primera apreciación, Morales (2007) afirma que hay una razón dentro de sus relatos que consigue un efecto de sorpresa en el lector: “El gozo estético no se encuentra en el seguimiento de un rasgo que se reitera, sino en aquello que llega inesperadamente a cerrar o ¿abrir? la historia” (p. 6). El crítico, esta vez

en el prólogo de *La felicidad de hallar felicidad* (2011), en concordancia con sus planteamientos anteriores, manifiesta: “La narrativa que construye este universo representado se despliega haciendo uso de las técnicas y recursos del moderno arte de narrar. Elíptico. Ágil. Sorpresivo” (p. 9). No obstante, más adelante atina en su afirmación al decir que “La otra creación” resulta ser síntesis de toda la narrativa del libro —carácter estructural valioso—. Del mismo modo, Terán (2013), desde un marco conceptual binario (andino/urbano), lo ubica dentro del plano narrativo que se apega al mundo andino moderno; además menciona que el tópico común de todos los textos de *Algunas mentiras...* es “la divergencia existente entre el amor como ideal y su actualización cotidiana” (p. 52); luego dedica algunas líneas a las técnicas narrativas de las que hace uso Gonzales. Sin embargo, el que sí se aproxima a los objetivos de este trabajo es Guerrero (2016); aunque la reflexión no pertenezca al libro que nos cita el presente estudio, sino al segundo —más específicamente al cuento “Primera vez” —; resulta oportuno citarlo<sup>6</sup>:

La señora recién estrenada tuvo lecciones para la primera noche que iba a dormir con el desconocido, tuvo instrucciones precisas para hacer uso de su cuerpo sobre todo de la cintura para abajo, pero sus instrucciones solo fueron para las noches y todas sus energías se fueron en los primeros días de convivencia amorosa. Pues ahora salía el marido a trabajar y ella reducida a la cocina o los quehaceres del hogar. Nadie habló de eso como tampoco creo que haya pensado en eso. La madre y las amigas de Nieves solo se preocuparon de las acciones libidinosas. (p. 367)

Estas abstracciones del crítico nos sirven para colegir que en el universo narrativo de Daniel Gonzales —no solo en *Algunas mentiras...*—, la mujer es tratada como un objeto de dominación masculina; no obstante, visibiliza su posición y busca reivindicarse, mostrando resistencia y hasta intentando subvertir la violencia simbólica.

#### **4. La liberación de la mujer en *Algunas mentiras y otros cuentos***

En los relatos de *Algunas mentiras...* se percibe la intención reivindicativa de la mujer, en sus decisiones deliberadas y en la búsqueda de su libertad. El mismo autor declara en una entrevista que toma como tema central a la mujer, “claro que con [una] visión particular, porque [muestra] a una mujer que busca independizarse, y lo hace, es infiel si lo quiere y elige lo que desea. Es pues la Eva de nuestros tiempos”<sup>7</sup>. No obstante, actitudes triviales y aparentemente ínfimas, que están constituidas en sus conciencias a partir de construcciones sociales androcéntricas, como menciona Maldonado —vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad, etc.— que pueden pasar desapercibidas, denotan lo que Bourdieu llama como la violencia simbólica. La convivencia de estos dos fenómenos produce una constante pugna por el empoderamiento o supervivencia de cada una de ellos en todo el proceso discursivo, donde solo al final hay un vencedor, como símbolo de resistencia y subversión.

En el primer cuento, “*Algunas mentiras*”, verbigracia, fuera de si el narrador autodiegético le cuenta la verdad o está mintiéndole a su amigo, encontramos que el rubor, la humillación y la timidez son las actitudes que el personaje (masculino) demuestra ante las propuestas e insinuaciones del personaje (femenino). El narrador dirá “quedé ruborizado” en alguno de los pasajes. Mencionará también que cuando ella lo reta él accede sin oponer mínima resistencia: “Me indujo a quitármelo, a manera de reto. Me hacía cosquillas y repetía ‘gallina, gallina’. No me quedó otra” (p. 17). En otras palabras, el personaje (femenino) subvierte el principio de la violencia simbólica, de manera que es el personaje (masculino) quien actúa como lo hubiera hecho la mujer, como seducido o víctima. Ahora, no son las únicas pistas que se nos ofrece para constatar eso, sino que el narrador-personaje nos dice, después de que ella le quita el polo y le da otro para que se lo ponga: “Siempre logra lo que quiere” (p. 18). Además, ya dentro del plano erótico en el que se ven

involucrados estos personajes, será la mujer la estimuladora de las caricias y los mimos para que él luego los prosiga, puesto que su timidez no le permitía ser el iniciador: “Comenzó a acariciarme, a hablarme susurrante, a besarme. Me quedó solo imitarla, sentirla, mimarla [...]. Tímidas, mis manos se deslizaban por sus muslos, sus caderas” (pp. 19-20).

Muy diferente es el caso de “Ritual”, donde se conjuga la lucha entre la dominación y la resistencia. Si bien se puede notar que la mujer intenta subvertir, o al menos mantener una resistencia cuando ella también invita el trago “para no deber favores”, al final vence la violencia simbólica. Ya De Beauvoir (1949) reflexionó al respecto: “Si la mujer se ofrece con demasiada osadía, el hombre huye: él quiere conquistar. La mujer sólo puede tomar convirtiéndose en presa: tiene que convertirse en una cosa pasiva, una promesa de sumisión” (p. 641). En “Ritual”, por el contrario, él intenta dominar, pero ella muestra resistencia con su invitación. Con el transcurrir del discurso también conocemos que ella está cambiando de oficio continuamente —en definitiva, es una mujer independiente—. La autora del *Segundo sexo* dirá: “la mujer independiente está actualmente dividida entre sus intereses profesionales y las inquietudes de su vocación sexual; le cuesta encontrar un equilibrio; si lo consigue es a cambio de concesiones, sacrificios, acrobacias que exigen de ella una tensión perpetua” (p. 645). Solo al final toda esa resistencia sucumbe ante el éxtasis del acto erótico consumado, ya que mientras ella piensa en el “odio” que le tiene, termina por corresponderle con un “también te extrañé”, quedando dominada una vez más ante ese ritual inexorable de verse una vez cada cuatro meses. De modo que, por no herirlo con la humillación de no correspondencia, deja aflorar en sus sentimientos a la violencia simbólica revestido de amor.

En contraste a estos primeros relatos, en “Nuestras noches falsas” identificamos lo que en “La otra creación” será más notorio: la mujer como sueño, sumisa y servil; es decir, dominada. “La identificación fue instantánea. Suficiente para enterarme de

que aún esperaba mi piel respirar junto a la suya” (p. 27). La ansiedad que se identifica en este fragmento pone en evidencia la violencia simbólica, puesto que ella no puede vivir sin el hombre (su amante), pese a estar casada con otro —subvierte los roles, es cierto—; no obstante, él solo la visualiza en sueños, aunque no podemos descartar la idea de que también sea real. Sin embargo, estas situaciones extramatrimoniales parecen seducir al hombre, porque lo coloca en la posición de dominador —recordemos además que el hombre también está en constante conflicto, por dominar, con su semejante—: “Entonces le pedía con la mirada, como ahora a su rostro dormido, no me apartara de su mente, cuando en realidad nunca lo hacía” (p. 28). Incluso podemos afirmar que se sentía el ganador al saber que la mujer siempre lo estaba esperando, además de ser él con quien se efectuaba la infidelidad. No obstante, acotemos que la libre decisión de serle infiel al marido ya solapa un ápice de liberación en la mujer.

Al llegar a “No más una vez por mes”, volvemos a evidenciar actos subversivos de la mujer frente a la violencia simbólica que todavía se mantiene imperante en la ausencia que el hombre provoca a su amada; por lo que ella busca otros brazos donde consolar esas penas: “‘No puedo más’, me dijo. ‘Ya no puedo soportarlo. Te extrañaba, te necesitaba, tú no querías hablarme. ¡Qué esperabas que hiciera! No pude soportarlo, tú no aparecías. ¡Por qué te fuiste, maldita sea!, no debiste dejarme’” (p. 36). Ella se culpabiliza con rabia impotente, demostrándose una vez más que la dominación masculina se aventaja. Y aunque la mujer toma sus propias decisiones en otros pasajes del cuento, la falta de su amado la convierte en autoinsuficiente, y como única salida visualiza el inicio de una nueva relación. Schopenhauer (citado en Ciplijauskaitė, 1984), menciona que “la fidelidad conyugal del hombre es algo artificial en el hombre, natural en la mujer” (p. 33) —una clara apología al falocentrismo—; sin embargo, aquí la mujer revierte esa idea. Por el contrario, De Beauvoir (1949) dice que “una mujer que se compromete, que tiene responsabilidades, que conoce la dureza de la lucha

contra las resistencias del mundo, necesita —como el varón— no solo saciar sus deseos físicos, sino conocer la relajación, la diversión que aportan las agradables aventuras sexuales” (p. 639). Entonces, no es la infidelidad una forma digna de romper la violencia simbólica, pero sí cuando permite y pone los límites del acto sexual. El narrador en segunda persona, a través de las imágenes eróticas descritas por anáforas, nos muestra que es ella quien propone:

Cuando no desea que la apures y te pide no dejes de besarla. Cuando es ella quien inicialmente te pide le acaricies los muslos, mientras termina de desnudarse para mostrarte su cuerpo impasible. Cuando ya vivificada y segura, te pide atar sus manos para no poder escapar de la pasión, y que empieces a explorar su cuerpo por sus pechos, pero sin dejar las huellas de tus labios tras sus pasos. Cuando pide le tortures el ombligo con tu ápice viscoso, y no te permite deslizar tus labios más allá de su pubis. Cuando consiente, ahora sí, dejar las marcas que gustes y te obliga a continuar los besos por sus caderas, pidiendo des vuelta su cintura sin despegar los labios y sigas —muslos, espalda, hombros— el camino de retorno a sus labios y así no quede nada donde no hayan estado posados los tuyos. Y cuando los siente por fin rodar nuevamente por sus senos y ya no puede resistir la pasión, y te pide la cubres y nunca ceses de estar con ella... (p. 38)

Finalmente, está “La otra creación”, conjunto de microcuentos que poseen unidad en la diégesis. Es, dentro de estos textos, que la resistencia vence a la dominación masculina. Aunque en “Eva” aún hay rasgos de la violencia simbólica: “Eva original: discreta y servil, sumisa, compañera silente” (p. 69); también se nota la búsqueda de su libertad como una idea en plena maquinación: “Sonriente, augura libertad. Ahora duerme plácida; borrando humillaciones; corrigiendo defensas. Sábese exitosa: ladina la fuerza del centro de su ser” (ibíd.). A propósito, Nietzsche (citado en Ciplijauskaité, 1984), “pone de moda también la idea que la mujer, al emanciparse, pierde las cualidades y sus

instintos femeninos, entre los cuales figuran ‘temer al hombre’, ser modesta y sumisa” (p. 46). Del mismo modo, en “Adán” se identifica la dominación imperante al igual que en “Hoy”. No obstante, la emancipación de Eva al final, en “Adán, Eva; Hoy” demuestra que el subvertir y la resistencia de la mujer son vigentes; incluso nos hacen saber que la dominación masculina resulta ser una idea desfasada, que solo los filósofos, escritores, educadores de antaño, usaban. El narrador de este cuento finaliza con lo siguiente: “Se vio perfecta. Miró por la ventana y supo lo que quería. Dio sus pasos sin mirar atrás. No quiso oír. Cruzó el umbral y cerró tras de sí la puerta, segura de no volver” (p. 75). No demuestra timidez, ni ansiedad, ni culpabilidad, ni vergüenza, ni alguna otra emoción corporal o sentimiento, prototipos de la violencia simbólica. Por último, Adán volverá a soñar a la mujer perfecta, es decir, a una Eva como fue al inicio: sumisa; tal y como la sociedad se ha encargado de modelar a la mujer —lo que equivaldría a decir que ese ideal de mujer ahora solo puede ocurrir en “sueños”.

Con esto, Daniel Gonzales, no solo quita toda grandeza de seductor al hombre, sino que prefiere al hombre corriente, destruyendo el cliché donjuanesco, además de “ponerse en los zapatos” de la mujer, mostrando los cambios que han generado los movimientos feministas y el mismo reconocimiento de la mujer por parte del hombre. De hecho, esto había sido su intención desde la composición de estos relatos cortos: construir la síntesis de lo que representa la mujer y el hombre en el hoy<sup>8</sup>.

## **Conclusión**

Se sabe que la dominación masculina mantiene su vigencia producto de la construcción social en la que contribuyen no solo el hombre con la violencia simbólica sino también agentes como la Escuela, la Iglesia, la Familia y el Estado. Generando así que, pese a los cambios y a las nuevas realidades, la mujer aún mantenga ciertos atisbos de dominada. Esta forma de subyugación prevalece inconscientemente en las mentes tanto

femeninas como masculinas. Ahora, ello ha procurado que la literatura se encargue del tema como un problema social, reivindicando a la mujer, mostrándola como un ente resistente e incluso subvirtiendo los roles. Es el caso de los relatos que se incluyen en el libro *Algunas mentiras y otros cuentos* de Daniel Gonzales. Y si bien hasta hoy la crítica enfocó su mirada en los rasgos técnicos de la narrativa y el factor sorpresa de los finales, en este estudio verificamos la intencionalidad que el autor se propuso al crear los cuentos: el mostrar a una mujer liberada. Algunos cuentos se presentan como arquetipos de dominación masculina, a diferencia de otros en las que la mujer subvierte el orden de la violencia simbólica. En resumen, encontramos en los relatos que estos dos fenómenos persisten en una lucha en la que solo al final se descubre un ganador. Ello se verifica en los microrrelatos, que resultan ser una síntesis de todos los textos, donde por fin la mujer se libera de la dominación del hombre, como ser independiente y autosuficiente.

## Notas

- 1 La crítica ha divergido a la literatura huarasina reciente bajo la tendencia bivalente de una narrativa urbana/andina o moderna/tradicional, cuyo apego al mundo andino es inequívoco, al igual que las marcadas influencias que los narradores ancashinos anteriores les legaron, como Colchado y Yauri. No obstante, Guerrero propone una tercera vertiente: la que rompe con la trayectoria de las coordenadas mencionadas.
- 2 Como cualquier otra obra humana, la literatura es el reflejo del pensamiento de su autor o autora, además esta permite descifrar el pensamiento colectivo de la época en la que fue escrita (Calero, 1996).
- 3 María Moliner en su ensayo “La mujer y la literatura” propone tres prismas para estudiar a la mujer dentro del ámbito literario: como objeto literario, objeto lector y objeto creador.
- 4 Claro paradigma es el que Quintillá (1996) plantea en La imagen de la mujer en la literatura al afirmar que la figura femenina en la literatura grecolatina se perfila como la antagonista del hombre, inspirándole temor y miedo. En otros términos, la mujer toma la forma de “enigma”, prototipo de mujer anticultural, salvaje y subversiva. Prueba de ello son los seres mitológicos femeninos, como las Gorgonas, las Sirenas, la Esfinge, las Arpías, etc.

- 5 Para el presente estudio se ha trabajado con la tercera edición, ya que desde la segunda hubo modificaciones, incluso de orden. Ergo, la disposición de los cuentos en esta edición es de la siguiente manera: en la primera parte se incluyen los cuentos “Algunas mentiras”, “Ritual”, “Nuestras noches falsas”, “No más una vez por mes”, “No habrá soledad”, “Complicidad inviolable”, “Tarde” y “De TV”; en la segunda parte están “Eva”, “Adán”, “Hoy” y “Eva, Adán; hoy”.
- 6 Contextualizando, el relato gira en torno a Nives de López, quien al haberse casado se encuentra de cara con la tarea de preparar el almuerzo para el marido, quien a propósito llegará al mediodía, después de salir del trabajo. Ella, que nunca se ha enfrentado a tal empresa, logra salir del apuro, pero el marido la llama para decirle que almorzará en la calle con su jefe, echando a perder el esfuerzo al que se había sometido. Eso, sin embargo, será el motivo para idealizar una de muchas venganzas ulteriores: “Luego de arreglarse fingiendo enojo, cogió su bolso y salió cavilando su venganza. La primera de una larga lista que sospechaba tendría que acuñar” (p. 61).
- 7 En la entrevista, realizada por el escritor Ricardo Allyón, después de salir la segunda edición de *Algunas mentiras y otros cuentos*, el autor también confiesa que para esta edición realizó algunos cambios dentro de los textos, sobre todo lexicales, pero sin añadir elementos que tergiversen la intención de su discurso.
- 8 En la entrevista que Daniel Gonzales ofreció a la revista *Kordillera* explica cómo le surgieron las ideas y el proceso creativo de su primer libro (*Algunas mentiras y otros cuentos*), además confiesa que los microcuentos de “La otra creación” “rompen en apariencia con los primeros cuentos, pero son una síntesis de todo lo que estaba escrito anteriormente” (p. 3).

## Referencias bibliográficas

- Allyón, R. (2008). *Las fugas del ornitorrinco*. Recuperado de [https://lasfugasdelornitorrinco.blogspot.com/2008/06/daniel-gonzales-rosales.html?fbclid=IwAR2wdHKPW3K2H-k3nUSnfI-9Yo6zaCmSmV\\_foh3-XrkGct2Qb-uo6KHuc3kc](https://lasfugasdelornitorrinco.blogspot.com/2008/06/daniel-gonzales-rosales.html?fbclid=IwAR2wdHKPW3K2H-k3nUSnfI-9Yo6zaCmSmV_foh3-XrkGct2Qb-uo6KHuc3kc)
- Auffret, S. (2020). *La gran historia del feminismo*. Edición digital: La esfera de los libros.
- Beauvoir, S. de (2016). *El segundo sexo*. Editor digital: KayleighBCN
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Calero, A. (1996). Prólogo. *La imagen de la mujer en la literatura*. *Scriptura* 12, p. 7-12

- Ciplijauskaitė, B. (1984). *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa.
- Gonzales, D. (2015). *Algunas mentiras y otros cuentos*. 3° ed. Lima: Pakarina Ediciones.
- Gonzales, D. (2011). *La felicidad de hallar felicidad*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Guardia, S. (2006). *Escritura de las Historias de la Mujeres en América Latina. El retorno de las Diosas*. Recuperado de: <https://www.researchgate.net/publication/268395994>
- Guerrero, V. (2016). Literatura huarasina reciente: Hacia un estado de la cuestión. *Revista académica Unasam*, 3 (5), 323-384.
- Maldonado, M. (2003). A propósito de La dominación masculina de Pierre Bourdieu. *Revista Sociedad y Economía*, 4, 69-74.
- Moliner, M. (2008). La mujer y la literatura. *Asparkia VI: Dona dones: art i cultura*. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/39497099\\_La\\_mujer\\_y\\_la\\_literatura](https://www.researchgate.net/publication/39497099_La_mujer_y_la_literatura)
- Morales, J. (2007). Primera aproximación a la narrativa huarasina última. *Kordillera: Revista cultura*, 22 (8), 6-7.
- Quintillá, T. (1996). Voces femeninas en el mito antiguo: el maleficio de un enigma. *La imagen de la mujer en la literatura. Scriptura* 12, p. 13-31
- Robles, O. (2005). Entrevista al debutante escritor Daniel Gonzales: Algunas verdades sobre sus mentiras. *Kordillera: Revista cultural*, 19 (6), 3.
- Terán, J. (2013). *Literaturas regionales: Narrativa huaracina reciente*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Yauri, M. (2005). Al pie del volcán: Comentarios de libros. *Kordillera: Revista cultural*, 19 (6), 14.



**LA SIRENA EN DOS RELATOS ORALES ANDINOS  
Y AMAZÓNICOS**

**THE MERMAID IN TWO ANDEAN AND AMAZONIAN ORAL  
STORIES**

**A SEREIA EM DUAS HISTÓRIAS ORAIS ANDINAS  
E AMAZÔNICAS**

**Manuel Cornejo Chaparro\***

Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP)  
Miembro del Equipo de investigación EILA-UNMSM  
mcornejo@caaap.org.pe  
ORCID: 0000-0002-5242-1793

Recibido: 25/02/21

Aceptado: 11/03/21

---

\* Investigador del Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP) y miembro del Equipo de investigación EILA-UNMSM. Ha publicado diversos artículos sobre literatura, antropología, historia y arte amazónico en revistas especializadas. En 2009 publicó, con Alberto Chirif, el libro *Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo* (CAAAP-IWGIA-UCP). En 2011 editó con Jean Pierre Chaumeil y Oscar Espinosa el libro *Por donde hay soplo, Estudios Amazónicos en los Países Andinos* (IFEA-PUCP-CAAAP), en 2013 conjuntamente con Alberto Chirif y Juan de la Serna publicó el *Álbum de fotografías de la Comisión Consular al Río Putumayo y Afluentes 1912* (AECID-CAAAP-Tierra Nueva-IWGIA), en 2015 publicó *Los pueblos achuar, awajún, kandozi y wampis* (Ministerio de Cultura), en 2019 coordinó con Juan Carlos La Serna la revista *Amazonía Peruana* n.º32 “Historia de la Amazonía Republicana una necesaria reflexión bicentenario”.

## Resumen

En este artículo analizaremos dos relatos sobre la sirena en contextos culturales andinos y amazónicos. Pondremos énfasis tanto en sus similitudes y diferencias discursivas. A través del análisis de estos relatos proponemos una interacción cultural entre las sociedades andinas y amazónicas y esbozar algunas nociones sobre el proceso dinámico de las literaturas orales.

**Palabras Clave:** Andes, Amazonía, literaturas orales, sirenas.

## Abstract

In this article we will analyze two stories about the mermaid in Andean and Amazonian cultural contexts. We will emphasize both their discursive similarities and differences. Through the analysis of these stories, we propose a cultural interaction between the Andean and Amazonian societies and outline some notions about the dynamic process of oral literatures.

**Keywords:** Andes, Amazonia, oral literatures, mermaids.

## Resumo

Neste artigo analisaremos duas histórias sobre a sereia nos contextos culturais andino e amazônico. Enfatizaremos suas semelhanças e diferenças discursivas. Por meio da análise dessas histórias, propomos uma interação cultural entre as sociedades andina e amazônica e delineamos algumas noções sobre o processo dinâmico das literaturas orais.

**Palavras-chave:** Andes, Amazonas, literaturas orais, sereias.

---

## Introducción: o cómo abrir trocha

La relación de los relatos orales entre la región andina y el espacio amazónico es un trabajo que recién está germinando, aunque en 1923 Julio C. Tello mencionó la relación existente entre ambas regiones<sup>1</sup>, no dio motivo a que exista el interés de elaborar investigaciones comparativas entre estos dos espacios culturales. Más bien, con el encumbramiento del “descubrimiento” de Machu Picchu por Hiram Bingham, se sentaron los cimien-

tos de la nación peruana desde el pasado lítico y el esplendor del imperio de los Incas.

Esta “reconstitución narrativa” se vio fortalecida por una corriente de intelectuales que en la década de los 20, como Valcárcel, elaboraron una “antigüedad inmemorial en los Andes a partir del registro de la relación entrañable y milenaria entre el hombre y la tierra” (López Lenci 2004, p. 258).

Esta corriente intelectual hegemónica, devenida después en el lustroso indigenismo, se vio potenciada en esa década y en las siguientes por figuras descollantes de nuestra aldea letrada, como José María Arguedas, Luis Valcárcel, Gamaliel Churata, José Sabogal, Julia Codesido, por citar algunos.

Es entonces que la Amazonía es desplazada de nuestro imaginario intelectual y pasa a ser un espacio cultural de segundo orden, limitando su valor simbólico a contextos socio-políticos o de tensión fronteriza, en que la sociedad peruana miraba cada cierto tiempo hacia la Amazonía, en un afán de incansable y amnésico descubrimiento, que revestía, sin ninguna duda, un sinfín de préstamos y herencias coloniales<sup>3</sup>.

Pero también existió una narrativa contrahegemónica. En ese sentido, tenemos que resaltar la labor pionera del escritor Francisco Izquierdo Ríos, quien escribió el libro de relatos “Ande y Selva” en 1939. Este libro refleja las interacciones discursivas y elementos comunes en el imaginario popular de ambas regiones. El libro de Izquierdo Ríos denota aquella frontera inventada y esas historias fragmentadas y complementarias que transitan ambos lados de la cordillera.

Es recién en las últimas décadas que se han visto estudios —sobre todo desde la arqueología, la etnohistoria y la antropología— donde convergen las cosmovisiones de estas dos áreas geográficas y culturales. En 1985, Ortiz Rescaniere analiza comparativamente los relatos andinos de Wa-kón y Achiké con el relato awajün Ajaimpi y el Niño Sol. ¿Qué une a estos personajes? Los tres son dioses derrotados y habitan en el mun-

do subterráneo, de cuevas oscuras y lejos del sol (Ortiz Resca-  
niere 1985, p. 81-82). Unos años después, Rostorowski (1992)  
menciona la presencia del Mito de Pachacamac en los actuales  
relatos orales de los pueblos Asháninka y Matsigenka de la  
Amazonía. Con estos relatos orales —recopilados por Varese  
y Renard-Casevitz— se denota la presencia de estos pueblos  
amazónicos no solo en las interacciones culturales y económi-  
cas de esa época<sup>3</sup>, sino también el dinamismo y la vigencia de  
la oralidad de estos pueblos amazónicos. La vigencia de estas  
narraciones orales en el área amazónica puede ayudarnos a  
entender de manera más certera la sincronía de las sociedades  
andinas y amazónicas antes de la llegada de los españoles.

Pero no son solo las narraciones orales sino los espacios  
simbólicos que unen a las culturas andinas y amazónicas. El  
antropólogo Richard Chase Smith encontró 35 espacios territo-  
riales vinculados a personajes y seres ancestrales, vigentes en  
la memoria oral yanesha<sup>4</sup> ubicados en las zonas altoandinas y  
costeras de Lima. Según este autor, estos rastros orales auna-  
dos a descubrimiento arqueológicos e investigaciones lingüísti-  
cas nos hacen ver que el “espacio histórico-cultural yanesha”  
se encuentra en ambas vertientes de los Andes, desde el bosque  
amazónico hasta los valles de Lima (2011, p. 238).

Pero este no es el único ejemplo de interacción entre socie-  
dades amazónicas y andinas. En un sugerente artículo, Jean  
Pierre Chaumeil señala con precisión que:

La tradición académica, sobre la cual vino a agregarse una  
serie de prejuicios de corte evolucionista, no hizo más que  
reforzar la separación entre ambas zonas, recurriendo a  
menudo a una visión pasadista y fosilizada de las socie-  
dades amazónicas —a la par de una visión idealizada del  
mundo andino— visión que perdura hasta el día de hoy.  
(2011, p. 295)

Chaumeil explora la relación entre los quipus andinos con  
los quipus (cuerdas anudadas) usadas en espacios rituales en

distintas regiones de la Amazonía. Este autor se detiene en el caso del pueblo Yagua (Loreto) para ver de qué manera se utiliza este artefacto mnemotécnico en algunos ciclos rituales como la fiesta de iniciación masculina, en la entonación de cantos de fiestas comunales y cantos de guerra (2011, pp. 298-312).

Otro trabajo importante y sugerente para explorar estas interacciones culturales entre Andes y Amazonía es el artículo de Jaime Regan<sup>5</sup> que compara ya no artefactos o indaga en la inscripción de la memoria oral amazónica en el paisaje andino y costeño, sino que compara unas imágenes de la iconografía mochica con algunos mitos jíbaros. Regan señala que a través de la arqueología se ha detectado contactos entre mochicas y jíbaros. Este autor enfatiza que desde la tradición oral jíbara se podría tener un mayor acercamiento a la historia mochica y las imágenes mochicas podrían ayudarnos a entender a las actuales sociedades jíbaras (2011a, p. 267).

Desde los estudios literarios, la compilación de Gonzalo Espino (2003) *Tradición oral, culturas peruanas —una invitación al debate—* es un estudio fundacional porque no se limita al estudio de la tradición oral andina, sino que indaga en otros espacios culturales como el afroperuano y el amazónico. De esta manera, se pueden establecer esas interacciones discursivas que comentamos líneas arriba.

Finalmente debemos señalar la importancia del reciente trabajo de Godenzzi y Beauclair para relacionar ambos mundos orales. Aunque no llega a hacer un análisis comparativo de relatos que se desarrollan en ambos espacios culturales, los autores elaboran un marco histórico del desarrollo de los estudios orales de ambas zonas y presentan las principales investigaciones que vienen desde la Colonia hasta la actualidad<sup>6</sup>. Estos autores señalan que:

Los textos de la literatura oral andina y amazónica nos confrontan, a través de relatos y canciones, con los grandes problemas de la supervivencia, convivencia y condición

humana, así como de la cohabitación entre humanos y la multiplicidad de seres no humanos: jaguares, anacondas, zorros; astros, estrellas, constelaciones; bosques, ríos, charcas; montañas tutelares, divinidades, etcétera. Pero además de confrontarnos con esos problemas, esos textos dan testimonio de la manera en que una comunidad, en un tiempo y lugar particular, ha sabido responder a esos desafíos. (2017, pp. 423-424)

La relevancia de presentar a las literaturas orales andinas y amazónicas en un solo estudio, denota la importancia de futuras investigaciones que analicen comparativamente estos relatos. Esta es la trocha a seguir.

### **La sirena como constructo europeo-andino**

En un interesante artículo, la historiadora Isabel Revilla propone una relectura de algunos seres pisciformes que están presentes en el mundo acuático andino desde siglos antes. La autora sugiere que esos personajes que se encuentran en elementos arquitectónicos y en la artesanía de la región y suelen ser asociados a las sirenas, no constituyen un mero objeto de la tradición europea, sino que también tienen raíces andinas, las cuales no han sido registradas en la escritura totalmente (2012, p. 134). Aquí nos viene una primera interrogante: aunque no están inscritos en la escritura ¿Se podrá encontrar rasgos de estos seres en los actuales relatos orales andinos?

Revilla, a inicios del siglo XVII, basada en registros de Ludovico Bertonio afirma que “nos permite considerar una narración mítica de base local sobre Quesintuu y Umantuu”<sup>7</sup>. La autora propone establecer algunas pautas y estrategias de empoderamiento identitario para explicar la manera en que se originan y consolidan estos saberes ancestrales y se fijan y luego se resemantizan estas memorias locales (2012, p. 134) Esta conjunción de saberes y de marcas sincréticas en el espacio andino, podría ser también un ejemplo de los nuevos espacios

culturales que se dan en las llamadas zonas de contacto donde dos universos culturales se juntan (Pratt, 2010) pero aquí habría que añadir la capacidad de lo que denominaremos agentes de contacto, es decir, aquellos elementos culturales que inician una suerte de lucha simbólica, enmarcada en el sincretismo cultural, pero luego van cimentando una narrativa propia, con elementos originales y foráneos que se van articulando y con ello prevalece la oralidad y religiosidad andina arropada en un bagaje occidental.

La autora señala a partir de las imágenes escultóricas en los templos andinos, así como de las imágenes de la sirena en la crónica de Guamán Poma, la diferencia de las sirenas andinas con las europeas. La primera es la dualidad (¿será un rastro de las deidades locales?). Lo segundo es la sensualidad y aspectos marcados de belleza (2012, p. 147). A partir de los trabajos de Gisbert, Revilla muestra la expansión de la figura de la sirena en los artefactos culturales y artísticos de la época colonial, desde keros, textiles, lienzos, grabados. Planteamos que la presencia de la sirena, además de estos elementos mencionados por la autora, también se inscriben y resemantizan en el espacio oral, en la palabra de los antiguos y en la memoria colectiva. Los relatos de la sirena en el espacio andino van resignificándose en una dinámica de cambio; la voluptuosidad y sensualidad acarreada de peligro y destabilización del orden social, conlleva a una lucha de saberes y la predominancia del espacio social como refugio y sostén de la armonía con el medio natural y los embates de los agentes externos.

Teresa Gisbert llama la atención sobre la obra de Fernando Valverde, un religioso agustino, proveniente de una acaudalada familia limeña que visitó Copacabana en 1636. La obra consta de “16 silvas desarrolladas en 294 folios y está concebida como una nueva *Odisea*” (2012, p. 137).

En la obra de Valverde se pueden apreciar divinidades andinas. Los dioses de los puquinas, ancestrales pobladores del entorno lacustre altoandino, cuya naturaleza es acuática y sub-

terránea, en contraposición a los dioses incaicos, vinculados al espacio celestial como el sol y el viento (Gisbert 2012, p. 152).

Valverde describe de esta manera a la sirena:

En este pues, infausto premonitorio  
 en hondas grutas, y espantosos senos  
 se encastilló la furia más cruenta,  
 que abortó de la Estigia el territorio:

.....

Poderosa Sirena,  
 Que encanta vida con su misma pena,  
 Venus la llama el mundo...

En estos versos, como afirma Gisbert, se puede apreciar el ídolo *Copacabana*, al parecer considerado femenino, que por sus rasgos acuáticos era considerada como sirena que vivía en la roca sagrada del Titicaca. La autora señala además la relación de esta sirena con Venus, vinculada al desvarío y goce carnal (2012, p. 152).

Pero además podemos ver cómo se inserta el imaginario griego en el altiplano, el espacio acuático es visto como un lugar tenebroso, oscuro, donde la sirena es considerada un aborto de la Estigia (personaje griego asociado al agua).

El poeta enuncia además la humanización del paisaje. Unido a las grutas, donde habitan las antiguas deidades andinas, menciona “los espantosos senos”. Es decir, esta imagen de la sirena produce el horror, por eso el peligro de la empresa católica en el territorio altiplánico.

Esta imagen de la sirena ha transitado los siglos, se ha resemantizado y en ella se puede apreciar una suerte de resistencia cultural andina<sup>8</sup>. Ella evoca las deidades andinas. Gamaliel Churata asocia la sirena al pez de oro (el khori chalwa) o príncipe suchi en su obra más conocida (Mancosu 2013, p. 113) y los músicos andinos continúan la costumbre de dejar sus charangos para que se “sireneen” o se afinen a las orillas de los lagos

y ríos, como se aprecia en las imágenes de Guamán Poma. Pero la sirena no solo se queda en los Andes sino cruza la cordillera hacia la Amazonía, como veremos a continuación.

## **La sirena como constructo europeo-amazónico**

En las cosmovisiones amazónicas, la sirena pertenece al mundo de los Yacuruna (gente del agua). Estos seres tienen dos representaciones: una es la conocida, una mujer bella con cola de pez que atrae a los ribereños que andan solos por las orillas de los ríos; la segunda representación es la de una mujer con cola de serpiente. Por este motivo, está asociada a la Yacumama (la madre o espíritu o dueña del agua) (Regan 2011b, p. 149). De esta manera, podemos observar también esa conjunción de tradiciones originarias y europeas en la construcción simbólica de este personaje mítico que ha transitado el imaginario selvático durante siglos.

La sirena amazónica se adorna el cabello con sardinas y palometa (símbolo de la fecundidad) y sale del agua a seducir a los hombres para llevarlos a vivir con los Yacuruna que habitan en el fondo de los ríos, “su hamaca es la boa y su banco es la charapa, los bufeos negros son los músicos, la gorra del Yacuruna es la raya, sus zapatos son la carachama” (Regan 2011b, p. 147). En las cosmovisiones amazónicas un espíritu puede contener distintas convenciones corporales. Los espíritus no son “rigurosamente entidades taxonómicas” sino una serie de nominaciones relacionales, factuales y dinámicas. Por ende, todos los seres animados de la selva son “modulaciones intensivas” (Viveiros de Castro, 2007).

Este autor enfatiza que:

La evidencia etnográfica disponible sugiere que las cosmovisiones amerindias no tienen un concepto general, colectivo de “animal” opuesto a “humano”. Los humanos son una especie entre otras, y a veces las diferencias internas a la humanidad van de la par con las diferencias entre especies...

De ser esto verdad, entonces, por lo menos un sentido básico entre Naturaleza y Cultura debe ser descartado cuando nos movemos en contextos amazónicos. (2007, p.95)

De esta manera, los atributos físicos de la sirena los podemos entender desde la concepción amazónica como algo natural, donde el hombre es solo un ser más en este diálogo múltiple y diverso donde no existe distinción alguna entre los diferentes espacios corporales, oníricos, transformadores y cotidianos.

Por otro lado, tenemos la construcción mítica de este personaje en el contexto amazónico. Este espacio por constituir un escenario inédito y extraño produjo en los primeros cronistas no solo esa sensación de temor y maravilla ante tantas imágenes que perturbaron no solo sus conceptos y saberes, sino que tuvieron que rebuscar o encontrar nuevas palabras ante tan imponente paisaje y culturas.

La Amazonía entonces constituye el territorio ideal donde se pueden resignificar a los seres míticos griegos y medievales. Su mismo nombre devela el aspecto mítico en que se ha visto envuelto y que ha llegado hasta nuestros días. Un espacio fabulado, mítico, que ha dado lugar a leyendas que han transitado crónicas, novelas y películas.

Pero ¿cómo se elabora esta imaginación fabulosa y mítica sobre el territorio amazónico?

Ana Pizarro sostiene que existen cuatro elementos que posibilitan esta representación:

La significación de viaje y su preámbulo en las cortes europeas, el contexto medieval inquisitorial, la imaginería renacentista emergente, así como el interés que despiertan los escritos sobre viajes (2009, p. 56).

Estas narraciones sobre la Amazonía como un paraíso perdido, pero a la vez un lugar dantesco, caótico, poblado de seres extraños propició por un lado que estas imágenes y discursos se instalen en el pensamiento occidental, pero a su vez propi-

cien las diferentes conquistas (militares, científicas, civiles) que han ansiado y convertido este territorio: como decía Mariátegui, en un espacio colonial, ya no solo interno, sino atemporal.

A continuación presentaremos dos relatos de la sirena, uno andino y el otro amazónico.

Hemos escogido estos relatos porque nos permiten apreciar estas interacciones culturales en ambos espacios culturales y porque los narradores del relato aparecen como autores (aunque sabemos que es complejo hablar de autoría en las narraciones orales), pero lo interesante es que estos narradores ya no figuran como simples informantes. Otro aspecto que unen a estos autores es el uso de imágenes elaboradas por ellos mismos que acompañan y dialogan con el relato.

## **SIRENAS I**

### **Carmelón Berrocal**

#### 1

Dicen que una vez dos muchachos iban desde su pueblo a las punas. Iban a trabajar, pero también estaban buscando chicas bonitas para conversar. Caminando, caminando llegaron cerca a la laguna de Plato Qocha. Como eran las doce del día, se pusieron a descansar y comenzaron a comer sus fiambres.

#### 2

Cuando estaban comiendo escucharon que los patos gritaban desde laguna. Uno de ellos miro hacia la laguna y vio con sorpresa que dos chicas bonitas de cabellos rubios estaban bañándose.

Pasó la voz al otro muchacho.

—¡Mira esas chicas bonitas en la laguna!

3

El otro muchacho vio a las chicas y, entusiasmado, comenzó a silbarlas. Cuando las chicas de la laguna escucharon el silbido del muchacho, salieron muy rápido asustadas del agua y, desnudas, corrieron a buscar sus ropas.

4

—Vamos a conversar con esas chicas— dijo uno de los muchachos.

—No, dijo el otro. Esas muchachas no son verdaderas gentes humanas. Son sirenas. No vayas— pero su amigo no le hizo caso y se puso a conversar con las muchachas sin creer que fueran sirenas. Hasta le parecían conocidas y parecidas a otras amigas suyas.

5

Así fue que, conversando, conversando, el muchacho empezó a enamorarse de las chicas. Las muchachas empezaron a tocar su guitarra para distraer al muchacho. También cantaban. El muchacho las escuchaba y las miraba enamorado de ellas.

6

Dicen que los tres en la orilla de la laguna de Plato Qocha tocaron y cantaron hasta el atardecer. Cuando ya estaba cayendo el sol, empezaron a subir juntos.

El muchacho preguntó a las chicas:

—¿Dónde viven?

Las chicas respondieron:

—Allá arriba, en la punta del cerro, allí vivimos.

Así es que los tres juntos caminaron, subiendo el cerro hasta que amaneció.

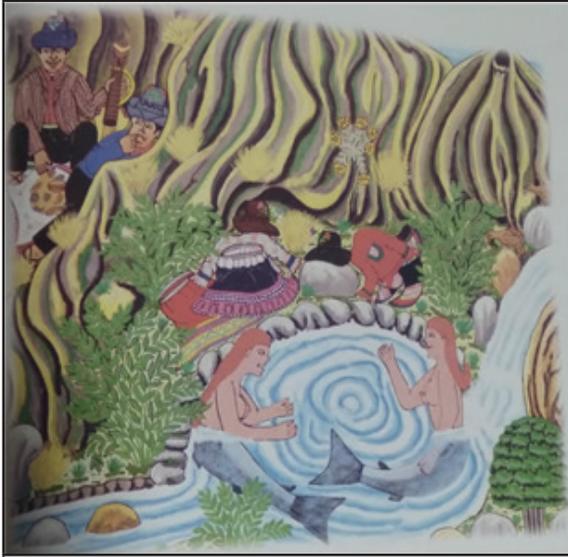


Imagen 1 Carmelón Berrocal, 2009. Colección: Macera-Castro

7

Una de las chicas le dijo al muchacho:

—Quédate con nosotras. Vamos a hacer una fiesta con mis primos y primas.

Como ya era de noche, el muchacho aceptó. La chica hizo entrar al muchacho a una casa muy linda y le presentó a sus primos y primas. Entre todos empezaron una fiesta con arpa, guitarra y un violín. Bailaban muy alegres. El muchacho estaba encantado. Había una gran mesa con frutas, papas, naranjas, plátanos y uvas.

8

—Estas gentes son buenas

—pensaba el muchacho— y estas chicas son muy bonitas con su cabello rubio— así enamorado bailaba y bailaba con todas las muchachas como si fuera un sueño.

De puro cansado, el muchacho, el muchacho se quedó dormido y, al día siguiente cuando despertó en la mañanita, vio que estaba en la puerta de una cueva. Al costado estaba sobre un helecho y sudando de frío. Entonces, el muchacho comprendió que sus amigas eran sirenas. Bajo rápido del cerro y nunca más volvió por allí.

-----

Como señala Landeo, la sirena “pertenece a los seres imaginarios propiamente dichos al campo semántico de Seres del Agua. Su hábitat son las fuentes, ríos y lagunas solitarias y aparecen preferentemente al atardecer y en las noches de luna” (2010, p.230). Esto lo notamos en la primera secuencia del relato en que los dos jóvenes —que expresan el yanantin— llegan a la laguna.

En la segunda secuencia aparecen las dos chicas bonitas —con ecos de la dualidad de las divinidades andinas del agua—; las jóvenes del relato ya denotan una belleza física, pero con un énfasis en la alteridad al notarse sus cabelleras rubias. En la tercera secuencia vemos la “naturalización” de la comunicación. El joven silba para llamarlas, como un ave enamoradiza.

En la cuarta secuencia vemos una ruptura del yanantin de los jóvenes. Uno de ellos reconoce que son sirenas (es aquel que no uso el lenguaje naturalizado) y deja solo al amigo, Es ahí donde parece ocurrir la escena atemporal y la relación entre las diferentes multirealidades andinas. En el relato se recoge esta constante en la tradición andina, (a diferencia de la amazónica) que generalmente son jóvenes, solteros y solitarios; quienes alejados de su comunidad se encuentran con la sirena. Es importante señalar cómo aquel joven que silba (podemos clasificarlo como una melodía) siente a las sirenas cercanas y parecidas a unas amigas suyas.

En la quinta secuencia notamos el tropo del canto y la música como elemento de atracción hacia las otras realidades. Como aparecen en la iconografía andina, tanto en las pinturas como en las esculturas en los pórticos de las iglesias y casas, las dos sirenas mediante la música atraen al joven hacia su mundo y provocan su alejamiento de su ayllu, de su entorno familiar.

En la sexta secuencia se aprecia el espacio temporal que menciona Landeo:

Estos encuentros (tinkuy) ocurren en un tiempo denominado “mala hora”, momento en que “muere” (wañun) el sol; en la transición de un tiempo de luz punchaw (día) hacia tuta (oscuridad, noche) (2010, p.201).

A la hora del atardecer, las sirenas llevan al muchacho a la punta del cerro. De nuevo, se aprecian las dualidades entre el mundo acuático (uku pacha) y el mundo de arriba (hanan pacha). Ambos espacios míticos.

En la séptima secuencia vemos cómo aparece la fertilidad expresada en los frutos que se le presenta al joven. Además del baile y cantos y el acogimiento en una nueva socialidad.

En la última secuencia, vemos cómo amaina el encanto de estas sirenas y el joven despierta en una cueva con helechos (ambos elementos también cercanos al mundo acuático) y se da cuenta que ha estado equivocado y su vida corre peligro. Por eso huye de ahí.

En el relato observamos las normas que rigen la pervivencia del ayllu, de la sociedad andina. La necesidad del yanantin y del no alejarse del espacio social, que representa además, no alejarse de las normas culturales. Cuando uno está solo es más fácil caer en las seducciones de las sirenas que alteran pero a la vez ordenan el espacio social.

## LA CHIRENA

**Nurubé Norberto Fernández**

La chirena<sup>9</sup> es lindísima. Su cuerpo es de puro oro. Los turistas de Colombia la vieron con su aparato de ver. Tiene una capa, una piel, que se muda. Cuando llega a casa se cambia, ya no aparece como chirena, sino como ser humano. Tiene todo a su pie, su oreja, sus ojos, su nariz, todo como humano. Los abuelos contaban que le veían a cada rato, cuando el tiempo de la luna llena, no como ahora... Si es mujer, le lleva a los hombres adentro del agua para que sean su marido; al primer hijo de mi hijo le llevaron cuando estaba nadando, cuando era chiquito. Le hacen crecer para ser su esposo. También hay la chirena hombre que se lleva a las mujeres. Esas personas que llevaron ya nunca regresan, se quedan a vivir allá para siempre. Les llevan abajo porque tienen la ciudad allá. La ciudad es como Lima o como Leticia o como Iquitos. Hay mucha gente, pero puro de ellos. Allí viven los bufeos, también son personas, son gringos o son hombres morenos.

Adentro no falta nada: hay luz, la máquina; todo tienen — grabadora, música— como en Leticia. Cantan puro huayno. Tienen la taricaya, la charapa, los lagartos, la boa, los pescados, todo lo que vive en el agua. Ellos aumentan los pescados.

La chirena se pone en el río, en las cochas, en la playa. Es como una señora turista, gringa, pero la mano no tiene, está dentro. Es linda, linda; en mi sueño yo la miré una vez.



En el relato observamos una descripción de la sirena que conjuga la belleza propia de este ser con su corporalidad cubierta de oro, en un símil con el mito de El Dorado que propició la imaginación y la ambición de los conquistadores y se ha resemantizado hasta la actualidad. La naturaleza dorada de la sirena amazónica le provee entonces de un aura mítica que solo puede ser apreciada por los turistas colombianos (probablemente hay una relación entre el oro mítico de los Yacuruna con el oro proveniente del narcotráfico); así, ellos la pueden observar. Pero también vemos la presencia de la oralidad amazónica en el cambio de piel, como la serpiente, o mejor dicho, como la Yacumama, la madre del agua. Cuando se transforma en humano se hace visible la noción del perspectivismo indígena y esta relación íntima entre los seres del bosque, donde no hay distinción entre humanos y no-humanos. Pero esta sirena ya no la pueden ver los jóvenes de ahora. Han perdido esta capacidad de observarla. Ya no tienen esta relación cercana con la naturaleza, la modernidad no los deja ver ni oír. El narrador se vuelve en un narrador-testigo que relata lo sucedido con su hijo. Es interesante cómo el narrador le da una categoría andrô-

gena a la sirena —a veces es mujer y otras hombres—, diferente a otros relatos en que el ser mítico masculino de los Yacuruna es el bufeo. Aquí hay una predominancia de la sirena, como ser mítico que traspola todo tipo de sustancialidad (como se menciona en el perspectivismo).

El relato tiene un sino fatalista, los que son raptados por la sirena no regresan, se quedan a vivir en el mundo de los Yacuruna, en ciudades tan grande como Lima o Leticia. Es decir, el peligro de la sirena es similar al extravío del mito griego, y el peligro es el desarraigo, el no saber regresar a la comunidad. Este peligro se debe a que en esas ciudades acuáticas —símbolos de la amenazante modernidad— tienen todo, especialmente lo que no poseen en la comunidad: luz eléctrica, máquinas, grabadora (símbolo de poder y de conocimiento: ahí el antropólogo guarda las palabras y testimonios de los antiguos)

Pero además hay dos elementos adicionales y ambivalentes. El primero es que en esas ciudades se canta puro huayno. Es decir, hay una cultura *otra* que se vuelve hegemónica<sup>10</sup>; pero también se observan a seres del agua que tienen una connotación chamánica, son espíritus protectores en los espacios entre mundos, que permiten la comunicación entre las diferentes especies vivientes del bosque.

El narrador termina enfatizando la presencia y naturaleza foránea de la chirena pero también da cuenta de su ser mítico al señalar que le falta una mano. Sabemos que hay otros personajes míticos como el chullachaqui que se le reconoce por los pies deformes. El narrador finaliza que ha visto a la sirena en sueños, es decir que no ha sido una percepción onírica (según la lógica occidental, sino una noción perspectivista indígena). Como se conoce, en el pensamiento indígena amazónico los sueños son considerados como un elemento relevante y direccional de lo que llamamos realidad.

Finalmente, como podemos observar, hay una disonancia narrativa entre el texto y la imagen elaborada por el autor. En

la imagen se puede percibir más los elementos tradicionales de este personaje.

## Conclusiones

- A pesar de ser dos sistemas literarios distintos, en los Andes y Amazonía hay algunos elementos convergentes en los relatos orales que permiten apreciar una serie de préstamos e interacciones culturales.
- En los relatos analizados vemos algunos tópicos comunes como la belleza de la sirena, el entorno mítico que rodea a este ser mítico. En el relato andino vemos que hay una subversión ante la amenaza de este personaje, pero en el amazónico hay una suerte de fatalidad encarnada.
- El análisis comparativo de los relatos orales vigentes en los Andes y la Amazonía —como el de la sirena— enriquecen nuestra comprensión sobre las nuevas formas discursivas orales, las dinámicas de cambio y su relación con el contexto actual.

## Nota

- 1 J. C. Tello estudia la iconografía andina a partir del análisis de algunos relatos orales de la región amazónica.
- 2 Es en la década de los 40, con ocasión de los 400 años del “descubrimiento del Amazonas” en que la Amazonía tiene un papel protagónico durante 1943. Ese año se desarrolla la exposición amazónica, organizada por Raúl Porras Barrenechea y Jorge Puccinelli. Además de la famosa exposición se realizaron concursos de cuentos y esculturas sobre la Amazonía, pero sin tener en cuenta los vínculos con los Andes, como si fuesen dos zonas completamente separadas.
- 3 A nuestro parecer, algunos pueblos amazónicos, sobre todo aquellos más cercanos al área andina, formaban parte de las sociedades que en palabras de Murra, querían tener acceso al control de los pisos verticales.
- 4 Los Yanasha son un pueblo de la familia Arawak y habitan la selva alta de Junín y Pasco, colindante con la sierra de Lima.
- 5 Este artículo es una ampliación de un texto anterior (1999) publicado en la Revista de Ciencias Sociales de la UNMSM.

- 6 A raíz de la lectura de este sugerente artículo, nos parece interesante abordar un análisis comparativo de algunas crónicas coloniales. Podríamos apreciar las interacciones discursivas y culturales entre las sociedades andinas y amazónicas.
- 7 Revilla señala que: “Teresa Gisbert nos recuerda que Ludovico Bertonio dejó registrado un dato revelador: “Quesintuu, Umantuu. Son dos hermanas con quien pecó Tunnupa, según se cuenta en las fábulas de los indios”. Luego añade: “Quesi Chaulla. Pescado que llaman boga [...] Quesintuu. Otra especie de boga” (Bertonio, 1998 [1612], p.291). Existen dos tipos de boga particulares a la fauna acuática del Lago Titicaca identificada con aquellos nombres. Esto deja creer que las supuestas hermanas eran seres acuáticos semejantes a peces, y que estaban vinculadas al Lago. Bertonio no dice más, y en definitiva nos lleva a considerar una faceta mítica de la memoria andina” (2012, p.137).
- 8 Hay que señalar que desde la esfera del arte se encuentra la presencia de la sirena en los espacios costeros, andinos y amazónicos. En la exposición “Esplendor de sirenas, música y seducción en las aguas del Perú” bajo la curaduría de Gabriela Germaná, Lala Rebaza y María Eugenia Yllia, realizada en marzo-abril de 2013 se detalla las trayectorias culturales y heterogéneas de este personaje mítico.
- 9 Según Chirif, en el castellano regional amazónico se encuentran fonemas marginales provenientes del quechua. Chirif resalta que este fonema “cumple la función de apropiarse de palabras foráneas...y de endulzarlas al oído del oyente” (2016, p.26) creemos que el uso de chirena en lugar de sirena cumple esta función.
- 10 La presencia del huayno se debe a las migraciones andinas recientes en esa zona. Entre ellas los Israelitas del Nuevo Pacto Universal.

## Referencias bibliográficas

- Berrocal, C. (2009). Cuentos pintados del Perú. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Chaumeil, J.P (2011). Khipu: ¿Conexiones andino amazónicas? pp. 295-322 En: Chaumeil J.P., Espinosa O. y M. Cornejo Chaparro (eds.) Por donde hay soplo. Estudios amazónicos en los países andinos. Lima: IFEA-PUCP-CAAAP.
- Chase Smith, R. (2011). ¿Un sustento arawak en los Andes centrales? La historia oral y el espacio histórico cultural yánesha pp. 219-254. En: Chaumeil J.P., Espinosa O. y M. Cornejo Chaparro (eds.) Por donde hay soplo. Estudios amazónicos en los países andinos. Lima: IFEA-PUCP-CAAAP.

- Chirif, A. (2016). *Diccionario Amazónico. Voces del castellano de la selva del Perú*. Lima: Lluvia Editores-CAAAP.
- Fernández, N. (2005). *La chirena*. En Gredna Landolt (ed.): *El ojo que cuenta. Mitos y costumbres de la Amazonía peruana*. Lima: Ikam.
- Gisbert, T. (2012). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. (3° edic.). La Paz: Plural Editores.
- Godenzzi J.C. y N. Beauclair (2017). *Literatura oral en los Andes y la Amazonía* pp. 405-430 en: *Literaturas orales y primeros textos coloniales* J.C. Godenzzi y C. Garatea, (coords,) *Historia de las literaturas en el Perú Tomo I* R. Chang Rodríguez y M. Velázquez Castro, directores generales. Lima: PUCP - Casa de la Literatura.
- Espino, G. (comp.) (2003). *Tradición oral, culturas peruanas -una invitación al debate-* Lima: UNMSM.
- Landeo, P. (2010). *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy Umallanchikpi Kaqkuna (Seres imaginarios del mundo andino)*. Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: UNMSM. ([https://unmsm.ent.sirsi.net/client/es\\_ES/all\\_libs/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD\\_ILS\\$002f0\\$002fSD\\_ILS:65710/one?qu=tesis+pablo+landeo](https://unmsm.ent.sirsi.net/client/es_ES/all_libs/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:65710/one?qu=tesis+pablo+landeo)).
- Mancosu, P. (2013). *Fluctuaciones míticas: las sirenas de Gama-liel Churata en: CON TEXTOS, revista Crítica de Literatura*. Lima. Año 4, n°4. Pp. 103-120.
- Mariátegui, J.C. (1928). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: El Comercio (2005).
- Ortiz Rescaniere, A. (1985). *Símbolos y ritos andinos: un intento de comparación con el área vecina amazónica*. *Anthropologica*, 3(3), 61-85. Recuperado a partir de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/802>
- Pizarro, A. (2009). *Amazonía: el río tiene voces*. México: F.C.E.
- Pratt, M.L. (2010). *Ojos imperiales. Literaturas de viajes y transculturación*. México: F.C.E.

- Regan, J. (2011a). Una comparación entre algunos íconos mochicas y mitos jíbaros. pp. 255-270. En: Chaumeil J. P., Espinosa O. y M. Cornejo Chaparro (eds.) Por donde hay soplo. Estudios amazónicos en los países andinos. Lima: IFEA-PUCP-CAAAP.
- Regan, J. (2011b) Hacia la tierra sin mal. La religión del pueblo en la Amazonía (3° ed.). Lima: CAAAP-CETA.
- Revilla, P. (2012). Quesintuu y Umantuu: Sirenas y memoria andina en: RUNA XXXIII (2) pp. 133-155.
- Rostorowski, M. (1992). Pachacamac y el Señor de los Milagros. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Tello J.C. (1923). Wiracocha, Inca vol I n°1: 93-313. Lima: Museo de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Viveiros de Castro, E. (2007). La selva de cristal: notas sobre la ontología de los espíritus amazónicos en: Amazonía Peruana n° 30 pp 85-110.

**EL VERSO LIBRE EN LA POESÍA DE JOSÉ LEZAMA  
LIMA. TRES CASOS ESPECÍFICOS**

**THE FREE VERSE IN JOSÉ LEZAMA LIMA'S  
POETRY. THREE SPECIFIC CASES**

**O VERSO LIVRE NA POESIA DE JOSÉ LEZAMA  
LIMA. TRÊS CASOS ESPECÍFICOS**

**Franco Navarro Pérez\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
franco.navarro1@unmsm.edu.pe.

ORCID: 0000-0001-6156-5142

Recibido: 12/ 03/21

Aceptado: 25/03/21

---

\* Estudiante de Literatura en la UNMSM, quien actualmente se encuentra próximo a cursar el noveno semestre de dicha carrera profesional. Fue miembro adjunto del grupo de investigación, también perteneciente a la mencionada casa de estudios, llamado LIGECU: Literatura, Género y Cultura durante el periodo 2018 - 2019. Ha participado en diversos coloquios organizados por la Casa de la Literatura Peruana y tiene publicado un relato corto en la revista sanmarquina *Resistencia: Revista Plural de la Comunidad Universitaria*.

## Resumen

Este artículo estudia los elementos que configuran el verso libre en la poesía de Lezama Lima desde el enfoque teórico de la versología moderna. La hipótesis postula que en su verso libre hay un retorno a las fuentes métricas de la antigüedad; es decir, el versículo, usando el emparejamiento y los grupos rítmicos semánticos. El trabajo desarrolla el análisis estructural desde el plano formal en tres casos específicos: “Muerte de Narciso”, “Rueda el cielo”, “Hai kai en gerundio” y, finalmente, las conclusiones.

**Palabras clave:** José Lezama Lima, verso libre, versículo, poesía latinoamericana.

## Abstract

This article studies the elements that make up free verse in José Lezama Lima's poetry from the theoretical approach of modern versology. The hypothesis proposes that in his free verse there is a return to metric sources of antiquity, that is to say, the ancient verse, using the coupling and semantic rhythmic groups. The work develops the structural analysis from the formal plane on three specific cases: “Muerte de Narciso”, “Rueda el cielo”, “Hai Kai en gerundio” and, finally, the conclusions.

**Keywords:** José Lezama Lima, free verse, ancient verse, latinoamerican poetry.

## Resumo

Este artigo estuda os elementos que compõem o verso livre na *poesia do José Lezama Lima, a partir da abordagem teórica da versologia moderna. A hipótese postula que em seu verso livre há um retorno às fontes métricas da antiguidade, ou seja, o versículo, por meio de emparelhamento e grupos rítmicos semânticos. O trabalho desenvolve a análise estrutural a partir do plano formal em três casos específicos: “Muerte de Narciso”, “Rueda el cielo”, “Hai Kai en gerundio” e, finalmente, as conclusões.*

**Palavras-chave:** José Lezama Lima, verso livre, versículo, poesia latino-americana.

---

## Introducción

En el presente trabajo se realiza un análisis de tres poemas de Lezama Lima desde el enfoque teórico de la versología moderna. Uno de los principales motivos de esta investigación es ampliar los estudios en torno a su poesía, teniendo como base el análisis del plano formal. En este sentido, consideramos pertinente aproximarnos a estos textos con la finalidad de demostrar su importancia dentro de la conciencia escritural del mencionado poeta cubano. Asimismo, servirán de principal sustento para la hipótesis que hemos planteado: demostrar que en la lírica lezamiana se ostenta una fórmula de composición, la cual vendría a ser una amalgama de las medidas tradicionales con el versolibrismo.

Tres son los apartados: recepción de la crítica, marco teórico y el análisis de los tres poemas. En el primero se ha tomado en cuenta los estudios académicos que se han identificado en la estética neobarroca de Lezama Lima: una proclividad a desatar el poder renovador de la palabra y elaborar imágenes metafóricas que generan un denso campo semántico. Estos estudios consideran que *Muerte de Narciso* es la piedra angular de la obra lezamiana, mientras que *Enemigo rumor* continúa con el legado, pero apuntando hacia la concepción de lo metapoético. Además, una constante evidenciada en dichos libros es la aparición de los elementos del agua y fuego como fuerzas naturales y poéticas, vinculadas a un deseo obsesivo del conocimiento. Es por ello que en el imaginario del poeta cubano se observa un vasto repertorio de símbolos y significados, siendo así una de las voces fundamentales de la tradición literaria latinoamericana.

En el segundo apartado se aborda el marco teórico concernientes a las nociones de la versología moderna. Entre los conceptos que destacamos para nuestra lectura, han sido el ritmo interior propio, el emparejamiento distribuido en las equivalencias sintácticas y semánticas, la escansión, los grupos rítmicos,

los paralelismos y el encabalgamiento. Además, retomamos el debate sobre los antecedentes del versolibrismo. Esta discusión nos permite entender que en base a determinados sucesos que influyeron en la poesía moderna, la tradición métrica no se halla tan alejada de la propuesta del verso libre. Se vislumbra entonces que el afán rupturista de la vanguardia no fue tan radical como generalmente se piensa.

En el tercer apartado, se analizan los poemas “Muerte de Narciso”, “Rueda el cielo” y “Hai kai en gerundio” desde las características de su forma. Las herramientas teóricas brindadas por la versología moderna aplicadas en los tres textos proporciona nuevas luces sobre la propuesta artística de Lezama Lima en el ámbito de la poesía. Una de las principales reflexiones que se desprende del análisis radica en cómo el poeta cubano hace uso de diversos tipos de versos, lo cual implica que hay un amplio conocimiento de la métrica clásica y, a su vez, del verso libre imperante todavía en su época. Por lo tanto, es posible denominar a la escritura poética lezamiana como profundamente heterogénea, logrando articularse a través de la resemantización y actualización las medidas de la antigüedad.

## **Recepción de la crítica**

José Lezama Lima es uno de los escritores latinoamericanos más importantes de la centuria pasada. En su extensa obra encontramos la publicación de novelas, ensayos y poemas. Debido a la pluralidad de su pluma, la crítica literaria ha ido estudiando al bardo cubano desde sus primeros textos a los últimos y póstumos, divisando a partir de ello la articulación de un universo de imágenes, metáforas y símbolos vinculadas a su país natal y a la identidad del sujeto latinoamericano. Lezama Lima es, en este sentido, una figura fundamental en las letras castellanas y, por ende, del imaginario de este lado del mundo.

La travesía poética lezamiana se inicia con *Muerte de Narciso*, saliendo en circulación el año 1937. Este libro, constata-

do principalmente en el poema homónimo, “Muerte de Narciso” deja en claro lo que Lezama Lima entiende al poema según su función totalizadora, es decir, como un texto creador de infinitas posibilidades. Paralelo a su carácter cosmogónico, este libro presentó la “máxima, expresión, el ritmo y la luz” de las expresiones artísticas de post vanguardia (Ehrmannová, 2016, p. 14). En este sentido, llegó a ser apodado como el nuevo Góngora; debido a la articulación de una sintaxis caracterizada su juego críptico de frases y un empleo original de figuras literarias. De este modo es que también se advierte su afán por desatar el poder innovador de la palabra. Por lo tanto, para situar al poeta cubano en el horizonte estético-literario, consideramos necesario precisar la propuesta artística del neobarroco. Lo remarcable del poemario en cuestión es que, dada la fecha de su publicación, antecede relativamente a lo que se entiende como los alcances que consiguió el neobarroco durante el contexto de la postguerra. Los efectos de la segunda guerra mundial desataron una inquietud temporal e histórica, incitando a que se replanteen las categorías (Díaz, 2015). Ligado a lo anterior, se podía observar que la cultura humanista burguesa, junto a las lógicas vanguardistas empezaban a agotarse.

De manera que esto implicó emprender un viraje que consista en actualizar la tradición. El barroco, cuyo apogeo fue durante todo el siglo XVII, atrajo la atención de los artistas de mediados del siglo XX; quienes llegaron a comprenderlo como oscurecimiento, metalenguaje, vocablo elusivo y, principalmente, como un *revival* (Díaz, 2015), como el punto de partida para la refundación, para una nueva dinámica cultural. Por extensión, el barroco era el establecimiento de una “salida” para el arte del presente. La urgencia de revitalizar las herramientas de lectura que permitieran englobar a la filosofía, ética, epistemología y a las demás dimensiones del pensamiento suscitaba el planteamiento de lo neobarroco. Este concepto que caracteriza a la época contemporánea, a su vez, despliega el “ritmo y la repetición, el límite y el exceso, el detalle y el fragmento, la

inestabilidad y la metamorfosis, todo esto en un caos y laberinto donde predomina la dispersión y, especialmente, la complejidad” (Ehrmannová, 2016, p. 12). Y *Muerte de Narciso* se inscribe en estas acepciones, tal como hemos señalado líneas más arriba, muchos antes de que se comenzara la plena teorización de este nuevo sistema estético-ideológico.

Paralelo a esta lectura, debemos referirnos a los apuntes de Severo Sarduy en *Ensayos generales sobre el barroco* (1969). Dicho libro, desde un punto de vista filosófico y cosmológico, señala que el neobarroquismo, mediante la substitución, condensación y proliferación logran hacer énfasis en lo intertextual y paródico de los textos. El barroco, siendo un medio de los dibujos circulados, desviados del centro, buscan la armonía y homogeneidad a partir de Dios o sin este. No obstante, el Neobarroco ha perdido este Dios, refleja solamente contrariedad y suspensión. La base del neobarroquismo es, de este modo, una proyección del deseo que no puede tocar su objeto y, a su vez, la tendencia por atrapar lo que constantemente se escapa. Tanto el barroco como el neobarroco, sedimentaron vías a través de las cuales el lenguaje luce más real, mientras que el texto vendría a corresponderse con la ilusión.

Es posible identificar los caracteres mencionados en el primer poemario de Lezama Lima: la propuesta de un proyecto artístico a largo plazo. El poema homónimo, “Muerte de Narciso”, se distingue por la rareza, la dificultad de su lectura y, simultáneamente, por su fragua de versos que constituyen el propio acto de la escritura en base a la compleja concepción de imágenes. Si bien es cierto que en la poesía lezamiana predomina el hermetismo, este trasciende del proceso sintáctico y del material verbal oscuro, razón por la cual el hermetismo lezamiano podría catalogarse como una manera del ser (Ehrmannová, 2016). “Muerte de Narciso” anuncia de la idea de la muerte desde el título y opera como eje constante en la presentación de los versos. No obstante, el poema no promueve la recodificación de todo el mito, solo la de “su porción última al modo barroco de

la sobremanera” (Santos, 2011, p. 28). Debajo de la exuberante puesta en escena de los vocablos, se oculta una minuciosa representación de los momentos finales de Narciso.

El texto de Lezama Lima no se limita a establecerse como una representación mimética de la realidad, sino que abre las puertas para la creación de una nueva partiendo de “la exploración constante de lo desconocido” (Santos, 2011, p. 28), como si desplegara una “abierto red de relaciones [que] trabaja una estructura que se desprende casi totalmente de las habituales y canónicas asociaciones para alumbrar un camino hacia el nacimiento mismo de las cosas” (Santos, 2011, p.28). De este modo, es posible inferir que del caos se puede producir vida, y viceversa. Pareciera que la muerte y la resurrección son términos disímiles, pero, finalmente, alcanzar a entablar un vínculo mediante el cual se complementan.

Otro aspecto para considerar en “Muerte de Narciso” es, que siendo el poema fundador lezamiano, apuntó a la muestra de “un constante deseo de sabiduría” (Santos, 2011, p.28). En otras palabras, ese sería el objetivo primario de la creación, ligado con la búsqueda incesante de lo posible desde un diálogo heterogéneo de culturas. El encuentro entre América y Occidente —el componente americano es la interpretación de Lezama Lima, mientras que Narciso constituye el elemento mítico de la tradición grecorromana— denota también la oportunidad para conjugar estilos y estructuras. No hay estrechos límites que no se puedan superar, y los inmedibles alcances de la creación poética lo constata.

Narciso es, en tal sentido, un personaje que ha sido material para la poesía desde la concepción de su historia o de su mito. Pero lo que separa a Lezama Lima de autores consagrados como Ovidio o Paul Valéry, reside en abordar al símbolo de la belleza egocéntrica desde el poder transformador de la palabra (Ríos, 2011). De modo que puede advertirse que en su poema se encuentra y se mezcla lo clásico, lo neobarroco, lo simbolista y lo cubano. Captura el mundo y la realidad transmutándola

mediante el juego de reflexión (Ríos, 2011) entre el sonido, la palabra y el símbolo. Poesía equivale, entonces, al motor que transforma el mundo, aquella en la que es posible reconstruir y recrear la realidad. Se logra percibir que el poema, en sí mismo, se convierte en un objeto de extrañamiento (Ríos, 2011). Deviene en un signo críptico, donde la opacidad del lenguaje y su heteronomía son llevados, en apariencia, a un nivel exacerbado. Lo que se empeña por expresar el lenguaje se torna difuso y escurridizo en el texto lezamiano. El lenguaje, entonces, deja de tener esa capacidad “sínica” y procede a poseer una capacidad simbólica per se, generando entonces vasos comunicantes entre los principios estéticos del simbolismo y el neobarroco. El valor agregado a la retórica desaforada, a la profusión de ornamentos viene a ser su conversión en el símbolo o lógica míticos.

La formación de un logos que opera en función al mito se articula en los elementos del fuego y del agua cuya relación produce un oxímoron de la vida, la muerte y el renacimiento (Ríos, 2011). En primer lugar, el agua vendría a ser uno los símbolos fundamentales del poema, dado que se manifiesta en las operaciones del espejo. En el poema lezamiano el agua cumple la función de ser el material en que se refleja Narciso; el agua connotaría la muerte y la regeneración: sería el espacio para la abolición de la realidad y para su posterior surgimiento. Esto se debería a que el agua es un espacio de tránsito entre diversos planos de conciencia o de la realidad: es querer obtener la trascendencia a través de la reflexión y el conocimiento. Narciso se devela en su propia mirada proyectándose en la fuente.

Por su parte, el fuego estaría representado desde su dimensión sexualizada, como expresión, simultáneamente, del erotismo y de la introspección (Ríos, 2011). En tal sentido, contemplar al fuego de esa manera implica la idea de que es el elemento integrador de la realidad: el fuego sexualizado es la fuerza cósmica que une y disgrega, que pone en contacto los planos de la existencia partiendo de las posibilidades del ser. La carga ontológica del poema lezamiano remitiría, desde el elemento del

fuego, a un erotismo nacido del juego de seducción reflejo y recíproco. Bajo este examen, el autoerotismo muestra en “Muerte de Narciso” una búsqueda de la perfección. Lo original de la actualización lezamiana de este mito supera las lecciones del amor egoísta para elevarlo como una vía para conocerse a sí mismo (Ríos, 2011). La muerte simbólica de Narciso implica proseguir el camino heroico de la transformación, cuya meta final es la redención y el renacimiento.

Se ha destacado, también, la importancia de lo visual en “Muerte de Narciso”. Es decir, las operaciones de la imagen dentro de la construcción poética. En el texto lezamiano, las imágenes se urden a partir de un uso minucioso de la metáfora. No obstante, no es posible advertir el concepto clásico de metáfora en el poema, tal como lo había postulado Aristóteles —metáfora como especie de añadido al lenguaje común para darle gracia, hacerlo más asequible, entre otros. La metáfora empleada por Lezama Lima se aproxima más al “concepto romántico” (Chamorro, 2009, p. 14), porque, así como en el romanticismo, se busca un orden y una armonía desde lo misterioso. Si bien es cierto que deben salvarse las diferencias entre estas dos posturas artísticas, cabe añadir que la dicha figura literaria se impulsa, como fuerza renovadora, a través de la combinación de muchos factores en el orden creativo; es decir, pertinentes a lo que se comprende por fragmentos de la imagen (Chamorro, 2009).

De este modo, Lezama Lima viene a apostar por una creación separándose de la tradición para renovarla (Chamorro, 2009). Asimilar culturalmente los distintos relatos míticos le permite revalorizarlos y atribuirles un nuevo repertorio de significados. En este sentido, la imagen poética de “Muerte de Narciso” es la de un ser que se sabe imagen, pero a su vez reconoce en ella el yo tangible, logrando así el orden de las posibilidades. La imagen en base a la metáfora lezamiana es aquella que hila los fragmentos de la Imagen, es la que transforma las diferencias en semejanzas, la que “une lo cognoscible con lo incógnito

tanto en el lenguaje como en sus expresiones poéticas, similar a lo que sucede en la propia cotidianidad del hombre” (Chamorro, 2009, p. 15).

En suma, la imagen de Narciso, en la pluma de Lezama Lima, es la imagen del mito en la historia, traída por el poeta mediante el poder renovador que posee la metáfora. En él es posible advertir la convergencia de las reminiscencias de una armonía perdida debido al caos de la modernidad, lo cual hace que el poeta pueda alcanzar fragmentos de aquella naturaleza con la intención de recuperarla desde el arte lírico. Es Narciso, de esta forma, el eterno buscador de la imagen que lo abarca, pero también es a quien se le escapa en la fluidez de lo insondable (Chamorro, 2009). La necesidad de Narciso por encontrar su yo en el reflejo se interpreta como una alegoría de la búsqueda incesante del hombre por su esencia que, a su vez, ha suscitado intriga y sospecha a lo largo de la humanidad.

La trascendencia que alcanzó *Muerte de Narciso* entre los lectores y la crítica fue continuada por el libro *Enemigo rumor*, publicado en 1941. A ambos se le han catalogado como “las obras cruciales que influyeron toda la generación de los poetas jóvenes” (Ehrmannová, 2016, p. 16); es así como Lezama se convirtió en un ídolo de la generación joven fascinada por su erudición. Bajo este juicio, añadimos que en el par de poemarios hay una tendencia del poeta por acercarse al espejo tratando de entablar un intento de encuentro material. Entonces, si pensamos ello desde el plano metafísico, se traduce como un deseo posesivo de conocimiento, mas, nace frustrado, ya que no concluirá en una creación; porque “la poesía, cual enemigo rumor, no se deja atrapar, se escapa en el instante en el que alcanza su mejor definición” (Del Río, 2005, p. 1999).

La resonancia que tuvo *Enemigo rumor* fue en parte por la consolidación del modo de decir lezamiano, el cual, en otras palabras, rompía los cánones de aquella época no solamente en un sentido puramente estético, sino también por un trasfondo de ideas en el que la propia poesía se tornaba objeto de

indagaciones metafísicas, acompañada de un despliegue verbal sin precedentes (Portuondo, 2003). Asimismo, se plantea la cuestión de lo metapoético que opera junto a sus signos líricos, produciendo una mirada un poco más vigilante sobre el libre discurso poético, lo que quiere decir que se concibe la realidad con la poesía implícita en ella que prima por sobre las cuestiones afectivas o sentimentales (Portuondo, 2003). De este modo, la postura estética lezamiana configurada en dicho poemario apunta a explorar el sistema del lenguaje, ya sea desde la dimensión del sonido o la del significado.

En *Enemigo Rumor* también se ha podido identificar un “problema entre la fijeza y la evaporación” (Fernández-Cozman, 2001, p. 102), como si la escritura del poeta quisiera capturar un instante, pero sin lograrlo, lo que resulta en una metamorfosis de las imágenes poéticas. Paralela a esta precisión, se advierte que el agua es uno de los elementos cruciales en el libro, representándose como una “agua discursiva que configura una imagen de quietud, pues hay un paisaje inmóvil y, por lo tanto, una ausencia de movimiento” (Fernández-Cozman, 2001, p. 103). Por ese motivo es que el agua es multifuncional: opera como sinónimo de mansedumbre, como una reconstrucción de la imagen del yo en el espejo y como posibilidad de la reconstrucción de los tiempos pasados.

De otro lado, a lo largo del libro, Lezama Lima emplea la imagen del fuego partiendo de la premisa de que posibilita la comunicación y que manifiesta el intercambio de la palabra entre el yo y el otro. Entonces, la interacción entre los elementos mencionados suscita la idea que consiste en emprender la búsqueda del lado mítico del universo, dado que el fuego, como lo masculino, con el agua, como lo femenino, se complementan en el tejido del lenguaje. En otras palabras, se consigue comprender que “el fuego le pasa sus semas al agua y el agua hace lo mismo con el fuego. El dominio del fuego recibe el contenido intuitivo y sensible que le da del dominio del agua” (Fernández-Cozman, 2001, pp. 106 - 107).

El breve repaso por las exégesis de sus dos primeros poemarios nos conduce a ciertas reflexiones, como, por ejemplo, que Lezama Lima hizo prevalecer la creación de la imagen desde lo simbólico y la metáfora hermética. Hay en sus versos una intención por desplegar el poder creador de la palabra rebotando sus límites, motivo por el cual, se advierte el empleo recurrente de los elementos naturales concebidos dentro de su sistema poético.

### **Marco teórico. Alcances y límites de los estudios sobre el versolibrismo**

Desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, la poesía emprendió una búsqueda incesante de nuevas formas de expresión. Ello se debe a que el poeta, específicamente, el de vanguardia, aducía que los límites de las métricas tradicionales le impedían gestar un verso liberado, en aras de la innovación estético-verbal. Al ritmo consonante y al número determinado de sílabas —por mencionar algunos caracteres del verso clásico— se le opuso la propuesta artística de la palabra como unidad que quiere desligarse de la norma métrica para canalizar la subjetividad total del poeta, es decir, un ritmo interior propio (Utrera Torremocha, 2003). Aquel fenómeno histórico-cultural, es decir que poseyó como consigna la libertad y el deslinde con el logos de la época, tuvo un fuerte influjo en todas las manifestaciones del arte, proclamando el agotamiento de las maneras tradicionales y cediendo el paso a ese indetenible afán de ruptura. Así es como se desata, en las primeras décadas de la centuria pasada, la plenitud del verso libre.

Partiendo desde el enfoque de la versología moderna, el verso libre ostenta como base de su creación generalmente a la experimentación lingüística, cuya finalidad apunte a que la prosodia, la sintaxis y la espacialidad se dinamicen. Esto vendría a generar un verso iconoclasta, disforme y desafiante a la teoría formal de la lírica (Belic, 2000). A lo precedente, debemos agre-

gar que, dentro de la propia experimentación entra la idea de que el verso se libere del *corsette* de la forma métrica del soneto, del alejandrino, entre otras manifestaciones líricas tradicionales. No obstante, cabe recordar que versos mayores a catorce sílabas tienen su antecedente en el versículo, el cual fue clave para la literatura hebrea y la constitución de la Biblia (Henríquez Ureña, 2003). En tal sentido, una parte fundamental de la raíz del versolibrismo está constituida por los paralelismos identificados en lo oral y lo popular que, en otras palabras, vendrían a ser las manifestaciones más arcaicas de índole sonora.

Estos apuntes guardan cierta relación con lo postulado por Ricardo Jaimes Freyre en sus *Leyes de la versificación castellana* (1912). El poeta diseña una sistematización del verso libre, refiriéndose a este como verso polimorfo, un verso sin ritmo o arritmo. Lo destacable de esta definición es que se atañe al asunto de la libertad y a la cuestión de que en su esqueleto se combinan todos los periodos prosódicos con una sola idea o imagen. De esto se infiere que cada pensamiento crearía su propia forma. Además, considera como antecedente el ritmo ideológico de los hebreos, árabes, chinos, entre otros, y a los versículos que son herencia del libro de San Jerónimo. Sin embargo, creemos pertinente oponer, a estos apuntes, otra postura analítica de lo que se entiende del versolibrismo.

Hay una postura que consiste en comprender que la manifestación del verso libre tendría como raíz —o precursor— al verso tridecasílabo (Jauralde, 2004), debido a que este ostenta una tendencia a la irregularidad. En tal sentido, la esencia del verso libre sería comprendido como un verso de difícil acoplamiento a los ritmos clásicos, tomando un verso que le sirve de patrón. Por lo tanto, el verso libre resultaría de una de suma o mezcla (Jauralde, 2004) de versos regulares, versículos y versos irregulares. De esta lectura se colige que habría la existencia de un programa estético, es decir, una conciencia de escritura vinculada con la intercalación de versos de diversos tamaños.

Bajo esta línea, se añade también la idea de entender al verso libre teniendo en cuenta que en esta composición poética siempre se podrá advertir la presencia de una reiteración de versos y ritmos (Jauralde, 2004). Por lo tanto, si se prescindiera de esta observación, se aceptaría al versolibrismo como forma de expresión que también implicaría aceptar la presencia esporádica de versos cuya escansión develarían diferentes medidas, lo cual no obedecería a un patrón rítmico desconocido y sería no relevante extenderse hasta el versículo. Lo precedente incita a pensar que sería mejor mantener la coherencia sintáctico-semántica que hablar de ritmo de pensamiento (Jauralde, 2004), porque este se encontraría ubicado en un lugar impropio.

A continuación, nos prestaremos de otro planteamiento teórico que nos sirva de contraste a lo anteriormente señalado. Resulta factible enfatizar la relación de la versificación teniendo como base el ritmo de pensamiento, el verso de imágenes acumuladas o yuxtapuestas libre, donde se emplea una reiteración de imágenes y, principalmente, la metáfora, que es frecuente en la vanguardia (Paraíso, 2000), a lo que se podría acotar que también durante la post vanguardia, tal como se ha podido identificar en la composición lírica “Muerte de Narciso”. Entonces, cuando en el poema se advierten imágenes encadenadas, repeticiones obsesivas de determinados elementos, encabalgamientos o juego de tensiones, estaríamos hablando de la denominada equivalencia afectiva de imágenes (Paraíso, 1985).

Del ritmo poético es posible señalar dos tipos de factores: semánticos y sintácticos. Estos se hallan vinculados con la versificación paralelística (Paraíso, 2000), apoyada en el ritmo de pensamiento. El factor semántico implicaría un retorno ideológico, sea en forma negativa (paralelismo sinonímico), en forma negativa (paralelismo antitético) o en forma de emblema o símil (paralelismo emblemático). Por su parte, el factor sintáctico se evidencia las recurrencias sintácticas (quiasmos, paromoeosis), en recurrencias léxicas (anáfora, repetición, compleción), y en recurrencias semánticas (enumeración, acumulación, si-

nonimia). En este sentido, ambos estarían destinados a explicar la poeticidad de los textos poéticos (Paraíso, 1985). Acaso determinar las constantes de la subjetividad propia, o el ritmo interior, evidenciaría la complejidad del ejercicio de la creación lírica e implicaría partir desde un examen ontológico.

En sintonía con lo anterior, consideramos factible para nuestra investigación las anotaciones teóricas respecto a la pausa métrica. A modo de breve contexto, debemos anotar que aún resulta difícil separar el cambio de renglón de la idea de pausa, puesto que, en los últimos siglos, ha sido denominado como marca convencional (Martínez, 2019). Por lo tanto, que haya la presencia de pausas versales provoca una segmentación no natural, lo cual convencionalmente se marca con un cambio de línea. En este sentido, en el versolibrismo se hace uso de estas divisiones gráficas, suscitando la discusión tanto de su valor literario como lírico, aunque, y esto es medular, sería posible advertir una intención del autor y una disposición del lector (Martínez, 2019). Nuevamente, esta precisión se acerca a lo que entendemos como conciencia de la escritura poética, que puede vincularse con el tema de la distribución del espacio.

Además, en el verso regular y en el libre, la separación gráfica suele venir motivada por dos criterios: uno rítmico, y el otro semántico (Martínez, 2019). En el primero, su demostración recae en la elaboración de estructuras silábico acentuales y de paralelismo, mientras que en el segundo se lo identifica en la presencia de encabalgamientos en el verso libre. Entonces, lo que se colige es que los versos, para integrarse como una de las diferencias esenciales de la prosa, deben poseer entonación y estar delimitados por pausas (Martínez, 2019). En suma, la pausa se configura como la única marca rítmica o el único elemento fundamental cuya permanencia estaría desde el verso más tradicional hasta el verso de vanguardia de mayor intención rupturista.

Es menester también referirnos al *coupling* o emparejamiento, el cual, en primera instancia, denota la posibilidad de

aislar un fenómeno cohesionador suponiendo el principio estructurador del lenguaje poético (Pozuelos, 1989). En este sentido el coupling implica la ubicación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones de igual equivalencia o, al revés, el uso de posiciones equivalentes como desgaste de elementos fónicos o semánticos que se equivalen entre sí (Pozuelos, 1989). La equivalencia semántica comprende la relación de miembros de un paradigma o clase, es decir, la constitución de un orden de realidad semejante y/o opuesto y la equivalencia fonética concierne a la elaboración de rimas, aliteraciones, repeticiones sonoras, la idea de acabar dos vocablos en una misma consonante, etc.

Retomando lo del ritmo interior, debemos ubicarnos en el contexto de la tradición poética occidental para hallar los antecedentes del versolibrismo. Estos vendrían a ser el juego métrico, la recuperación y adaptación de versos, y los versos de carácter bíblico que, dicho de otra manera, es el versículo —señalado en párrafos anteriores—, aunque los principales estimulantes para el cambio fueron el verso de carácter prosaico de Whitman y el poema como un sinnúmero de posibilidades del simbolismo francés (Torremocha, 2003). Se habla ya de una travesía hacia la libertad expresiva, personal para cada uno, lo cual logró desatarse un enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo —conflicto que, con el transcurrir de los años, logró acarrear una situación relativamente paradójica.

De los simbolistas franceses, rescatemos que ellos consideraron a la prosa poética como un paso previo al verso libre. Ello es una muestra de la individualidad, una creación ligada al ritmo interior, al ritmo de pensamiento con el aspecto sintáctico. Entonces, la construcción del verso estaría basada en la idea, lo que antes, en el verso clásico, no era permitido: la construcción de la idea se basaba en la rigurosidad métrica —soneto, alejandrino, etc.— (Utrera Torremocha, 2003). Se colige pues, que cuestionar esta rigidez implicó problematizar los recursos

tradicionales, pero, a su vez, incitó a que se amplíen los propios estudios de la versología.

Por esto mismo es que resulta pertinente tomar en cuenta la propuesta de estudiar al versolibrismo como un acontecimiento estético dentro de los marcos de la historia. Si es que el verso libre fue una innovación literaria, debemos comprender de qué manera fue recibida por el público, sea aceptándola o rechazándola. Ello se vincula con el lector y sus expectativas, puesto que este sujeto receptor debe advertir, por lo menos, en la tipografía del verso libre una versalidad suficiente, es decir, reconocer el remanente que provendría del verso clásico (Utrera Torremocha, 2004). En otras palabras, y es lo que se podrá ver en el apartado siguiente en torno a Lezama Lima: el versolibrismo no es del todo autónomo. Su identidad mostraría antecedentes en la tradición métrica.

Lo precedente se relaciona con que el verso libre protagoniza una ruptura estético-cultural dentro de un periodo histórico determinado, pero no absoluta: en su misma concepción se evidencian ciertos elementos que conforman la estructura del verso clásico. En este sentido, la irrupción del versolibrismo vendría a ser un conjunto de reformas en la esfera de la poesía (Utrera Torremocha, 2004). Y ello se puede sustentar en dos puntos: el verso libre se presta de ciertos engranajes de la lírica tradicional para renovarlos y lo segundo sería que, tras la declinación de la vanguardia, los poetas se sintieron propensos a emprender un viraje hacia las formas clásicas, de las que quería deshacerse la misma vanguardia.

Actualizar el debate respecto a los orígenes del verso libre brinda la oportunidad de asentir o discrepar con lo que se ha postulado. No obstante, bajo el contexto literario latinoamericano de la centuria pasada, consideramos que, tras la vanguardia desatada, algunos autores buscaron retornar a la tradición o nutrirse de ambas fuentes, lo cual es posible constatar en la escritura poética de José Lezama Lima, tal como veremos posteriormente.

## El verso libre en la poesía lezamiana. Tres casos

En el presente apartado se procederá a elaborar el análisis de los poemas “Muerte de Narciso”, “Rueda el cielo” y “Hai kai en gerundio” desde el enfoque de la versología moderna. Principalmente se tomará en cuenta el concepto de las equivalencias fonéticas y semánticas, el ejercicio de la escansión y el esquema de los grupos rítmicos en función del propio ritmo interior. En suma, el estudio residirá en esbozar una aproximación de dichos textos teniendo en cuenta la elaboración la forma y, en parte, el estilo.

### El caso de “Muerte de Narciso”

El texto insignia del poemario debut de Lezama Lima, distribuido en grupos de ocho líneas cada uno, se constituye en 136 versos. Ante su gran extensión, hemos considerado pertinente seleccionar tres fragmentos específicos. El primero viene a ser la sección de apertura, la cual también funciona como el exordio, dado que el poema también ostenta un carácter narrativo basándose en símbolos:

- |   |              |
|---|--------------|
| v.1 Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo | (13 sílabas) |
| ́x/ ́x/ ́x/ x́x/ xx́x                       |              |
| v.2 envolviendo los labios que pasaban      | (11 sílabas) |
| xx́x/ x́x/ xx́x                             |              |
| v.3 entre labios y vuelos desligados.       | (11 sílabas) |
| xx́x/ x́x/ xx́x                             |              |
| v.4 La mano o el labio o el pájaro nevaban. | (11 sílabas) |
| x́x/ ́x/ ́xx/ x́x                           |              |
| v.5 Era el círculo en nieve que se abría.   | (11 sílabas) |
| xxx́x/ ́x/ xx́x                             |              |
| v.6 Mano era sin sangre la seda que borraba | (13 sílabas) |
| ́x/ xx́x/ x́x/ xx́x                         |              |
| v.7 la perfección que muere de rodillas     | (11 sílabas) |
| xxx́/ x́x/ xx́x                             |              |
| v.8 y en su celo se esconde y se divierte.  | (11 sílabas) |
| xx́x/ x́x/ xx́x                             |              |

A través del ejercicio de la escansión, podemos notar que hay una predilección por los endecasílabos y el diseño de un verso poco usual, el tridecasílabo. El poeta cubano, entonces, aún mantiene la utilización de medidas tradicionales. Este hecho nos advierte que su abordaje del mito parte desde una distribución armónica, casi simétrica de sílabas. Por su parte, la identificación de sus grupos rítmicos arroja hechos que merecen ser examinados. La cuestión prosódica nos hace notar el predominio del grupo “xxx’x”. El despliegue de esta fuerza acentual provoca en la estrofa una minuciosa sensación de cadencia, lo cual se halla en función del encabalgamiento y de los versos que terminan en un punto; o sea, una unidad de sentido completo. Es por esta razón que detectamos la presencia de paralelismos en los grupos rítmicos de los versos 2, 3 y 8. Del “xxx’x” es posible agregar que configuraría la coherencia sonora de la estructura la estrofa. Destacamos también a la continua alusión de los “labios” desde el verso 3 hasta el verso 4 e, inclusive, las referencias a la “mano” y a las “rodillas”. El recurso metonímico (parte-todo) opera, a su vez, como una sucesión de imágenes equivalentes. El campo semántico de dicha palabra se vincula con la cuestión del *coupling*. En tal sentido, prestar atención a la reiteración de figuras ocasiona divisar que, en este fragmento del poema, se enfatiza el aspecto de lo corpóreo y lo visual.

Prosigamos con la segunda sección, donde se perciben ciertos cambios tanto a nivel formal como semántico:

v.65 Triste recorre —curva ceñida en ceniciento airón—  
(16 sílabas)

’xx/ x’xx/ ’xx/ x’xx/ xx’xx/ ’xx

v.66 el espacio que manos desalojan, timbre ausente  
(15 sílabas)

xx’xx/ x’xx/ xx’xx/ ’xx/ ’xx

v.67 y avivado azafrán, tiernos redobles sus extremos.  
(15 sílabas)

xx’xx/ x’x/ ’xx/ x’xx/ xx’xx

v.68 Convocados se agitan los durmientes, fruncen las olas  
(16 sílabas)

xx́xx/ x́xx/ xx́xx/ ́xx/ xx́x

v.69 batiendo en torno de ajedrez dormido, su insepulta  
tiara. (17 sílabas)

x́xx/ ́xx/ xx́/ x́xx/ xx́xx/ ́xx

v.70 Su insepulta madera blanda el frío pico del hirviente  
cisne. (18 sílabas)

xx́xx/ x́xx/ ́xx/ ́xx/ ́xx/ xx́x/ ́xx

v.71 Reluce muelle: falsos diamantes; pluma cambiante:  
terso atlas. (18 sílabas)

x́xx/ ́xx/ ́xx/ xx́x/ ́xx/ xx́x/ ́xx/ ́xx

v.72 Verdes chillidos: juegan las olas, blanda muerte el  
relámpago en sus venas. (21 sílabas)

́xx/ xx́x/ ́xx/ xx́x/ ́xx/ ́xx/ xx́xx/ xx́x

Tal como se puede observar, el poema emprende un traslado progresivo del verso libre al versículo. Por lo tanto, en este caso, la concepción del versolibrismo es usada desbordando sus propios límites. A esto es necesario añadir que se hace un empleo de las medidas antiguas desde el punto de vista moderno. Entonces, de lo precedente se puede colegir que una de las primeras innovaciones de Lezama Lima resemantizando al mito de Narciso, consiste en apartarse del uso del verso clásico y el libre, para retomar la métrica de la antigüedad. Asimismo, plantear esta intención artística concede al poeta la amplitud de las posibilidades expresivas concernientes a lo lírico partiendo de su propio ritmo interior. Atisbamos también en el fragmento el uso recurrente tanto del grupo rítmico “xx́x” como del “́xx”. Se advierte la persistencia por apuntar a que el poema muestre una sonoridad en relación con la frecuente utilización del acento grave. Otro aspecto para considerar es la ausencia de paralelismos, lo cual podría explicarse en esta idea del desplazamiento del verso libre al versículo. La poca presencia de encabalgamientos —solamente detectados en los versos 66, 67 y 69— refuerzan nuestra premisa. La irregularidad de los versos permite pensar que a la mayoría de los que constituyen

la estrofa se le ha atribuido una suerte de autonomía, una funcionalidad independiente o, como dijimos líneas más arriba, detentan un sentido propio. No obstante, es posible divisar dos equivalencias semánticas. La primera es un grupo que se corresponde con las imágenes de la naturaleza operando como metáforas —“olas”, “relámpago”, “cisne”, “diamantes”, “azafrán”, “pluma”—, de modo que el criterio de clasificación vendría a ser la intensidad, pasando de lo delicado hasta lo mortal o impo- nente. Por su parte, la otra equivalencia pertenece a la cues- tión auditiva —“redobles”, “timbre”, “chillidos”. En tal sentido, la imagen poética se refuerza ya no solo mediante la mirada puesta en el exterior esbozando figuras que bordean lo pictóri- co; ahora se ponen de relieve los vocablos cuyo significado sean vinculados directamente con la idea del propio sonido.

Continuemos con el último fragmento citado para esta oca- sión; en el cual, desde un primer momento, se logra advertir una estructura distinta a las anteriores; siendo, por eso mismo, poseedora de mayor complejidad:

- v.113 Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado  
(16 sílabas)  
x́xx/ x́xx/ x́xx/ x́xx/ xx́xx
- v.114 son peces, son llamas, son flautas, son dedos mor-  
disqueados. (16 sílabas)  
x́xx/ x́xx/ x́xx/ x́xx/ xx́xx
- v.115 Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos  
reptan perfiles, (21 sílabas)  
x́xx/ x́xx/ xx́xx/ x́x/ xx́xx/ x́x/ x́xx
- v.116 labios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo  
sus caderas. (19 sílabas)  
x́x/ x́xx/ x́x/ x́x/ x́xx/ x́xx/ xx́xx
- v.117 Pez del frío verde el aire en el espejo sin estrías, raci-  
mo de palomas (23 sílabas)  
x́/ x́xx/ x́x/ x́x/ xx́xx/ xx́xx/ x́xx/ xx́xx
- v.118 ocultas en la garganta muerta: hija de la flecha y de  
los cisnes. (20 sílabas)  
xx́xx/xxx́xx/ x́x/ x́x/ xx́xx/ xx́xx

v.119 Garza divaga, concha en la ola, nube en el desgaire,  
(15 sílabas)

́x/ x́x/ ́x/ ́x/ ́x/ xx́x

v.120 espuma colgaba de los ojos, gota marmórea y dulce  
plinto no ofreciendo. (23 sílabas)

x́x/ x́x/ xx́x/ ́x/ x́x/ ́x/ ́x/ xx́x

En primera instancia, observamos el pleno despliegue de la modalidad del versículo. Como comentamos al principio de este apartado, el discurrir del poema sobresale por su componente narrativo, lo cual es logrado mediante el empleo del versículo. Además, se puede hacer énfasis en que Lezama Lima, para construir su poética, hace uso de un mito perteneciente a la tradición para reactualizarlo, no solamente en el fondo, sino también en la forma. Siendo consciente del legado clásico, propone darle una nueva vida al personaje de Narciso, el cual ha sido revisado por diferentes épocas influyendo en la manera de hacer poesía. Respecto a los grupos rítmicos, destacamos la relación del verso 113 con el verso 114 en base a su idéntica estructura. Se puede considerar que opera como una suerte de paralelismo; sin embargo, a esto hay que añadirle que la presencia del encabalgamiento entre estos dos versos suscita la impresión de simetría, como si hubiera una perfecta escisión, un “hemistiquio”. Es remarcable el carácter anafórico del verso 113 y el 115, por donde se percibe un ritmo de imágenes encañadas en torno a la cuestión de lo sensorial. La reiteración del nombre de Narciso induce a pensar que, tras la extensa descripción simbólica desatada en las estrofas precedentes, comienza a tomar protagonismo para la transformación final. Por último, resaltamos en el fragmento una equivalencia semántica concerniente a la idea de un bestiario. Este inventario de alimañas —“ciervo”, “peces”, “palomas”, “cisnes”, “garza”— se distingue porque la mayoría están ligadas al género de aves, de las que se estaría acentuando su color blanco, la acción del vuelo y la belleza aérea. En tal sentido, el aspecto de lo alado

se configura con la intención de preparar el escenario definitivo para Narciso, terminando por fugar “en pleamar sin alas”.

### El caso de “Rueda el cielo”

Publicado en *Enemigo rumor*, específicamente localizado en la sección “Filosofía del clavel”, nos aproximaremos a este poema tomando en cuenta la escansión y la dilucidación de los elementos que integran su forma. Como se podrá observar, la construcción poética de “Rueda el cielo” destaca por sus repeticiones y sus densas imágenes poéticas, los cuales son motivos estéticos y formales que también hemos señalado en el caso precedente. A continuación, presentamos el texto:

- |   |              |
|---|--------------|
| v.1 Rueda el cielo —que no concuerde            | (9 sílabas)  |
| xx/ xx/ xxxxx                                   |              |
| v.2 su intento y el grácil tiempo—              | (7 sílabas)  |
| xxx/ xx/ xx                                     |              |
| v.3 a recorrer la posesión del clavel           | (11 sílabas) |
| xxx/ xx/ xx                                     |              |
| v.4 sobre la nuca más fría                      | (8 sílabas)  |
| xxx/ x/ xx                                      |              |
| v. 5de ese alto imperio de siglos.              | (8 sílabas)  |
| xxx/ xxx/ xxx                                   |              |
| v. 6Rueda el cielo —el aliento le corona        | (11 sílabas) |
| xx/ xx/ xxx/ xxx                                |              |
| v.7 de agua mansa en palacios                   | (7 sílabas)  |
| xx/ xx/ xxx                                     |              |
| v.8 silenciosos sobre el río                    | (8 sílabas)  |
| xxxx/ xxx                                       |              |
| v.9 a decir su imagen clara                     | (8 sílabas)  |
| xxx/ xxx/ xx                                    |              |
| v.10 Su imagen clara.                           | (5 sílabas)  |
| xxx/ xx   |              |
| v.11 Va el cielo a presumir                     | (6 sílabas)  |
| xxx/ xxx  |              |
| v.12 —los mastines desvelados contra el viento— | (12 sílabas) |

	xx́xx/ xx́xx/ xx́xx	
v.13	de un aroma aconsejado.	(8 sílabas)
	xx́xx/ xx́xx	
v.14	Rueda el cielo	(4 sílabas)
	́xx/ ́xx	
v.15	sobre ese aroma agolpado	(8 sílabas)
	xxx́xx/ x́xx	
v. 16	en las ventanas,	(5 sílabas)
	xxx́xx	
v.17	como una oscura potencia	(8 sílabas)
	xxx́xx/ x́xx	
v.18	desviada a nuevas tierras.	(7 sílabas)
	x́xx/ ́xx/ ́xx	
v.19	Rueda el cielo	(4 sílabas)
	́xx/ ́xx	
v.20	sobre la extraña flor de este cielo,	(10 sílabas)
	xxx́xx/ ́x/ xx́xx	
v.21	de esta flor,	(3 sílabas)
	xx́x	
v.22	única cárcel:	(5 sílabas)
	́xxx/ ́xx	
v.23	corona sin ruido.	(6 sílabas)
	x́xx/ xx́x	

En primera instancia, observamos que hay un predominio de versos de arte menor. De la presencia de aquel par de endecasílabos y el dodecasílabo se infiere que operan como intercalaciones que aportan mayor complejidad estructural al poema. Por otro lado, habiendo advertido los grupos rítmicos, hallamos una serie de paralelismos en el verso 1, 6, 14 y 19. El esquema sintáctico en repetición, “Rueda del cielo”, evidencia una intención ligada a la circularidad, es decir, que alude a la cuestión del retorno ideológico tomando como base la serie de metáforas que se construyen a lo largo del texto. Distinguimos, además, una equivalencia fonética entre el verso 9 y 10. Esa “imagen clara” refuerza la imagen de aquel cielo rodante desplazándose por diversos espacios naturales. En este sentido, hay una frecuente referencia a las figuras en movimiento. Otro aspecto

remarcable lo encontramos en los hemistiquios que aparecen en los versos 8, 11, 13, 14 y 23. La fuerza acentual de los grupos rítmicos “x’x”, “xxx’x” y “xxx’x’x” se distribuyen en dichos versos de tal manera que realizan la simetría en estrecha relación con el contenido del poema: el sistema del mundo dividido en cielo y tierra. Una equivalencia semántica que sustenta lo anteriormente dicho reside en una particular representación de la flora —“flor”, “clavel”—, en la cual se hace énfasis a su fragilidad y a su misticismo.

### El caso de “Hai kai en gerundio”

El poema forma parte de poemas no publicados en libros. Lo hemos considerado en último lugar puesto que se evidencia ya la conciencia de una plena escritura lírica enfocada en elaborar un discurso alternando registros diversos, verbigracia, versos de arte mayor y arte menor. Ello quiere decir que, en este texto, prevalece una combinación entre lo popular y lo culto, como si fuera un diálogo conformado por el canto oral y el versolibris-mo. Presentamos el poema en las siguientes líneas:

v.1 El toro de Guisando	(7 sílabas)
x’x/ xxx’x	
v.2 no pregunta cómo ni cuándo,	(9 sílabas)
xxx’x/ x’x/ x’x’x	
v.3 va creciendo y temblando.	(7 sílabas)
xxx’x/ x’x’x	
v.4 ¿Cómo?	(2 sílabas)
x’x	
v.5 Acariciando el lomo	(7 sílabas)
xxx’x’x/ x’x	
v.6 del escarabajo de plomo,	(9 sílabas)
xxxx’x’x/ x’x’x	
v.7 oro en el reflejo de oro contra el domo.	(12 sílabas)
x’x/ xxx’x’x/ x’x/ xxx’x’x	
v.8 ¿Cuándo?	(2 sílabas)
x’x	

v.9 En el muro raspando,	(7 sílabas)
xxx/xxx	
v.10 no sé si voy estando	(6 sílabas)
xx/ xx/ xx	
v.11 o estoy ya entre los aludidos	(9 sílabas)
xx/ xx/ xxxxx	
v.12 de Menandro.	(4 sílabas)
xxx	
v.13 ¿Cómo? ¿Cuándo?	(4 sílabas)
xx/ xx	
v.14 Estoy entre los toros de Guisando,	(10 sílabas)
xx/ xxx/ xxx	
v.15 estoy también entre los que preguntan	(11 sílabas)
xx/ xx/ xx/xxxx	
v.16 cómo y cuándo.	(4 sílabas)
xx/ xx	
v.17 Creciendo y raspando,	(6 sílabas)
xxx/ xxx	
v.18 temblando.	(3 sílabas)
xxx	

Antes de iniciar con el estudio del poema debemos hacer una pequeña digresión respecto a lo expresado en su título. El *hai kai* es una forma de poesía tradicional japonesa compuesta por pentasílabos y heptasílabos. Conocer esta acepción nos permite entender una de las intenciones artísticas de Lezama Lima, la cual consiste en diseñar vasos comunicantes entre la tradición y la modernidad. No obstante, el poeta cubano añade a esto el componente de la oralidad. Mediante la escansión identificamos que tanto el verso 4 como el 18 operan a partir de lo *mínimum* relación al impulso métrico (Belic, 2000) y el predominio de los versos de arte menor.

El paralelismo percibido en los versos 4, 8, 13 y 16 se corresponden también con el concepto de equivalencia fonética. La repetición de estos sonidos acaso podría implicar la idea del estribillo, lo cual nos remitiría a la composición de una canción. A esto se le puede agregar la cuestión del retorno ideológico.

Lo comprendido como “creciendo y temblando” forma parte del inicio, pero también de la conclusión del poema. De la disposición de los acentos podemos aseverar que, así como lo señala el título del poema, hay una predilección por el empleo de los verbos gerundios que permiten englobar la cadencia a lo largo de los versos. Por último, destacamos el despliegue de la rima consonante. Esto se constata en los versos 5, 6 y 7 partiendo de las flexibilidades del sonido de la /o/ —“plomo”, “lomo”, “domo”. De modo que la consonancia utilizada connota una fluctuación entre lo popular, lo tradicional y lo oral.

El resultado de haber examinado tres textos que constituyen el universo lírico de Lezama Lima, a partir de su versificación, nos ha permitido advertir un carácter fluctuante y reiterativo entre lo clásico y lo moderno. El empleo de un estilo intertextual que integra el entramado de distintos registros poéticos y formas métricas incita a afirmar que el poeta cubano se nutre simultáneamente de la tradición y de lo que se tenía entendido como poesía durante su tiempo. Esto es en, definitiva, una heterogeneidad artística que continúa siendo paradigmática respecto a cómo realizar una lectura latinoamericana de las fuentes occidentales.

## **Conclusiones**

José Lezama Lima ha elaborado un vasto sistema poético que muestra, como uno de sus objetivos primordiales, la unión de la estética clásica con la contemporánea. Mediante el análisis de las formas empleadas que estructuran sus poemas, hemos advertido la presencia de un arte que, habiendo asimilado las culturas antiguas, quiere convertirse en uno nuevo. En ese sentido, la principal innovación lezamiana recaería en que, partiendo del versolibrismo hasta bordear el versículo, consigue concebir un artefacto literario el cual, siendo tributario, se consolida como una lírica heterogénea que replantea y resemantiza lo heredado. Y esto vendría a ser una de uno de los rasgos fun-

damentales del ethos artístico latinoamericano: asimilar una tendencia para luego transformarla.

A partir de lo discutido sobre los postulados teóricos de la versología moderna, se puede afirmar que el tema de la originalidad del verso libre y su aparente deslinde total con la métrica clásica debe ser frecuentemente abordado. Los estudios nos han ido demostrando que la propuesta de la vanguardia tiene sus antecedentes en las medidas expresivas de la antigüedad. En ese sentido, es posible afirmar que, a raíz del análisis del poema lezamiano como texto neobarroco y post vanguardista, el fenómeno artístico desatado en la década del 20 del siglo pasado, fue más el inicio de una actualización del orden que una escisión absoluta con todo lo anteriormente concebido en las esferas de la poesía.

## Referencias bibliográficas

- Belic, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Chamorro Agudelo, A. (2009). *Muerte de Narciso: la fluidez de la imagen*. (Tesis de licenciatura en Estudios Literarios), Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá. <https://core.ac.uk/download/pdf/71420046.pdf>
- Del Río Surribas, J. (2005). Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido del conocimiento. En Eva Valcárcel (ed.). *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos* España: Editorial Universidad de La Coruña, pp. 197 - 204. <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11355/CC-78%20art%2020.pdf>
- Díaz, V. (2015). *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX*. (Tesis de Doctorado en Literatura) Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. [http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4666/uba\\_ffyl\\_t\\_2015\\_69748.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4666/uba_ffyl_t_2015_69748.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

- Ehrmannová, M. (2016). *Las imágenes en el poema “Muerte de Narciso” de José Lezama Lima*. (Tesis de Bachillerato en Literatura Latinoamericana). Univerzita Palackého v Olomouci. Facultad de Filosofía, República Checa. <https://theses.cz/id/zibmc5/18844648>
- Fernández-Cozman, C. (2001). Lectura estilística de “Enemigo rumor” (1941). *Escritura y Pensamiento*: Año IV, nro. 7, pp. 99 - 107. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/7543/6562>
- Henríquez Ureña, P. (2003). *Obras completas. Tomo III: Estudios Métricos*. Santo Domingo: Secretaría de Estado de Cultura. Editora Nacional.
- Jauralde Pou, P. (2004). Verso libre y verso irregular. *Voz y letra*, XV/ 2, pp. 115 - 128.
- Lezama Lima, J. (2016). *Poesía completa*. Barcelona: Editorial Sexto Piso.
- Martínez Cantón, C. (2019). El silencio del verso. La pausa y sus implicaciones métrico-estilísticas. *Rhythmica XVII*, pp. 55 - 81. <http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/article/view/26320/20888>
- Paraíso Almanso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- Paraíso Almanso, I. (2000). *La métrica española en su contexto romántico*. Madrid: Arco Libros.
- Portuondo Valdor, J. (2005). *Historia de la literatura cubana. Tomo II: La literatura cubana entre 1899 y 1958. La república*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Pozuelo Yvancos, J. (1989). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Ríos Sánchez, A. (2011). El mito de la muerte de Narciso en Ovidio, Valéry y José Lezama Lima: poética de la trascendencia en el poder transformador de la palabra. *Kañina. Revista de Artes Letras por la Universidad de Costa de Rica*, XXXV (1), pp. 27 - 39. <https://www.redalyc.org/pdf/442/44248789003.pdf>
- Sarduy, S. (1969). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Santos Gallardo, A. (2011). Barroco americano e intertextual en “Muerte de Narciso”, de José Lezama Lima. *ISLAS*, 53 (166), pp. 21 - 29. <http://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/227/213>
- Utrera Torremocha, V. (2003). Ritmo y sintaxis en el verso libre. *Rhythmica I*, 1, pp. 303 - 333. <http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/article/view/3958/3817>
- Utrera Torremocha, V. (2004). Tipografía y verso libre. *Rhythmica*, II, 2, pp. 251 - 273. <http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/article/view/6410/6138>

**ARTE, SOCIEDAD Y SUJETO EN 5 METROS DE POEMAS  
DE CARLOS OQUENDO DE AMAT**

**ART, SOCIETY AND SUBJECT IN 5 METROS DE POEMAS  
BY CARLOS OQUENDO DE AMAT**

**ARTE, SOCIEDADE E SUJEITO EM 5 METROS DE POEMAS  
DE CARLOS OQUENDO DE AMAT**

**Roman Manuel Rojas Chavez\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

*roman.rojas@unmsm.edu.pe*

ORCID: 0000-0003-0849-225X

Recibido: 20/02/21

Aceptado: 10/03/21

---

\* Roman Rojas (Lima, 1998) bachiller de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, graduado con el trabajo de investigación *El hombre de vidrio y la realidad. Antecedentes de lo fantástico en la "Novela del licenciado Vidriera"*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Es director de *Entropía. Revista de terror en el arte español e hispanoamericano*. Ponente en coloquios nacionales e internacionales con trabajos especializados en literatura fantástica y de terror. Ha publicado "Amaru y la literatura cubana", en la compilación *Amaru, una revista de artes y ciencia: doxografía crítico-literaria* (2017), y "La mitificación de Lino León: análisis del personaje Tío Lino en cuatro relatos", en la revista *Ínsula Barataria* número 23.

## Resumen

Dentro del canon literario peruano, el único poemario de Carlos Oquendo de Amat, *5 metros de poemas*, tiene un lugar de particular importancia. Sin embargo, tal obra se mantuvo al margen durante mucho tiempo hasta que sería redescubierta por Mario Vargas Llosa, otorgándole la relevancia merecida dentro del derrotero lírico peruano. Por ello, en el presente trabajo se realiza un acercamiento a las primeras recepciones críticas a la obra del vate peruano, así como a trabajos mucho más extensos y elaborados. Asimismo, con base en los postulados filosóficos de Gustavo Bueno (1972), analizaremos e interpretaremos el poemario antes referido uniendo los aspectos formales y el contenido para revelar su significado; lo cual, a su vez, será relacionado con una postura crítica hacia la sociedad y el lugar del arte y el sujeto en él.

**Palabras clave:** poesía peruana, materialismo, Carlos Oquendo de Amat.

## Abstract

Within the Peruvian literary canon, Carlos Oquendo de Amat's only poetry book, *5 metros de poemas*, has a place of particular importance. However, such work remained on the sidelines for a long time until it would be rediscovered by Mario Vargas Llosa, giving it the relevance it deserved within the Peruvian lyrical course. For this reason, in the present work an approach is made to the first critical receptions to the work of the Peruvian bard, as well as too much more extensive and elaborate works. Likewise, based on the philosophical postulates by Gustavo Bueno (1972), we will analyze and interpret the aforementioned collection of poems, uniting the formal aspects and the content to reveal its meaning; which, in turn, will be related to a critical stance towards society and the place of art and the subject in it.

**Keywords:** Peruvian poetry, materialism, Carlos Oquendo de Amat.

## Resumo

Dentro do cânone literário peruano, o único poemario de Carlos Oquendo de Amat, *5 metros de poemas*, tem um lugar de particular importância. No entanto, esta obra ficou muito tempo à margem até ser redescoberta por Mario Vargas Llosa, dando-lhe a relevância que merecia dentro da trajetória lírica peruana. Por isso, no presente trabalho abordam-se as primeiras recepções críticas à obra do poeta peruano, igualmente obras muito mais extensas e elaboradas. Da mesma forma, com base nos postulados filosóficos de Gustavo Bueno (1972), iremos analisar e interpretar o poemario citado, unindo os aspectos formais

e o conteúdo para revelar seu significado; o que, por sua vez, estará relacionado a uma postura crítica em relação à sociedade e ao lugar da arte e do sujeito nela.

**Palavras-chave:** poesia peruana, materialismo, Carlos Oquendo de Amat.

---

## Introducción

Un primer acercamiento a la obra nos muestra un poemario que, por características formales principalmente, parece ser una obra que desnaturaliza el lenguaje, que experimenta con la página en blanco y el formato del libro pero que tal experimentación recae en un simple juego, en la imaginaria de un autor que desautomatiza el discurso pero que termina por crear un lenguaje artificial que no dice nada. Los acercamientos iniciales desde columnas periodísticas exaltan las figuras, pero sin ninguna interpretación sólida; mientras que trabajos más complejos como ensayos y tesis se preocupan por esta misma formalidad relacionándola con otras manifestaciones artísticas tales como con los otros ismos o con otros lenguajes artísticos como el cine. A razón de ello es que en el presente trabajo interpretaremos el poemario oquendiano desde las ideas objetivadas en él en relación con una postura crítica de lo real; teniendo como hipótesis que Oquendo ve en el arte un espacio donde el artista puede expresar su postura crítico-social interpelando a su alocutario desde los escenarios más abstractos para generar la sensación de extrañeza y la subsiguiente reflexión de ella.

En ese sentido, dividiremos el presente trabajo en tres apartados. En el primer capítulo se hará una breve revisión bibliográfica prestando atención a los primeros comentarios que se hacían de la obra del vate puneño desde los periódicos que acompañaron el redescubrimiento de su obra, y luego, referiremos los avances que, sobre esto, logró los estudios más complejos y extensos. Con ello se remarcará la forma aislada

en la que se ha venido interpretado el texto sin prestar atención a que las ideas que en el texto se manifiestan son obra de un autor que interpreta el mundo real y tiene a este como principal referente.

Luego, en la siguiente sección, a fin de dar rigor a nuestras pretensiones interpretativas, se resumirán los planteamientos del filósofo español Gustavo Bueno, de su obra *Ensayos materialistas* (1972); en ella se establece la Doctrina de los Tres Géneros de la Materia, la cual será fundamental para remarcar la naturaleza de aquello que es representado en *5 metros de poemas*, así como del acontecimiento literario extraficcional. Es con ello que podremos avizorar cómo es que los objetos se traducen y cuál es la característica de los cambios que ocurren entre la realidad y la ficción.

Finalmente, en la tercera sección se interpretará el poemario atendiendo a poemas específico debido a la extensión del presente trabajo. Siendo “poema del manicomio” en el que con más detenimiento nos acercaremos pues la ciudad se manifiesta en él bajo los códigos interpretativos de un espíritu sensitivo que sirva para la manifestación de la materia segundogenérica del autor que interpreta la realidad.

### **Recepción crítica de *5 metros de poemas***

En el presente capítulo se hará un recorrido por algunas de las fuentes más importantes acerca de la obra del vate puneño, importantes en tanto el tamaño del trabajo crítico o por la posición institucional que tiene el crítico. Esto último no atiende a un argumento *ad baculum* pues no afirmamos que tales aportes se acercan más a una posible “verdad” del texto, sino que, en su lugar, direccionan la lectura del mismo; se afirmaría que, en lugar de encontrar la “verdad del texto”, estas fuentes, la crean. Estos son, en término de Maestro, los transductores. El teórico español lo define como aquel que “adquiere forma objetiva desde el momento en que su actuación *sobre* el mensaje y *durante* el

proceso de comunicación puede condicionar las posibilidades de recepción por parte del público” (Maestro, 2014, p. 250).

Las afirmaciones en espacios como los periódicos son también relevantes y quizá lo sean aún más que las tesis y libros que mencionaremos luego, puesto que estos tienen un mayor alcance. El público de la literatura es manipulado por las personalidades que ya han alcanzado una posición jerárquica importante en el discurso del canon literario; esto es objetivo, a su vez, de las editoriales que sirven muchas veces para la creación de una tradición literaria. Recordemos el importante discurso de Mario Vargas Llosa al recibir el premio Rómulo Gallegos en 1967, “La literatura es fuego”, pues con la mención que hace, desde su posición cimentada en su obra literaria, posiciona al poeta en un lugar que aun estando con vida no había alcanzado.

Los artículos para periódicos pueden dividirse en dos grupos: biográficos e interpretativos. Tal división se debe entender como el reconocimiento de la supremacía de una sobre otra en los mismos textos pues aquellos que están dentro del segundo no resisten acercar algunos elementos ficcionales a la trágica vida del escritor y, bajo esta misma lógica, los del primero encuentran también reminiscencias de su vida en algunos de sus versos. Esta explosión “publicitaria” para el poeta, como afirmamos antes, se debe a Vargas Llosa, pues fue con esto mismo que se inicia la búsqueda de la tumba de Oquendo. Su hallazgo es motivo para la publicación de textos del primer grupo.

Rómulo Ramírez, en “La recuperación de un gran poeta”, registra algunos datos importantes sobre tal acontecimiento, tales como las figuras que la protagonizan: Carlos Meneses, Antonio Cillóniz y José Bravo. A esto agrega algunos apuntes sobre su poesía:

Oquendo es, según diversos testimonios, nada más que un escritor dedicado con imperiosa exclusividad a la creación del iluminado mundo verbal que es su poesía, universo en

el que se dan lugar insólitamente la tierna fantasía con la deliciosa imaginaria en medio de una atmósfera que concentra lo lúdico y lo onírico (Ramírez, 1972, p. 30)

Este acercamiento, aunque superficial, significa para la tradición crítica un punto de arranque que se tomará en cuenta en últimas publicaciones como el número 11 de la revista *Dedo Crítico* dedicado enteramente al vate puneño; pues en él encontraremos afirmaciones que de una y otra forma semejan la citada. Ramírez proyecta entonces el análisis de la obra a una labor hermenéutica que se separa absolutamente del medio social, pues la labor comprometida del puneño, afirma el articulista, se da después de la publicación del poemario. Siendo el discurso político separado del social bajo un esquema cronológico que apunta a un aparente cambio de perspectiva de Oquendo; uno que, en su militancia, “resulta a veces, plenamente distinto al autor de ‘5 metros de poemas’” (Ramírez, 1972, p. 32).

Es antes del descubrimiento de la tumba que se dan unos vistazos a la vida y obra del poeta. Respecto a la creación literaria, César Lévano (1968) afirma: “llenaba cuadernos con unos versos con ternura de canto, limpios como una superficie lacustre; con música; pero sin sensualidad en la música; cargados de imágenes insólitas, vivas, alegres, transparentes” (p. 29). La transparencia que alude podría referirse, al igual que con Ramírez, al desligamiento de la poesía oquendiana con su contexto socio-histórico. La ternura referida es un adjetivo dado a poetas que, al igual que con la lectura de Eguren, se les ha dado el carácter de puristas en el sentido de que su obra se aísla de la realidad y se encierra en una torre de marfil para generar versos alegres que se contradicen con un medio extraliterario triste.

Alberto Tauro (1977), por su parte, no deja de sumar a esta tradición de artículos que separa *5 metros de poemas* de su entorno, pues él mismo afirma: “Encandilado por las imágenes de su mundo interior y tal vez asediado por un contenido im-

pulso de expresar sus voces, el juvenil autor de los 5 metros de poemas carecía de una exacta noción de la realidad” (p. 2). Con esto no solo se separa la obra de su contexto, sino que a esto se suma una completa incapacidad del autor para entender el medio en el que está ubicado.

Mientras que los artículos anteriores mostraba una lectura parcial de la obra motivada por una interpretación personal de la ficción, Tauro cierra cualquier otro tipo de lectura que intente relacionar la ficción con su entorno, puesto que el autor, creador de las ideas contenidas en el texto, es aquel que sirve a la vez de mediador entre lo real y lo ficcional; y si este no es capaz de tener una visión clara de lo que rodea su obra, será inevitablemente un texto cerrado sin referente real que sustente una lectura que no apele al hermetismo de un lógica interna.

Todas estas afirmaciones se deben quizá a la clara contradicción que había entre la obra y la vida de Carlos Oquendo de Amat. Los artículos que hemos revisado han dado mayor importancia a la biografía del puneño que a su obra, las citas rescatadas no exceden los límites que aquí se han replicado; la vida enfermiza y combatiente del vate no se condice con la lectura que los arriba mencionados hacen de su poesía. Esteban Pavletich (1972) resume esta relación antitética motivada por un elemento común, la voluntad:

Oquendo, dueño de una buida sensibilidad y de una poética clarividencia, se consumía en una obligada bohemia de inadaptado, pero sin renunciar a su entrañable vocación de poeta y de combatiente social. Realmente, Oquendo de Amat lograba sobrevivir dirigiéndose a sí mismo, movido por una terca voluntad de dar, de producir, de prodigarse. (p. 20)

José Miguel Oviedo hace un breve recorrido por el poemario y suelta algunas afirmaciones que reconocen algunos elementos extratextuales como: “conoce las técnicas difundidas por el movimiento ultraísta, el surrealismo, el futurismo, es evidente que ha leído a Apollinaire, a Breton, a Pierre Reverdi” (1969, p.

36). La estructuración de los versos es asociada al vanguardismo europeo y también a otros tipos discursivos: “busca el efecto de la simultaneidad y la velocidad con palabras fraccionadas, con imágenes que salen del cine y del deporte, etc.” (Oviedo, 1969, p. 36). Esta relación no tendrá repercusión en la interpretación del contenido de su poemario pues, siguiendo la lectura mencionadas en páginas anteriores, se volverá a apelar al sentido infantil:

La visión pura e infantil, de hombre bien y cándido, busca la dimensión impalpable del sueño, de lo maravilloso: en sus versos, lo cotidiano es un milagro, el amor un cuento de hadas. [...] estos encantados *5 metros de poemas* siguen hablándonos, como la primera vez, de un mundo tierno, prístino y sin sombras, un mundo al que solo se accede por vía poética. (Oviedo, 1969, p. 36)

Abandonando el infantilismo atribuido a los versos de Oquendo, Emilio Armaza (1970) hace una lectura centrada en una característica fundamental en su poesía, la sinestesia: “Oquendo tiene en actividad poética todos los sentidos” (p. 2). Analiza este elemento como una genialidad dentro de la obra del puneño; mas quizá por el reducido espacio del texto, no logra concretizar una interpretación de su uso en la poética oquendiana dejándola como una curiosidad digna de ser notada.

Otra lectura, cercana por su carácter al de Oviedo, es la que hace Marco Gutiérrez al relacionar algunos poemas con el modernismo de Eguren. En su artículo, no puede dejar de mencionar —no sin razón— la fuerte influencia que tuvo Eguren en la lírica peruana, de la cual nuestro poeta no podrá escapar del todo, pero sin caer en la imitación; es por ello que el crítico afirma: “La influencia de Eguren que él asimiló y supo imprimirle un sello personal se encuentra también en la factura tierna, minúscula y cuidada de algunos de sus poemas” (Gutiérrez, 1963, p. 12). La lectura, como se podrá, notar no atiende a todo el poemario; la post modernidad que refiere no es caso

de toda la obra sino solo el carácter difuso de una cuantas que aparecen debido al carácter de un autor que era asiduo lector de poesía, no pudiendo dejar de lado a una figura que, por su innovación, es caro a la vanguardia, Eguren.

La influencia en Oquendo no aminora su innovación. La libertad con la que escribe es una característica que bien reconoce Washington Delgado, usando un verso que, además se libera de cualquier significación fuera de la propia imagería de la ficción: “Moú Abel tel ven Abel en el te” es un verso perfecto, liberado no solo de las cuerdas estranguladoras de la gramática y de la lógica sino también del peso muerto de las significaciones profundas” (Delgado, 1978, p. 17). Oquendo, como lector, ha retenido ya no solo técnicas y figuras que se han de repetir en su obra, sino que ha tomado más el carácter de ella, el sentido de individualidad, de renovación y libertad que el carácter de las vanguardias —y Eguren en su tiempo— significaron.

Como se ha podido notar con estos artículos de periódico y revistas, la lectura ha sido fragmentada por la extensión requerida por el medio en que se publica, pero a esto se le suma el hecho de que tales articulistas han dado mayor énfasis a la vida del poeta antes que a su obra para así darle a esta última el adjetivo de paradigmático en oposición a la ajetreada vida bohemia, política y enfermiza que llevó el puneño. Rómulo Ramírez (1977) consciente de cómo se ha manejado la crítica en torno a *5 metro de poemas*, afirma:

[E]stá aún por hacerse el análisis y la evaluación detenida que requiere. Se trata ciertamente de una tarea ardua en la que hay que comenzar por desechar los criterios convencionales, los juicios y los prejuicios establecidos, que la propia índole de su palabra poética (su libertad imaginativa, su ingravidez verbal) recusan. (p. 2)

El análisis literario de *5 metros de poemas* encuentra su primer eslabón en la tesis doctoral de Carlos Germán Belli (1980); el análisis del poemario, incluso de los poemas para quienes se

dedicaron a uno solo, es fragmentario y más bien dotan de un halo místico su obra antes de esclarecer su sentido. El tesista hace un paneo a través de los poemas encontrados para establecer sus cercanías con cada uno de los ismos que se difundieron durante la vanguardia literaria. La hipótesis que logra confirmar es que la poesía de Carlos Oquendo de Amat lejos de pertenecer a una u otra vanguardia, como la crítica tradicional ha pretendido esquematizarlo, toma un poco de todos los ismos haciendo de su lírica un objeto incontenible en uno solo y que en su lugar necesita tanto de todos ellos como de elementos discursivos de otras artes, como el cine.

Es esto último lo que tomará Selenco Vega en su libro *Espejos de la modernidad: Vanguardia, Experiencia y Cine en 5 metros de poemas* (2010). Muy aparte del análisis de los poemas a partir de los recursos de la teoría literaria y del cine, lo más valioso a rescatar de su texto es la introducción del término macropoema para referirse al poemario de Oquendo:

El macropoema es el poemario que puede ser entendido como un gran poema constituido por pequeños poemas que no pierden su autonomía unas de otras sino que en la unión de estas forman un solo discurso, un poema-todo en relación a poemas-partes. En ese sentido difiere del libro de poemas tradicional que se reúne poemas-elementos a un poemario-conjunto, que, aun con una sola línea temática, no se consolida como unidad discursiva (Vega, 2010, p. 33).

Vega reconoce la unidad del poemario a partir de las características que este libro que lo relacionan casi directamente con una narración filmica. En el encuadrado del poemario, Vega encuentra la imagen perfecta de un rollo filmico que contiene los fotogramas (poemas) de la película (macropoema). Su lectura se apoya también en los poemas que hacen referencia directa al cine y al lenguaje cinematográfico: “réclam”, “film de los paisajes”, desde el título, o la mención del cine en “compañera”, de Mary Pickford en “new york”, de Jack Brown y la cintas

(películas) en “puerto”, del celuloide en “amberes” o la página inclasificable de “intermedio / 10 minutos” que, según Vega, se remite a la práctica común del cine de inicios del siglo XX donde se brindaba un pequeño intermedio durante la película.

Es así que a la fragmentación crítica de los primeros artículos se apone la lectura totalizadora que Selenco Vega propone a partir de la idea de entender el texto como un discurso cinematográfico donde cada poema es parte de un todo fílmico. Esta idea es retomada en la tesis de José Miguel Vásquez, *Experiencia Cinemática en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat* (2010), pues la “experiencia cinemática” es pensada desde la totalidad del texto y ya no solo a unas cuantas figuras retóricas plasmadas en algunos versos. El análisis de Vásquez (2010) va desde la unidad del poema, en tanto forma (disposición en la página) y contenido (imágenes plasmadas), hasta la complejidad del poemario atendiendo a su particular forma de encuadernación como un elemento más para la sensación de simultaneidad y movimiento que el tesista refiere.

Como hemos podido notar, la crítica en torno al poemario aquí tratado ha evolucionado exponencialmente, pasando de la lectura fragmentada a la totalizante, del biografismo y el comentario al análisis teórico. Por nuestra parte, atenderemos una cuestión que la crítica aún deja de lado, la estructuración del sentido ficcional entendiendo el texto como lugar donde se concretizan ideas, ideas que pertenecen a un autor que no puede ser desligado de su realidad. La exploración de esta relación entre ficción y realidad se dará a partir de la teoría que en el siguiente capítulo se expone.

## **Sobre la materia en la ficción**

El Mundo (M) existe como una realidad ajena al sujeto, existe sin necesidad de una corporeidad que la interprete; es, en potencia, cualquier cosa, lo cual ha sido motivo de especulación para la tradición filosófica, otorgándole diferentes nombres a

una “cosa” que no pasa de ser una irrealidad lógicamente posible. El sujeto cognoscente es aquel que interpreta el mundo a través de su individualidad, es a través de él que los Tres Géneros de Materialidad de vuelen reales en tanto que tales categorías son realmente categorías sensoriales; es decir, son las capacidades perceptivas del hombre las que dividen la materia: la materia es en tanto es percibida; fuera de ella no se puede hablar de  $M_1$  pues, como veremos, la conceptualización de cada uno se da en razón de un sujeto.

Dentro del *Primer Género de Materialidad* ( $M_1$ ) se encuentran “aquellas entidades (cosas, sucesos, relaciones entre cosas..., “nacimientos y corrupciones”, etc...) que se nos ofrecen como constitutivos del mundo físico exterior” (Bueno, 1972, p. 292). Es claro que se refiere a la exterioridad del sujeto; este primer género contiene todos los fenómenos que pueden constatarse bajo observación directa o indirecta. Los sentidos del sujeto son cruciales para ello pues es a través de ellos que la existencia de tal materia se hace presente ya sea directamente desde la corporeidad del sujeto o mediante el uso de herramientas que potencian la capacidad sensitiva. Los objetos cuantificables como mesas, animales, sonidos, etc., pueden ser corroborables debido al carácter exterior de su existencia; este no depende de un solo sujeto, sino que se hace constar a través de varios y se establece como verdad; del mismo modo ocurre con los fenómenos que no son perceptibles directamente, el uso de herramientas para alcanzar a notarlas puede ser repetido incontables veces mientras el fenómeno siga presente.

El *Segundo Género de Materialidad* ( $M_2$ ) atiende a “las vivencias de la experiencia interna en su dimensión, precisamente, interna [...], las vivencias de la experiencia inmediata de cada cual (sensaciones cenestésicas, emociones, etc...)” (Bueno, 1972, p. 193). El fuero interno apela directamente a la corporeidad del sujeto; es decir, la existencia del hombre en tanto  $M_1$  supone también la de su  $M_2$  pues un cuerpo sensitivo no puede sino sentirse además a sí mismo. La corroboración de la exis-

tencia de este género de la materia es también intersubjetiva, pero como un evento cerrado inefable en el sentido en que la sensación interna —el dolor, por ejemplo— no puede ser experimentado por otro sujeto bajo la exactitud con la que lo vivió el primero. La existencia del fuero interno en otro es un acto de empatía del sujeto pues asume que, al compartir semejanzas en los géneros de materialidad que los constituyen (reconocen en el cuerpo ( $M_1$ ) y en su capacidad reflexiva ( $M_3$ ) la cercanía biológica y cultural necesaria).

Finalmente, el *Tercer Género de Materialidad* ( $M_3$ ) contiene los objetos abstractos como “el espacio proyectivo reglado, las rectas paralelas [...], conjunto de números primos, sistema de los cinco poliedros regulares, “Langue” de Saussure, relaciones morales contenidas en el imperativo categórico” (Bueno, 1972, p. 302), además de “todas las realidades sidas en la medida en que su ser actual ya no pertenece al Primer Género [...] ni del Segundo Género” (Bueno, 1972, p. 302). Este género ontológico contiene las Ideas que no tienen correspondencia en sentido estricto con los géneros  $M_1$  y  $M_2$  pero que obviamente existe gracias a ellos. La idea de justicia ( $M_3$ ) está determinada por el juicio que se hace de las experiencias concretas externas al sujeto ( $M_1$ ) sumado a la importancia sentimental ( $M_2$ ) que se agrega al juicio por la correcta formación del ideal de justicia.

Estos Tres Géneros de materialidad, como hemos podido notar en la postulación de cada uno, dependen de la existencia de los otros: los sentidos para captar los fenómenos exteriores, las sensaciones internas que traduce la materia primogenérica que la circunda y la racionalidad que crea ideas puras. La exterioridad necesita de sensaciones internas que modulen del vistazo a la vista focal siendo el ( $M_2$ ) un primer filtro para la captación de la realidad, así como la subsiguiente corroboración de los hechos contrastándolo con su sistemas de ideas ( $M_3$ ). Las sensaciones cenestésicas requieren de un cuerpo ( $M_1$ ) a partir del cual se pueda manifestar lo que siente. Las experiencias del

fuero interno deben también ser relacionadas con un sistema de ideas ( $M_3$ ).

### **Análisis de 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat**

Debido a la extensión del presente trabajo no podremos detenernos en cada poema rastreando en cada uno de sus versos materiales que nos ayuden a corroborar nuestra hipótesis. Reconocemos en “poema del manicomio” una clara muestra de lo que la totalidad del poemario pretende hacer, por lo que haremos hincapié por sobre otros.

El título “poema del manicomio” guarda en él una carga significativa importante. En él se hace constar desde dónde habla la voz lírica. La contracción gramática “del” en el título es crucial para ubicar el discurso poético. Este “del” podría denotar una pertenencia; es decir, que el poema en cuestión pertenece al manicomio: es producto de un loco. En tal sentido, el poema es el conjunto de desvaríos de un ser que ha perdido la razón. Ello debe ser descartado de inmediato. No porque toda obra literaria necesita de un operador lógico que la construya, sino porque sabemos desde ya que este poema en particular —y el poemario en general— sigue una lógica bien marcada, una donde el personaje racionaliza el medio y su situación.

Es claro que los conceptos que en “poema del manicomio” van a ponerse en oposición son razón/locura. Ambos términos van a ser vistos desde una nueva perspectiva pues el ser racional, el sujeto occidental perteneciente a la urbe, es catalogado por el poeta como loco. El mundo occidental capitalista hace que las personas dejen de racionalizar, suspenden el juicio y se dediquen a oficios mecanicistas sin detenerse en lo que los rodea; de ahí el miedo de la voz lírica: “Tuve miedo / y me regresé de la locura” (vv. 1-2). Teme ser absorbido por ese contexto deshumanizante, donde la razón solo es usada para efectos pragmáticos serviles al sistema económico en el que se opera.

La ficción, material que resulta de lo real, supera las necesidades del autor en el mundo real pues, dentro del registro de la ficción literaria, el locutor no desea solo aparecer en una escena específica —la literaria— sino ser visible en todos los aspectos. En caso contrario se volvería nada. Ello se da desde la misma creación del objeto-libro, la estructuración de este obedece a una ideología que obedece al espectáculo; Oquendo utiliza el discurso capitalista, pues “[l]a obra de arte no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario” (Mariátegui, 1978, p. 13).

Así mismo, la necesidad de ser reconocido se expresa en el miedo a lo contrario, a no ser percibido: “Tuve miedo de ser / una rueda / un color / un paso” (vv. 3-6). En ellos el significante declina: es, primero, un objeto material medible ( $M_1$ ) y útil, una rueda; luego algo perceptible y apreciado si es captado con detenimiento, un color; y, finalmente, una acción que se da de forma automática en lo que no se detiene el pensamiento, un paso. De acuerdo a la falta de simetría entre el lado izquierdo y derecho de la página en la que se encuentra el poema y a la progresiva pérdida en el plano de existencia material, nos atrevemos a afirmar que existe un último verso, uno que la completa con el significante de inexistencia. Es una nada que desaparece del registro pues al no ser percibido por el sujeto no puede ser interpretado por lo que ya no pertenecería a  $M_1$  y ya no podría operar de forma activa en la realidad. Como vemos, la materialidad primogenérica, en la ficción, está condicionada por percepción del sujeto urbano y esta, a su vez, a la ideología ( $M_3$ ) con la que se relaciona con los otros.

Inmediatamente después, escribe “PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS” (v. 7). Termina de manifestar el miedo que le producía desaparecer ante los ojos del otro y explica la razón de ese temor. El temor se producía por su inmadurez. Los ojos hacen referencia su capacidad intelectual ( $M_3$ ), pues son ellos los medios por el cual percibe el espacio real y crea su realidad hostil. En tal caso, ser niño podría tener dos acepciones:

ser sensible, que se detiene en lo que a otros ojos es trivial, o ser inexperto, que no logra acoplarse inmediatamente al nuevo espacio y reflexiona todo lo que ve. No son excluyentes entre sí, por lo que la transformación del personaje puede ser leído en ambos registros ya que ambos aluden al sentir del locutor; es decir, a su materialidad segundogenérica que sirve de lente, pues lo lleva a interpretar de una forma específica el mundo.

La sensibilidad infantil toma mayor importancia en las líneas siguientes del poema, donde el corazón, figura metonímica de la sensibilidad que racionaliza el espacio, contiene la locura, que suspende el juicio y se mecaniza, bajo la metáfora del botón en la camisa de fuerza. En la siguiente estrofa se sobrepone el sentido de inexperiencia del sujeto migrante; ahora ya se ha acoplado a la forma de vida de la urbe: “mis ojos visten pantalones largos” (v. 13). Los “pantalones largos” están en contraposición con el símbolo de los pantalones cortos relacionado a los del niño. Ducho en el modo de vida de la ciudad, ya no necesita racionalizar detenidamente sus actos ni la de los otros, no encuentra otros seres. La “calle que está mendiga de pasos” (v. 14) no significa que no hay personas, ni mucho menos, sino que la razón del hablante lírico no se detiene lo suficiente para ver a los que están desapareciendo, a los otros migrantes.

El sentimentalismo de “aldeanita”, representa el espacio inmediato anterior del poeta, donde los sentimientos son correspondidos y el discurso no necesita abordar gran cantidad de materiales pues el tema es más simple: la despedida con la amada. La amada, a nivel de narración, confiere al “bueno aventurero de emociones” (v. 5) de una despedida sentimental, “dos reales de tus ojos nuevos” (v. 7), y sexual, “el vaso de tu cuerpo” (v. 6).

Los poemas a la amada son recurrentes en el poemario, cinco en total y uno más a su madre. Estos podrían ser dividido en dos: los dirigidos a la amada lejana y los que hablan a una más próxima. Dentro de la primera categoría ubicamos “aldeanita”, “compañera”, “poema del mar y de ella” y “campo”. La transformación del personaje es notoria en el uso que hace el autor para

retratar a la mujer. Si en un comienzo (“aldeanita”) el autor no hace una experimentación formal mayor y se centra en simbolismos del hombre andino, en los siguientes poemas se hará un mayor uso de la página en blanco, así como establecer relación entre el cine y la amada.

Aparte de los poemas dedicados al ser amado, se encuentran también poemas más descriptivos que evocan directamente el espacio en el que está. Estos poemas se caracterizan por el mayor uso de términos que aluden a la tecnología de la urbe así como de una versificación más experimental propia de las vanguardias occidentales. Así, los poemas-parte, “poema del manicomio”, “réclam”, “film de los paisajes”, “jardín”, “mar”, “new york”, “puerto”, “comedor”, “Amberes”, coinciden en tener como protagonista el espacio en el que está inmerso en personaje-locutor. En algunos casos, como en el de “film de los paisajes”, “new york” y “Amberes” representan en la hoja en blanco la imposibilidad de manifestar en su totalidad la materia real del espacio, pues necesita hacer uso desmedido del espacio de la hoja y, en consecuencia, utiliza dos páginas para estos poemas en específico. Esto se versifica en “amberes” cuando escribe “es la ciudad sin distancias / las calles son tirantes de goma” (vv. 5-6; 2); en “film de los paisajes”, “se ha desdoblado el paisaje” (v. 12; 1); o de forma menos explícita, en “new york”, “Para observarla / HE SA LI DO/ RE PE TI DO / POR 25 VEN TA- / NAS” (vv. 1-5; 2). En un contexto diferente, Julián Malatesta (2007) afirma sobre este tipo de escritura:

El juego simultáneo de imágenes multiplica el juego de relaciones entre ellas, disuelve la linealidad de una lectura única, propone una escritura que caprichosamente está por acontecer. En otras palabras, el anónimo lector es situado en el tiempo fenomenológico, como cualquier hombre que está situado en el tiempo de la vida. Ahora, su obligación es encontrar o construir pequeñas líneas de fuga, sesgos, atajos, senderos por donde es posible inventar para

sí los significados necesarios que doten de sentido a su existencia. (p. 46)

Aunque esta es una lectura común cuando se lee a los vanguardistas en general y a Oquendo en particular, no nos parece la más acertada. Pues, muy lejos de afirmar que el autor es dueño de la operación lógica del poema, propone un escritor que no es capaz de ordenar sus ideas, que solo balbucea lo que está viendo; en ese sentido, el lector es el único que tiene la capacidad racional de ordenar el espacio, como si el poema no tuviera un orden, como si la poesía fuera obra de un loco. Bajo esta lógica, la lectura se convierte en puro estímulo fenomenológico y acrítico para atender a la psicología del lector, que termina siendo un registrador de experiencias e ideas arbitrarias; en el acontecimiento literario, para él, tiene mayor importancia las sensaciones del lector ( $M_2$ ) sobre las ideas o las propuestas críticas del autor ( $M_3$ ).

Este poema, no se puede clasificar como las anteriores, no se dirige hacia una amada ni es la representación del mundo interpretado, es la regresión al mundo interior del locutor, la exploración de los miedos que se manifiestan de forma caótica en el subconsciente. En el título, “cuarto de los espejos”, se alude a un lugar cerrado, un espacio completamente aislado del resto; donde el único objeto de mira es él mismo; el yo lírico se proyecta, se multiplica, se divide, en los espejos, no se relaciona con nada más fuera de sí mismo. En la ficción planteada, entonces, se genera la materialización primogenérica de la aglomeración terciogenérica que en la cabeza del locutor —y del autor como dueño de las ideas— existen.

Este cuarto de espejo pone en manifiesto su angustia ante el nuevo espacio que debe afrontar; así, sus manos nerviosas tiemblan: “se ajitan las manos” (v. 3). En un intento por escapar del cuarto —mejor dicho— de uno mismo; es que esta sujeción hacia el sí mismo se hace más notoria y “nos damos de bruces” (v. 5); la realidad que nos formulamos nos aplasta y se impone

como “Con los espejos de la vida / Con los espejos de la muerte” (vv. 6-7). Los espejos duplican, pero de forma invertida; las contradicciones y continuidades son confundidas en el “cuarto de los espejos”, el mundo se invierte y vemos realidades reflejadas una al lado de otra como si de una mismo ser tratase: “ETERNA Juventud Vejez ETERNA” (v. 8) y de estas confusiones el poeta no puede escapar “Dónde estará la puerta? Dónde estará la puerta?” (v. 4).

El poema de Oquendo, entonces, está en contra del sistema de valores que Mariátegui (1978) apunta, pues el uso del discurso artificial vanguardista se encuentra en función a problematizar el discurso burgués desde sus mismos códigos. Así, forma ( $M_1$ ) y contenido ( $M_3$ ) están en armonía para expresar las sensaciones ( $M_2$ ) respecto de la urbe que lo rodea. En ese sentido, el arte, desde la literatura como registro escogido por el autor, sería para Oquendo un espacio desde el cual el sujeto puede poner en evidencia la postura crítico respecto a una sociedad que, para él, aliena la humanidad de quienes residen en la urbe. La posición del poeta —del artista— es la de un sujeto marginal que, como el migrante de su ficción, se desautomatiza y es capaz de entender la complejidad del sistema en el que se está inmerso.

## Conclusiones

Los textos críticos revisados han tenido dos vertientes claras: aquellos que apelan a la novedad visual del texto en cuando a disposición formal del verso; y los que relaciones el poemario con otros discursos, ya se los literarios (ismos) o de otras artes (cine). Por otro lado, en el poemario se manifiestan, a partir de la objetivación de las ideas del autor, los tres géneros de materialidad que coexisten para hacer de la lectura de *5 metros de poemas* y entender la complejidad con la que el sentimiento de desconformidad ha tenido que pasar. Así, el arte es para Oquendo un espacio donde el creador puede plasmar su discon-

formidad con su realidad política; pero, del mismo modo, esto no le hace perder la estructura del poemario que se tenía sino que hace de la forma participe del contenido. Por otro lado, la sociedad y el sujeto están en constante oposición de fuerzas. La primera aliena a los sujetos y los convierte en seres mecánicos que no son sensibles a lo que pasa a su alrededor; mientras que el primero, representado en la ficción al artista desde marginalidad para así juzgar lo real.

## Nota

1 Para casos como el de poemas de doble página, el número que esté después del punto y coma corresponde a la página donde se ubica el verso, contando estos desde uno para cada página.

## Referencias bibliográficas

- Armaza, E. (1970, noviembre 30). El poeta que volvió del olvido. *El Comercio*.
- Belli, C. G. (1980). *La poesía de Oquendo de Amat*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima.
- Bueno, G. (1972). *Ensayos materialistas*. Madrid: Taurus.
- Delgado, W. (1978, junio 11). Moú Abel Tel, Ven Abel En El Te. *El Comercio* (Suplemento dominical).
- Gutiérrez, M. (1963). Carlos Oquendo de Amat: poeta post modernista. *Letras Peruanas*, (14), p. 12.
- Lévano, C. (1968). 5 metros de poesía y una tumba olvidada. *Caretas*, [1° quincena de mayo] ,29–30.
- Maestro, J. (2014). *Contra las musas de la ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Oviedo: Pentalfa.
- Malatesta, J. (2007). *La imagen poética*. Cali: Fondo Editorial de la Universidad del Valle.
- Mariátegui, J. C. (1978). *El artista y la época*. Lima: Amauta.
- Oviedo, J. M. (1969, octubre 19). Cinco metros en cuarenta años. *El Comercio* (Suplemento dominical).

- Oquendo de Amat, C. (1980). *5 metros de poemas*. Edición facsimilar de 1927. Lima: Petróleos del Perú.
- Pavletich, E. (1972, junio 30). Hallazgo de la tumba de Carlos Oquendo de Amat. *Oiga*.
- Ramírez, R. (1972, diciembre 15). La recuperación de un gran poeta. *Oiga*.
- Ramírez, R. (1977, junio 28). Los enigmas de Oquendo de Amat. *El Comercio*.
- Tauro, A. (1977, abril 26). 50 años de “5 metros de poema”. *El Comercio*.
- Vargas, M. (1967). *La literatura es fuego*. Caracas: Premio Rómulo Gallegos. [https://www.literaterra.com/mario\\_vargas\\_llosa/la\\_literatura\\_es\\_fuego/](https://www.literaterra.com/mario_vargas_llosa/la_literatura_es_fuego/)
- Vásquez, J. M. (2010). *Experiencia cinemática en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/437>
- Vega, S. (2010). *Espejos de la modernidad: Vanguardia, Experiencia y Cine en 5 metros de poemas*. Lima: USIL.



**PROPUESTA CINEMATOGRAFICA, *BEN-JI AL PODER*,  
RESULTADO DE TALLERES DE MAESTRÍA EN  
ESCRITURA CREATIVA, UNIVERSIDAD DE SAN MARCOS**

**CINEMATOGRAPHIC PROPOSAL, *BEN-JI AL PODER*,  
RESULT OF MASTER'S DEGREE IN CREATIVE WRITING  
WORKSHOPS AT SAN MARCOS UNIVERSITY**

**PROPOSTA CINEMATOGRAFICA, *BEN-JI AL PODER*,  
ELABORADA NAS OFICINAS DE MESTRADO EM ESCRITA  
CRIATIVA DA UNIVERSIDADE SAN MARCOS**

**Samuel Bustamante Estela\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos.  
samuel.bustamante@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-4350-5864

Recibido: 17/02/21

Aceptado: 5/03/21

---

\* Bustamante Estela Samuel, completó sus estudios de Maestría en Escritura Creativa en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en diciembre de 2019. Se ha desempeñado durante tres décadas como misionero en las tres regiones naturales del Perú. También estuvo al frente de una cátedra en la Universidad Peruana Unión en las áreas de Filosofía, Hogar y Familia, Ética y Antropología Bíblica. Su formación teológica y el ideal de su vida se ven reflejados en su obra *Espíritu Santo, Apocalipsis y Vida* que pronto se publicará. Hoy, encantado por el mundo fascinante del cine promovido por la Maestría en Escritura Creativa de San Marcos, ha escrito el guion cinematográfico *Ben-ji al poder*, que responde —por medio de un largometraje para ser producido en el Perú— a las bondades que ofrece el séptimo arte para contar una historia llena de gran emoción sobre los valores humanos del poder y la abnegación.

**Resumen**

El artículo aborda el mundo del cine y el lenguaje audiovisual como instrumentos contemporáneos de comunicación y educación. Señala de modo breve cuál es el proceso seguido en la elaboración de un guion cinematográfico, y cómo se le aplicó en la escritura del guion *Ben-ji al poder*, logrado gracias a los talleres de Maestría en Escritura Creativa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Asimismo, pone de relieve un análisis literario y teológico del texto que inspira el tema de la película y ofrece pinceladas acerca del trabajo acabado del guion acerca de los valores humanos del poder y la abnegación, escrito por Samuel Bustamante Estela (en adelante Samuel Bustamante).

**Palabras clave:** Cine, mito del héroe, poder, abnegación.

**Abstract**

The article addresses the world of cinema and audiovisual language as contemporary instruments of communication and education. It briefly indicates the process followed in the development of a film script, and how it was applied in the writing of the *Ben-ji al power* script, achieved thanks to the Master's in Creative Writing workshops at the National University of San Marcos. Likewise, a literary and theological analysis of the text that inspires the theme of the film is highlighted, and brushstrokes are given about the finished work of the script about the human values of power and self-denial, written by Samuel Bustamante Estela (hereinafter Samuel Bustamante).

**Keywords:** Movie theater, myth of the hero, power, abnegation.

**Resumo**

O artigo aborda o mundo do cinema e da linguagem audiovisual como instrumentos contemporâneos de comunicação e educação. Ele indica resumidamente o processo seguido no desenvolvimento de um roteiro de filme e como ele foi aplicado na redação do roteiro de *Ben-ji al poder*, alcançado graças as Oficinas de Escrita Criativa na Universidade Nacional de San Marcos. Da mesma forma, é destacada uma análise literária e teológica do texto que inspira a temática do filme e uma pincelada sobre a obra finalizada do roteiro sobre os valores humanos de posse e abnegação, de Samuel Bustamante Estela (doravante Samuel Bustamante).

**Palavras-chave:** Cinema, mito do herói, posse, abnegação.

---

## Introducción

Al argumentar acerca del modo en que surgen y se manejan las ideas creativas en la escritura de un guion cinematográfico, Robert McKee, renombrado gurú del cine (McKee, 2011), sugiere que en medio del quehacer estudiantil y humano en general, existe una gran cantidad de personas que quieren conciliar capacidades y sueños, fundir ideas y pasiones, y convertir deseos en realidad. Así aparecen las preguntas de orden existencial. En el mundo antiguo, el filósofo griego Aristóteles, planteó la pregunta: ¿Cómo debería dirigir su vida un ser humano?

Para responder a esta pregunta, sigue argumentando McKee, hemos probado la filosofía, la ciencia y la religión como fuentes de sabiduría, y no hallamos en esas disciplinas las respuestas satisfactorias a la pregunta esbozada. Queda entonces el arte como un recurso eficaz, debido a que es un medio de comunicar los conocimientos, las alegrías y las tristezas, los triunfos y las derrotas, así como los aciertos y los desaciertos que a lo largo de su historia, la humanidad ha experimentado. El arte con toda su expresión, incluido el arte de contar historias, lleva consigo una respuesta a la pregunta existencial aristotélica, debido a que las historias han demostrado ser capaces de aprovisionarnos de recursos de pensamiento, que pueden alcanzar tal nivel de influencia, incluso que pueden dar sentido y dirección a la vida.

El cine, al que conocemos también como el séptimo arte, forma parte de un lenguaje o medio expresivo denominado lenguaje audiovisual y alcanza propuestas a la población ávida de respuestas a preguntas de orden existencial, debido a que tiene gran relevancia como uno de los medios más eficientes e impactantes para contar una historia. Pero si una historia no existe, podemos crearla por medio de la ficción y narrarla utilizando el recurso del séptimo arte, a través del lenguaje audiovisual. Y es preciso que la universidad provea espacios y herramientas para

dar expresión a las ideas que bien orientadas y canalizadas, lleguen a suplir las necesidades al respecto.

Por eso, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ofrece la Maestría en Escritura Creativa con un taller de guiones de cine donde los escritores y profesionales en Letras y Ciencias Humanas, llegan a desarrollar sus habilidades innatas. El autor de *Ben-ji al poder* es una muestra del avance logrado por esta universidad. En este contexto, Samuel Bustamante ofrece una propuesta cinematográfica que introduce los valores del poder y la abnegación a partir de la ficción, pero basado en la historia sagrada, gracias a la orientación que recibió de los profesores que le enseñaron a iniciar, desarrollar y consolidar un guion cinematográfico tanto de corto, como de largometraje.

## **Antecedentes**

En un artículo de la revista sanmarquina “Escritura y pensamiento”, se puede leer que hubo una época en la que la presencia del cineclub dentro de la Universidad San Marcos cumplió un papel importante difundiendo cultura y valores entre los estudiantes. Pero después de una destacada labor de promoción y apoyo cultural en el ambiente universitario, debido a la explosión del material audiovisual disponible tanto por televisión, internet y teléfonos inteligentes, el cineclub dejó de prestar servicios. Así que se hizo presente la necesidad de hablar en círculos intelectuales acerca de la importancia de orientar a los estudiantes mediante docentes responsables, en el uso adecuado del llamado lenguaje audiovisual con la finalidad de lograr objetivos de aprendizaje para una eficaz y sabia comunicación del conocimiento. En respuesta a esta necesidad, uno de los docentes de la Facultad de Letras de la Universidad Decana de América, en un artículo publicado en la Revista mencionada, propone la creación de “la Ventana Audiovisual” para los estudiantes de la Facultad de Letras (Bonilla, 2016).

## **El cine y los géneros cinematográficos**

La poética inmersa en el fondo de una obra literaria es el ingrediente que le da sentido, valor y articulación. Es el mensaje que quiere transmitir el autor. Para comunicarlo y hacerlo llegar a la mayor cantidad de público posible, usa el medio más adecuado a sus conocimientos y aptitudes. Así es cuando se trata de un guion cinematográfico, el tema de la película que causa mucho impacto, es uno que suple una necesidad, edifica una vida humana y facilita el acceso a un campo determinado de conocimiento.

(Pulido, 2016) asevera que el cine nos permite transmitir mensajes que nos sería imposible de otra manera, ya que nos permite ponernos en los zapatos de otras personas y vivir muchas vidas, dado a que el cine está hecho del material del que están hechos los sueños y transmite mensajes que mueven el mundo.

Así, el entorno del entretenimiento no sería igual si careciera de las películas, que tienen la enorme capacidad para captar una gran cantidad y calidad de atención de chicos y grandes. Para quienes observan algunos detalles, la publicidad comercial (Claro, 2020) anota que para la representación del discurso de las películas y para entender su génesis, hay que remontarse a las culturas clásicas que usaron la placentera comedia y el dramatismo con sus inevitables fatalidades. Estos modos de expresión, determinaron el desarrollo de los géneros teatrales, de los cuales a su vez surgen los géneros cinematográficos, que tuvieron un desarrollo mucho más amplio. El cine se vale del ritmo, el tono, el estilo y la intención de evocar ciertos sentimientos, así como la ambientación y el formato, que son factores clave para determinar el género de una película.

Y cuando hablamos del género de una película, es preciso anotar que el género cinematográfico proporciona tanto al guionista y al productor, así como al usuario final y espectador, las claves acerca del tema que será desplegado a través

de las imágenes que se muestran a lo largo del visionado de una película. El tema orienta las tareas del escritor, y le da el suficiente impulso para entregar un producto bien definido en una serie de características temporales, argumentales e iconográficas.

Como se puede leer en un blog (Chaves, 2012), hoy en día nos es posible distinguir géneros cinematográficos con base en diversos criterios: por su estilo (dramas, comedias, acción, aventura, terror, suspenso, ciencia ficción, musicales, fantasía, documentales); por su audiencia (infantiles, juveniles, familiares, adultos); por su formato (animados, imágenes reales) y por su ambientación (históricas, religiosas, policíacas, bélicas, western).

### ***Ben-ji al poder* y los géneros religioso, épico y dramático**

Samuel Bustamante considera todo lo antedicho y ubica su obra dentro del género clasificado por su ambientación. Esta categoría encaja con el género religioso, el cual incluye aquellas películas cuya temática y/u orientación está dirigida hacia Dios, personajes bíblicos y otros conflictos que involucran la espiritualidad. Como ejemplos clásicos de este género están las películas “Los Diez Mandamientos” de Cecil B. DeMille (1956) y “El Evangelio Según San Mateo” de Pier Paolo Pasolini (1964). Dentro del género religioso en el que corresponde ubicar a *Ben-ji al poder*, también encontramos elementos que lo acercan al género épico, debido a que este género basa sus tramas en la historia y sus personajes, así como puede adoptar elementos singulares de otros géneros, como ser el de la comedia y el dramático.

Mayormente, las historias se afirman sobre la base de personajes equivalentes a los arquetipos de los cuales Campell y Jung tienen abundante material, y según lo dicho por McKee, “los arquetipos develan experiencias humanas universales y

se visten de una expresión única, y de una cultura específica” (McKee, 2011, p.10).

A las teorías desarrolladas por Robert McKee, se une también Christopher Vogler (2007) el cual posee material informativo para su desarrollo. Estas teorías reciben el respaldo y son ampliadas por autores del ámbito operacional para la escritura cinematográfica, como Syd Field (1984), Michel Chion (2002), Jonni Bassiner y Federico Fernández Díez (1996) entre otros. Pero es a Bassiner y Fernández, a los cuales Samuel Bustamante toma como referentes principales en la escritura del guion cinematográfico *Ben-ji al poder*, considerando el modo en que condensan y a la vez explican cómo proceder al dar los cinco pasos que son necesarios para escribir un guion cinematográfico. Estos pasos o fases son: 1) La idea en la cual están incluidos el personaje, el conflicto y la intriga básica, 2) la estructura que también se conoce como *story line*, 3) la sinopsis argumental, 4) el tratamiento, y 5) el guion literario.

Siguiendo este orden, para escribir *Ben-ji al poder*, la idea surgió (**primer paso**) en la mente del autor mientras asistía al taller de teatro, procurando una respuesta sobre cómo una persona puede acceder eficazmente al poder con el fin de servir y ser útil a mucha gente y no aprovecharse del poder para satisfacer solo deseos de ambición egoísta. Pero la idea debía tener una estructura dramática basada en un personaje para poder desarrollar la historia. Esa necesidad fue suplida en el taller de guion cinematográfico dado en el siguiente ciclo, en el cual el profesor enseñó el paradigma de tres actos que toda narración clásica sigue para construir una película (**segundo paso**). Fue así posible articular la idea de los valores del poder y la abnegación, ilustrados por los personajes Joshua y Ben-ji que surgieron en la mente del escritor, como protagonistas de acciones relacionadas a ambos valores.

## Poder

El tema explícito en el guion cinematográfico *Ben-ji al poder* es el valor humano del poder, porque a simple vista lo podemos determinar, debido a que lo vemos consignado en el mismo título de la película. Cuando consultamos el diccionario de la real academia de la lengua española (2020), el primer significado de la palabra *poder* es: “Tener expedita la facultad o potencia de hacer algo”. Asimismo, en el sitio “*definición.de*” (2021), podemos leer que el término poder también expresa: “Dominio, imperio, facultad y jurisdicción que alguien tiene para mandar o ejecutar algo”. También el poder está estrechamente ligado tanto a la política, la cual está definida entre otras cosas, como una manera de ejercer el poder

Si alguien puede realizar algo, es porque tiene poder. Así que, cuando un escritor se ocupa de un tema relacionado con el poder, tiene amplia libertad para concentrar su mirada en todos los modos y aspectos del ejercicio del poder y concentrarse dentro del aspecto que haya elegido. En el caso de *Ben-ji al poder*, Samuel Bustamante al considerar la experiencia de uno de los personajes principales de la película, se ha fijado en los alcances a los que llega el término poder, y los va desplegando a lo largo de la película que aclara y amplifica el significado de la palabra.

Considerando la primera secuencia de la película, encontramos ideas asociadas con el vocablo, tales como: poder de mando, poder sobre la naturaleza, poder sobre las enfermedades y poder sobre uno mismo. Estas dimensiones a las que alcanza el poder, se alzan por encima de una concepción egocentrista de la posesión y el ejercicio del poder y abarcan actitudes y hechos de la gente que ha logrado aprender a cumplir cabalmente una responsabilidad que se le ha confiado, con el fin de proceder correctamente, al ejercer el poder.

El autor de *Ben-ji al poder*, ha encontrado en la historia de sagrada, personajes como los patriarcas, los profetas y los re-

yes veterotestamentarios, así como en la vida y hechos de los apóstoles y el mismo Jesucristo; postulados que quiere que su público tenga una oportunidad para conocer, y una motivación de aprender la lección de darse a sí mismo a favor de los recipientes del servicio. Desea dejar en claro, que la fuente auténtica del poder, está en el Dador de la vida y de la existencia humana, y la persona que aspira tener en sus manos el poder, lo puede lograr a través de la caminata por la senda segura de la sumisión a Dios y la renuncia de sí mismo. Así tiene sentido el valor moral de la abnegación, de cual en seguida pasamos a ocuparnos.

## **Abnegación**

El diccionario de la lengua española (2020) presenta el término abnegación como “sacrificio espontáneo de la voluntad, de los afectos o de los bienes materiales y aun de la vida en servicio de algo o alguien”. Asimismo, en el sitio web *definición.de* (2021), hallamos algunas explicaciones acerca del valor moral de la abnegación, junto con la dilucidación que da el diccionario. Por ejemplo, “la abnegación implica enfrentarse al egoísmo. Se centra en dar, en lugar de tener. La persona que renuncia a algo para asistir al prójimo lo hace con libertad y sin ninguna obligación; por lo tanto, en esa negación existe una elección personal que genera gozo y satisfacción”.

El recurso principal del cual Samuel Bustamante toma la idea para construir la historia de *Ben-ji al poder*, forma parte de la literatura universal, y tiene su base textual en la epístola de San Pablo a los Filipenses, capítulo dos, versículos cinco al once, que cuando lo leemos en la versión *Dios habla hoy*, dice así:

<sup>5</sup> Tengan unos con otros la manera de pensar propia de quien está unido a Cristo Jesús, <sup>6</sup> el cual:

Aunque existía con el mismo ser de Dios,  
no se aferró a su igualdad con él,

<sup>7</sup> sino que renunció a lo que era suyo  
y tomó naturaleza de siervo.  
Haciéndose como todos los hombres  
y presentándose como un hombre cualquiera,

<sup>8</sup> se humilló a sí mismo,  
haciéndose obediente hasta la muerte,  
hasta la muerte en la cruz.

<sup>9</sup> Por eso Dios le dio el más alto honor  
y el más excelente de todos los nombres,  
<sup>10</sup> para que, ante ese nombre concedido a Jesús,  
doblen todos, las rodillas  
en el cielo, en la tierra y debajo de la tierra,  
<sup>11</sup> y todos reconozcan que Jesucristo es Señor,  
para gloria de Dios Padre.

Al hacer el análisis exegético del texto sagrado, Samuel Bustamante considera la estructura literaria de la cual está conformado; pero en esta ocasión, resalta el aspecto de fondo del pasaje que se caracteriza por su alto contenido pastoral y teológico. Del versículo seis, destaca que Cristo Jesús, teniendo la misma esencia y la igualdad con Dios, no se aferró a su naturaleza divina para mantener su existencia llena de honores. Al contrario, según lo dice el versículo siete, Cristo renunció a lo que era suyo, tomó la naturaleza de siervo, adoptó la semejanza humana, y así llegó a ser el Hijo del hombre.

¿Cómo es que Cristo siendo Dios, llegó a ser hombre? La respuesta está contenida en el término *kenosis*, un vocablo griego que utiliza el apóstol Pablo, proveniente del verbo *kenóo* cuyo significado, según el Diccionario Griego Español del Nuevo Testamento editado por Aland K., Black M., Martini C., Metzger B. & Wikgren (1978), es hacer inválido, privar, despojar. En adición a ello, con la preposición *emautón*, se traduce como “renun-

ciar, o bien, dejar a un lado lo que es de uno”. Aland K., Black M., Martini C., Metzger B. y Wikgren (1978, pp. 98, 99). Estas palabras sin embargo, no son suficientes ni alcanzan, aunque constituyen un esfuerzo humano, para explicar la enorme abnegación manifestada por Cristo al despojarse de su exaltada posición y humillarse hasta el polvo con tal de traer salvación y elevación a la humanidad.

En la pieza literaria, se aprecia una vislumbre de la generosa identificación que Cristo manifestó con toda la familia humana. Su naturaleza de amor, motivó a Cristo a ejecutar el plan de salvación que había trazado aun antes de la creación del mundo y de la especie humana. Eso le costó mucho sufrimiento, dolor y muerte. Así de grande fue su abnegación. Pero tenía en mente un bien superior: derrotar a la muerte y conceder vida para todos sus hijos y ahora también hermanos por la eternidad. Cristo quiso devolver el poder verdadero que cada integrante de la humanidad había perdido por causa del pecado, y guiar a sus ahora hermanos humanos, a llegar de nuevo al poder por medio de la abnegación. Esto se materializa en la entrega voluntaria y el sometimiento del ser humano, al propósito divino para su existencia.

### **Equilibrio entre poder y abnegación**

Tanto el tema del poder, así como el de la abnegación, están presentes implícita y de algún modo explícitamente, dentro del texto de Filipenses 2: 5-11. Porque, así como hemos considerado que Cristo se humilló entregándose hasta la misma muerte porque se había despojado de sus derechos divinos con el fin de habitar entre los hombres para salvarlos del pecado, también es preciso resaltar que Dios exaltó a Cristo resucitándole de entre los muertos y entronizándolo en el cielo como supremo gobernante de todo el universo. En contraste con el verbo griego *kenóo* que origina el término *kenosis* que a su vez indica la renuncia de Cristo a su exclusiva condición divina, está el verbo

también de origen griego *upsóo*, que significa elevar o exaltar a alguien.

Cuando buscamos en el Nuevo Testamento las referencias que hablan de la exaltación de Cristo, podemos fijarnos primero en los relatos de su resurrección de entre los muertos, a través de lo cual derrotó al imperio de la muerte. Asimismo, es preciso considerar la ascensión del Redentor que registraron los autores de los evangelios sinópticos y el libro de los Hechos. Luego, se pueden hallar referencias de lo que pasó después de la ascensión, adicionalmente al libro de los Hechos, en las Epístolas escritas por sus correspondientes hagiógrafos y en el Apocalipsis.

Allí se registra que cuando Cristo ascendió al cielo, fue recibido con honores y Dios lo exaltó declarándolo Señor y Mesías y haciéndolo sentar a la derecha de su trono, lugar que por la eternidad ocupó antes de su encarnación. Así es que todo lo que sucede a través del devenir humano, está regido por alguien que dio su vida en testimonio de su identificación con cada persona que existe en el mundo. Y Cristo fue así exaltado con el propósito de dar arrepentimiento y perdón de pecados (Hechos 5:31). Ya no existe impedimento alguno ni excusa para que una persona viva hundida en el egoísmo y en la falta de poder para triunfar en la vida, debido a que el Redentor es la fuente así de la abnegación como del poder.

## **La estructura arquetípica y el mito del héroe**

Christopher Vogler demuestra por medio de su obra *El viaje del escritor*, cómo el mito del héroe puede facilitar la narración de una historia. Explica el periplo del héroe y cómo lo recorre, de modo que al considerarlo, un escritor puede inventar y desarrollar una historia que sale a la luz porque en realidad está sumergida en el inconsciente colectivo de la humanidad (Vogler, 2007). Es un modo de ver el orden y la dirección que sigue un escritor mientras elabora una historia y así realiza **el tercer**

**paso** en la producción de la obra, denominado el paso de la sinopsis argumental, después de haber definido el tema de la película y haber logrado una estructura dramática que dará soporte al film.

“El modelo del viaje del héroe” se compone de “las etapas” (Vogler 2007, p. 36) por las cuales atraviesa el protagonista de una historia que logra captar y mantener la atención a fin de permitir al autor de la película, transmitir el mensaje que desea. Es de interés resaltante, que *Ben-ji al poder* contenga por el propio género que lo determina, un reflejo natural de este modelo que contiene términos encontrados en la historia de la vida de Jesucristo. De modo textual aquí se transcriben las etapas que componen el viaje del héroe según Vogler.

1. El mundo ordinario
2. La llamada a la aventura
3. El rechazo de la llamada
4. El encuentro con el mentor
5. La travesía del primer umbral
6. Las pruebas, los aliados, los enemigos
7. La aproximación a la caverna más profunda
8. La odisea (el calvario)
9. La recompensa (apoderarse de la espada)
10. El camino de regreso
11. La resurrección
12. El retorno con el elixir.

Ahora bien, al considerar la obra de Samuel Bustamante, notamos que son dos los protagonistas principales que actúan y dan sentido al relato. El primero es Ben-ji el cual está nutrido de personajes como Benjamín, Saúl, Jonatán y San Pablo. Es como si Ben-ji poco a poco demostrara su personalidad por medio de dichos personajes y actuando como ellos y llegando a ser un verdadero héroe pese a que por mucho tiempo funge como

un anti héroe. Del otro lado, está el personaje de nombre Joshua, constituido por acciones históricas de Judá hijo de Jacob, David hijo de Isaí, así como de Jesús, hijo de Dios.

El protagonista de la secuencia de inicio, es el personaje de nombre Ben-ji que también le otorga el título a la película. El espectador se confronta de inmediato con el mundo de carácter ordinario que Ben-ji, transitó en la época de su vida con los resultados más influyentes. Aquel mundo se desarrolla en el cumplimiento de su misión aceptada como un reto en honor a su hermano Joshua. No se muestra en la película gran parte de su trabajo realizado al cumplir dicha misión, gozando de momentos apacibles como al comienzo de su carrera en Antioquía, sus viajes evangelizadores que incluyeron la realización de milagros como la curación de un parálítico en la ciudad de Listra, la conversión del carcelero de Filipos, la quema de los libros de magia en Éfeso, el discurso ante los filósofos griegos epicúreos y estoicos de Atenas entre otros, así como tampoco se ven algunos de los momentos difíciles que atravesó por las acechanzas de los enemigos. El mundo de carácter ordinario de Ben-ji durante muchos años es una constante de poder lleno de amor, sacrificio y abnegación, de modo que en la película lo vemos primero enfrentando un juicio para ser enviado a la instancia superior del imperio romano, en un viaje vía marítima.

Ben-ji realiza el viaje más esperado por él, pero no se le presenta nada fácil, debido a que pasa por diferentes peripecias que terminan en naufragio y el aplazamiento de la llegada al destino por un tiempo mayor que el previsto. Pero en medio de las dificultades, demuestra tener en su vida una característica muy especial: ejerce un poder eficaz. Tiene poder para enfrentar cada circunstancia sin amilanarse ni desesperarse y una capacidad tal que inspira no solo a sus amigos y conocidos, sino a toda una tripulación extraña y a muchos pasajeros desesperados a los cuales infunde ánimo. Todo indica que después de su travesía difícil por el mar y después del trimestre que

pasa en la isla de Malta, su arribo a Roma y su estadía en esa ciudad, también deben ser signados por el poder sobre sí mismo ante cualquier circunstancia.

Después de su arribo a Roma es obligado a sufrir un arresto domiciliario de dos años debido a que su caso requiere de su comparecencia ante el emperador. Llegado el momento, es absuelto de toda acusación, declarado inocente, y con todo el derecho a vivir en plena libertad. Es entonces cuando Ben-ji tiene la oportunidad para contar su historia frente a una audiencia de dos personas que desean saber vehementemente cómo es que Ben-ji llegó al poder; cuál fue el proceso que tuvo que pasar para lograr una fortaleza tan enorme, que lejos de pasar celebrando un triunfo en Roma, partiría para España inmediatamente después de ser puesto en libertad, por supuesto luego de atender al gozo manifestado por muchos.

La historia que en seguida cuenta el mismo personaje Ben-ji en la película, tiene dimensiones cósmicas. Eleva al espectador hasta el trono de Dios en el cielo. Presenta nada menos que al Creador de la especie humana siguiendo un derrotero trazado con anticipación a favor de cada individuo de la familia humana que habita en la tierra y de la cual Ben-ji es uno de los integrantes y cuya vida e historia condensa el devenir de cada persona que toma la decisión de vivir para ejercer el poder en su esfera en acorde a la divina voluntad. Para ello, Joshua, que es Jesucristo, el mismo Creador, conversa con sus pares divinos Defensor y Padre, a fin de brindar apoyo divino a la especie humana, celebrando la realización de cada acto divino a favor de la humanidad a su debido momento.

Joshua, incorpora y ostenta en su vida el poder, así como la abnegación sin ápice alguno de egoísmo. En contraste, Ben-ji concentra los antivalores como el egoísmo y la envidia que lo mueve durante mucho tiempo, a codiciar y aferrarse al poder absoluto. Ben-ji desea conseguir todo para sí mismo, llegando a ser el rey de su pueblo. En ese afán, lucha contra Joshua su hermano mayor, el cual recibe de su padre, el derecho le-

gítimo de gobernar y ser coronado como rey. Ben-ji, no acepta de buen grado la decisión de su padre que lo ubica en una condición de súbdito gobernado por su hermano; a todo costo quiere ser el rey.

Así que Joshua le da una oportunidad a Ben-ji, para que pueda gobernar de acuerdo a sus propias ideas. Allí es que salen a relucir los pensamientos perversos y el carácter cobarde y mentiroso de Ben-ji. Al ser así descubierto, Ben-ji reconoce el justo derecho de Joshua y muy a su pesar, le entrega el poder que le pertenece, quedando como súbdito de Joshua. Pero en un ataque nuevo de odio, envidia y venganza, Ben-ji llega al extremo de dar muerte a su hermano por medio de la traición, y de un modo muy vergonzoso y cruel. Por su lado, Joshua no opone resistencia, sino que voluntariamente ofrece su vida con el fin de perdonar a Ben-ji, otorgándole otra oportunidad para confiar en el amor y las buenas intenciones de Joshua. Sin embargo, al enterarse Ben-ji que su hermano ha resucitado, no quiere compartir la idea de reconocer ese hecho. Así que arremete de nuevo contra Joshua, pero en la persona de cada seguidor suyo que confiesa su resurrección. Finalmente, Ben-ji es interceptado por Joshua de modo tan dramático, que le da motivo suficiente como para aprender que solamente sometiendo su voluntad a la de su hermano, puede realmente llegar al poder, ejerciendo su poder de libertad y elección que la humanidad tiene desde que fue creada. Es más todavía; lo maravilloso está presente: Joshua quiere que Ben-ji llegue a triunfar y trabaja para que así sea; y cuando al fin se cumple la meta, ganan los dos personajes.

En el **cuarto paso** que es el tratamiento, Samuel Bustamante, afina la historia de la redención divina que Cristo realizó a favor de la especie humana. Así concluye la elaboración de la historia que cuenta, no sin antes ofrecer un inserto de carácter dramático y otro de carácter romántico. La primera sub trama de comedia, termina en tragedia y es el relato del matrimonio de Ben-ji con Nahomi. Ellos se casan, pero los intereses egoístas

que los unieron, son desbaratados ante la presencia de Joshua, dado a que Ben-ji se rinde y decide servir a Joshua, mientras que Nahomi decide permanecer envuelta en su egoísmo.

La segunda es un drama de interés romántico entre los periodistas Lía y Max, los cuales llegan a conocerse al reportar las noticias de *Ben-ji al poder*. A lo largo de los sucesos, todo se acomoda de tal forma que cuando van para cubrir/informar acerca del juicio contra Ben-ji en Cesarea, una vez que Ben-ji es sentenciado para ir a Roma, le piden que los case ahora en su condición de ministro y embajador de Joshua resucitado. Ben-ji celebra el matrimonio, y llena de alegría, la pareja de periodistas declara que dedicará el ejercicio de su profesión a la causa del Salvador. Es así como se despiden triunfantes, como un símbolo de la unión que Joshua produce cuando un hombre y una mujer entregan su vida y se dedican a servirlo.

## Resultados

La producción de nuevas películas gracias al incentivo de los talleres de Escritura Creativa, responde a una necesidad que hoy es todavía muy sentida. Especialmente ahora que las clases no son presenciales y la oferta de material audiovisual portador de valores viene a ser imprescindible. Ha llegado el momento en el cual cada profesional que se perfecciona en las aulas de San Marcos, entregue lo mejor de sí, a través del despliegue de sus talentos y expresando los valores morales por medio del cine y por todo lo que significa el lenguaje audiovisual.

El **quinto paso** que realiza el autor de un guion cinematográfico, es el guion literario que viene a ser la obra terminada y expedita para pasar a la producción de la película. Como es obvio, aquí no se puede transcribir todo el guion de *Ben-ji al poder*, pero como se puede por supuesto esperar, aquí tenemos una mini secuencia de dos escenas:

1. EXT. DESIERTO. LADO DE BEN-JI. NOCHE.

Vista panorámica en suave movimiento que permite ver a Ben-ji que está durmiendo rodeado de muchos soldados. Se aprecia que todos han quedado profundamente dormidos y están tendidos en la explanada.

CORTE A:

2. EXT. DESIERTO. LADO DE JOSHUA. NOCHE

Joshua y su amigo Joel sigilosamente avanzan entre los soldados dormidos muy profundamente. Joshua susurra para su amigo mientras van inspeccionando a todos.

JOSHUA

¡Es increíble que todos duerman tanto! Dios nos guiará para encontrar a Ben-ji en persona.

JOEL

¡Sí! Ahora es el turno para ti.

Llegan finalmente a lado de Ben-ji al que observan tendido en el suelo. Joshua ve que Abner acompaña al rey, pero está dormido también, así que muy emocionado susurra a Joel.

JOSHUA

¡Ben-ji me persigue a muerte, pero yo deseo enseñarle que lo amo mucho y que lo esperaré hasta que personalmente aprenda la lección de abnegación que necesita! Como muestra, hoy le voy a perdonar la vida, pese a que tengo todo en mis manos para eliminarlo de mi presencia.

Joshua entonces toma el jarro y la lanza que están a la cabecera de Ben-ji. Rápidamente se retira en compañía de Joel, hasta una distancia prudencial.

¿Qué antecede y qué sucede alrededor de las escenas presentadas? Todo está consignado en el guion literario que después de haber pasado por el proceso del tratamiento, ahora incluye todo lo que pasa en la película, especialmente los diálogos que los protagonistas pronuncian en el momento preciso de su actuación.

Así llegamos a la **conclusión** de este artículo que genera un motivo de **agradecimiento** a cada profesor comprometido con los ideales que inspiran la tarea de docencia universitaria. Confiamos en que muy pronto aparecerán obras nuevas a través de la Escritura Creativa, que por medio de la narrativa, la poesía, el teatro y el estreno de películas, hagan honor al compromiso de poner a disposición de jóvenes y adultos, temas originales por medio del cine y todo el entorno audiovisual, que hagan posible la formación en valores morales de la humanidad, realmente sólidos.

## Referencias bibliográficas

- Aland K., Black M., Martini C., Metzger B. y Wikgren A. (1978) *The Greek New Testament* con subtítulos en Inglés y Diccionario Griego - Español. Londres, British Bible Society.
- Balló Jordi & Pérez Xavier (2007) <https://www.lacentral.com/ballo-jordi/editorial-anagrama/la-semilla-inmortal-los-argumentos-universales-en-el-cine/9788433905482>
- Bassiner, J. y Fernández Díez, F. (1996) <https://guion2.weebly.com/uploads/1/5/0/9/15091428/arte-y-tecnica-del-guion.pdf>
- Bonilla Carlos, A. (2017) La conformación de la “Ventana Audiovisual” como paso del cineclubismo a la Educación Audiovisual. *Escritura y Pensamiento*, 159-174. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/issue/view/1270>
- Chaves, C. (2012) [http://labutacadecine.blogspot.com/2012/04/los-generos-cinematograficos\\_07.html](http://labutacadecine.blogspot.com/2012/04/los-generos-cinematograficos_07.html)
- Claro 2020 (<https://www.claro.com.co/institucional/generos-cinematograficos/>)
- <http://www.centrocp.com/generos-y-subgeneros-cinematograficos/>
- McKee, Robert (2011) *El guion*
- Pulido, David. <https://www.gestionandohijos.com/david-pulido-el-cine-mueve-el-mundo-transmite-mensajes/>
- Real Academia de la Lengua Española versión digital 2020 <https://dle.rae.es/consulta>

Sitio web *definición.de* (2021) <https://definicion.de/politica/>

Vogler C. (2007) El viaje del Escritor. <https://descargalibroxd.com/el-viaje-del-escriptor/>

**TRADICIÓN Y COLOQUIALISMO: UNA LECTURA PARA  
COMPRENDER EL DESARROLLO DE LA POESÍA DE  
NICANOR PARRA EN CUATRO POEMARIOS**

**TRADITION AND COLLOQUIALISM: A READING TO  
UNDERSTAND THE DEVELOPMENT OF NICANOR  
PARRA'S POETRY IN FOUR POETRY BOOKS**

**TRADIÇÃO E COLOQUIALISMO: UMA LEITURA PARA  
ENTENDER O DESENVOLVIMENTO DA POESIA DE  
NICANOR PARRA EM QUATRO LIVROS DE POESIA**

**Sara Gabriela Galindo Gonzales\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
sara.galindo@unmsm.edu.pe  
ORCID: 0000-0001-7697-1821

Recibido: 15/03/21

Aceptado: 25/03/21

---

\* Sara Gabriela Galindo Gonzales (Lima, 2000). Estudiante de pregrado en la carrera de Literatura en la UNMSM. En el 2020 participó como ponente en Diálogos sobre el *Manuscrito de Huarochiri*, organizado por LAVA Perú. Actualmente dirige *Bestezuela: Revista de Literatura Infantil y Juvenil*. Sus principales líneas de investigación son la poesía del Romanticismo peruano, la poesía hispanoamericana del s. XX y la literatura infantil y juvenil. Actualmente, investiga la representación de figuras de la infancia en la poesía peruana del s. XIX.

## Resumen

El presente artículo estudia la interacción existente entre la tradición y el coloquialismo en *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y Antipoemas* (1954), *La cueca larga* (1958) y *Manifiesto* (1963) de Nicanor Parra. Dichos textos se estudiarán teniendo en cuenta las propuestas de Belic en *Verso español y verso europeo* respecto al verso libre. Asimismo, consideraremos lo señalado por Antonio Quilis en *Métrica española* para el análisis métrico y rítmico de los poemas seleccionados. La hipótesis del presente artículo sostiene que tanto lo coloquial como lo tradicional convergen en el verso libre propugnado por el vate chileno. En ese sentido, el trabajo inicia con una aproximación general a la obra de Nicanor Parra, luego se realiza el análisis comparativo correspondiente a los poemarios y, finalmente, se presentan las conclusiones.

**Palabras claves:** Nicanor Parra, poesía chilena, Modernismo, vanguardia, antipoesía.

## Abstract

This article studies the interaction between tradition and colloquialism in *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y Antipoemas* (1954), *La cueca Larga* (1958) and *Manifiesto* (1963) by Nicanor Parra. These texts are studied considering Belic's proposals in *Verso español y verso europeo* regarding free verse. Likewise, we apply what Antonio Quilis points out in *Métrica española* for the metrical and rhythmic analysis of the selected poems. The hypothesis of this article is that both colloquialism and tradition converge in the free verse advocated by the Chilean poet. In this sense, this paper present, first, a general approach to Nicanor Parra's work, followed by a comparative analysis of the poetry books and, finally, the conclusions.

**Keywords:** Nicanor Parra, Chilean poetry, modernism, avant-garde, antipoetry.

## Resumo

Este artigo estuda a interação existente entre a tradição e o coloquialismo em *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y Antipoemas* (1954), *La cueca larga* (1958) e *Manifiesto* (1963) de Nicanor Parra. Esses textos serão estudados levando-se em consideração as propostas de Belic em *Verso español y verso europeo* em relação ao verso livre. Da mesma forma, será considerado o que foi indicado por Antonio Quilis em *Métrica española* para a análise métrica e rítmica dos poemas selecionados. A hipótese deste artigo sustenta que tanto o coloquial quanto o tradicional convergem no verso livre preconizado pelo governo chileno. Nesse

sentido, o trabalho parte de uma abordagem geral da obra de Nicanor Parra, em seguida é realizada a análise comparativa correspondente aos livros de poesia e, finalmente, são apresentadas as conclusões.

**Palavras-chave:** Nicanor Parra, poesia chilena, modernismo, vanguarda, antipoesía.

---

A lo largo del desarrollo de la tradición literaria, tanto en Latinoamérica como a nivel mundial, podemos encontrar diferentes movimientos, formas de composición e incluso ideas en torno al arte. Asimismo, el contexto social, las innovaciones y las nuevas corrientes de pensamiento deben tenerse en cuenta por su influencia en la producción literaria. De esta manera, podemos afirmar que el círculo literario posee un dinamismo en tanto que las propuestas estético-artísticas se renuevan y actualizan. En la poesía, al igual que en la narrativa, advertimos cómo diferentes tendencias y corrientes coexisten; pero, a la vez, trascienden el territorio nacional para influenciar en diferentes países; por ende, se enfrentan a un contexto cultural, lingüístico y social distinto, generando múltiples variaciones. En ese sentido, teniendo en cuenta los mecanismos de conformación del canon literario y su periodización, es innegable la noción de proceso en la literatura.

Raymond Williams, en su texto *Marxismo y literatura* (2000), establece los conceptos de lo dominante, lo residual y lo emergente, pues entiende que existen formaciones y corrientes que — en el caso de la literatura— están en constante interacción. Sin embargo, aunque podemos identificar dentro de la periodización la existencia de un proceso de jerarquización, las nociones propuestas por Williams no contemplan la multiplicidad dentro de las denominadas corrientes literarias. Por solo poner un ejemplo, si bien existe una idea dominante de renovación, durante las vanguardias, esta es presentada como un colectivo que incorpora las diferentes tendencias en un periodo determinado.

En tanto a la producción poética, una de las propuestas, que logra su consolidación en las vanguardias es el verso libre. Sin embargo, no podemos entender su relevancia si lo presentamos aislado del proceso<sup>1</sup> en el cual se ve inscrito. Se hace necesario pensar los vínculos y antecedentes para determinar un origen y desarrollo en el contexto hispanoamericano; por ello, en el presente trabajo buscamos elaborar, en primera instancia, una aproximación al verso libre para posteriormente enfocarnos en la obra poética del escritor chileno Nicanor Parra.

El desarrollo de la poesía de Nicanor Parra en el marco de las vanguardias presenta continuidades, por ello, la hipótesis de este artículo considera que tanto lo coloquial como lo tradicional convergen en el verso libre propugnado por el vate chileno. Mediante una revisión a *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y Antipoemas* (1954), *La cueca larga* (1958) y *Manifiesto* (1963) encontraremos una vinculación existente entre la tradición oral y el modernismo tardío en su poesía. Para tales fines, recurriremos a determinadas nociones en torno al verso libre mencionadas por Oldrich Belic (2000), y emplearemos como herramienta los aportes de *Métrica española* (1983) de Antonio Quilis para el desarrollo de un análisis métrico e identificación de recurrencias.

### **Aproximación a la obra poética de Nicanor Parra**

En los albores del Modernismo latinoamericano podemos encontrar la influencia de la lírica francesa y la teorización del verso libre. Un ejemplo de esta renovadora propuesta es *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé, pues nos permite identificar nuevas preocupaciones como el uso de la página en blanco y el abandono progresivo de elementos rítmicos fundamentales del verso tradicional: métrica, rima y ritmo. Sin embargo, la propuesta del simbolismo francés también incide en la importancia de elementos tradicionales, como la música y la oralidad, para el desarrollo del versolibrismo.

No obstante, es en el marco de las vanguardias latinoamericanas donde el verso libre escrito en español encuentra una puesta en práctica, además de una consciencia del acto creativo y el versolibrismo presente en los manifiestos elaborados en el contexto de las vanguardias. Cabe señalar aquí que la conciencia del acto creativo también está presente en el Modernismo, pero son los vanguardistas quienes vinculan esta preocupación con la renovación estética de la época. Si bien existe una distancia temporal considerable entre las denominadas vanguardias históricas y el contexto de publicación de la obra de Parra, la relación entre ambas radica en la idea de renovación que desarrolla el vate chileno a través de la denominada antipoesía.

Parra se inscribe dentro de un contexto histórico social en el cual las vanguardias ya no solo se preocupan por romper con lo anterior, sino que se va a incorporar un nuevo diálogo entre poesía y ciudad. La obra que va a marcar un punto de quiebre en el quehacer poético del autor chileno es *Poemas y Antipoemas* (1954), por esta idea de ir contra lo ya institucionalizado. Parra no es solo un antipoeta, ya que a lo largo de su producción también podemos evidenciar diferentes tendencias tanto vanguardistas como tradicionales. Su propuesta estético-literaria va a incorporar no solo una polémica, sino un retorno a la tradición anglosajona, pues existe un “intento por conseguir una poesía de tono moderado, conversacional, cercano al ‘habla’ de los lectores, que escenifique y represente las experiencias del hombre común, pero trascendiéndolas como si se trataran de experiencias únicas o irrepitibles” (Salvador, 1992, p. 615).

Dentro de la poesía chilena, Nicanor Parra se establece como un referente. Con la publicación de *Obra gruesa* (1969), el autor presenta un proyecto que es una antología personal con inéditos. Por lo tanto, es posible hallar paralelos con publicaciones como *Vida continua* (1981), de Javier Sologuren, y *Zurita* (2014), de Raúl Zurita, pues se trata de un proyecto de libro total. Continuando con Parra, es la misma crítica la que incide en una canonización de la antipoesía y lo urbano desde finales

de la década de 1960. Espinosa Guerra en su artículo “Poesía chilena: El grupo de poetas del ´70 o la supuesta generación del ´80” (2005) establece una serie de propuestas que confluyen en el quehacer literario de la generación del ´80. Una de ellas es la poesía urbana, en la cual se resalta la importancia de la antipoesía. De esta manera, Enrique Lihn y Nicanor Parra son presentados como los antecedentes para una apuesta por un lenguaje más directo —en el cual tiende a primar la ironía— que encuentra un espacio de reactualización y continuidad en la época de los 80.

Debido a la prolífica carrera literaria de Parra, que se extiende por más de 70 años, es necesario incidir en dos puntos fundamentales. El primero de ellos es que como escritor va a transitar entre diferentes discursos, como son la prosa y la poesía. Dada la extensión y multiplicidad se va a evidenciar una complejidad en el análisis de la obra como un conjunto. La focalización de la crítica en la antipoesía, y por ende en aspectos como lo conversacional, deja en el margen la obra poética previa a la publicación de *Poemas y Antipoemas* en el año 1954. Pfeiffer (2020) establece una primera etapa de la poesía de Parra que comprende de 1935 a 1946; se destaca aquí la publicación de poemas en revistas en el contexto de las vanguardias y la descentralización del círculo literario, además de la mención de más de 90 poemas que comprenden la producción literaria en este periodo temporal.

Al pensar en un recorrido por la obra de Parra, es posible vincularlo con lo señalado por Vidales en “Confesión de un aprendiz de fin de siglo” (1976). El poeta colombiano reflexiona sobre su proceso formativo, la publicación de *Suenan timbres*, que será considerado como un poemario clave para entender su renovación poética, y el posterior desarrollo de su poesía, como su etapa social. A partir de esta idea que incide en una división por etapas de la poesía de Vidales y el reconocimiento de un proceso inicial en su poesía, nos interesa resaltar que en Parra existe una conciencia de su propio proyecto estético-literario.

Aunque no hay una reflexión como tal, sí hay una noción de la obra como un todo.

En la antología *Obra gruesa* (1969) no se considera el poemario *Cancionero sin nombre* (1937), porque pertenece a una etapa formativa; la cual no responde a la propuesta que buscará desarrollar Parra en su obra posterior. Sin embargo, en el mencionado poemario se evidencia el uso de un registro coloquial y crítico a la tradición literaria anterior que se potencia en sus siguientes poemarios. Por esta razón, podemos sintetizar que la poesía de Parra se constituye como un proceso que necesita ser examinado desde su etapa inicial para determinar las constantes y modificaciones que tendrá la propuesta del vate chileno.

### **Análisis comparativo de “Jazmín de muerte” y “Sinfonía de cuna”**

Dentro de la obra de Nicanor Parra, el poemario *Cancionero sin nombre* reúne un conjunto de 25 poemas que tienen como eje central el tema de la muerte; entre ellos se encuentra el poema “Jazmín de muerte”. En el mencionado poemario se articulan de manera peculiar componentes de la naturaleza, la religión y el ambiente familiar con el elemento sombrío de la muerte. La voz poética de los poemas apela a la ironía y a la subversión de un orden ya establecido<sup>2</sup>. En tanto a la importancia que adquiere el color dentro de *Cancionero sin nombre*, denotamos un marcado cromatismo que contrapone lo vibrante como el celeste, amarillo y blanco con el color predominante en el poema “Jazmín de muerte”, el negro. Este último atraviesa la obra, pero también se vincula con la idea de muerte y sus implicancias en un nivel sensorial (visual).

Respecto a “Sinfonía de cuna”, es necesario mencionar que su publicación inicial data de 1939 en la antología *8 nuevos poetas chilenos*, pero también apertura *Poemas y Antipoemas* de 1954. Bajo esta idea de trabajar el poema, consideramos que en este se encuentra plasmada la noción de proceso creativo,

pues hay determinadas variaciones como la incorporación de versos en francés, e incluso algunos versos son modificados. Así, se hace evidente un cambio en la carga semántica del poema. Cabe señalar que la importancia asumida por el color en la versión de 1939 se ve desplazada por la acción en la versión de 1954. Por ello, consideramos pertinente una comparación entre “Jazmín de muerte” y “Sinfonía de cuna” (en su versión incluida en *Poemas y antipoemas*).

Partiendo de un análisis métrico, encontramos en ambos poemas la presencia de un verso medido que se contrasta con una serie de acciones enunciadas en un tono coloquial por la voz poética. El trabajo con el verso tradicional se evidencia en “Jazmín de muerte” ya que el verso octosilábico compone el poema. Como señala Oldrich Belic (2000), existe en el verso escrito en español una preferencia por el uso del octosílabo. Aunque la crítica incide en la influencia de García Lorca en el primer poemario de Parra, gracias a la incorporación del verso medido y los quiebres de la estructura sintáctica, podemos ver que la acción se ralentiza, pues el autor privilegia el uso de adjetivos y establece una caracterización de los elementos mediante los cuales se genera un daño.

En un ejército forman	(8)
todos los reyes de espada,	(8)
con balas de sombra y nieve	(8)
van a ametrallar mi casa.	(8)

Dragones de luz espesa	(8)
vigilarán las ventanas.	(8)

(Parra, 1937, p. 25)

Además de ello, se encuentra el uso de una rima asonante presente en los versos pares a lo largo del poema (“castigaba”, “guarda”, “venganza”, “espada”, “casa”, “ventanas”). En consonancia con este poema, observamos que en “Sinfonía de cuna” el uso del hexasílabo marca una pauta de trabajo con el verso,

que se va a ver reforzada con la predominancia de un ritmo trocaico en el poema.

(v. 15) Fatuo como el cisne,	1 - 3 - 5
(v. 16) Frío como un riel,	1 - 3 - 5
(v. 17) Gordo como un pavo,	1 - 3 - 5
(v. 18) Feo como usted.	1 - 3 - 5

(Parra, 1954, p. 10)

Ya en un plano más temático, en ambos poemas, mediante el uso de figuras vinculadas al imaginario religioso —como lo es San José y los ángeles de la guarda en “Jazmín de muerte” y el *angelorum* en “Sinfonía de cuna”— se establece la muerte como tema vinculado con una violencia y desprecio marcado en el vocabulario empleado. Así, la incorporación de ciertos símbolos, como el jazmín en el poema de 1937, se encuentran fundamentados. Con la apelación a un registro ornamental que podemos vincular con el Modernismo, se refuerza el contraste de vida y muerte establecido desde el título. Las referencias a flores, reyes y dragones —además de la emblemática figura del cisne— permiten, dentro del contexto de los poemarios, configurar una reactualización del referente modernista mediante las acciones ejercidas por estas figuras y los símiles que se establecen.

A pesar de los vínculos establecidos, es necesario diferenciar ambas propuestas poéticas. Por un lado, “Jazmín de muerte” denota una fuerte presencia del color que se vincula con la percepción sensorial del sujeto. Esto se representa mediante expresiones como “bofetadas celestes”, “balas de sombra y nieve”, “Dragones de luz espesa” y “garfios de ruido negro”, las cuales permiten visibilizar una contraposición entre lo oscuro y lo claro. De la misma forma, existe una incorporación de la violencia física hacia el sujeto y el espacio en el que se desenvuelve, pues la voz lírica menciona acciones probables como “van a ametrallar”, “rasguñarán” y “asesinarán”; todas estas inscritas en un espacio onírico recurrente. En síntesis, el poema habla de lo inefable de la muerte mediante figuras coloridas y constantes

en el Modernismo. El hecho de que estas se encuentren impulsadas por la acción conlleva a la construcción de una condena que se articula en el contraste ya mencionado en la figura del jazmín de muerte, en el cual tanto lo blanco y puro del jazmín se contraponen con las acciones y lo nefasto de la muerte.

Por otro lado, “Sinfonía de cuna” se enmarca en una situación enunciativa mediante la cual el hablante lírico interactúa con otro personaje, confirmando así un mayor énfasis a la experiencia. Si bien hemos señalado anteriormente el trabajo métrico, cabe destacar que el ritmo trocaico y la acentuación en la quinta sílaba establecen una expectativa que se aprecia a lo largo del poema. Se hacen uso de expresiones e interjecciones para reforzar la presencia de la oralidad que podemos evidenciar en los versos 13 y 14 “¡Hay que ver, señores, / Como un ángel es!” (Parra, 1954, p. 10). De manera general podemos incidir en que el recorrido del sujeto va desde el encuentro hasta la despedida y los posteriores malos deseos. Sin embargo, dicha experiencia se encuentra enmarcada por el quiebre final de los dos últimos versos. Estos rompen con el desarrollo de la situación comunicativa planteada y finiquitan la experiencia de lectura al cambiar el tono, pues quiebran la secuencia de los acontecimientos y nos enmarca en un nuevo espacio: el cuento concluido.

Tras establecer diferencias y vínculos entre los dos poemas seleccionados podemos determinar que en ambos existe un tratamiento de lo religioso que no corresponde al respeto, sino a la irreverencia frente a personajes pertenecientes a este orden. Es en “Jazmín de muerte” donde San José toma venganza y la figura del ángel de la guarda se asocia a la desprotección del sujeto. Se hace evidente así una pulsión de muerte que de un plano fuera de la realidad inmediata en “Sinfonía de cuna” a través de la ficción se inscribe como el deseo de una corrupción y muerte de la figura representativa del bien. Esa crítica a lo sacro y la reactualización de sus personajes vislumbran el posterior cuestionamiento a la religión establecido por Parra que también está presente en *Poemas y Antipoemas*. Asimismo, la

transgresión de un registro vinculado al Modernismo y la incorporación de situaciones enunciativas dan luces de la dimensión conversacional a la cual se orienta la poesía de Parra.

### **Análisis comparativo de “Advertencia al lector” y *Manifiesto***

Anteriormente hemos incidido en la importancia que tiene *Poemas y Antipoemas* (1954), y cómo esta obra es considerada por diversos críticos como un punto de inflexión dentro de la tradición literaria chilena y latinoamericana, pues, junto con otros poetas, apertura el campo para lo que será una poesía conversacional. En ese sentido, el poema “Advertencia al lector”, que inicia la tercera sección del poemario, significó una denominada “modernización de la poesía”. Si bien en la primera y segunda sección podemos apreciar un determinado tránsito del verso medido al verso irregular, es a partir de esta tercera sección que la propuesta de Parra asume una conciencia propia de cambio a nivel estético-literario. Esta idea se ve consolidada en la posterior publicación de *Manifiesto* en 1963, libro que se suma a la gran variedad de manifiestos publicados en las vanguardias en Latinoamérica.

En ambos textos se vislumbra la preocupación por establecer una reflexión sobre la creación literaria, poniendo en contexto al autor, la obra y el lector. Tanto “Advertencia al lector” como *Manifiesto* establecen la respuesta de Nicanor Parra frente a un contexto literario circundante. Será en “Advertencia al lector” donde vemos un verso libre ya marcado, el cual incorpora elementos recurrentes como serán el autor y el lector. Mediante el uso de preguntas y exclamaciones la voz poética establece un ritmo que ya no responde a una estructura métrica determinada, sino a una propuesta sintáctica que interpela al lector.

Reconocemos a lo largo del poema la presencia de contraposiciones en el espacio en el cual el sujeto se desenvuelve. De manera tal que se instaura un espacio en el cual interactúa lo

divino, y otro en el cual actúa el mortal. En el verso 17 “Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos” termina desdibujando la ya mencionada separación establecida mediante la metáfora orientacional arriba-abajo. Al aludir a una caída del cielo, lo que incorpora Parra es una renovación, en este caso de la poesía. Resulta interesante esta propuesta al comprender que articula un tono coloquial engarzado a términos y referencias cultas. Además, se incide en una probable situación comunicativa mediante la cual se evidencia las estructuras dentro del campo literario.

“Las risas de este libro son falsas”, argumentarán mis detractores

“Sus lágrimas, ¡Artificiales”

“En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza”

“Se patalea como un niño de pecho”

“El autor se da a entender a estornudos”

(Parra, 1954, p. 72)

Así, Parra emplea un discurso de poder que censura su propio quehacer poético. Sin embargo, como podemos distinguir en los versos presentados anteriormente, los detractores asumen la posición de críticos. No hacen uso de un registro elevado, sino que emplean un tono coloquial gracias al cual se conjuga con la ironía y el chiste. Inclusive el mismo vate señala en un verso del poema “Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte” permitiendo de esta manera establecer una crítica a la búsqueda de un camino o trasfondo extratextual.

En su libro *Manifiesto*, Parra expone su búsqueda por desacralizar la poesía, quitarle aquel ropaje y adorno para poder insertarla en un contexto más cotidiano. Esta es una toma de posición directa, cual vanguardista, frente a lo que ya venía desarrollando desde *Poemas y Antipoemas*, y de la cual presenta nociones iniciales en el poema “Advertencia al lector”. Entre las propuestas de Parra, se encuentra la idea de desmitificar el oficio creador:

Contra la poesía de salón	(11)
La poesía de la plaza pública	(11)
La poesía de protesta social.	(11)
Los poetas bajaron del Olimpo.	(11)

(Parra, 1963, s.n.)

Por un lado, el poeta sugiere el cambio a un registro coloquial; por otro lado, en *Manifiesto* se conserva la preocupación métrica, como se observa en el uso constante del endecasílabo. Además, el ritmo estará marcado por la repetición de estructuras, e incluso de versos completos.

- (v. 23) Este es nuestro mensaje.
  - (v. 24) Nosotros denunciarnos al poeta demiurgo
  - (v. 25) Al poeta Barata
  - (v. 26) Al poeta Ratón de Biblioteca.
  - (v. 27) Todos estos señores
  - (v. 28) —Y esto lo digo con mucho respeto—
  - (v. 29) Deben ser procesados y juzgados
  - (v. 30) Por construir castillos en el aire
  - (v. 31) Por malgastar el espacio y el tiempo
  - (v. 32) Redactando sonetos a la luna
  - (v. 33) Por agrupar palabras al azar
  - (v. 34) A la última moda de París.
  - (v. 35) Para nosotros no:
  - (v. 36) El pensamiento no nace en la boca
  - (v. 37) Nace en el corazón del corazón.
- (Parra, 1963, s.n., subrayado nuestro)

Como se puede apreciar en la estrofa presentada, a través del uso de la anáfora en los versos 25 y 26 (“Al poeta”) y la repetición de la estructura sintáctica (por + verbo en infinitivo + complemento) presente en los versos 30, 31 y 33 se percibe el denominado ritmo del pensamiento, que según Belic (2000) se compone de elementos estilísticos que permiten determinar recurrencias en el poema, tanto a nivel lingüístico como sintáctico. Cabe señalar que el uso

de la repetición también permite establecer una vinculación con la oralidad y lo popular. Llama mucho la atención aquí el inicio del *Manifiesto*:

Señoras y señores  
Esta es nuestra última palabra.  
—Nuestra primera y última palabra—  
Los poetas bajaron del Olimpo  
(Parra, 1963, s.n.)

Se configura de esta manera un discurso, que va a tener un índole performativo, pues mediante la incorporación de los guiones se otorga cierta teatralidad y énfasis a lo largo del poema. La voz poética sume la voz de un colectivo, esto se ve evidenciado en el uso recurrente del pronombre personal “nosotros” acompañado de verbos como “conversamos”, “denunciamos”, “repudiamos”, entre otros. Su argumentación discurre en primera instancia señalar el referente del pasado para cuestionarlo y establecer un rechazo categórico para luego establecer su propia propuesta a la cual se deberían suscribir los poetas, un discurso que este en contra de la poesía: la antipoesía.

De esta manera, el ideal poético que establece Parra es la antipoesía; no obstante, podemos cuestionar el por qué ir contra la poesía en general y no solo en lo que respecta a la tradición literaria anterior. A través de “Advertencia al lector” y *Manifiesto*, la respuesta de Parra frente al elitismo que aqueja la poesía se hace evidente; por esto, vemos un cuestionamiento en los poemas tanto al Modernismo —al referir a un pasado iconoclasta— como a las vanguardias, que se instauraron en los espacios de la elite cultural y se desprendieron de su dimensión social.

### **La tradición oral y lo popular en *La cueca larga***

En el desarrollo de las vanguardias, diferentes autores inciden en la necesidad de un despojo respecto a la tradición; sin embargo, es la tradición oral y lo popular un asidero amplio para

el desarrollo de la poesía. Autores como Luis Vidales plantean la necesidad de volver a mirar a la nación, pues “padecemos del soporífero mal del olvido de lo nuestro, siendo así que lo nuestro (lo malo y lo bueno) se marca tan palpablemente en nuestro pasado y nuestro presente” (2004, p. 70). Uno de los ejemplos más claros de este retorno al pasado chileno, dentro de la poesía de Nicanor Parra, es el poemario *La cueca larga* (1958). En el presente trabajo empleamos la edición incorporada en *Obra gruesa* (1969) publicada por Editorial Universitaria.

Compuesto por los poemas “Coplas de vino”, “El Chuico y la Damajuana”, “Brindis a lo humano y a lo divino” y “La cueca larga” este poemario nos inserta dentro de un registro diferente. Publicada en medio de *Poemas y Antipoemas* y *Manifiesto*, este nos incita a pensar en la continuidad de la tradición a través de lo folclórico en la propuesta de Parra. Una acotación importante respecto a este tema es la realizada por González (1994):

La cueca larga no existe, no puede existir en la tradición. La cueca es un arte y no una manifestación para la risa. La cueca larga es una cosa de gente culta, la que dice: “siga el balance, siga el vaivén” es la única que existe y tiene melodía, la cual fue una imitación a la que escribió en el siglo pasado el poeta español Trueba y de la Quintana en “El Libro de los Cantares”. (p. 176)

Entonces, el vínculo que se establece entre la denominada cueca larga y la tradición es la parodia; por ende, se resalta la artificialidad del discurso poético. La cueca larga sería la respuesta a la composición musical tradicional chilena de la cueca. En ese sentido, la idea de “los poetas bajaron del Olimpo” ya se presenta en este poemario, pues es curioso que Nicanor Parra vuelva a esta forma afín que tiene una dimensión paródica y la reactualice. Teniendo en cuenta que el verso libre, en las vanguardias latinoamericanas, hace uso de ciertos elementos del verso tradicional con el objetivo de renovarlos y otorgarles una nueva presentación; podemos decir que el trabajo con la

cueca larga no es gratuito. Esto debido a que a pesar de la búsqueda por la renovación autores como Borges y Neruda también vuelven al verso medido.

Conocidos son los estudios realizados en torno a la obra de Parra, en especial aquellos que abordan la antipoesía; pero aún existe una agenda pendiente respecto a la investigación de obras como *La cueca larga*. Hugo Montes, con su ensayo “Tradición y antitradición en Nicanor Parra” problematiza sobre la incorporación de la tradición en su poesía. Establece en este trabajo una dimensión tradicional dentro de la antipoesía, pues transforma las imágenes ya presentes en el imaginario. Así, “la antitradición está en los poemas y no en los antipoemas. Aquellos se alzan contra lo novedoso del feísmo, y al destacar la belleza resultan antitradicionales” (Montes Brunet, 2014, p. 19).

A pesar de no ser considerada como “tradición”, es innegable el diálogo existente entre las formas de composición musical tradicionales chilenas como la cueca y la rueda con la cueca larga. Aunque la propuesta de Parra enfatiza en el uso del octosílabo y otorga una extensión mucho mayor a la propuesta teorizada y analizada en el libro *Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Maraboli* (1994), advertimos que ciertos temas de la cueca tradicional son empleados en el poemario del vate chileno.

La temática del vino está presente en el poema “Coplas de vino”, pues en este la voz poética remarca la importancia que tiene dicha bebida etílica. También apreciamos el uso de comparaciones con el fin de recrear la dinámica de las fiestas. En el poema “Brindis a lo humano y a lo divino” encontramos una temática de identidad, en la cual el sujeto se identifica con su territorio. Mientras que en “La cueca larga” por su extensión evidenciamos la confluencia de temas como el canto, el baile, los oficios y la ciudad, además de contar con el uso de expresiones populares. Finalmente, en “El chuico y la damajuana” percibimos una temática amorosa en conjunción con el desarrollo de las festividades (boda).

El verso en *La cueca larga* responde a un tipo de verso tradicional, con predominancia en los octosílabos. Decimos verso tradicional, no solo porque se establece un ritmo y se genera una expectativa, sino también porque se encuentra enmarcado en una composición popular, en la cual predominan factores como la oralidad y elementos estilísticos como la repetición. Esto lo podemos ver en “El chuico y la damajuana”:

Subieron a una carreta,	(8)
Tirada por bueyes <u>verdes</u>	(8)
Uno se llamaba ¡Chicha!	(8)
Y el compañero ¡ <u>Aguardiente!</u>	(8)

(Parra, 1969, p. 69, subrayado nuestro)

En el fragmento presentado (v. 5- 8), observamos el uso del verso octosílabo, de herencia tradicional. A nivel estructural, el poema está compuesto por nueve estrofas con cuatro versos<sup>3</sup>. Además, se evidencia la rima asonante, también presente en *Cancionero sin nombre*; la cual se mantiene en los versos pares a lo largo del poema. Un recurso interesante es la personificación de objetos como el vaso, la botella, la pipa y el barril. Estos asumen roles activos al ser personajes que se unen a las celebraciones de la boda del Chuico y la Damajuana.

En el marco de la boda, se evidencia una constante en la poesía de Parra, la crítica a la figura religiosa. Es así como en los versos 18, 19 y 20 se emplea la ironía bajo la construcción de la figura “rosario de uvas” basado en la semejanza cromática: “Hallaron al señor cura/ que estaba en un credo/ con un rosario de uvas”. En adición a esto, la imagen resulta irónica, pues, según el catolicismo, el rosario es un instrumento con el cual elevan sus plegarias a la divinidad. No obstante, al estar compuesto por uvas puede sugerirse un reemplazo de la divinidad religiosa por el vino.

A través de la presente revisión de *La cueca larga*, es necesario reconsiderar la importancia de la tradición en la poesía de

Parra. El vínculo con la música tradicional chilena es evidente desde el título del poemario; sin embargo, no es el único que incorpora un referente musical. Una evaluación del tratamiento de lo musical también resulta posible en un poemario de Parra posterior a aquellos en los que repara este artículo: *Canciones rusas* (1967). En el mencionado libro, no reconocemos un canto tradicional, pues se apela a un acervo cultural propio, pero enmarcado en su contexto sociopolítico. La crítica, en comparación a otras obras de Parra, considera que este es un texto en el cual no se hace evidente una “violencia en el lenguaje”, que puede entenderse a través del coloquialismo extremo, el tratamiento crudo de la muerte y el uso de la ironía, en la cual nos interesa más lo que se evita decir.

## Conclusiones

La obra poética de Parra ha sido caracterizada por la antipoesía y el coloquialismo; pero dicha categorización pone en el margen aquellas obras que no incorporan un verso libre. Según Belic: “El verso libre, gracias a la ausencia de convencionalismos, es eminentemente semántico, todo en él converge a expresar, potenciándolo, el sentido de la comunicación poética”. (2000, p. 597). Sin embargo, a partir del análisis realizado, llegamos a la conclusión de que dicha potencialización en la comunicación poética no solo se encuentra dentro de la obra de Parra en el trabajo con el verso libre, sino también con un verso tradicional.

Aquella actitud de ir en contra de lo establecido (poesía), asumida por el vate chileno, también se encuentra en los poemarios en los cuales se incorpora la tradición no solamente por el trabajo métrico, sino también por la vinculación con el folclore. No obstante, en aquellos poemas que parecen decantarse por un verso coloquial, también encontramos la tradición presente en elementos como figuras, personajes y lugares que pertenecen a un acervo cultural común. El hecho de que desde 1954 se desarrolle una conciencia de verso libre a través del

antipoema no disminuye la importancia que tiene la métrica y la tradición folklórica en la poesía de Nicanor Parra.

## Notas

- 1 Críticos como María Utrera Torremocha, Pedro Henríquez Ureña y Oldrich Belic hacen alusión al fenómeno versolibrista; sin embargo, la noción de fenómeno de por sí alude a una espontaneidad en el surgimiento, lo cual no se evidencia en el versolibrismo. Empleamos el concepto de proceso, pues demuestra las tensiones, variaciones y vínculos con la tradición literaria en tanto el versolibrismo en Latinoamérica encuentra sus referentes tanto en la tradición europea como en la tradición popular.
- 2 En el poema “El matador” podemos ver un claro ejemplo de la ironía y la subversión del orden en el poemario.

Dos sacerdotes de esperma  
me llevarán a la cárcel,  
[...]  
Dos sacerdotes de esperma  
me matarán esta tarde,

(Parra, 1937, p. 9)

En los versos anteriormente señalados vemos cómo la figura del sacerdote, asociada a la pureza, deja su rol y es asemejada a la figura del militar.

- 3 La estrofa empleada a lo largo del poema “El chuico y la damajuana” no es redondilla, pues la rima solo se encuentra en los versos pares.

## Referencias bibliográficas

- Belic, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafe de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Claro, S.; Peña, C.; & Quevedo, I. (1994). *Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de don Fernando González Marabolí*. Santiago de Chile: CIP - Pontificia Universidad Católica de Chile
- Espinosa Guerra, J. (2005). Poesía Chilena: El Grupo de Poetas del '70 o la supuesta Generación del '80. *Revista Galerna (Nueva Jersey)*, (3). <http://www.letras.mysite.com/je240905.htm>.

- Lago, T. (1939). *8 nuevos poetas chilenos*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. <https://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/1006/submission/proof/34/index.html>.
- Montes Brunet, H. (2014). Tradición y antitradición en Nicanor Parra / Tradition and antitradition in Nicanor Parra. *Atenea*, (510), 15-21. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/tradición-y-antitradición-en-nicanor-parra/docview/1640564010/se-2?accountid=12268>
- Parra, N. (1937). *Cancionero sin nombre*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Parra, N. (1954). *Poemas y Antipoemas*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Parra, N. (1963). *Manifiesto*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Parra, N. (1969). *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Pfeiffer Augurto, E. (2020). Aproximación a la primera etapa escritural de Nicanor Parra, 1935-1946. *Anales De Literatura Chilena*, (33), 239-265. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/aproximación-la-primer-etapa-escritural-de/docview/2436134312/se-2?accountid=12268>.
- Quilis, A. (1983). *Métrica española* [3ª. Ed.]. Madrid: Ediciones Alcalá
- Salvador, A. (1992). La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad. *Revista Iberoamericana*, 58(159), 611-622. doi:<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1992.5067>.
- Silva Acevedo, M. (2015). Poesía y antipoesía de Nicanor Parra. *Revista Chilena de literatura*, (91), 137-139. <https://www.re-dalyc.org/articulo.oa?id=3602/360243360010>.
- Vidales, L. (2004). "Confesión de un aprendiz de siglo". En Müller-Bergh, K. y Mendoca, G. (ed.). *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo III*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura* [2ª. Ed.]. Barcelona: Ediciones Península.

**LA CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE ANDINO EN EL  
DISCURSO POÉTICO DEL VANGUARDISMO PUNEÑO**

**THE CONFIGURATION OF THE ANDEAN LANDSCAPE  
IN THE POETIC DISCOURSE OF PUNO VANGUARDISM**

**A CONFIGURAÇÃO DA PAISAGEM ANDINA NO DISCURSO  
POÉTICO DO VANGUARDISMO PUNO**

**Yoselin Quispe Mendivil\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
yoselin.quispe@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-9973-9240

Recibido: 12/02/21

Aceptado: 5/03/21

---

\* Licenciada en Lingüística por la UNMSM, egresada de la Maestría en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana y miembro del Grupo de Investigación Estudios de Lingüística y de Lingüística Interdisciplinaria (ELDLI). Además, ha publicado los siguientes artículos: “Estudio lexicográfico de los eufemismos sexuales novedosos en las novelas de Mario Vargas Llosa” (2020) y “La configuración de la muerte en el discurso poético de Javier Heraud” (2021).

## Resumen

En el presente trabajo de investigación se tiene como objetivo comparar las similitudes y diferencias respecto a la configuración del paisaje andino en el poema “balsas matinales”, de *Ande* (1926), de Alejandro Peralta frente a “Yaraví Titicaca”, de *Altipampa* (1933), de Emilio Vásquez. Este estudio postula que en el discurso poético de Peralta se reivindica de forma más marcada la importancia de las actividades cotidianas del hombre andino como la pesca, el pastoreo, la agricultura, la ganadería, el andinismo y las fiestas patronales andinas. Por otro lado, en el discurso poético de Vásquez se utilizan, en mayor medida, las categorías *pampa* y *lago* para indicar la influencia de estos paisajes en la subjetividad del hombre andino. Para realizar el estudio, se utilizan los marcos teóricos de la Retórica y la Literatura comparada y, por ello, se siguen los lineamientos de Arduini (2000) y Steiner (1978-1992), respectivamente.

**Palabras claves:** paisaje andino, pampa, lago, actividades cotidianas, subjetividad poética.

## Abstract

The objective of this research work is to compare the similarities and differences with respect to the configuration of the Andean landscape in the poem “balsas matinales”, in *Ande* (1926), by Alejandro Peralta versus “Yaraví Titicaca”, in *Altipampa* (1933) by Emilio Vásquez. This study postulates that in Peralta's poetic discourse it vindicates in a more marked way the importance of the daily activities of the andean man such as fishing, pastoralism, agriculture, cattle ranching, andeanism and andean patronal saint festivals. On the other hand, in Vásquez's poetic discourse, the *pampa* and *lago* categories are used to a greater extent to indicate the influence of these landscapes on the subjectivity of the Andean man. To carry out the study are used the theoretical frameworks of Rhetoric and Comparative literature and, therefore, are followed the guidelines of Arduini (2000) and Steiner (1978-1992), respectively.

**Keyboards:** andean landscape; pampa; lago; daily activities; poetic subjectivity.

## Resumo

O objetivo deste trabalho de pesquisa é comparar as semelhanças e diferenças a respeito da configuração da paisagem andina no poema “balsas matinales”, de *Ande* (1926), de Alejandro Peralta, versus “Yaraví Titicaca”, de *Altipampa* (1933) de Emilio Vásquez. Este estudo postula

que no discurso poético de Peralta reivindica se, de manera mais marcante, a importância das atividades cotidianas do homem andino, como a pesca, a pastoreio, a agricultura, a pecuária, o andeanismo e as festividades andinas. Por outro lado, no discurso poético de Vázquez, as categorias *pampa* e *lago* são utilizadas em maior medida para indicar a influência dessas paisagens na subjetividade do homem andino. Para a realização do estudo, são utilizados os referenciais teóricos da Retórica e da Literatura comparada e, para tanto, são seguidas as orientações de Arduini (2000) e Steiner (1978-1992), respectivamente.

**Palabras chave:** paisagem andina; pampa; lago; atividades cotidianas; subjetividade poética.

---

## 1. Introducción

El presente estudio constituye la comparación del discurso poético de *Ande* (1926), de Alejandro Peralta frente a la concepción expresada por Emilio Vázquez en *Altipampa* (1933) sobre el tópico de la configuración del paisaje andino puneño. Asimismo, este trabajo de investigación busca considerar las propuestas de dichos poetas en su faz interpeladora; esto es, asumir que la poesía es actualizada en la lectura del poema hecha por el lector, el cual está inscrito en un tiempo determinado y es movido por el hacer poético, persuadido por él. En otras palabras, se busca mostrar el matiz retórico en la poesía vanguardista puneña para indicar la influencia del paisaje andino en la subjetividad del hombre andino, así como para reivindicar la importancia de las actividades cotidianas de los collavinos.

En el presente trabajo de investigación se tiene como objetivo sostener la afirmación anterior a partir del análisis de dos textos poéticos que tienen como eje articulador la configuración del paisaje andino. De tal modo, se analiza un poema de Alejandro Peralta, el cual será confrontado con un poema de Emilio Vázquez. Se confronta “balsas matinales”, de Alejandro Peralta frente a “Yaraví Titicaca”, de Emilio Vázquez. La exégesis comprende el análisis de la *dispositio*, la *elocutio*, la

*interlectio* y la *inventio* de los textos. La comparación entre las unidades de análisis permite el diálogo entre los puntos de vista de ambos autores y, además, permite visibilizar cómo en la poesía vanguardista puneña, el paisaje andino se resuelve en una presencia viva que se representa de diferentes maneras ante la presencia de lo humano.

## **2. Marco teórico**

### **2.1. Paisaje andino**

El paisaje andino “implica una cierta manera de contemplar la naturaleza, además que puede incluir objetos culturales, no así la naturaleza. Así, el término paisaje representa un recorte o una imagen fija, un punto de vista respecto a la naturaleza que en su unidad aparece como un resultado cuyo nacimiento y razón de ser tienen que ser reconstruidos” (Martina Kopf, 2011, p. 104).

### **2.2. Hecho, texto y campo retórico**

Tomás Albaladejo (1991, p. 43) establece una diferenciación entre el hecho retórico y el texto retórico. El primero, está formado por el orador o productor, el destinatario o receptor, el texto retórico, el referente de este y el contexto en el que se produce. El segundo, pertenece al primero y es imprescindible para la existencia de este. Ambos, afirma el autor, “forman una construcción en la que las relaciones semánticas pragmáticas, sintácticas y pragmáticas están solidariamente establecidas”. Así, la sucesión de operaciones constituyentes del hecho retórico, es decir, la *interlectio*, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* permiten dar cuenta de que en la organización del texto retórico interviene también la profundización sobre la circunstancia específica en el que este se origina: todo ello con el fin de agenciar al orador del discurso de la competencia necesaria para lograr

el propósito de persuadir del auditorio de ponerse a favor de la causa que defiende.

### **2.3. Los campos figurativos**

Con respecto a la clasificación de los campos figurativos, Arduini (2000, p. 45) distingue seis campos: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis. La propuesta de Arduini se destaca de las investigaciones anteriores sobre el campo retórico, ya que añade a la configuración de las figuras retóricas la representación de un pensamiento o una verdad del mundo y no solo constituye un mero listado o taxonomía de las figuras retóricas.

### **2.4. Literatura comparada**

Para Steiner (1978-1992, p. 124), la literatura comparada constituye el primer paso hacia la búsqueda del conocimiento, pues se trata de la constitución de teorías que busquen explicar el fenómeno literario. Según Steiner, “El proceso semántico es un proceso de diferenciación. Leer es comparar”. En relación a lo señalado, Asensi (2010, p. 83) sostiene que “toda descripción de un texto es necesariamente comparada, que en rigor no puede haber teoría, ejercicio crítico o análisis del discurso sin los términos que estamos describiendo”. Para Asensi (ibídem, 84), la literatura comparada se relaciona con los estudios teóricos, asimismo, sin su aplicación se produciría una inadecuada sistematización de los estudios literarios.

### **2.5. Modalidad intraliteraria**

Siguiendo la clasificación de Asensi (ibídem), el presente trabajo de investigación se inscribe dentro de la modalidad intraliteraria, esto es, la relación de un texto literario, *Ande* (1926), de Alejandro Peralta, con otro texto literario perteneciente a una misma lengua, *Altipampa* (1933), de Emilio Vásquez.

### 3. Metodología

Para analizar la configuración del paisaje andino, se escogieron los siguientes dos poemas: “balsas matinales”, de *Ande* (1926), de Alejandro Peralta y “Yaraví Titicaca”, de *Altipampa* (1933), de Emilio Vásquez porque en estos se presenta el foco de estudio de forma marcada. Estos poemarios se encuentran disponibles en la Biblioteca Central Pedro Zulen de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Asimismo, para realizar el estudio, se decidió utilizar los marcos teóricos de la Retórica y la Literatura Comparada propuestos por Arduini (2000) y Steiner (1978-1992), respectivamente, ya que el objetivo del presente estudio es contrastar los poemarios emblemáticos de la vanguardia puneña pertenecientes a Alejandro Peralta y Emilio Vásquez. En el trabajo de investigación se tiene como fin determinar la cosmovisión del sujeto poético, a partir de la señalización de las figuras retóricas, las cuales permiten constatar y sustentar las diversas interpretaciones que se le podría dar a un poema.

### 4. Análisis e interpretación

Es momento de poner a prueba las categorías que le dan base a la interpretación poética para develar los sentidos de los poemas seleccionados. En esta sección, se interpretarán dos poemas pertenecientes a la vanguardia andina para luego compararlos y así poder identificar las similitudes y diferencias de ambos discursos poéticos.

#### 4.3. Análisis de “balsas matinales”, de Alejandro Peralta

##### **balsas matinales**

Brotan del alvéolo de la mañana  
 i se echan a templar las cuerdas de las ondas  
 tensas de alegres barcarolas

1



segmento va desde el verso 9 al verso 14 (la descripción del paisaje lacustre). El tercer segmento va desde el verso 15 al verso 17 (los habitantes del Ande se transportan en las balsas). El cuarto segmento va desde el verso 18 al verso 28 (las balsas desaparecen de la vista con el término de la mañana).

### 4.3.2. *Elocutio* o los campos figurativos

En el primer segmento, en el verso “Brotan del alvéolo de la mañana” (v. 1), se evidencia el campo figurativo de la *metáfora* que se refiere a la eclosión del amanecer. Por otra parte, en los versos “i se echan a templar las cuerdas de las ondas/tensas de alegres barcarolas” (v. 2-3), se presenta la figura de la *personificación* que alude al desplazamiento de las balsas sobre las olas del lago Titicaca, lo cual genera una tensión perceptible entre las balsas y las aguas, esto es, las ondas. Así, la frase “alegres barcarolas” se refiere a que el sujeto poético celebra el desplazamiento de dichas balsas que parten en el amanecer. Seguidamente, se puede evidenciar la figura del *simil* en los versos “**Como** un tropel de indios desnudos/parten/abriendo zanjas de silencio” (v. 4-6) (nuestra negrita) que hace referencia a que las balsas cuando se desplazan por las aguas del lago Titicaca dejan huellas, en el aire, casi imperceptibles que se asemejan a “zanjas”. Luego, se visualiza la figura de la *personificación* en los versos “Los estandartes de las velas / Sacuden el polvo del día (v. 7-8) para aludir a que cuando se alzan las velas el día se encuentra en plenitud. Los estandartes son la parte más vistosa de estas balsas y el espectáculo que ofrecen permite enfocarnos solo en ellas y obviar cualquier elemento desagradable. En este segmento, la voz melódica señala una descripción de la partida de las balsas en el amanecer, las cuales dejan huellas, en las aguas del lago Titicaca, en su desplazamiento, así como también dejan estelas en el aire. Hacia el final del segmento, el sujeto poético resalta la figura de las balsas a través de los estandartes para mostrar que son el culmen de este paisaje matinal.

En el segundo segmento, se evidencia el campo figurativo de la *metáfora* en los versos “El indio balsero Martín / AZOTA EL ESPINAZO DE LAS AGUAS” (v. 9-10) para aludir a que el indio balsero conduce la balsa y colisiona con la cresta de las olas del lago Titicaca, la cual se asemeja a un “espinazo”. Luego, en los versos “mientras el sol desde su aeronave / arroja bombas de magnesio” (v. 11-12) se evidencia la figura de la *personificación* que alude al desplazamiento del sol durante el día. La exposición de los rayos del sol produce la asimilación de magnesio en los balseros. Además, se presenta el campo figurativo de la *metáfora* en los versos “Desde la conchaperla nítida de una nube / se desgrana un racimo de gaviotas (v. 13-14) que se refiere a la llegada de las gaviotas en medio de las nubes. El sujeto poético, equipara la forma de una “nube” con la de la “conchaperla” y, de forma paralela, anuncia la presencia de las gaviotas como un fruto desgajado. En este cuadro, la voz melódica describe cómo la naturaleza brinda sustento a los collavinos. Por una parte, le otorga recursos económicos por su trabajo como balseros y; por otro lado, le brinda nutrientes como el magnesio, producto de la exposición al sol, sin mediar ningún esfuerzo. Según la cosmovisión andina, el mundo se divide en tres estratos: el *Hanan Pacha* (mundo de arriba, celestial o supraterráneo), el *Kay Pacha* (mundo del presente y de aquí) y el *Uku Pacha* (mundo de abajo o de los muertos). En el poema, esta interpretación postula que el sujeto poético equipara elementos del *Kay Pacha* como la “conchaperla” y el “racimo” con elementos del *Hanan Pacha* como la “nube” y las “gaviotas” con el objeto de mostrar la comunicación entre dos mundos, así como también su complementariedad.

En el tercer segmento, se presenta el campo figurativo de la *metáfora* en los versos “En pleno lago / son 20 lanchas piratas” (v. 15-16) para aludir a que las 20 balsas son tan rápidas y temerarias como “lanchas piratas”. Luego, en el verso “que se llevan al pueblo en sus motores” (v. 17), se evidencia la figura de la *hipérbole*, esto es, la exageración para indicar que los ha-

bitantes del Ande se transportan en balsas sumamente veloces. Lo natural, representado a través de la figura del “lago”, como lo artificial, representado mediante la figura de las “lanchas”, forman parte del paisaje que el sujeto poético quiere mostrar. En este segmento, se evidencia un culto distintivo de la vanguardia hacia elementos tecnológicos como los “motores”. Dichos elementos ya se han arraigado en el pueblo ejemplificando con ello que no existe un antagonismo entre la cultura tradicional con la modernidad.

En el cuarto segmento, se evidencia la figura de la *personificación* en los versos “Lejos ha quedado el distrito / i la playa / de bruces sobre los vientos” (v. 18-20) que alude a la disposición del paisaje de la playa frente al viento. También, se alude a la partida de la lancha y su distancia frente al punto de partida. Seguidamente, se presenta el campo figurativo de la *metáfora* en los versos “la Cecilia / la Juana / la Santusa / Llevan las aguas del corazón” (v. 21-24) que hace alusión a que la Cecilia, la Juana y la Santusa, mujeres del mundo andino, se despiden con tristeza de los personajes masculinos que viajan en las balsas para retomar sus actividades cotidianas. En el verso “entre hondonadas y neveras (v. 25) se evidencia el campo figurativo de la *sinécdoque*, la parte por el todo, que se refiere a un cuadro paisajístico compuesto por “hondonadas” y “neveras”. En los versos “i se van por la pampa deshojada / con las órbitas vacías” (v. 26-27) se presenta el campo figurativo de la metáfora que alude a la melancolía que sienten los personajes femeninos respecto a la partida de los balseros del lago Titicaca. La pampa transmite el sentimiento de desolación en los personajes generando desconcierto en ellos a través de las “órbitas vacías”. En el verso final “SE HA IDO LA MAÑANA PRENDIDA DE LAS VELAS” (v. 28), se presenta el campo figurativo de la *metáfora* para referirse a la desolación imperante en la pampa, ya que lo más vistoso de la mañana no está en esta, sino se encuentra en las velas de las balsas. En este segmento, se hace referencia a la división de actividades cotidianas entre hombres y mujeres,

así como la división de los espacios en las que estas se realizan. La pampa es el espacio designado a las mujeres, mientras que el lago es el ámbito adjudicado a los hombres.

En el poema, se evidencia que las balsas, elementos representativos de las actividades cotidianas, ocupan un lugar preponderante en el paisaje andino. Por otra parte, se presenta una comunicación continua entre los elementos del paisaje: la “conchaperla” / las “nubes” y el “racimo” / las “gaviotas”, lo cual brinda una idea de unidad. Los elementos modernos no son antagónicos de los vernaculares. De tal modo, se observa la relación entre el *Hanan Pacha* (mundo celeste) y *Kay Pacha* (mundo terrenal). También, se evidencia la segmentación de las actividades cotidianas por género: los hombres realizan sus actividades cotidianas en el lago, mientras que las mujeres efectúan sus actividades cotidianas en la pampa. Finalmente, el poema muestra que las características del paisaje andino, por ejemplo, la desolación de las pampas influye en la subjetividad de los personajes collavinos cuando las mujeres se despiden de los balseros. Así, la desolación impera en las pampas con las mujeres, mientras que la alegría se encuentra en las balsas con los hombres.

#### **4.3.3. *Interlectio* o los interlocutores**

En el poema “balsas matinales”, el locutor no personaje se dirige a un alocutario no representado. Busca reivindicar la importancia de las actividades cotidianas del hombre andino como la navegación a través de los caballitos de totora.

#### **4.3.4. *Inventio* o la visión del mundo**

La tematización del poema incide en la importancia del lago y la comparación entre la acción sobre la tierra de labranza y las actividades sobre las aguas lacustres. El primer verso ubica una acción espontánea y natural: “brotar”, que indica este surgimiento parecido a las plantas que sobresalen de la tierra. Así-

mismo, señala las actividades de los seres humanos con ayuda de instrumentos concretos, las balsas, sobre el lago. Además, la ubicación temporal, que determina una acción que inicia tanto la enunciación del poema como de las acciones de las presencias del poema.

Las relaciones que se establecen, nuevamente, remiten a una compleja actividad entre el ser humano y su entorno. Ahora, pareciese que las acciones de las barcas fueran las que movilizan su espacio de desarrollo, de ahí que se mencione que son “las velas” las que “sacuden el polvo del día”. Ahí donde podría observarse la petrificación y la acumulación del polvo, las “balsas” intervienen con sus actividades. Y más adelante, incluso, precisa más estas relaciones al advertir que “El indio balsero Martín / AZOTA EL ESPINAZO DE LAS AGUAS”. El personaje y su herramienta, la balsa, actúan por medio de actividades de transformación y casi violentas. Y a su vez, los elementos aéreos participan del cuadro como acompañamientos naturales figurados a través de imágenes de la cultura (la aeronave) o de una naturaleza distinta (la conchaperla).

En el poema, por otra parte, se puede observar la separación parcial entre la presencia humana y la presencia lacustre. El locutor remarca una distancia entre ambos espacios; no obstante, también señala que los balseros “se llevan al pueblo en sus motores”. De ese modo, puede observarse un tenue nexo entre las esferas de la convivencia humana, en la aldea, y la actividad laboral y natural, en el lago. Las confluencias entre lo cultural y lo natural remarcan una continuidad de convivencia a pesar de la tensión sugerida a partir de las actividades de trabajo que desarrollan los personajes destacados en el poema. Su presencia se constituye como intermediario que rechaza una visión de imposición sobre el territorio o de simple pasividad que torna parte del paisaje revelado.

Visto así, el espacio configurado en esta ocasión no dibuja límites que contrasten con un interior de plenitud andina. Si bien muchas de las figuras se construyen sobre la base

de elementos culturales que le son ajenos (aeronave, bombas, piratas, etc.), el centro siempre es el mundo andino. La personificación remite a la vitalidad de la naturaleza, su sensibilidad que se encuentra en tensión con las actividades humanas, aunque sin mostrarse salvaje o violenta. Cabe sostener que el espacio desafía la presencia humana, pero que esta por medio de estrategias logra sobresalir y realizar sus actividades cotidianas de laboriosidad. Así podemos leer el verso final en que la mañana se queda adherida a las velas que emplean los balseros como la compenetración del sujeto andino a su medio a través de una distancia adecuada para no violentar ni ser rendido ante la imponente naturaleza, cuya vitalidad se destaca con insistencia.

#### 4.4. Análisis de “Yaraví Titicaca”, de Emilio Vásquez

##### YARAVÍ TITICACA

Viento de almíbar que me lavas las pupilas adéntrate hoy hasta el corazón tasajead	1
Báteme al dolor en luchas campales para sacarles brillo a nuestros años mozos Tú en espirales lavaderos nosotros en un coloquio de aguas dulces	5
Aquel día se nubló el espacio i las golondrinas del alma se fueron al cielo i a las estrellas hondas	
I el cuerpo	10
de soleada cuna tornóse en cama despilchada El roquedo amigo desdobló el silencio i nos dijo al oído SOIS LOS NUEVOS AVENTUREROS DE LA VIDA	14

#### 4.4.1. *Dispositio* o segmentación del poema

Se ha dividido el poema “Yaravi Titicaca” en cuatro segmentos según el criterio temático. El primer segmento corresponde desde el verso 1 al verso 4 (el sujeto poético invoca al viento que rodea al lago Titicaca que lo consuele). El segundo segmento va desde el verso 5 al verso 6 (la purificación del sujeto lírico). El tercer segmento va desde el verso 7 al verso 11 (el alma y el cuerpo del sujeto poético se renuevan). Finalmente, el cuarto segmento va desde el verso 12 al 14 (la revelación del secreto: la vida es un desafío).

#### 4.4.2. *Elocutio* o los campos figurativos

Es importante la señalización de las figuras retóricas inscritas en el poema, ya que constituyen la articulación del pensamiento poético; esto es, la visión del mundo del poeta. No se trata de un mero cotejo de figuras, sino de la articulación de una tesis expresada en la forma literaria. Las figuras retóricas permiten constatar y sustentar las diversas interpretaciones que se le puede dar a un poema. Fundamentan, en sentido estricto, la orientación que un lector le da al poema.

En tal sentido, se puede señalar que el campo figurativo más resaltante a lo largo del poema es la *metáfora*. Así, en el primer segmento, se evidencia la *metáfora* en los versos “Viento de almíbar que me lavas las pupilas / adéntrate hoy hasta el corazón tasajeado” (v.1-2) que alude a que el locutor del poema invoca al viento que rodea al lago Titicaca que lo consuele, pues el corazón de este se encuentra lastimado. Con la *metáfora* “viento de almíbar” el sujeto lírico indica que desea que el viento dulcifique su amargura, esto es, que lo reanime. Ahora bien, el sujeto lírico no solo busca la comprensión, sino también migrar del estado anímico de aflicción hacia una situación que lo libere de sus pesares. Para lograr esta transición, es menester un escenario de lucha interna dentro del sujeto lírico. Por eso, en los versos “Báteme al dolor en luchas campales/para sa-

carles brillo a nuestros años mozos” (v. 3-4), mediante el campo figurativo de la *metáfora*, se hace referencia a que el locutor del poema anhela que el lago Titicaca lo renueve para sacar lo mejor de sí. Al parecer, el sujeto lírico es un “mozo” que ha sufrido una decepción amorosa y, por ello, le pide al lago Titicaca que lo desafíe en “luchas campales” con el fin de dejar el estado de congoja en el que se encuentra. Los jóvenes para demostrar su gallardía y valor pelean entre ellos y se desafían constantemente. Del mismo modo, el sujeto lírico reclama este desafío para demostrarse a sí mismo cuán fuerte es ante la adversidad.

En el segundo segmento, a través del campo figurativo de la *metáfora* en los versos “Tú en espirales lavaderos / nosotros en un coloquio de aguas dulces” (v. 5-6) se observa que la voz lírica se encuentra en un estado de purificación, en el cual el lago Titicaca le otorga tranquilidad cuando atiende sus cuitas amorosas. En el verso 5, el pronombre “tú” alude a que el lago es un agente purificador; sin embargo, en el verso 6, mediante el pronombre “nosotros”, el sujeto lírico sostiene que el lago Titicaca no es una entidad pasiva que solo lo escucha, sino que también le brinda consejos que erradican su amargura. Por ello, en el poema, se señala en el verso 1 y en el verso 6, respectivamente, que el viento es de “almíbar” y que las aguas del lago son “dulces”. El empleo de los términos “nosotros” y “coloquio” evidencian un giro en la predisposición del sujeto poético hacia el lago. Si bien, en el primer segmento, se presenta el reconocimiento de la majestuosidad del lago Titicaca, el último verso del segundo segmento indica una relación horizontal entre el sujeto lírico y el lago Titicaca, lo cual muestra una mayor penetración entre ambos.

En el tercer segmento, mediante la imagen metafórica “Aquel día se nubló el espacio” (v. 7), el sujeto poético hace alusión a una adversidad que se avizora. En los versos “¡ las golondrinas del alma se fueron / al cielo y a las estrellas hondas” (v. 8-10) se visualiza la *metáfora* que alude a que las esperanzas del alma del sujeto poético, a través del símbolo de la “golondrina”, tienen

cabida en un ámbito superior. En contraste con lo señalado en el primer segmento (v. 1-2), donde se observa al sujeto lírico lamentarse por una desventura, en el tercer segmento, el sujeto poético presenta un cambio de actitud frente a la adversidad, pues sus esperanzas no están puestas en cuestiones terrenales, sino en ámbitos superiores. Lo anterior, manifiesta una renovación del alma del sujeto poético, pero siguiendo el legado de la tradición andina, donde no hay una escisión entre alma y cuerpo, dicha renovación debe ser holística. Por ello, en los versos “I el cuerpo / de soleada cuna tornóse en cama despilchada” (v. 10-11), la voz lírica, a través del campo figurativo de la *sinécdoque*, esto es, la parte por el todo, señala que su “cuerpo” debe experimentar una transformación.

Luego, en el verso que da inicio al cuarto segmento “El roquedo amigo desdobló el silencio” (v. 12) a través de la figura de la *personificación* del roquedo que se refiere a que la naturaleza devela un mensaje al sujeto lírico, se evidencia una compenetración entre el alocutario y el locutor del poema, lo cual también se percibe en el segundo segmento señalado líneas arriba. Finalmente, en el cuarto segmento, en los versos “i nos dijo al oído / SOIS LOS NUEVOS AVENTUREROS DE LA VIDA” (v. 13-14), el “roquedo” mediante la figura de la *personificación* revela un secreto, el cual alude a que la vida debe enfrentarse como un desafío. A diferencia del segundo segmento, el vínculo entre la naturaleza y la voz lírica presenta mayor grado de complicidad, debido a que la primera le devela un secreto oculto a esta última, lo cual permite afirmar que, en “Yaraví Titicaca” se expresa un proceso dialéctico, donde, en el primer segmento, el sujeto lírico busca consuelo y desprenderse de su aflicción. Luego, en el segundo segmento, atraviesa una etapa de purificación. Seguidamente, en el tercer segmento, se señala una renovación del sujeto lírico que tiene como punto culminante, en el cuarto segmento, la revelación de que la vida constituye un desafío que debemos encarar.

### **4.4.3. *Interlectio* o los interlocutores**

En el poema “Yaraví Titicaca”, el locutor personaje se dirige a un alocutario representado. Busca señalar la importancia del lago Titicaca en la subjetividad de hombre andino a través de la fusión de elementos cosmopolitas y vernaculares.

### **4.4.4. *Inventio* o la visión del mundo**

La gran figura metafórica señala con claridad el espacio asociado a los elementos naturales, entre los que destaca el lago, cuya centralidad queda asumida desde el título. Esta vez se configura una extensión ilimitada de lo que rodea a los actores andinos, que suponen son los que participan en sus encuentros con el viento, el lago y la roca. Esta falta de límites se expresa casi a la mitad del poema en tanto que “las golondrinas del alma se fueron / al cielo i a las estrellas hondas”. Esta conexión permite establecer una intención cósmica que se cimenta en la interdependencia con la naturaleza.

Los elementos naturales que son representados manifiestan, como ya advertimos en un apartado anterior, una afectación constante respecto de la subjetividad del locutor. Así, se observa desde el primer verso una dirección de lo exterior a lo interior; se tiene fe en que el viento es capaz, con su propiedad edulcorada, de penetrar por la vista e introducirse hasta lo más íntimo, el corazón, para curarlo. Las capacidades de este viento son el de purificar y sanar. En ese sentido, hay una entrega absoluta para la redención en el espacio de la naturaleza.

De igual modo se presenta en los siguientes versos, en los que el locutor se manifiesta de manera colectiva, con lo que subraya una experiencia global y no solo personal. Esta vez con más precisión pareciese que se dirigiera al lago, cuya participación con el personaje colectivizado también remite a una purificación por medio del verbo “lavar”. Mientras se asume este carácter del lago, los participantes se asocian por medio del “coloquio” que absorbe las características interiores del “Titi-

kaka”, pues se indica una conversación de “aguas dulces”. Esta última característica es importante porque también apunta al “almíbar” del viento al inicio del poema.

Un tercer elemento que se configura de esta conexión entre lo humano y la naturaleza es el “roquedo”, cuya participación en la significación del poema es comunicar un mensaje que permita la transformación del locutor colectivo. Esta experiencia transmitida constituye una comunicación particular y casi secreta; podría entenderse que solo es apta para aquellos que permiten ser penetrados por las propiedades purificadoras y curativas del viento y el lago. Un elemento singular es el desdoblamiento del “silencio”, con lo que se puede establecer que los elementos de la naturaleza están comunicando mensajes que no podemos comprender con facilidad y solo obtenemos un silencio aparente, de ahí que se necesita una revitalizada capacidad dialogante con lo natural.

En conclusión, el espacio se describe a partir de una vitalidad característica que se inscribe en lo más íntimo del ser humano. Así mismo, hay una disolución de fronteras, pues el locutor colectivo presiente una ampliación cósmica hasta alcanzar las estrellas. Los tres elementos que refieren la naturaleza, en este caso, son el viento, el agua (lago) y la piedra (roquedo), cuya mayor significación constituye en la purificación, la revitalización y la comunicación. De ahí que el locutor pueda plantear una transformación real, ya que tiene su base en las tres presencias descritas.

#### **4.4.5. Análisis comparativo de “balsas matinales” frente a “Yaraví Titicaca”**

1. En “balsas matinales”, se reivindican las actividades cotidianas del hombre collavino, las cuales forman parte de la configuración del paisaje andino. En “balsas matinales”, el sujeto poético se sirve del campo figurativo de la personificación para hacer hincapié en que las balsas de totorales ocupan un lugar

preponderante en el sustento económico del hombre andino. En este poema, se evidencia la división de las actividades cotidianas según el género: los hombres realizan sus actividades cotidianas en el lago, mientras que las mujeres efectúan sus actividades diarias en la pampa.

2. En “balsas matinales”, el locutor es no personaje y el alocutario es no representado, mientras que en “Yaraví Titicaca”, el locutor es personaje y el alocutario es representado. En ambos poemas se representa el paisaje andino en espacios abiertos.

3. En “balsas matinales”, la voz poética señala la influencia que causa la pampa en la subjetividad del hombre collavino. La pampa y el lago transmiten el sentimiento de desolación y alegría, respectivamente, generando desconcierto en los personajes femeninos, la Cecilia, la Juana, la Santusa, y vitalidad en los personajes masculinos, los balseros. Así, la desolación impera en la pampa con los personajes femeninos, mientras que la alegría predomina en el lago con los personajes masculinos.

4. Por otra parte, en “Yaraví Titicaca”, la voz lírica se sirve del campo figurativo de la metáfora para señalar la influencia que causa el lago Titicaca en su estado anímico. Ahora bien, el sujeto lírico busca migrar del estado anímico de aflicción hacia una situación que lo libere de sus pesares. Para lograr esta transición, es menester un escenario de lucha interna dentro del sujeto lírico. La voz lírica se encuentra en un estado de purificación, en el cual el lago Titicaca le otorga tranquilidad cuando atiende su aflicción amorosa. El lago Titicaca es una entidad activa que brinda consejos que erradican la amargura de la voz lírica. Si bien, en el inicio del poema, se presenta el reconocimiento de la majestuosidad del lago Titicaca, luego se indica una relación horizontal entre el sujeto lírico y el lago Titicaca, lo cual muestra una mayor compenetración entre ambos. Seguidamente, el sujeto poético presenta un cambio de actitud frente a la adversidad, pues sus esperanzas no están puestas en cuestiones terrenales, sino en ámbitos superiores. Lo an-

terior, manifiesta una renovación del alma del sujeto poético. Finalmente, el lago Titicaca da cuenta de un secreto al sujeto poético: la vida es un desafío que debemos encarar.

## Conclusiones

- La naturaleza en Peralta se destaca como una presencia viva que genera ciertas resistencias ante la presencia de lo humano. Este participa de una manera constante y logra articularse con su medio para elaborar su sustento. Esto, en el plano de las figuras, puede revelarse en las metáforas que buscan conectar universos de sentido bastante disociados. En Vásquez, lo natural se interrelaciona íntimamente y de modo armónico con lo humano. Pueden ser, por un lado, continuaciones entre la corporalidad humana y la materialidad de la naturaleza y, por el otro, en la actuación de esta última sobre la primera para que se convierta en figura activa y plena.
- Los espacios de ambos autores no prefiguran una limitación territorial cerrada. Por tanto, se puede sostener que, sugerentemente, existe una apertura de la cultura andina a lo foráneo. Esto en función de las construcciones figurativas que constantemente aluden a elementos de otros conjuntos culturales.
- En los dos autores revisados, el agua (lago), la piedra (roqueado y peñasco), la vegetación (pasto y pastaje), entre otros, son los elementos que configuran los espacios andinos. Pero no son solo objetos para el beneficio humano, sino que participan junto al locutor para otorgarle un sentido en el mundo en el que se instala.
- En ambos escritores, de modo particular, el lago es una presencia muy fuerte, pues otorga características peculiares a los actores o permite sus actividades en los trabajos. Su naturaleza es viva y vivificante. No solo es agua acumulada, sino, en Peralta, un centro de actuación jerárquica o de re-

lación laboral y, en Vásquez, una función purificadora del cuerpo y lugar para la captación del sustento.

- Los poemarios contienen una serie de grabados que pretenden enmarcar lo manifestado por los poemas. En ambos, los paisajes serían solo elementos referenciales si no fuera que por medio de los discursos líricos se identifican esas propiedades de naturaleza viva y vivificante.

## Referencias bibliográficas

- Albaladejo, T. (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de publicaciones.
- Arias-Larreta, A. (1951). La naturaleza y su expresión en la literatura peruana. *Revista Iberoamericana*, xvi (32), 1-60.
- Arrieta, D. (2007). Alejandro Peralta, Ande, por Dimas Arrieta. *La alforja de Chuque*. Coloquio Internacional Des-encuentros: las vanguardias, México y Perú. <https://bit.ly/38JAKa4>
- Asensi, M. (2010). La oveja perdida y la emancipación de la literatura comparada. En Morales Mena, Javier (comp.). *La trama teórica/Escritos de teoría literaria y literatura comparada*. Lima: Fondo editorial U.N.M.S.M.
- Kopf, M. (2011). *Andinismo, paisaje andino, espacio mágico-mítico y cerros vivientes: los Andes en la obra de Arguedas*. Alemania: Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Pueblo cont, 22 (1), 103-109
- Lauer, M. (2001). *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: El Virrey.
- Palau, G. (1980). La poesía indigenista de vanguardia de Alejandro Peralta. *Revista Iberoamericana*, xxlvi (111), 205-216.
- Peralta, A. (1926). *Ande*. Puno: Titikaka.
- Terbullino, V. (2011). *La imposible articulación de las tradiciones hispanista e indigenista en la imagen de la mujer en Ande de Alejandro Peralta*. Tesis para optar el Título de Licenciado en

lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica.  
Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Steiner, G. (1978-1992). ¿Qué es la literatura comparada? *Pasión intacta/Ensayos*, Madrid: Siruela.

Vásquez, E. (1933). *Altipampa*. Puno: Edit. Titikaka.

**CUERPOS QUE MIGRAN. DESPLAZAMIENTOS SOCIALES Y CULTURALES EN VÍCTOR HUGO VISCARRA Y SUSY SHOCK**

**BODIES THAT MIGRATE. SOCIAL AND CULTURAL DISPLACEMENTS IN VICTOR HUGO VISCARRA AND SUSY SHOCK**

**CORPOS QUE MIGRAM. DESLOCAMENTOS SOCIAIS E CULTURAIS EM VICTOR HUGO VISCARRA E SUSY SHOCK**

**Ana Lía Miranda\***

Universidad Nacional de Jujuy  
pericame@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4526-6163

Recibido: 17/02/21

Aceptado: 8/03/21

---

\* Profesora Universitaria en Letras por la Universidad Nacional de Jujuy y Magister en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Salta. Se desempeña desde 2004 en la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales y actualmente es Jefa de Trabajos Prácticos en dicha cátedra. Investigadora categorizada Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Jujuy, siendo la línea de investigación las literaturas periféricas en el área andina, categorías culturales andinas Integra Aula Arguedas y ESANDINO (UNMSM, Perú). Participa del proyecto de investigación Formas del racismo en Jujuy, Publicaciones: El pin-pin: entre lo propio y lo ajeno- En el libro *Fantasmas de Jujuy: aproximaciones conceptuales sobre los términos “fantasmas y apariciones”*- Co-autora del Libro. *La teoría literaria y sus infinitas especulaciones* (CIUNSa). *El hombre andino en algunos cuentos del NOA* (en prensa).

## Resumen

El tema de la migración es un factor fundamental de la literatura latinoamericana, porque nos permite investigar las acciones de los sujetos que experimentan el fenómeno de muchas maneras. Me interesa examinar las expresiones literarias de Víctor Hugo Viscarra, escrita desde la periferia de la Paz (Bolivia) y de Susy Shock (Argentina) que se define como una “*artista trans-Sudaca*”, porque muestran una movilidad física y en sus modos de conocimiento y condición. Los espacios de escritura que se definen pueden leerse a partir de las categorías de “sujeto migrante” y “heterogeneidad” trabajados por Antonio Cornejo Polar y Raúl Bueno.

A su vez, el cuerpo travesti de Susy Shock funciona como un desestabilizador del orden heteronormativo, “buceando” en los intersticios de la oposición binaria del género, mostrándose como un cuerpo que redefine en cada representación performativa; es decir, en su voz y escritura, otros procesos de desplazamiento.

**Palabras clave:** migrantes, migraciones, heterogeneidad, conocimiento, cuerpos.

## Abstract

The issue of migration is a fundamental factor in Latin American literature, because it allows us to investigate the actions of subjects who experience the phenomenon in many ways. I am interested in examining the literary expressions of Víctor Hugo Viscarra, written from the periphery of Peace (Bolivia) and Susy Shock (Argentina) which is defined as a “*trans-Sudaca artist*”, because they show physical mobility and in their modes of knowledge and condition.

The writing spaces that are defined can be read from the categories of “migrant subject” and “heterogeneity” worked by Antonio Cornejo Polar and Raúl Bueno. In turn, Susy Shock's transvestite body functions as a destabilizer of the heteronormative order, diving in the interstices of the binary opposition of the genus showing itself as a body that redefines in each performative representation, that is, in its voice and writing, other processes of displacement.

**Keywords:** migrant, migrancy, heterogeneity, knowledge, bodies.

## Resumo

A questão da migração é um fator fundamental na literatura latino-americana, pois nos permite investigar as ações de sujeitos que vivenciam o fenômeno de muitas maneiras. Estou interessado em examinar as expressões literárias de Víctor Hugo Viscarra, escrito da periferia da

Paz (Bolívia) e Susy Shock (Argentina) que é definido *como um “artista trans-Sudaca”*, pois mostram mobilidade física e em seus modos de conhecimento e condição.

Os espaços de escrita definidos podem ser lidos nas categorias de “sujeito migrante” e “heterogeneidade” trabalhadas por Antonio Cornejo Polar e Raúl Bueno.

Por sua vez, o corpo travesti de Susy Shock funciona como um desestabilizador da ordem heteronormativa, “mergulhando” nos interstícios da oposição binária do gênero mostrando-se como um corpo que redefine em cada representação performática, ou seja, em sua voz e escrita, outros processos de deslocamento

**Palavras-chave:** migrantes, migrações, heterogeneidade, conhecimento, corpos.

---

## Introducción

“Así, un día, mi mamá puso sus cosas en una bolsa, nos tomó de la mano y dejamos nuestra casa”, a través de este breve fragmento del libro desplegable *Migrar*, los autores José Manuel Mateo y Javier Martínez Pedro nos colocan en la experiencia del auto-despojo, de la desterritorialización, del viaje forzado, de la ausencia más reveladora.

¿Qué es migrar? Es abandonar un lugar de residencia para establecerse temporal o definitivamente en otro país o región y ello significa en cualquier situación, no solo mudar de geografía sino dejar un espacio propio, declinar una forma de ser/estar en sí mismo, resignar afectos, costumbres; y la mayoría de las veces, subrogar la lengua originaria.

En el discurrir sobre la heterogeneidad y otras categorías críticas, Raúl Bueno (2004) retoma en profundidad la indagación inaugurada por Antonio Cornejo Polar sobre el sujeto migrante y marca una clara diferenciación con el sujeto viajero, pues en este último, los traslados son ocasionales y se producen voluntariamente sin resignar una cultura, una lengua, un

territorio; como tampoco está comprometido a tomar partido en los debates sobre el devenir cultural y social. El sujeto migrante en cambio tiene la necesidad del tránsito a veces errático y antropófago que lo lleva a captar otras culturas y otras lenguas; además acentuar la problemática de la heterogeneidad.

Según Cornejo Polar, el concepto de migración en el mundo andino se enraíza en el propio sujeto que sobrelleva los efectos de la relación de dominación y dependencia instituidas con los diferentes procesos civilizatorios, que más que una pretendida homogeneización, desarticulaban una cultura fundada sobre coordenadas propias y principiaron la diferenciación racial y la disgregación de clases.

El pensador peruano se refiere a la condición migrante con las características de este sujeto instalado entre universos disímiles porque, como el término lo indica, muda de un espacio a otro, tratando de acomodarse a otra cultura; y sus acciones estarán dirigidas a recomponer el espacio resignado para fundar una memoria y reciclar el desarraigo en un lugar de sostenimiento, de resistencia.

En el itinerario de esta investigación, me ocuparé de la figura del migrante, pero especialmente de la proyección que muestra esta categoría hacia otras aristas donde se hacen visibles diferentes representaciones corporizadas y verbalizadas por sujetos autodesplazados de un centro inicial.

Me interesa focalizar a dos interventores de la cultura: Víctor Hugo Viscarra, un escritor paceño (Bolivia) y Susy Shock, de la provincia de Buenos Aires —artista, trans y sudaca, tal como se define—; autores que se “corren” de espacios, lugares, territorios o géneros, pensados y contruidos como estereotipos de un tipo representacional de subjetividades tradicionalmente aceptadas en la sociedad y que están regimentadas por un orden tradicional remiso a la tolerancia de cualquier clase de divergencias.

Y este contexto deriva de una hegemonía central e ilustrada de Europa respecto de culturas que estuvieran fuera de su orbe, no tanto dominándolas o conquistándolas, sino que fueron despreciadas, negadas, ignoradas.

Esa “exterioridad” negada, esa alteridad siempre existente y latente indica la existencia de una riqueza cultural insospechada, que lentamente renace [...] Exterioridad alterativa de lo siempre distinto, de culturas universales en proceso de desarrollo que asumen los desafíos *desde otro lugar*. Desde el lugar de sus propias experiencias culturales, distinto a lo europeo-norteamericano, y por ello con capacidad de responder con soluciones absolutamente imposibles para la sola cultura moderna. (Dussel 2011, p. 63)

Esto nos permite reflexionar no solo por el movimiento migratorio físico sino también por la traslación cultural que implica y el desplazamiento de formas de representación de esa migración que convoca a la voz y al cuerpo en cuanto a sus posibilidades de *metamorfosis*.

## **Las varias migraciones del Víctor Hugo**

Inicio este recorrido, trayendo a la escena a un exponente de la narrativa boliviana contemporánea, un escritor disidente en muchos aspectos y que, en su existencia marginal, traza una cartografía del submundo paceño desheredado de porvenir y en el que lo más importante es resistir el presente.

Víctor Hugo Viscarra o “el Víctor Hugo” o “Viskarrowski” como era conocido entre sus adeptos literarios o entre los compañeros de borrachera (en alusión a Charles Bukowski por su relación con la escritura y el alcohol) nace en la ciudad de La Paz el 02 de enero de 1958 y alcanzada la edad de 12 años comienza a “vivir” en la marginalidad, pues abandona el hogar “cansado de soportar tanta paliza”

Con esta dura revelación comienza el derrotero de aventuras y desventuras en una periferia que aguijonea su perfil

poético, su mirada crítica sobre la atmósfera social y que se convertirán en las crónicas de su libro *Borracho estaba, pero me acuerdo* (2010). El inicio de la lectura de este libro revela que el primer movimiento migratorio tiene un carácter simbólico, pues el desplazamiento no es espacial, sino que se atribuye a la privación involuntaria y traumática de la infancia “Mi vida ha sido un tránsito brusco de la niñez a la vejez, sin términos medios...” (p.13)

Daniel Carrillo Jara (2016) sostiene que el hecho migratorio implica dos tipos de transformaciones en el sujeto: por un lado, el movimiento físico en diferentes geografías con consecuencias económicas y sociales; y por otro, el movimiento entre culturas con repercusiones identitarias, psicológicas y culturales.

En este sentido, observamos en la textualidad en estudio que, a través de la escritura de Víctor Hugo Viscarra, se representan otras formas de circulación migratoria que entraña tanto la dislocación espacial o geográfica como el descentramiento identitario y cultural.

Por la confesión del escritor se sabe que siendo pequeño tuvo que trabajar junto a su hermana atendiendo la pensión que regenteaba su madre. “Como no había empleada que la aguantara, mi hermana y yo la ayudábamos”. Además subraya repetidamente la necesidad de olvidar ese tiempo: “Quisiera olvidar ese periodo, pero es imposible. No tengo nada grato que recordar” (p. 13); subraya además que esta prohibición de “vivenciar la niñez” es gestada en el propio núcleo familiar. Por esta razón considero su migración como un movimiento migratorio existencial en tanto va a quebrantar un ciclo experiencial natural para transformarlo en una condición de extrema vulnerabilidad.

Es visible en el discurso del cronista la ruptura con un primer núcleo que habitualmente es representativo: la familia, pero que, en la textualidad en análisis, ciertamente no constituye un lazo vital sino el recuerdo de la violencia, el desamor,

la falta de contención “tengo la cabeza llena de recuerdos de mi madre”. Esta manifestación podría entenderse como la nostalgia de Viscarra por la figura materna, pero no es más que una expresión irónica que muestra el ambiente de violencia que se vivía en esa casa, “Guardo varias cicatrices gracias a sus palizas” (p. 14).

El ejercicio del tránsito por aquellas periferias bien puede traducirse como una *desterritorialización* a nivel relacional y humano, ya que trae aparejada la pérdida de los precarios linderos familiares, por la circunstancia de que el propio narrador ha decidido *desalinearse* de aquellas acciones abusivas.

El trayecto migratorio que realiza Viscarra enlazado con la práctica escrituraria que “materializa” las imágenes de la ciudad y certifican el acto de dejar un territorio; concepto que se asocia a las apropiaciones de grupos determinados, lo que en definitiva implica tanto inclusión como exclusión de unos sobre otros (Guattari y Rolnik 1986, p. 323; en Haesbaert, 2004). Así entonces, atribuyo al territorio una construcción colectiva, de grupo y ethos relacionada a un espacio conveniente que garantiza sobrevivencia y reproducción, un “espacio biofísico” cargado de actividades humanas, de historia e imaginarios.

Al referirme al abandono voluntario que hace Víctor Hugo Viscarra del centro familiar, hablo substancialmente de migrancia en tanto se produce un desplazamiento de la probabilidad de una historia familiar que repercutirá principalmente en su psiquis, al respecto Mabel Moraña dice que “el fenómeno de la migración es también desencadenante de múltiples efectos que actúa [...] en los planos del sentimiento y la memoria, la imaginación y la conducta” (1996, p.23)

Sobre la categoría de sujeto migrante, Cornejo Polar puntualiza la pluralidad materializada en el sujeto andino, específicamente, cuando se traslada del ámbito rural a la ciudad (1996, p. 837- 844) porque las implicaciones de ese tránsito lo colocan en un “entre culturas” entrañando una especie de diás-

pora interna del migrante que entra en crisis especialmente por el choque cultural de sociolectos sin conseguir una síntesis que lo resignifique.

En el caso de Viscarra no se verifica ese choque cultural, más bien podría decirse que su condición errante lo coloca en un “entre clases” minoritario en la escala de la clasificación racial y, por otro lado, pone en valor su propio patrimonio cultural mostrando así, un desplazamiento de los espacios y los modos de circulación de una forma escrituraria que reúne el testimonio, la anécdota, la lengua originaria, lo público y lo privado, así como formas del humor.

Los repetidos movimientos de este caminante trazan una cartografía por la periferia de la ciudad de La Paz mostrando a través de su mirada y su voz una ciudad de exacerbada clandestinidad, es principalmente una experiencia física, un cuerpo que deambula entre el frío, el hambre, la violencia y el alcohol en un espacio tensionado entre la vida y la muerte y objeto también de la segregación social, sin posibilidades ciertas de una mejor calidad de vida, expresa Viscarra: “La lluvia es la peor enemiga de nuestros zapatos”. [...] “Una persona marginada jamás puede aspirar a comprarse zapatos” (p. 31)

El trayecto elegido muestra las calles frías y húmedas, los “torrantes” o espacios más o menos abrigados para pasar la noche o dormir, basurales, prostíbulos, reformatorios, comisaría, comedores y bares de última categoría, denominadas por el propio cronista como de “mala muerte”, no solo por ser lugares de reunión del lumpen paceño sino porque durante su vida vagabunda, en ese lugar “murieron cinco o seis personas” (p. 79) víctimas de asesinato o por la ingesta desmesurada de alcohol.

La ruta que va describiendo Viscarra -digo- que conforma un variado acto migratorio que moviliza simbólicamente una subjetividad cuya migrancia entre el niño y el viejo no ha dejado huellas más que las de los castigos maternos y aglutina una adolescencia y juventud que van asilándose, pernoctando, pa-

deciendo, alcoholizando, transgrediendo, sobreviviendo en los sórdidos tugurios y rincones callejeros de la periferia de La Paz.

En teoría, todas estas “paradas” colocadas en el itinerario de Viscarra, constituyen a mi entender los **no-lugares** de los que habla Marc Augé (1992, p. 40), para referirse a los sitios de transitoriedad que no tienen suficiente importancia para establecer vínculos, relaciones. Son esos espacios liminales entre lo habitado y lo abandonado, donde se construyen los recovecos y oquedades, no solo de la arquitectura de la urbe sino de la propia subjetividad lumpen.

Como si operara un oxímoron espacial, esos *no lugares* resultan su nuevo territorio (Augé, p.83), lugares antropológicos, en los que establece lazos, contactos con otros sujetos relegados socialmente; los suburbios paceños se convierten en el *lugar* de prácticas y de respuesta física de lo social y cultural pues en ellos se nutre de vivencias humorísticas y trágicas. Leemos los episodios de aprendizajes y supervivencia con los homosexuales, las prostitutas, el cura párroco, los basurales y todas las cantinas que refrendan sus días y noches de **torrante**.

El Dedos, delincuente precoz, en cierta ocasión le dijo al regente que su pañuelo le gustaba tanto que le daba ganas de robárselo (p. 59)

Antonio Cornejo Polar (1996, p. 839) al discurrir sobre la emergencia de esta nueva categoría en la cultura latinoamericana afirma que la retórica de la migración focaliza su atención en la expresión de desgarramiento y nostalgia del sujeto instalado en el nuevo destino urbano al que siente como hostil, otorgándole al espacio campesino una positividad plena y que significa el espacio de las identidades primordiales.

Aquí podemos ver otro de los desplazamiento del concepto de sujeto migrante pues, de manera diferencial la migración de Viscarra se produce dentro de los propios márgenes de La Paz y no muestra señales de añoranza; no hay un tiempo vital y

feliz que *memoriar*, en el epílogo del libro dice “...para una persona que ha caminado de la mano del infortunio y de la muerte [...] puede significar abrir cicatrices que parecían cerradas para siempre [...]” (p. 229) ; de ello podemos colegir que no se condice con el estereotipo de migrante imaginado en la “utopía arguediana”.

El último trayecto migratorio de Víctor Hugo Viscarra, que engloba a los demás ya referidos, es el de transitar por su memoria que se reactiva en los arrabales paceños y es el único dispositivo que le hace volver mentalmente hacia atrás, hacia un tiempo infeliz y mostrar los rincones “prohibidos” de una ciudad enmarañada de pobreza, exclusión y sin embargo culturalmente valiosa.

Víctor Hugo Viscarra nos revela a través de su memoria, un desplazamiento hacia espacios autobiográficos, “horizontes de inteligibilidad” como lo designa Leonor Arfuch (2002) ya que en ellos se hacen visibles las estrategias utilizadas para la construcción de esta subjetividad contemporánea juntamente con la lectura de la ebullición cultural de la ciudad.

Este espacio biográfico que se genera en *Borracho estaba, pero me acuerdo* altera las esferas de lo público y lo privado porque de este despliegue subjetivo-testimonial emerge una nueva “intimidad pública” cuya naturaleza es inherente a la migrancia.

## **Migración y los efectos en la cultura**

El trayecto que traza Viscarra por los márgenes de la ciudad de La Paz me hace detener en algunas cuestiones que para la lectura propuesta son relevantes: por un lado, la operatividad de los conceptos de identificación que “se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo” (Hall, p.15). El escritor se identifica con los sujetos que van apareciendo en sus historias (son desclasados, excluidos del sistema, racializa-

dos, alcohólicos, bohemios etc.); esta identificación opera como mecanismo de articulación, de sutura con esos espacios que no le pertenecen y que de alguna forma lo “repelen”, no es un proceso culminado sino otra forma de desplazamiento, siempre en proceso.

Movimiento que se cohesiona con la irreverencia de su escritura, particularmente en este conjunto de “postales o mementos urbanos hablados” que también representa un desplazamiento de formas tradicionales de historia y de las historias personales y enriquecidas además por una forma de expresión “deslenguada”, mordaz, tragicómica que se escabulle de los criterios estéticos de la literatura canónica.

Y el concepto de identidad cultural, que en el caso de Viscarra no requiere revisión pues nunca trocó la originaria, sino que la reforzó incorporando en sus testimonios vocablos o términos de la lengua aymara como *pijchar*, *ch'aqui imillas*, *acaycuchi*, redactando un glosario del “lunfardo boliviano” y desnudando en sus relatos la imagen de una ciudad atiborrada de etnias olvidadas y de indigentes que no dejan de ser parte del folklore y de la cultura andina.

En este sentido, digo que los relatos de Viscarra además de “descubrirnos” los rincones misérrimos de la ciudad contraponen un saber esencial que resiste a la estigmatización de analfabeto o no letrado; su escritura lo transfigura en un *k'epiri cultural*, en tanto carga en su memoria que luego traslada a la tinta, la esencia de una raza y su cultura que resisten a toda forma de colonialismo aún a costa de sucumbir físicamente.

En este punto afirmo que los relatos de *Borracho estaba pero me acuerdo* impulsan a repensar el concepto de heterogeneidad fundado por Antonio cornejo Polar porque si bien Viscarra es un peregrino que en teoría “va y viene entre culturas”, la propia ciudad natal es la que lo expulsa socialmente pues también es un desclasado en el ordenamiento racial colonial, un *forastero residual* que, en tanto migrante, es un extraño en el sistema co-

lonial dominante operando como el resto que queda de un hombre desgastado por el abandono, las carencias y el alcoholismo; migrante intelectual que participa del sistema contra-oficial y marginal que le ofrece mayor difusión de su producción.

En términos de Aníbal Quijano (2003), “la escritura es resistencia” y participa de la cultura dominante, llevando en su migración las huellas de su saber periférico que lo coloca en un estado de “disparidad superior” respecto de los demás “torrantes”.

La problematización del sujeto migrante como un “forastero errante” se replica en otros artículos de Cornejo Polar, que refiere a la consideración que José María Arguedas hace de sí mismo como perteneciente a varios mundos y a la larga a ninguno de ellos; en el caso de Viscarra el movimiento migratorio se corre considerablemente de esta apreciación, porque el escritor se reconoce dentro del mundo andino, marginal y de la cultura aymara que vivifica a través de los relatos componentes del libro.

Otros estudios similares proceden de Julio Noriega (1996) quien dice que los migrantes andinos con acceso a la educación, ratifican su identidad a través de la escritura al margen del canon literario “como compensación de lo que la sociedad moderna les ha negado...”; en este sentido, digo que se evidencia un giro en las particularidades de la categoría de sujeto migrante porque si bien esta periferia “contada” por Viscarra sigue siendo un espacio de segregación, se convierte en un centro vital de producción escrituraria pues en ella “viven” (por decirlo de manera benigna) los sujetos que componen el “staff” del hampa boliviano de quienes Víctor Hugo recoge los testimonios que luego transformará en sus relatos.

Lo que importa de la lectura de este libro, no es el hecho migratorio en sí, sino el giro que muestran los efectos del tránsito marginal que lleva adelante Viscarra, pues hay ciertas características apuntadas por Cornejo Polar y por Raúl Bueno que no aparecen en esta forma de movimiento al posicionar al sujeto

en una ciudad extraña, hostil, con una cultura desconocida y a la que debe “acomodarse”.

La condición migrante de Viscarra tiene un viraje bastante visible del concepto originario acuñado por Cornejo Polar y problematizado también por José María Arguedas en su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, pues Víctor Hugo no relata sus historias desde un ayer nostálgico, sino situado en el presente de una sociedad paceña teñida de colonialismo interno que impulsan al escritor a aferrarse fuertemente a su lengua, su cultura y sus raíces y reconocerse en esa heterogeneidad tan homogénea de la clasificación social y racial como un sujeto andino y ante todo arraigado a la cultura **ancestral**.

La escritura de Viscarra no tiene la pretensión de mitigar el sufrimiento provocado por toda clase de faltas (alimento, abrigo, refugio, etc.) como tampoco busca la igualdad de sus congéneres, sino que se inscribe dentro de cierta “obscenidad nocturna” que destaca estereotipos de discriminación étnica, cultural y sexual.

Concluyo entonces que Víctor Hugo Viscarra protagoniza un desplazamiento territorial y cultural anómalo pues no persigue ni espera muestras de sensibilidad en su tránsito marginal y además relata desde una periferia íntimamente transgresora que lo contiene y termina de definirlo como la voz y el cuerpo del nuevo indio urbano que comienza a emerger y a tener protagonismo en nuestras latitudes, mostrando el rostro atávico de la exclusión y la indiferencia del *cholaje poscolonial*.

## **Que otros sean lo normal**

El segundo objeto de análisis es la producción poética y performativa de Susy Shock, una “artista, trans y sudaca” como se define y cuya aparición en la escena cultural interpela a examinar desde otras ópticas y a operar con otro instrumental crítico las formas de desplazamiento que experimenta o los movimientos migratorios tanto ideológicos como físicos.

Esto me lleva a un punto de partida: el concepto de heterogeneidad gestado por Antonio Cornejo Polar en sus aspectos social e histórico, ya que el proceso de transición que atraviesa esta artista involucra a ambos; por un lado, tiene un anclaje social porque emerge un sujeto “otro” con sus propias diversidades en un tejido social originariamente heteronormado y patriarcal.

Y digo que se empalma también con lo histórico en tanto se lee como un hecho o fenómeno en la vida de la humanidad que tiene trascendencia e implica cambios en el contexto de emergencia.

Sin embargo, tanto la producción escrita como la corporalidad transmutada requieren un reciclaje del “universo heterogéneo” del que habla Raúl Bueno (2004, p. 21) cuando dice que en él se manifiesta una realidad escindida y desintegrada pues en el caso de Susy Shock, la artista verbaliza y “muestra” una corporeidad refundida y armonizada en la ambigüedad, que se sostiene políticamente por un sentido de pertenencia a un colectivo “trans” y además está contenida por la aceptación parental, que coadyuva a la configuración de un sujeto ideológicamente sólido y socialmente integrado.

Soy una construcción que continúa mi propia historia: la historia del abrazo. Porque yo tuve una crianza abrazado por mi mamá y mi papá y eso es algo que me diferencia de mi propia comunidad, que es expulsada en la infancia, que es violentada en el propio hogar como primer lugar (...)

(...) yo soy un gerundio. No soy un hecho acabado. Y no llegué a ser Susy Shock. Sigo construyéndome en Susy, desde Susy, hacia Susy. (agencia Presentes.org, 29/09/2017)

En el contexto social-cultural y en la forma artística hay una construcción ruptural que se representa en espacios públicos y que además con su arte, encabeza una lucha por el reconocimiento y derechos de la diversidad de género. En esta divergencia traspasa la discusión del binarismo masculino/femenino y materializa la trascendencia de lo físico sin atenerse a categorías clásicas pues las posibilidades de sus *performances*

la convierten en un cuerpo político que se “desmarca” de cualquier tipo de dependencia.

## **Trayecto migratorio de Susy Shock**

¿Cómo nace Susy Shock y la historia de ese nombre? En una entrevista aparecida en la revista *Riberas* de la Universidad Nacional de Entre Ríos (01/06/2016), dice Susy Shock que hay un día fundante:

“Un día en que una se levanta y hace como la inauguración de la autopercepción de cara a la sociedad [...] fue una construcción a partir de un gran privilegio que tuve y que no tienen la mayoría de mis compañeras, y es la contención familiar”.

Explica en la misma entrevista que esta subjetividad es producto del devenir de una pulsión que se origina en algún momento de su vida y se enmarca en una posición política ensamblada a la lucha por el reconocimiento y respeto a la diversidad de género.

En una entrevista radial del colectivo cultural La vaca.org, afirma que es “una construcción cultural”. Nació Daniel con características genitales que lo reconocen inicialmente como varón pero que en el caminar de la vida comenzó una autopercepción en otras varias cosas, que esta Susy Shock es un suceder hacia una “percepción corpórea otra”, que tampoco es definitiva, “en ese devenir estoy, porque tampoco significa que seguiré siendo Susy Shock toda la vida”

En su *Poemario transpirado* (2011) dice:

yo monstruo de mi deseo  
carne de cada una de mis pinceladas  
lienzo azul de mi cuerpo  
pintora de mi andar  
no quiero más títulos que cargar  
ni casilleros donde encajar, ni el nombre  
justo que me reserve ninguna ciencia.

En este “devenir” como lo designa Susy Shock, entiendo que se entrecruzan dos conceptos íntimamente operativos en esta fundación divergente: por un lado, el concepto de *transculturación* pues no se trata solo de inscribirse o adquirir otra cultura diferente; hay una pérdida o desarraigo de una cultura precedente que tiene carácter volitivo y que además promueve la gestación de nuevos fenómenos culturales.

Por otro lado, opera nuevamente la categoría *migrancia* en tanto este devenir es acompañado consecuentemente con el acontecer psicológico y cultural repercutiendo en la construcción identitaria que la habilita a participar en actividades autogestivas “trans” y militar dentro de un movimiento que se reconoce como una tercera alternativa de género.

De allí entonces es que sostengo que la manifestación corpórea de Susy Shock se constituye en un sujeto **transmigrante** que deja atrás un cuerpo con características genitales reconocidas por una sociedad *heteronormada* para travestirse como un cuerpo otro que responde subversivamente al mandato social. Esta activista sudaca simboliza, a través de su “transformación”, un desplazamiento del concepto originario de sujeto migrante que vengo problematizando; muestra, en clave performativa, cambios continuos sin quedar en ningún polo del binarismo, y funda de esta manera una nueva matriz “trans”.

En este trayecto migratorio de Daniel a Susy Shock o lo que la propia artista llama “devenir”, es importante poner de relevancia la subjetividad consciente de “representarse” en otro cuerpo que le susurra al oído aquellos deseos que los restrictivos conceptos normativos no se permiten escuchar en voz alta.

Digo entonces que este desplazamiento voluntario y necesario inaugura una concepción totalmente nueva que le confiere un mayor grado de “habitabilidad”, por el hecho de haberse rebelado a una restricción sobre el género impuesta por una sociedad patriarcal y machista.

Este concepto del género normado que se deshace (Butler, 2006), se liga fuertemente con la condición performativa que asume Susy Shock en cada uno de sus espectáculos y funda un género propio con/para otro; se trata de la *migrancia* del reconocimiento.

La elección del nombre Susy Shock, tampoco es caprichosa, pues el apelativo Susy tiene origen hebreo relacionado a la flor de lirio cuyo simbolismo es la pureza e inocencia que remite de manera irónica a una posición insurrecta respecto a los preceptos patriarcales de una sociedad provinciana conservadora, pues la representación de esta nueva subjetividad no pretende reunir condiciones de pureza ya que emerge en los intersticios del género y funda su territorio en las periferias de la gran orbe. Por su parte, el sustantivo “shock” alude o representa un golpe, estruendo que causa sorpresa, lo que completa el simbolismo del nombre de la artista, además que resemantiza la subjetividad que se gesta.

Sobre el aspecto “inocente” del significado del nombre, esto también resulta irónico pues la posición política de Susy Shock es justamente neutralizar la amonestación social y revelar desde su óptica, esta alternativa de autodesplazamiento de una figura vista y considerada “masculina” a una representación biopolítica diferente y en tránsito.

Recuperamos un fragmento de uno de sus poemarios en el que se visibilizan las representaciones que le posibilitan sus actos performativos:

TRANS

piro

trans muto

trans mito

trans porto

trans ito

trans paso

a eso juega mi jugar

De *Poemario Transpirado* (2011)

El carácter performativo que se irroga la propia artista y que se renueva en cada actuación a través del cuerpo y de la voz, le confiere visibilidad a la vez que viabiliza la construcción de una “alteridad” divergente-disidente. El trayecto migratorio, en íntima relación con la migrancia de Susy Shock revelan también el “devenir memorioso” del *otro* que fue (Maffia, 2003).

A manera de conclusión, afirmo que tanto Víctor Hugo Viscarra como Susy Shock representan dos subjetividades que a través de diferentes lenguajes artísticos, dan cuenta de un giro epistemológico que experimenta el concepto de sujeto migrante, en tanto su nomadismo no se corresponde con la figura “diseñada” por Cornejo Polar; ambos encarnan un centro propio que además está organizando un paradigma desplazado de formas representativas, escriturarias y culturales que estuvieron circulando bajo una normativa tradicional y machista —respectivamente— incapaz de “leer” estos nuevos textos culturales que sobrepasan lo meramente literario para manifestarse respecto de un sistema capitalista de segregación. Víctor Hugo Viscarra y Susy Shock muestran una forma particular de hacer política desde el cuerpo, desde el deseo, desde la obscenidad aborrecida por la propia sociedad, que finalmente les otorga esa legitimidad reclamada desde los márgenes.

## Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (1996) Repensando la heterogeneidad latinoamericana (A propósito de lugares, paisajes y territorios). *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, N° 176-177, Lima-Berkeley, p. 845-861
- Arguedas, J.M. (2011), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, editorial Losada
- Bela Feldman-Bianco L.; Rivera Sánchez C. comp. (2011). *La construcción social del sujeto migrante en América Latina*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado- FLACSO
- Bueno Chávez, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima, UNMSM, Fondo Editorial

- Butler, J. (2006) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.
- Carrillo Jara, D. (2016) Migración y migrancia: dos aspectos claves para la configuración de la identidad en Crónica de músicos y diablos de Gregorio Martínez. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45. p.463-477 <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/55136>
- Colectivo cultural La Vaca.org. <https://www.lavaca.org/>
- Cornejo Polar, A. (1996) Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*. LXII N°176-177, Lima-Berkeley, p. 837-844
- Dussel, E. (2011) Transmodernidad e interculturalidad (interpretación desde la Filosofía de la Liberación). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander, CLACSO, Argentina, pp 63.
- Giraldo, L. (2008) En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana. *Cuadernos de Literatura*, vol. 13, núm. 24, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, pp. 10-27 <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6510>
- González Ortuño, G. (2014) Disputas de la disidencia sexual latinoamericana. Sujetos y teorías. *Posgrado de Estudios Latinoamericanos UNAM- Biblioteca digital FLACSO*
- González de Mojica, S. (2000) Literaturas heterogéneas e hibridaciones créoles: sujetos andinos y caribes. *Cuadernos de Literatura*, vol. VI N° 11- <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/issue/view/605>
- Maffia, D. (2003) *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, Buenos Aires, Feminaria Ed.
- Martínez Pedro, J. y Mateo, J.M. (2016). *Migrar*. México, Ediciones Tecolote
- Noriega, J. (1996) La poética quechua del migrante andino. En José Antonio Mazzotti y Juan Zevallos Aguilar (Editores). *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Asociación Internacional de Peruanistas, Filadelfia, pp. 331-338

- Olavarría, M.E. (2010) *Cuerpo(s): sexos, sentidos, semiosis*, Buenos Aires, editorial La Crujía
- Prada, A. R. (2007) Muerte y Literatura: aproximación a algunos textos de Víctor Hugo Viscarra. *Revista Nuestra América* N.º 3- La Paz, Bolivia, pp. 79-96
- Susy Shock. (2011) *Poemario Transpirado* (Selección). Buenos Aires, ediciones nuevos tiempos <http://susyshock.com.ar/>
- Susy Shock (2017) *Hojarascas*. Buenos Aires, Editorial Muchas Nueces
- Valencia, L. (2004) La migración irrumpe en la agenda latinoamericana. *Revista Nómadas* Universidad Central, Colombia, N.º 20, pp 160-169, <http://nomadas.ucentral.edu.co/>
- Viscarra, V.H. (2010). *Borracho estaba, pero me acuerdo*. Buenos Aires, Libros del náufrago

**“Y VINO EL ALMA EN REMOLINO”: NARRACIONES ORALES SOBRE MUERTOS QUE VUELVEN Y LOS DISCURSOS DE RESISTENCIA MIGRANTE ANDINA**

**“AND THE SOUL CAME IN A WHIRLWIND”: ORAL NARRATIVES ABOUT THE DEAD WHO RETURN AND THE DISCOURSES OF ANDEAN MIGRANT RESISTANCE**

**“E VEIO A ALMA EM REDEMOINHO”: NARRAÇÕES ORAIS SOBRE MORTOS QUE VOLTAM E OS DISCURSOS DE RESISTÊNCIA MIGRANTE ANDINA**

**Florencia Raquel Angulo Villán\***

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Nacional de Jujuy, Argentina  
florenciaraquel@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-7749-8957

Recibido: 10/03/21

Aceptado: 25/03/21

---

\* Magister en Estudios Literarios. Profesora Adjunta de Literatura Latinoamericana II e Introducción a la Literatura en Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy. Doctoranda en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Jujuy. Su tema de tesis propone leer un corpus de cuentos sobre muertos y fantasmas que circulan en el ámbito andino, desde la perspectiva de cruce de sistemas literarios complejos en tanto se inscriben como expresiones de la heterogeneidad cultural latinoamericana. Es directora e investigadora de temas de literatura de la región del Noroeste Argentino, literatura latinoamericana y de literatura de la zona andina, con énfasis en la literatura de tradición oral. Ha participado como editora, autora o co-autora de libros.

## Resumen

A pesar de los discursos de hostilidad étnica, distintas manifestaciones de la cultura andina se incorporan a las prácticas socio-culturales anuales de la ciudad de San Salvador de Jujuy, en Argentina. Este artículo analizará una selección de relatos orales narrados por informantes de la región para mostrar la “plasticidad cultural” (Mamani Macedo, 2019, p. 13) con que los sujetos migrantes andinos incorporan al discurso urbano, los saberes propios. Nuestra hipótesis de lectura es que los relatos orales sobre los muertos que regresan, las almas o los fantasmas están contruidos por palabras/imágenes que conforman campos semánticos de resistencia cultural. Estos relatos orales remiten una y otra vez al universo andino, subvirtiendo las historias oficiales y los discursos de la modernidad/colonialidad.

**Palabras clave:** narrativa oral, sujeto y discurso migrante, resistencia, cultura andina.

## Abstract

Despite the ethnic hostility discourses, different manifestations of Andean culture are incorporated into the annual socio-cultural practices in San Salvador de Jujuy city in Argentina. This article will discuss a selection of oral accounts narrated by informants from the region to show “cultural plasticity” (Mamani Macedo, 2019, p. 13) with which Andean migrant subjects incorporate their own knowledge into urban discourse. The reading hypothesis is that oral accounts of returning dead people, souls or ghosts are constructed by words/images that make up semantic images of cultural resistance. These oral accounts refer to the Andean universe over, and over again, subverting the official stories and the modernity/coloniality discourses.

**Keywords:** andean culture, oral narrative, resistance, subject and migrant discourse.

## Resumo

Apesar dos discursos de hostilidade étnica, diferentes manifestações da cultura andina são incorporadas às práticas socioculturais anuais da cidade de San Salvador de Jujuy, na Argentina. Este artigo analisará uma seleção de relatos orais narrados por informantes da região para mostrar a “plasticidade cultural” (Mamani Macedo, 2019, p. 13) com que os sujeitos migrantes andinos incorporam seus próprios saberes ao discurso urbano.

Nossa hipótese de leitura é que os relatos orais sobre os mortos que regressam, as almas ou fantasmas estão contruídos por palavras / ima-

gens que constituem campos semânticos de resistência cultural. Esses relatos orais referem-se repetidamente ao universo andino, subvertendo as histórias oficiais e os discursos da modernidade / colonialidade.

**Palavras-chave:** narrativa oral, sujeito e discurso migrante, resistência, cultura andina.

---

## Introducción y antecedentes

Quisiera empezar recordando a una mujer migrante nacida en Huancarani, departamento de Yachanta, en Potosí. La mujer se llama Delia Huerta, cantora de huaynos, ferviente promotora de la cultura andina. Desde que pudo andar fue una niña golondrina. Sus padres, como aves de paso, transitaron los caminos para juntar el tabaco en Perico o recoger caña entre Ledesma y San Pedro en la provincia de Jujuy (Argentina). La realidad de Delia es parecida a la de otras personas o familias migrantes que desde muy lejos o muy temprano forman parte del hacer económico y social de nuestro territorio. Las familias se desplazan, llegan de las zonas rurales empobrecidas del noroeste, especialmente del extremo norte de Jujuy y particularmente de Bolivia. Los estudios antropológicos y sociológicos sobre migrantes en la región permiten visualizar a los trabajadores golondrina caminando el territorio para cosechar tabaco, caña, cítricos, algodón. Este andar dibuja un mapa del tránsito migratorio que revela cifras, trabajos, lugares, personas. Además de las prácticas laborales asociadas a la agricultura, otro gran frente de trabajo es el del servicio doméstico que contrata a mujeres que provienen del “norte” que en el contexto provincial refiere a las tierras altas: la Puna, la Quebrada de Humahuaca y los valles intermontanos de altura (Karasik, 2019, p. 236). Esta disponibilidad de mujeres provenientes del medio rural y las dificultades de acceso a otras ocupaciones, está relacionada con una tradición de reclutamiento cuasiservil desde las haciendas de altura y las fincas agrícolas, quie-

nes llegan a prestar “servicios” en las casas urbanas de los “patrones” (Karasik, 2019, p. 236). Mencionaremos aquí, como antecedente de investigación, el estudio de las matrices discursivas que señalan la situación de discriminación racial y social a partir de un campo léxico de palabras agraviantes entre las que se reconocen: *colla*, *chaguanco*, *indio* y sobre todo *boliviano*, aun entre los sectores subalternos. Asimismo, la expresión lingüística muchas veces propicia el ocultamiento de clase o etnicidad, debido a menciones tales como “tener una madre de *pollera* escondida en la cocina” o “sacarse la *ushuta* y calzarse el zapato” (Karasik, 2019, p. 241). Esta hostilidad está latente en el campo social, se reitera en las expresiones de exclusión y discriminación que se disparan cada tanto y que se sienten como amenaza constante.

Estas menciones forman parte del entramado socio-cultural conflictivo con el que los migrantes se encuentran al llegar a la ciudad. Sin embargo, como ya señalaba Arguedas a mediados de los años 60 del siglo XX, numerosos grupos de origen campesino se asentaban en las ciudades y aún en el desconcierto y en el desgarramiento que implicaba, se mostraban pujantes y agresivos. Así “la masa algo desconcertada al tiempo de ingresar en la urbe, encuentra pronto su lugar en ella, su punto de apoyo para asentarse en la ciudad y modificarla. Este punto de apoyo son sus propias tradiciones y conforme a ellas va adquiriendo nuevas formas y funciones; y mantiene una corriente viva, bilateral, entre la urbe y las viejas comunidades rurales de las cuales emigraron. La antigua danza, la antigua fiesta, los antiguos símbolos se renuevan en la urbe latinoamericana, negándose a sí mismos primero y transformándose luego” (2012, T.VII, p. 453).

## Objetivo e hipótesis de lectura

Esta introducción pretende ser un punto de partida para nuestro objetivo principal: reconocer esos modos de tensión que dan cuenta de la presencia andina en la ciudad a pesar de las recurrentes negaciones y borraduras; a pesar de la hostilidad, distintas formas de la cultura andina se incorporan a las prácticas socio-culturales anuales de la urbe, avanza sobre los espacios centrales de la ciudad letrada; vibra o late en toda su visualidad y movimientos, en sus cantos y en la música o en la entonación de las narraciones orales. Se pone así a prueba la “plasticidad cultural” (Mamani Macedo, 2019, p. 13) con que los sujetos migrantes andinos asimilan el discurso ajeno, lo absorben, lo mezclan y lo hacen funcionar en el contexto urbano sin olvidar los saberes del Ande. En otras palabras, los discursos migrantes, observables en el análisis de algunos relatos orales sobre la muerte y los muertos, cargan consigo ciertas palabras/imágenes que van conformando campos semánticos de resistencia; que reenvían una y otra vez al universo andino desde las calles de la ciudad; subvirtiendo las historias oficiales y los discursos del colonialismo. Allí, en esas palabras/imágenes aparece la raíz andina, duramente arraigada aun en los terrenos más desfavorables, como la planta *q’arallanta*, aquella que, como dice el huayno, con el frío o con el viento, verde nomás se mantiene. Nuestra lectura tendrá como sustento teórico-metodológico los aportes desarrollados por los estudios culturales y literarios andinos, la semiótica de la cultura de I. Lotman y los enfoques sobre discursos y sujetos migrantes.

## Norteñas y bolivianas. Migraciones literarias

La información etnográfica desarrollada en la introducción tiene su representación mimética en la literatura que se produce en Jujuy, rastreada desde las primeras décadas del siglo XX. Es el caso de Uchepa (1945), personaje creado por el escritor Daniel Ovejero. Se trata de la criadita rebelde, venida del cam-

po, hija de trabajadores que arriendan las tierras de la familia latifundista a la que se incorpora la muchacha. Así como Ovejero, también José Murillo, hacia fines de los años 50, publica *El fundo del miedo*, novela en la que se destaca Luisa, joven pastora que se traslada desde las montañas amarillas a la ciudad de San Pedro. Allí: “Cebaba el mate, barría la casa, regaba las plantas, acompañaba a doña Ignacia a misa de seis todos los días y luego hacía los mandados y tenía a su cargo la limpieza de la cocina” (1958, p. 28).

La Uchepa y la Luisa literarias, venidas de las tierras altas hacia la ciudad que las repele o las esclaviza, convocan representaciones sobre los migrantes. Un hecho concreto es que norteños y bolivianos no son un grupo más de migrantes en la ciudad, sino el principal grupo poblacional que se instala en la zona urbana desde tiempos lejanos. También, es un hecho comprobable que la población nativa de las tierras altas jujeñas es etiquetada como “extranjera” por compartir patrones socio-culturales con pobladores de la Bolivia andina. Ya en la década del 30 en Jujuy, un cuento de Horacio Carrillo (1936) que lleva el penoso título de: “Cuento de la invasión” dice: “El millón y medio de aborígenes del altiplano boliviano venía, en un éxodo bíblico, rumbo al sur, como rebaños en disparada, arrasándolo todo [...] Era una migración escalofriante. Semejaba aquellas invasiones de los bárbaros del norte, que asolaron a la vieja Europa. Era, en suma, un espectáculo de pavor apocalíptico” (*Jujuy*, N.º 4, diciembre de 1936). Un claro ejemplo de lo que se conoce como la hostilidad antiboliviana, temor a una ocupación que se fue incrementando y que en los 90 repercutió en lo que se dio en llamar la “invasión boliviana” que responsabilizó a los migrantes de la crisis económica, institucional y sociocultural provincial (Karasik, 2019, p. 240). En la actualidad, esta situación continúa profundizándose en el discurso oficial, rastreable en los medios de comunicación y en los debates producidos en las redes sociales durante 2018 y 2019.

## **Q'arallanta: de resistencias y apropiaciones**

Este enfrentamiento entre una población urbana que se mira en un borroso espejo de inmigrantes europeos y las prácticas culturales de la región andina, muestran contradictorias eferescencias. Los conflictos se hacen tangibles en los discursos migrantes que circulan en la ciudad desde hace varias generaciones. Para darles sentido y develar sus significados, es necesario establecer relaciones con sus referentes, tal como propone Mauro Mamani (2019). Hay ciertos elementos de estos discursos que convocan saberes con valor explicativo. Es en concreto, el caso de Delia Huerta, la migrante boliviana que canta un famoso huayno en Youtube: se trata de aquella canción que menciona la flor q'arallanta: "A mí me dicen q'arallanta; porque vivo en el campo; con el frío con el viento, verde nomás me mantengo". Como este arbusto que soporta cambios bruscos del clima, las familias migrantes que llegan a la ciudad van produciendo experiencias de apropiación del nuevo lugar o como dice Cornejo Polar, se exponen a fenómenos sincréticos en el nuevo espacio de experiencia (1996, p. 840).

Q'arallanta tiene la fuerza de las "palabras con residencia", concepto acuñado por Mamani Macedo (2019). Posee un contenido concreto, experiencial y metafórico (Van Kessel & Salas, 2002, p. 57) que le otorga un potencial sentido para guiar nuestras reflexiones: resiste y cura. Como el arbusto, las historias orales contadas por los habitantes de Jujuy se reconocen como modos de estar y permanecer ;y al mismo tiempo, en un quiebre distintivo, tienen la fuerza del desplazamiento: partir, andar o caminar por el ancho mundo ajeno. Testimonios de migrantes norteños y bolivianos en Jujuy, permiten sostener la duplicidad o multiplicidad de espacios y tiempos que se arraigan del mismo modo que echa raíces el arbusto al que nos referimos. Delia Huerta testimonia:

San Salvador de Jujuy era una ciudad muy grande comparada con las fincas en las que había vivido hasta entonces.

Me fui adaptando de a poquito, trabajé en las cosas más sencillas. Pero siempre con el arte en mi cabeza y en mi sentir. [...] El canto para mí ha sido como una forma de defenderme de la discriminación. Posicionarme como una habitante andina que tiene un espacio y que hace cosas. Que no está en el anonimato. (Entrevista personal a Delia Huerta, enero 2019)

La q'arallanta resiste las inclemencias del espacio y sus raíces se agarran firmemente a la piedra y a la tierra seca. También proporciona alivio, cura heridas abiertas, y sana dolencias del cuerpo. Por eso la q'arallanta nos proporciona la metáfora justa para hablar de los relatos que migran y prenden raíces en los sitios más difíciles, hostiles o imposibles. Iuri Lotman para hablar de la función mnemotécnica de los textos de la cultura compara estos con la información que transportan las semillas (Lotman, 1987) y en este sentido, los relatos orales que circulan en la ciudad parecen semillas llevadas por el viento que se dispersan en una variedad de espacios socioculturales.

Las historias a las que me refiero fueron recogidas en esta ciudad andina, ruta histórica de tránsito desde el Río de la Plata hacia las distintas ciudades del Alto Perú. La ciudad desde muy temprano fue “lugar del intercambio económico pero también social”. En ella “las elites locales se ponían en contacto con artesanos, mendigos y vagabundos, [...] los indios y negros se relacionaban con los españoles, dando lugar a un proceso de cambio social, a una entremezcla biológica y cultural de varios grupos étnicos que dejaba atrás la estructura social consistente en dos mundos separados” (Sica, 2006, p. 69).

### **Los muertos migrantes: narrativas bifrontes de un universo múltiple**

Nuestro punto de partida para indagar y cuestionar lo que las personas dicen cuando cuentan relatos orales, se asienta en la categoría de “sujeto migrante” desarrollada por Cornejo Polar

(1995 y 1996) y luego ampliada por su discípulo Raúl Bueno Chávez (2004). Sujeto y discurso migrante se definen por su diferencia, por su condición heterogénea, por su condición radicalmente descentrada. El discurso del migrante, dice Bueno Chávez, es proliferante, se desparrama en un hacer que va más allá del lenguaje; caracteriza a un sujeto performativo y no solo lingüístico (2004, p. 55), pues su “cuerpo, actitud, acciones, lengua, creencias, costumbres, se filtran por los esfuerzos que hace el migrante para ser funcional en la cultura que lo enmarca” (cfr. Bueno Chávez, 2004, p. 50). También posee una función heterogeneizante, en tanto “crea visiones contrastivas del mundo y necesidades comunicacionales por sobre fronteras culturales y experiencia (2004, p. 55). Estas historias, compiladas en el libro que hemos llamado *Fantasmas de Jujuy*, editado en 2012, dan cuenta de la complejidad sociocultural. El caudal de información que estos relatos contienen permite “acceder a la visión de mundo de comunidades actuales cuyos orígenes se remontan hacia tiempos ancestrales, como dice Terrón de Bellomo (2014, p. 60). Cabe aclarar que los relatos recopilados durante nuestra investigación son historias narradas por personas que están afincadas en Jujuy, hijos o nietos de migrantes. Una joven narradora, estudiante de Filosofía, comenta:

Mi bisabuela se llama Catalina Tarcaya. Nació 1928, en una finca que llamaban Negra Muerta, aproximadamente a 10 km de Humahuaca hacia adentro. Era la segunda hija de 7 hermanos, su papá se llamaba Remigio Tarcaya y su mamá Sinforosa Sosa. Fue a la escuela primaria hasta tercer grado, pero sabía leer, escribir y hacer cuentas. Le gustaba mucho leer. Cuando era niña andaba a caballo y arriaba ovejas y las cabras para pastar. Cuando tenía 12 años, murió su madre y su hermanito menor tenía dos años de edad y junto a otra hermana mayor ayudaron a criar a los más chiquitos. Cuando era jovencita vino a la ciudad de San Salvador a trabajar y el primer empleo que encontró fue de cocinera en la casa del doctor Rodríguez, que vivía

sobre la calle Senador Pérez. (Entrevista personal a Verónica Vázquez, San Salvador de Jujuy, agosto de 2020)

Se reconoce en este testimonio un caudal de “saberes indispensables” (Barbero, 2003, p. 30), saberes útiles que operan a veces sustentando y otras veces, subvirtiendo los saberes temáticos que orientan solo hacia una estructuración taxonómica-científica. Pues estos relatos provienen de la experiencia directa y de vivencias en las que lo sensorial se presenta a través de una serie de memorias en las que predominan sabores, olores, texturas y colores que convocan la pertenencia al lugar. Terrón de Bellomo reconoce ciertas materialidades precisas: el río, la casa, ciertos animales, gestualidades, coloquialismos, que vinculan al sujeto con el tiempo/espacio andino de un modo no estático ni uniforme. Así, en los relatos recogidos en la región “se puede verificar la movilidad física de la población hecho que gravita de tal manera que pareciera que los límites entre lo rural y lo urbano no fueran tan marcados” (Terrón de Bellomo, 2007, p. 86). En otras palabras, el territorio discursivo desde el que habla el sujeto migrante se duplica o multiplica, volviéndose un discurso múltiplemente situado (Cornejo Polar, p. 841); o retomando las expresiones de Julio Noriega (2011), pensadas para el discurso poético migrante, podemos decir que también los relatos orales van en busca de “conquistar el espacio urbano a través de múltiples voces, a través de un mensaje colectivo que muestra la obstinada voluntad de transformar la moderna sociedad urbana, en otras palabras, andinizarla.

Los relatos orales que refieren a la relación con las almas, duendes u otras manifestaciones del ánimo andino, convoca el archivo cultural de Felipe Guamán Poma de Ayala, quien en el capítulo de *los común hechiceros*, y siguiendo la retórica disciplinaria exigida para extirpar las idolatrias, registra que “en tiempos de los Ingas andaban duendes y malos espíritus entre los indios y así había fantasmas [...] porque decían que allí andaban todas las ánimas de los muertos padeciendo hambre y sed y calor y frío y fuego. [...] que comen y beben y hablan las

uacas [...] (pp. 207-209) Retornan estas memorias del tiempo de los “Ingas”, pero a la vez se actualiza el tiempo pues ya no solo están en el pasado —anterior a la conquista—, lugar en el que Guamán Poma ubica a los “malos espíritus”, sino que forman parte del presente, en relatos del siglo XXI. Historias que además son narradas en entornos urbanos, en los que esas fronteras entre campo y ciudad han sido desplazadas.

Esto tiene su explicación a la luz de los conceptos vertidos por Cornejo Polar cuando plantea los conceptos clave sobre sujetos y discursos migrantes. Se trata de una transitividad que existe en la experiencia migrante y que le otorgan la condición de **narrativas bifrontes en el que los espacios de enunciación explicitan un aquí y un allá, un presente y un pasado** que se filtra en la enunciación. Por otra parte, Ribera Cusicanqui (2010, p. 1) citando a Abercrombie amplía esta imagen para dar cuenta de las diseminaciones culturales que producen los migrantes: la música, el baile, el canto, los cuentos, los relatos de memorias ligadas a la experiencia forman parte de un festejo ritual que permite que las personas viajen a través del tiempo y del espacio mientras permanecen inmóviles. Tal la historia de condenados que cuenta Verónica Vázquez en el patio de la Facultad de Humanidades en la ciudad de San Salvador de Jujuy:

Esta es una historia que le contaba mi abuela a mi madre cuando era chica. Dice que ella había sido criada en un pueblo donde no había muchos entretenimientos ni programas para ver. Entonces, mi bisabuela les contaba historias como cuentos y leyendas y una noche les contó, para que ellos se duerman, les contó que había una mujer que era muy curiosa y que a esa mujer le gustaba espiar a todo el mundo. Y vivía detrás del postigo de su ventana mirando quién pasaba por la calle, qué es lo que hacían, cómo iban vestidos, si iban a la iglesia, si iban para el mercado, si era de noche, si era de día. Y era tan curiosa que dice que una noche ella estaba espiando y escuchó que venían rezando muchas personas.

Si una de las condiciones del migrante es la condición descentrada y múltiple; si como dice Noriega el migrante andiniza la urbe en la que se asienta, recomponiéndola, en este caso, a través de los cuentos sobre la muerte y sus muertos; entonces, desde la experiencia urbana, la percepción de un tiempo y un espacio real se abisma a partir de esa dimensión de lo anímico que es fundamental para comprender las relaciones entre los seres que pueblan el mundo y que se rigen por un sistema complejo en el que todos los elementos tienen *ánimu*, un principio vital que les da vida (Bugallo & Vilca, 2011). También en las ciudades se encuentran las sombras o los vientos o los silbidos que retornan en determinado tiempo ritual. La relación vida/muerte es un espacio de intercambio y apropiación en el discurso y en la práctica.

Esa bifrontalidad está claramente expresada en las metáforas de otro escritor jujeño, Néstor Groppa quien dedicó su vida a cronocar la ciudad y tuvo la percepción de reconocer que la urbe está conformada por las veredas del andar, pero también por otras veredas en las que “trajinan momentos, instantes regalados, fugaces estallidos de apariciones, heredades, fantasías, atormentados y litigiosas bestias de otros mundos”. Sella su visión con una frase que encierra la idea central de este trabajo: Jujuy fue edificado sobre fantasmas o con ellos. Si bien Groppa habla de una ciudad particular, la imagen trasciende la ciudad concreta para pensar en cualquier ciudad latinoamericana, en cualquier ciudad hecha a pulso del paso de caminantes y viajeros, de arrieros y vendedores y éxodos, pero también de las almas que retornan a comer en la mesa familiar, de condenados que transitan el tiempo/espacio; de alumnas que recorren la oscuridad, de mujeres novias que piden ser trasladadas de un punto a otro de la ciudad. Es un transitar continuo que pone en evidencia que la migrancia no es solo la experiencia del que está vivo sino también la condición del muerto. Y que en esa historia del andar se despliega una ciudad construida discursivamente, sustentada en una poética dual, antagónica, complementaria y

cíclica, como dice Espino Relucé en el prólogo al libro de Noriega, *Escritura quechua en el Perú*.

## **Migración y heterogeneidad**

Al decir “fantasmas” nos encontramos también frente a un caso de diglosia cultural (Lienhard, 1996, pp. 72-73) en tanto la lengua y sus procesos muestran toda su efervescencia en situaciones de comunicación concreta. Pues como investigadores, preguntamos a las personas de nuestra ciudad si conocían “historias de fantasmas” (concepto prestigiado, hegemónico); muchos asientan, y sin embargo, a la hora de contar el cuento no hablaban de ellos sino “sombras”. Contacto lingüístico, interpretación convocante que nos arroja al escenario andino del *tinkuy*, como encuentro y lucha entre la experiencia andina de la muerte y esos otros espacios de convergencia que son propios de la urbanidad occidental; condición que en este caso refiere a un mundo en el que las almas de los muertos están presentes. Nos enfrentamos así a un modo de ampliar el territorio de las migraciones a través de estos recorridos espaciales en una cartografía vital que arrasa con el concepto de muerte occidental. Este es el encuentro comunitario que involucra también el juego y la contienda. Las narraciones orales son parte de este encuentro con la comunidad, y no están exentas de confrontaciones y de acuerdos. Nos interesa principalmente observar este *tinkuy* en aquellas narraciones que cuentan el retorno de las almas. Al respecto, dice el investigador Yaranga Valderrama (1994): “Viajar y morir son una misma cosa: la muerte en la concepción indígena no es la desaparición definitiva, es el viaje al mundo de arriba del que algún día se tendrá que regresar a este mundo”. Noriega abre la posibilidad de leer la obra de escritores de la talla de José María Arguedas a partir de la categoría interpretativa de *tinkuy* al advertir que sin este modelo ritual la escritura arguediana pierde buena parte del saber indígena que lo constituye: “El propio acto de la escritura y la lectura es en él un ritual. No se lee ni se escribe: se habla con los dioses andi-

nos en forma ceremonial, se dialoga mágicamente mediante la música, el canto y el baile con la esencia material y espiritual del universo en interacción” (2012, p. 134)

Pues los cuentos protagonizados por estos fantasmas plantean una fisura témporo-espacial que, por una parte, los aleja de las lógicas únicas y ordenadas; y por otra parte, sus modos de aparecer o de permanecer, son modos de reconstrucción de una memoria personal, familiar y comunitaria. Este atributo mnemotécnico, asociado a un impacto sensorial (como un olor, un sabor, un golpe, un viento, un silbido, o una forma que se entrevé entre las sombras) son los instantes fragmentarios en los que ingresan principios de valoración, sensibilidad o filiación propias del mundo andino (Mamani Macedo, 2018).

El mundo andino se encuentra atravesado por una conciencia del saber-sentir en la que el principio del *kawsay*, es decir, la certeza de que todo tiene vida y merece respeto, rige para los modos de actuar. La experiencia literaria se integra a este principio y deja huellas visibles en aquellas historias que se cuentan en la rueda comunitaria. En tal sentido, interesa pensar la narración oral como instauración de la voz que enlaza, en tanto tejido comunitario que reproduce, conserva y resiste, pues “muestra a través de la palabra lo que tenemos frente a los ojos, pero somos incapaces de ver” (cfr. Espino Relucé, 2015, p. 47). En otras palabras, las narraciones orales tienen la “espesura del saber”, una densidad de memorias compartidas, de aprendizajes vividos que las alejan de la definición de una “simple historia” para ubicarlas en el ámbito de relatos que portan conocimiento.

No negamos que en la ciudad, muchos de estos relatos se cuentan para provocar estados de ánimo asociados al temor ante lo incierto y que se ubican dentro de lo que se podría expresar como “el más allá”, según los cánones occidentales del cuento de terror o el cuento fantástico. Hay un proceso de reformulación, recreación de los relatos que forma parte de la condición vital de la narrativa oral, de esa condición de construcción

a partir del evento o el contexto en el que se cuenta/produce. Sin embargo, esta recreación no borra sino que refuerza los modos en que se transmite el conocimiento y la memoria cultural andina al estar asociadas a prácticas culturales, rituales y performáticas conectadas con las prácticas sociales y agrícolas de la comunidad (la presencia de animales, plantas u otras manifestaciones de la naturaleza), en una complejidad cuya riqueza está en sus múltiples dimensiones textuales convoca (expresiones orales, escritas, tejidos, producciones visuales, entre otras) lo que vuelve la experiencia literaria aún más cautivadora. En los relatos que presentamos en esta oportunidad se destacan formas culturales de sentir la vida, de saber de ella, y de transmitirla.

Vistas así, las manifestaciones de la literatura oral se integran a los sentidos y sentires implicados en los varios modos expresivos con que se manifiesta la cultura para comprender, o mejor dicho, para experimentar la palabra que vive. Si la relationalidad y la reciprocidad son principios o nociones centrales, entonces sería dificultoso definir lo literario únicamente como una experiencia verbal sin tener en cuenta la importancia del tiempo-espacio, asociado a un calendario climático, productivo y ritual, sin dar cuenta de las relaciones comunitarias y explicar su interacción con la música o con el baile o con otras prácticas asociadas como sembrar, cosechar o tejer.

Uno de los cuentos de almas que queremos compartir, es la experiencia de Valeria Ríos, de 37 años, que vive en el barrio Los Perales, en San Salvador de Jujuy. La historia que narra se desarrolla durante la noche del 1 de noviembre, día en que como ella misma señala “Se abren las puertas del cielo —o vaya a saber de dónde— y bajan las almas a visitar a sus familias”. (Terrón de Bellomo & Angulo V., 2012, pp. 78-79)

Me detengo en la expresión dubitativa que imprime el discurso de la narradora “vaya a saber de dónde” pues plantea una expresión oscilante que permite recomponer creencias que escapan a la lógica occidental y cristiana y abre la posibilidad

de que se esté refiriendo al regreso anual de los ancestros para “convivir y colaborar en las actividades de la vida cotidiana” (Vilca, 2012). Su relato comienza advirtiendo que la familia olvida el silencio y luto que la iglesia prefiere para ese día y decide hacer una fiesta. Estaban todos allí “hablando cosas, contando chistes” cuando “vimos pasar algo así como una forma gris, como de humo, de estatura mediana, que no tocaba el piso, sino, se deslizaba sobre el aire” (Terrón de Bellomo y Angulo V., 2012, p. 78). Al primer susto, le sigue la curiosidad: “Todos nos volvimos a sentar en las gradas de la escalera para ver qué sucedía, cuando de golpe, vemos que ese bulto se dirigía, ahora hacia arriba, en sentido contrario, porque lo habíamos visto bajar, y ahora subía”. Este tránsito del humo, sombra o bulto que se desliza de arriba hacia abajo y luego vuelve hacia arriba convoca la vuelta del muerto, aquella ánima que “vuela hacia arriba” y que es esperada “con bebidas y comidas que preparaban especialmente para su retorno”, como activación de la memoria presente en el capítulo 27 de *Dioses y Hombres de Huarochirí* en el que se describe la práctica de Todos Santos. (1975, pp. 122-123)

Observamos que la presencia de las ánimas vuelve a habitar y transitar las casas de la ciudad y que el relato ya no es exclusividad del migrante sino que ha trascendido su voz para formar parte de un discurso que genera nuevos estados de heterogeneidad. Aquí, la fiesta asociada a un cumpleaños convoca la presencia de las almas que bajan a visitar a sus familias. Incluso en los barrios residenciales de la ciudad, reinstalando la presencia del discurso andino en medio de las casas de la alta burguesía urbana.

¿Cómo reconocer la presencia del muerto? A través del viento, el zumbido, el aire que se revuelve. En el mismo relato, dice: Mi abuela se puso a barrer la galería. Después de unos minutos de estar barriendo, un remolino le desparramó toda la basura y le tiró la escoba a mi tía”. Al respecto, el filósofo Mario Vilca explica cuáles son los indicios o cómo se lee la presencia del alma

en el mundo andino y convalida también la observación realizada por G. Taylor (Vilca, 2012, p. 52) quien advierte la presencia del remolino de viento y aire, como indicador del “demonio”. En la zona rural andina de la provincia de Jujuy, el alma aparece como remolino, especialmente a fines de octubre y principios de noviembre (Vilca, 2012, p. 51). En su estudio, una mujer de Lla-merías, puna jujeña, refiere: “Dicen que el alma es como aire, hay como aire [...] cuando ya falta un mes, quince días, hay remolinos delgaditos”. Así el remolino se integra a la cotidianidad (Vilca, 2012, p. 52) de la familia que habita la ruralidad, pero también a las costumbres urbanas, heterogeneizando las historias que la familia cuenta.

Como otra forma del aire/ánimu aparece el silbido que también escuchan los habitantes de la ciudad, a pesar de la “muchacha bulla” (Vilca, 2012, p. 52) que según observan los pobladores rurales, se produce en la ciudad. En unos cuentos que circulan en otros barrios de Jujuy, como el populoso Mariano Moreno, la narradora dice: “Silbaban detrás de nosotros... era un silbido leve... y sostenido” (Terrón de Bellomo & Angulo V., 2012, p. 61). El soplido también es indicador de la presencia: “decían que la vela se les soplaba, se apagaba la vela” (Terrón de Bellomo y Angulo V., 2012, p. 144). De tal manera, se observan estos “referentes desplazados” que según Campuzano “dan cuenta de diversos estados de migración lingüística y cultural” y que al reactualizar de este modo las memorias y las prácticas andinas, tienen la capacidad de resistir los embates de la modernidad, pero también de entrar y salir de un entramado occidental, urbano y escrito (Campuzano, 2018, p. 68). Es el discurso heterogeneizante, expansivo y transformador que viene con la polvareda del remolino para sembrar las semillas resistentes, eternas, como aquellas almas de Huarochirí que dicen: “Ahora soy eterno, ya no moriré jamás” (Arguedas, 1975, p. 119)

## Conclusiones

Para finalizar, consideramos pertinente recuperar una idea de Cornejo Polar: “La utopía arguediana (simbolizada en la “ciudad feliz”) no se cumplió, por supuesto, pero la gran ola migrante logró metas fundamentales y transformó radicalmente el orden de una ciudad que nunca más repetirá” (1996, p. 840). Tal vez esa ciudad feliz no sea posible en la materialidad del desarrollo moderno, en el que marginalidad y desarraigo son la clara muestra de una ciudad hecha de barriadas y asentamientos precarios; hecha de trabajos de segunda e insistente exclusión a los derechos básicos como la salud y la educación; hecha de bruscos cambios de domicilio; negación de identidades y de la propia voz y la propia lengua. Sin embargo, hay modos de palpar la ciudad andina. Una de ellas es escuchar atentamente los relatos de fantasmas que van rodeando la urbe, pues son miles las voces que circulan, atrapan, seducen, esperan y resisten con ese movimiento ondulante que abraza cada vez más las veredas discursivas de la urbanidad.

## Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M (1975). *Dioses y hombres de Huarochiri*. México: S. XXI
- Bueno, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. UNMSM, Fondo Editorial: Lima.
- Bugallo, L. & Vilca, M. (2011). Cuidando el ánimo: salud y enfermedad en el mundo andino (puna y quebrada de jujuy, argentina). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 13 juillet 2011, consulté le 14 mai 2018. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/61781>; DOI: 10.4000/nuevomundo.61781
- Campuzano, B. (2018). Pachamama, Ekekos y Cristos morenos. Nuevos realismos, violencia urbana y religiosidad andina en la literatura argentina migrante. En *Cuadernos del Hipogriфо*. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada.

- Roma. <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2019/01/65-84.pdf>
- Carrillo, H. (1936). El cuento de la invasión. *Revista Jujuy*, N.º 4, p. 159 -180. San Salvador de Jujuy: Riva y Cía.
- Cornejo Polar, A (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, Nums. 176-177, Julio-diciembre 1996, 837-844
- Guamán Poma de Ayala, F. (2008). *Nueva corónica y buen gobierno I*. Lima. FCE
- Huerta, Delia (2017). Bruno Arias. En vivo con Delia Huerta. Gracias por el almuerzo (segunda parte) [video] [https://www.facebook.com/watch/live/?v=10155257774666703&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=10155257774666703&ref=watch_permalink)
- Karasik, G. A. (2019). Migraciones, trabajo y corporalidad. Bolivianos y nativos en el trabajo rural y el servicio doméstico en Jujuy. En Karasik, G. (coord.) *Migraciones internacionales*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus
- Lienhard, M (1996). De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras. En Mazotti, J.A. & Zevallos Aguilar, U. (coords.). *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas
- Lotman, I (1987). ¿Qué es un texto? *Revista LETRA Internacional*. N.º 6. Madrid: Fundación Pablo Iglesias
- Martín-Barbero, J. (2003). Saberes hoy: diseminaciones, competencias y transversalidades. En *Revista Iberoamericana de Educación*, N.º 32. <https://rieoei.org/historico/documentos/rie32a01.htm>
- Murillo, J. (1958). *El fundo del miedo*, Buenos Aires: Editorial Futuro.
- Noriega Bernuy, J. (2011). *Escritura quechua en el Perú*. Lima: Pakarina Ediciones
- Ovejero, D. (2009 [1945]). *La revolución del reloj y otros cuentos*. Edición de Flora Guzmán. Buenos Aires: La Crujía.

- Sica, G. & Ulloa, M. (2006). Jujuy en la colonia. De la fundación de la ciudad a la crisis del orden colonial. En Teruel & Lagos (dir.). *Jujuy en la Historia*, San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.
- Terrón de Bellomo, H. (2007). *El saber de los relatos*. Córdoba: Freyre Editor
- . (2014). *Todas vestían de blanco*. San Salvador de Jujuy. Apóstrofe Ediciones
- Terrón de Bellomo, H. y Angulo V., F. (2012). *Fantasmas de Jujuy*. San Salvador de Jujuy. Apóstrofe Ediciones
- Van Kessel, J. & Enríquez, P. (2002). *Señas y señaleros de la santa tierra. Agronomía andina*. Edición compartida: Iquique y Quito: Abya Yala, Quito, Ecuador, y IECTA, Iquique, Chile
- Vilca, M. (2012). El diablo por la cocina. Muertos y diablos en la vida cotidiana del norte jujeño. En *Revista Estudios Sociales del NOA/ Nueva serie*, N.º 12, 45-58. Instituto Interdisciplinario Tilcara-Filo: UBA

**LAS APACHETAS DE LOS VIAJEROS. LOS APORTES DE  
ELENA ALTUNA A LOS ESTUDIOS COLONIALES ANDINOS  
E HISPANOAMERICANOS CONTEMPORÁNEOS**

**THE APACHETAS OF THE TRAVELLERS. THE CONTRI-  
BUTIONS OF ELENA ALTUNA TO THE CONTEMPORARY  
ANDEAN AND HISPANIC AMERICAN COLONIAL STUDIES**

**AS APACHETAS DOS VIAJANTES. A CONTRIBUIÇÃO DE  
ELENA ALTUNA AOS ESTUDOS COLONIAIS ANDINOS E  
HISPANOAMERICANOS CONTEMPORÁNEOS**

**Betina Sandra Campuzano\***

Universidad Nacional de Salta  
campuzanobetina@hum.unsa.edu.ar

ORCID: 0000-0002-0046-1152

Recibido: 10/03/21

Aceptado: 20/03/21

---

\* Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Salta, Argentina. Allí, se desempeña como profesora Adjunta en “Literatura Hispanoamericana” y “Problemáticas de las literaturas argentina e hispanoamericana”. Estudia el Doctorado en Humanidades, Universidad Nacional de Tucumán. Dirige diversos Proyectos de Extensión Universitaria y el Proyecto de Investigación n° 2539 *Poéticas migrantes y políticas de la memoria en la literatura y cultura latinoamericanas*, radicado en el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta. Es editora responsable de la publicación científica *Cuadernos de Humanidades*. Coordinó *Retratos y atmósferas urbanas* (2016) y compiló, junto a Elena Altuna, *Vertientes de la contemporaneidad* (2016), editados por EUNSa. Publica artículos en revistas científicas nacionales y extranjeras. Integra, como Adjunto Externo, el Grupo de Investigación de Estudios Andinos de Interculturalidad (ESANDINO), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú; y el Grupo de Estudios Andinos del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

## Resumen

Me interesa relevar una serie de nociones y categorías que se desprenden del trayecto crítico-teórico de Elena Altuna, cuyos campos fueron la cultura colonial peruana y la literatura hispanoamericana contemporánea. Parto de las lecturas subyacentes en su producción que evidencian el campo intelectual y los cambios de paradigma de su tiempo. Luego, avanzo hacia algunas nociones: el *forasterismo* que parte de la figura colonial entroncándola con la propuesta cornejo-polariana; la *lejanía* que, atendiendo a relaciones entre peninsulares y criollos, releva representaciones maceradas en la escritura colonial; *retórica del desagravio* referida a estrategias escriturarias que, lejos de la mimesis con la metrópolis, manifiestan las resignificaciones de tradiciones ajenas y propias en el contexto criollo; e *indio urbano* que se ocupa de los cambios entre novela indigenista y testimonio migrante en el sistema literario. Finalmente, me detengo en cómo se configura una constelación de nociones, que contribuye a conformar un *yachay quipi* (Mamani Macedo, 2019) o saber localizado.

**Palabras clave:** cultura colonial, criollismo, retórica del desagravio, indio urbano, saber localizado.

## Abstract

It is my aim to focus on a number of notions and categories, which emerge from the critical-theoretical journey of Elena Altuna whose fields of research were the Peruvian colonial culture and the contemporary Spanish-American literature. I will start from the underlying readings in her production which are evidence of the intellectual field and the paradigm shifts of her time. Then, I will advance toward some notions, starting from the notion of *foreignness*, which copes with the colonial figure, by linking it with the Cornejo-Polarian proposal. Another one is *remoteness* which, in response to the connections between peninsular and creole people, exposes macerated presentations in colonial writing. *Rhetoric of reparation* is a notion used to refer to those writing strategies which, far from the mimesis with the metropolis, expose the re-signification of both, the foreign and own traditions in the creole context. The last one is the notion of *urban indian*, which deals with changes between the indigenist novel and the migrant's testimony in the literary system. Finally, I will focus on the way in which the constellation of notions that contribute to conform a *yachay quipi* (Mamani Macedo, 2019), or localized knowledge, is configured.

**Keywords:** colonial culture, creoleism, rhetoric of reparation, urban indian, localized knowledge.

## Resumo

Interessa-me relevar uma série de noções e categorias que desprendem-se do trajeto crítico-teórico de Elena Altuna, cujos campos foram a cultura colonial peruana e a literatura hispanoamericana contemporânea. Partirei das leituras subjacentes a sua produção que evidenciam o campo intelectual e as mudanças de paradigma do seu tempo. Posteriormente, avançarei rumo a algumas noções: o forasteirismo que parte da figura colonial entroncando-a com a proposta cornejo-polariana; a distância que, atendendo as relações entre peninsulares e crioulos, releva representações maceradas na escrita colonial; retórica do desagravo referida a estratégias escriturais que, longe da mimese com a metrópole, manifestam as resignificações de tradições alheias e próprias no contexto crioulo; e índio urbano que se ocupa das mudanças entre romance indigenista e depoimento migrante no sistema literário. Finalmente, me deterei na maneira como se configura uma constelação de noções, que contribui a conformar um *yachay quipi* (Mamani Macedo, 2019) ou saber localizado.

**Palavras-chave:** cultura colonial, *criollismo*, retórica do desagravo, índio urbano, saber localizado.

---

*Todo el que pasa tiene que poner su piedra.*

Ciro Alegria

*Podría decirse que Altuna no ha cesado de trajar junto a esos caminantes que entre los siglos XVI y XVIII recorrieron el mundo andino, y lo construyeron en la realidad y en la representación que de él hicieron en la escritura de un espacio semiótico, prefigurado, y altamente modelizado por las directivas metropolitanas.*

Susana Zanetti

## Presentación o acerca de la ofrenda de piedra

Elena Altuna<sup>1</sup> (San Fernando, Buenos Aires, 1952; Salta, 2016) trajo los senderos de la docencia y la investigación sobre la cultura colonial peruana y la literatura hispanoamericana contemporánea en la Universidad Nacional de Salta, en el no-

roeste argentino. Entre sus clases, con las que se iniciaba el cursado, recuerdo especialmente aquella referida al cuento “La ofrenda de piedra” (1969), de Ciro Alegría. Con su voz tanguera, ataviada en tonalidades marrones y verdes, y el cigarrillo en la mano, Altuna cautivaba a la audiencia estudiantil con el relato acerca de un niño blanco, hijo de padre *misti* y hacendado y de madre de ascendencia indígena, que subía un difícil sendero en la serranía andina junto a un viejo indio, que oficiaba de guía. Allí, los protagonistas encontraban una *apacheta*: un montículo de piedras que los viajeros andinos van dejando, como ofrendas a la *Pacha*, cuando emprenden caminos difíciles y encuestados. A pesar del mandato paterno que le prohibía seguir las creencias indígenas a las que consideraba supersticiones, el niño conmovido por la devoción y la dignidad del indio viejo se acerca a las alforjas, toma la piedra y decide finalmente dejar su ofrenda. De este modo, reconoce que su historia es también mestiza. “Transculturada”, advertía Altuna a la clase incorporando la presencia de Ángel Rama al análisis. Sobre estas cuestiones nos hablaba con una voz pausada, con ternura y firmeza, arrebatada por momentos, mientras nosotros, sus alumnos, quedábamos sorprendidos del detalle de sus ojos: uno era marrón y el otro, verde.

Esta escena de lectura que aquí formulo no es arbitraria ni fortuita; al contrario, da cuenta de cómo se construye, a partir de la evocación de un archivo, una imagen o una diferencia del sujeto. Tal como advierte Silvia Molloy (2001) al referirse a la autobiografía en Hispanoamérica, una escena de lectura es una práctica narrativa, da cuenta de una biblioteca que escribe un libro y se refiere a otros libros, puede relacionarse con escenas de infancia o iniciáticas, se asocia con la figura de los mentores y puede dar cuenta de cómo se configura la matriz ideológica de una nación. Por ejemplo, a esta intelectual argentina le interesa particularmente cómo, en las escenas de lectura, el sujeto se distancia con respecto al canon europeo por “algo más” que por “ser hispanoamericano” (2001, p. 17). Así, en la autobiografía

decimonónica de Juan Francisco Manzano se añade el hecho de ser esclavo o en la de Victoria Ocampo, en el siglo XX, la exclusión parcial por ser mujer; lo que empuja a estos sujetos a emplear diversos e ingeniosos recursos en la escritura para lograr la autorrepresentación que desean. Algo de esto, de esas tensiones entre diferentes archivos o lecturas, de producir textos (en este caso, críticos y teóricos) desde espacios regionales (marginales, en muchos casos), puede relevarse no solo en la evocación de tintes autobiográficos que aquí reconstruyo desde mi memoria afectiva y académica, sino también —y, sobre todo— en el mismo trayecto de lecturas que realizó Altuna durante su camino. Sobre este sendero sinuoso, las piedras que se lleva en las alforjas y las ofrendas que se dejan en la apacheta del pensamiento latinoamericano trata este artículo.

Mi propuesta consiste en relevar y sistematizar, a partir de esta escena de lectura, que actúa más bien como una motivación o una excusa, una serie de nociones y categorías que se desprenden del trayecto crítico y teórico de Elena Altuna, pues contribuyen a los campos de los estudios coloniales andinos y literarios hispanoamericanos contemporáneos<sup>2</sup>. Sostengo que la producción crítica y teórica de Altuna da cuenta del modo en que se configura el campo cultural e intelectual (Bourdieu, 1995) y el cambio de paradigma de su tiempo (Adorno, 1988; Altuna, 1999 y 2006), por un lado; por otro, constituye en sí mismo un aporte sustancial para estos ámbitos, pues permite advertir cómo en la escritura se disputan las tradiciones ajenas y las propias. En este sentido, entiendo que la propuesta de Altuna se configura como un saber localizado, un *yachay quipi* o “bulto del saber” (Mamani Macedo, 2019), pues la autora recoge en sus alforjas una piedra, la lleva hasta el abra y la coloca sobre el montículo de piedras dejadas por viajeros anteriores para señalar el camino. Propongo entonces la metáfora de las apachetas para referirme a este complejo proceso de producción de un conocimiento situado en la región andina, sus vinculaciones con el campo intelectual y los paradigmas literarios, su mirada sobre las continuidades y

las rupturas en los sistemas regional y continental, y la tensión que se advierte en la escritura entre diversas tradiciones que requieren, de cierta forma, una mirada heterocrómica.

### **El camino y los viajeros: la conformación de un campo intelectual**

El cuento de Ciro Alegría pone especial atención en el vínculo que se establece entre el niño y el viejo indio y el modo en que este guía procura convencer al joven viajero, inexperto en el camino andino, sobre la importancia de escoger una buena piedra, llevarla hasta la cima y colocarla junto a las ofrendas de otros viajeros. Es decir, el acento está puesto en el camino o el proceso por el que la puna hace al muchacho más indio. En el mundo andino, la presencia de las apachetas tranquiliza a los viajeros porque les confirma que por esos senderos antes han pasado otros caminantes, que siguen huellas milenarias en muchos casos. En ese ancestral ritual de formar una pirca de piedras, conmovedor y digno, hay además una modificación del paisaje. Bien puede establecerse una analogía con el camino de la crítica y la teoría literarias latinoamericanas que, al igual que los viajeros, circulan empinados recorridos transitados antes por otros caminantes que han dejado sus representaciones, nociones y categorías modificando los campos cultural, intelectual y literario.

Entre algunas de las numerosas y siempre visitadas lecturas subyacentes en la escritura de Altuna, resultan relevantes aquellas que se entroncan en la propuesta de la heterogeneidad y el sujeto migrante (1982, 1994, 1996) de Antonio Cornejo Polar y los avances que luego señala Raúl Bueno Chávez (2004) dentro de esta línea de la crítica literaria. De la misma manera, Altuna se preocupa por las vinculaciones del polisistema literario continental, por lo que operativiza en diversos momentos la propuesta de las redes de religación (1994) de Susana Zanetti y los planteos de la ciudad letrada (1984) y la transculturación

narrativa (1984) de Ángel Rama. Zanetti y Rama resultan fundacionales para el abordaje del espesor de los sistemas literarios que coexisten en el continente y las zonas de contacto que interesan a esta crítica literaria.

Con respecto al mundo colonial, espacio de su principal interés, Altuna es deudora de los planteos de Rolena Adorno (1988, 2000) y Walter Mignolo (1982) sobre la situación y el discurso coloniales, pues le permiten organizar el corpus colonial que aborda tanto en *El discurso colonialista de los caminantes. Siglo XVII-XVIII* (2002) como en *Retórica del desagravio* (2009). Suscrita en lo que la historiografía ha llamado literaturas de viaje, Altuna construye una serie literaria a partir de textos producidos entre el siglo XVII y XVIII, e inscriptos en el proyecto colonialista. Se ocupa de relevar las construcciones de la territorialidad, las representaciones de los diferentes sectores de la sociedad colonial, las percepciones de la lejanía entre los grupos criollos y la metrópolis, los procedimientos escriturarios que provienen de diferentes tradiciones y que actúan como residuales en muchos casos. Relaciones Geográficas, relatos de viajes, probanzas de méritos, memoriales y cartas de inmigrantes son algunos de los textos culturales en los que Altuna releva las distintas instancias del discurso colonialista que construye una homogeneidad que sustenta, en el plano ideológico, un proyecto político que perdura hasta hoy.

Completan este panorama las referencias a Michel Foucault de quien recupera la noción de discurso, Roger Chartier de quien retoma la noción de representación, y Raymond Williams de quien toma la categoría de estructura de sentimiento. Otros nombres destacados entre sus interlocutores son Pilar Latasa Vasallo, Raúl Dorra, Carlos García-Bedoya, Miguel Valladares y Amelia Royo, por ejemplo. Por supuesto, esta lista puede omitir involuntariamente nombres que fueron relevantes para la producción de Altuna. Lo que no puede pasar por alto es que este panorama da cuenta del modo en que se construye a fines del siglo XX y la primera década del XXI el campo cultural

y literario dedicado a los estudios coloniales y latinoamericanistas, desde una región que imbrica formación y lecturas del Cono Sur y los Andes.

De acuerdo con Pierre Bourdieu, el campo social refiere a los “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias” (Bourdieu citado por Gutiérrez, 1994, p. 21). Estos espacios implican el establecimiento de posiciones que se vinculan con otras posiciones, entablando así luchas dinámicas que conservan o modifican estructuras. El campo literario alude al campo de fuerzas y de luchas perteneciente al espacio social que se organiza en torno a oposiciones (arte puro/ arte burgués) y que además establece una importante relación con el campo del poder. Me interesa dilucidar entonces qué sucede en el campo social y literario a partir de los cambios en la noción de literatura que, advierte Altuna, suceden con el ingreso de los textos de cultura del descubrimiento, la conquista y la colonia, por una parte; y la incorporación de textos híbridos como sucede con los testimonios y las crónicas urbanas, por ejemplo, en la contemporaneidad. En otras palabras, en estas selecciones y abordajes de los que hace eco la producción intelectual altuniana, pueden leerse qué luchas y qué negociaciones se entablan desde espacios regionales de producción del conocimiento, como lo puede ser el Noroeste argentino, con los espacios dominantes de la teoría y la crítica de los ámbitos centrales.

De esta manera, Altuna historiza y sistematiza los cambios de paradigmas en el artículo “Colonialismo: interpretaciones y percepciones” (2006), donde se remonta a la conformación del pensamiento de la descolonización, durante el periodo de postguerra en los años cincuenta, a partir de las producciones de Frantz Fanon, George Balandier y Aimé Césaire. Así, señala el modo en que el concepto de literatura canónico en América Latina restringido a la reproducción de los modelos metropolitanos es interpelado por una noción más amplia de literatura en los años ochenta, a partir de los planteos de Adorno y Mignolo.

Previamente, esboza estos supuestos en “Historiografía literaria y estudios coloniales en el pensamiento de Antonio Cornejo polar” (1999), cuando aborda la sistematización del pensamiento cornejo-polariano. Se ocupa entonces del modo en que la incorporación del análisis de las crónicas sobre la escena de Cajamarca, la relectura de los textos del siglo XIX y la revisión de la historiografía literaria peruana permitían al crítico peruano ubicar en el centro del debate la noción de literatura y, con ello, su validez para el periodo colonial. Se trataba de abandonar nociones restrictivas y apostar por conceptos más abarcadores, menos condicionados histórico y culturalmente, como pueden serlo las categorías de discurso y práctica social (1999, pp. 124-125).

Este cambio en el paradigma de la disciplina opera en la producción crítica altuniana en sus numerosos estudios sobre los viajeros y caminantes de la colonia, en la conformación de los discursos criollos que evidencian una nueva estructura de sentimiento continental, y en el abordaje al uso de recursos escriturarios propios de la metrópolis que adquieren otros valores y sentidos en la experiencia colonial americana. En otras palabras, la producción de Altuna se mueve entre las tensiones que advierte sagazmente en los textos, en las apropiaciones de procedimientos y directivas metropolitanas y en las autofiguras de los criollos. Para ello, emplea tanto herramientas que provienen de la teoría occidental como del pensamiento crítico latinoamericano. Con un enfoque heterocrómico, sistematiza y aborda el corpus colonial andino que, como una apacheta, da cuenta del paso de los viajeros, sus modificaciones del paisaje y sus ofrendas de piedras.

### **Las apachetas y el conocimiento situado, desde la colonia hasta la contemporaneidad**

“¿Qué fuera del mundo sin la piedra? Se hundiría. La piedra sostiene la tierra.” (Alegria, 1978, p. 29), argumenta el viejo cuando

el niño cuestiona la devoción. Si continuamos la analogía entre el camino de los viajeros y el de la teoría y la crítica literarias, las apachetas actúan como guías para otros caminantes pues señalan el recorrido y sostienen la tierra. De cierta forma, algo similar sucede con las nociones y categorías que los intelectuales latinoamericanos ofrecen al campo cultural y literario. Me interesa destacar algunas de las nociones propuestas o reelaboradas por Altuna, que permiten trazar un recorrido desde los tiempos de la colonia hasta los procesos de modernización en el Perú: en esta oportunidad, me centraré en el forasterismo, la lejanía, la retórica del desagravio y el indio urbano.

Como bien se sabe, la figura del forastero en el mundo andino remite a las migraciones internas en la colonia, constituye sin duda una huella cultural ancestral y encuentra en *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, su narrativa por excelencia (Cornejo Polar, 1996; Bueno Chávez, 2004; Noriega Bernuy, 2011). Al igual que Julio Noriega Bernuy, Elena Altuna se ocupa de revistar esta figura tanto a partir del mundo colonial como del rastreo de sus similitudes con el sujeto migrante de Cornejo Polar. Siguiendo a Alfred Schutz, la crítica argentina se detiene en la crisis que el forastero sufre como una consecuencia de la ruptura del sistema de significaciones que constituye la pauta cultural del grupo originario. Ello sucede cuando el forastero, que se halla ajeno al grupo de arriba, pretende interpretar el nuevo ambiente social en los términos de su “pensar habitual”. La carencia de status dentro del nuevo grupo, la imposibilidad de establecer una vía de transformación entre los esquemas culturales, el hallarse fuera de su territorio propio le producen una dislocación de sus procesos de significatividad que lo asemejan a la condición del sujeto migrante considerada por Cornejo Polar. Altuna explica, al igual que el crítico peruano, que no se trata “de sumar nuevas categorías a las ya existentes, sino de complejizar la imagen de un sujeto unitario y autorreflexivo legada por el romanticismo, que espejeaba como horizonte de una modernidad empeñada —en el ámbito de los

discursos críticos— en buscar una identidad homogénea” (Altuna, 1999, p. 125).

Altuna recupera las posiciones múltiples que pueden hallarse en el discurso de forasteros en la colonia y migrantes en la modernidad contemporánea; por ello, se interesa por sistematizar las propuestas cornejo-polarianas y trazar su operatividad en los estudios coloniales. Advierte que el referente peruano no abordó específicamente un corpus colonial con la categoría del sujeto migrante, pero sí encontró una matriz fundadora en la figura de Felipe Guaman Poma de Ayala y el acápite “Camina el autor”. De esa forma, Cornejo Polar inauguró la posibilidad de analizar un abanico de discursos: por ejemplo, en los relatos de viaje del siglo XVII, Altuna observa cómo se diseña la figura de caminantes escindidos entre sus múltiples memorias; o en las cartas de los inmigrantes a Indias, la crítica argentina se detiene en cómo se construye la “diferencia” colonial a partir de la lejanía de los criollos con los centros metropolitanos, estableciendo un “acá” y un “allá” que será fundamental para el criollismo (Altuna, 1999, pp. 126-127).

El concepto de lejanía resulta sin duda una de las piedras centrales en el pensamiento crítico de Altuna. Con él, se refiere a las polémicas entre criollos y peninsulares atravesadas por las tensiones entre lo periférico y lo central, entre el “aquí” y el “allí”, que se hallan maceradas en la escritura donde se confrontan tanto los textos como las representaciones que un grupo tiene de sí y de los otros (2009, p. 101). Altuna captura en los textos coloniales peruanos una estructura de sentimiento o un clima de época: los grupos criollos perciben su situación de lejanía en relación con la península y ello les genera una peculiar experiencia de extrañamiento, a la que la crítica argentina entiende como la “diferencia americana”. El modo en que se percibe la periferia a sí misma en las colonias incide en las representaciones de los diferentes sectores que habitan el territorio peruano (españoles acriollados, criollos, indios, mestizos, por ejemplo), que generan reivindicaciones, acusaciones

y resentimientos entre ellos. A su vez, se originan alianzas y confluencias que, lejos de diluir las fronteras, acentúan las diferencias étnicas e intergrupales.

El colonialismo produce estereotipos que abonaban la diferencia americana. Para contrarrestarlos, los letrados criollos se preocupan por elaborar un contradiscurso que dé cuenta de una autoconciencia colonial que oscila entre el resentimiento y la reivindicación; que modela aliados y prevé las réplicas; y que distingue entre hijos propios, extranjeros y advenedizos. Se trata de desplegar una argumentación que convenza a los peninsulares de la paridad con los nacidos en la colonia; para ello, los letrados criollos buscan las estrategias escriturarias que les permiten acortar la lejanía con la metrópolis. Así, Altuna diseña la noción de retórica del desagravio para referirse al modo en que “los coloniales idearon estrategias escriturarias sumamente complejas, pues en su interior operaban tradiciones propias y ajenas, en procesos residuales de riquísima creatividad.” (2009, p. 18). Dicho de otra manera, Altuna observa el modo en que la escritura de los letrados criollos recupera elementos propios de las retóricas y las estéticas metropolitanas que se afirman en concepciones eurocéntricas modernas, y las resignifican a partir de su experiencia americana y las tradiciones continentales para dar cuenta de las demandas, las aversiones y las reivindicaciones de su sector.

Subyace en esta propuesta una evidente metodología que desmantela aquellos enfoques que reducen el mundo colonial a una consecuencia o un espejo del imperio. En cambio, introduce las modulaciones del sector criollo, sus alianzas y sus detractores, sus sentidos de pertenencia y sus posiciones de privilegio en la colonia. Así, el abordaje a los memoriales que poseen una triple función (representar, informar y manifestar), a los registros satíricos que denuncian el avance de extranjeros y advenedizos, y a la denuncia de agravios que asume la representatividad de los indígenas, da cuenta de cómo “las valencias de la lejanía y la cercanía del poder metropolitano inciden en la

producción de los letrados coloniales, y dejan su impronta en las estrategias representacionales” (2009, p. 112).

De otra parte, Altuna se preocupa por abordar las tensiones entre los sistemas literarios regional y continental, sus contactos y los elementos residuales que comunican a los sistemas entre sí. Siguiendo la teoría cultural de Raymond Williams, la crítica literaria se interesa por los cambios o las rupturas en el sistema o en la hegemonía, pues considera que se trata de una tendencia no totalizadora en la que intervienen diferentes tensiones. Por eso, entre otros temas y otros corpus, en el artículo “La partida inconclusa: indigenismo y testimonio” (2008), se ocupa particularmente de las relaciones entre el indigenismo literario andino y el testimonio contemporáneo, tomando como punto de confluencia entre ambas propuestas las migraciones campesinas a los centros urbanos que se producen en la segunda mitad del siglo XX (Altuna, 2008). En esta ocasión, revista la noción cornejo-polariana del sujeto migrante para observar en qué grado esta incide en la transformación del sistema indigenista y en la consolidación del género testimonial. Altuna explicita su posicionamiento al inscribirse en el ámbito de los estudios culturales latinoamericanos y al evidenciar la operatividad en sus estudios de las categorías literarias de Cornejo Polar y las reformulaciones de Bueno Chávez: “Esta rápida mención al marco teórico-crítico del que me nutro permite (al menos eso espero) plantear la noción de cambio en sistemas históricamente situados, permeables y dinámicos” (2008, p. 121).

Así, después de realizar un recorrido por la reflexión acerca del indigenismo como sistema que se halla en la escritura de José Carlos Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), y de delimitar un indigenismo canónico caracterizado como “ortodoxo” por Tomás Escajadillo, “heterogéneo” por Antonio Cornejo Polar y “epigonal” por Rubén Bareiro Saguier; Altuna se detiene en los efectos de las migraciones campesinas que arriban a las urbes costeñas como un tema nuevo que irrumpe en la narrativa peruana. Siguiendo

a Tomás Escajadillo, advierte que el corrimiento de foco hacia los migrantes permite vislumbrar una transformación del referente del indigenismo; novedad esta que puede significar un cambio sistémico (2008, p. 124). Por eso, propone considerar al migrante como un elemento que pasa de la serie socioeconómica a la serie literaria. De allí que proponga la categoría del indio urbano<sup>3</sup> que modifica los conceptos del campesino y el colono; ello “sugiere que otras transformaciones (además de la del referente) están operando en el sistema: la fractura de la ideología espacial colonizadora: *campo* versus *ciudad* y las modalidades sociolingüísticas que, en definitiva, arrastran la problemática hacia el plano de las estructuras novelísticas” (2008, p. 124).

En este recorrido, contribuyen al cambio sistémico tanto las novelas *Los ríos profundos* (1958) y *El zorro de arriba y el zorro de debajo* (1971) de José María Arguedas a partir de la figura de los forasteros, como el testimonio urbano *Taquile en Lima. Siete familias cuentan...* (1986) de José Matos Mar a partir del relato polifónico de dos generaciones de migrantes que arriban de la isla a la urbe limeña. Para esta intelectual argentina, es posible entonces hablar de un indigenismo urbano<sup>4</sup> que es producto del testimonio del migrante en la medida en que puede observarse una transformación de la heterogeneidad, producto de la migración. Se trata de “un caso de adelgazamiento del término ‘indigenismo’ a favor del rasgo predominante de la migración: la presencia de dos lugares incorporados a la existencia del sujeto y que coexisten en la memoria y en la práctica diaria de la supervivencia” (2008, p. 137).

Sobre estos planteos quiero destacar dos asuntos: en efecto, Altuna se ocupa del espesor del sistema literario, en términos de Ángel Rama (1994), pero no solo porque encuentre las continuidades y los cambios entre el indigenismo canónico y el urbano o testimonial, sino también —y, sobre todo— porque está revistando la figura del forastero y del migrante desde la colonia misma advirtiendo sus transformaciones históricas tanto en la serie socioeconómica como en la literaria. Luego, la propuesta

de Altuna en este tramo de su trayecto da cuenta de un interés particular por la historiografía literaria latinoamericana que la empuja a abordar la simultaneidad de sistemas y las luchas entre sus tendencias no solo en el ámbito de los estudios andinos sino también en los latinoamericanistas.

Este interés por los criterios historiográficos recorre también los últimos tiempos de Altuna, tanto en su tarea docente como investigativa; lo que genera la compilación *Vertientes de la contemporaneidad. Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericanas* (Altuna y Campuzano, 2016) que reúne las continuidades y los cambios en el sistema literario continental. Frente a la dificultad de acceso a los estudios historiográficos producidos y editados en Estados Unidos, Canadá y España, cuya circulación resulta ajena para estudiantes y docentes de universidades como las del Noroeste argentino, y que legitiman un sistema crítico propio, hermético y autosuficiente; frente a la ausencia de nuevas perspectivas de nuestras literaturas que logren escapar de las tendencias de otras agencias, como resultan los estudios de la subalternidad o de las minorías étnicas; y frente a los problemas presupuestarios que no permiten el desarrollo de un pensamiento situado sino que contribuyen a la percepción de que nos conformamos como el “objeto” que es admirado o contemplado por otros (Campuzano, 2016), la propuesta de elaborar una historiografía propia sobre el sistema literario continental reciente tomó impulso en esta compilación que es situada, provisoria y mejorable. También, resulta inconclusa como lo es la partida de los migrantes serranos que recorrieron tanto los Andes y la costa, como las lecturas y las escrituras de Altuna.

### **A modo de conclusión: hacia la construcción del *yachay quipi* (el bulto del saber)**

Frente a la importación de herramientas y teorías foráneas que asumen las comunidades académicas regionales y continenta-

les, Mauro Mamani Macedo (2019) propone indagar categorías y metáforas andinas para abordar las producciones en lenguas indígenas o que den cuenta de una visión de mundo andina. Se trata de proponer un saber nativo que dialogue con el saber forastero y evitar las reducciones y los juicios peyorativos que, al igual que el padre del niño de “La ofrenda de piedra”, consideran el conocimiento de estas tierras como una mera creencia, una superstición, una palabra embrujada. Frente al *purun yachana* (un saber salvaje), el académico quechua y aymara propone advertir la existencia del *yachay quipi* (bulto del saber) para referirse al conocimiento que imbrica pensamiento y sentimiento en los Andes y que coexiste con el pensamiento científico. Emplea para ello la metáfora del bulto o el atado que el *runa* lleva amarrado en su espalda.

En el cuento de Ciro Alegría, el narrador concluye: “Simbólicamente acaso, ese mundo de piedra estaba allí, al pie de la cruz, en las ofrendas de miles de cantos, de piedras votivas, llevadas a lo largo del tiempo, en años que nadie podía contar, por los hombres del mundo de piedra” (1978: 32). Hay aquí una potente imagen en estos caminantes andinos que pertenecen a diferentes mundos y tradiciones, y que tienen diferentes saberes: las piedras que cargan en sus alforjas se añadirán a la apacheta, a una ofrenda que es ancestral y que reúne el paso de otros caminantes por el mismo recorrido. Sin duda, esta puede ser una metáfora generada en la visión de mundo y la experiencia andinas para referirnos tanto al trayecto de los campos culturales y literarios de nuestra macrorregión, como a la constelación de nociones que pueden relevarse de la producción crítica y teórica de Elena Altuna. De esta forma, se configura un saber localizado que lee las producciones peruanas y latinoamericanas con mirada heterocrómica, con la tradición de la academia occidental y la experiencia y los saberes andinos y latinoamericanos, con las representaciones de la lejanía y de la cercanía en relación con las metrópolis, con la denuncia políti-

ca y social de los indigenistas y la escisión de los indios urbanos en los testimonios, por ejemplo.

Altuna revista categorías que provienen de la colonia, como la del forastero, y las resignifica en las textualidades contemporáneas atendiendo a las matrices que en ellas encuentra; se preocupa por ampliar las nociones canónicas y poner en entredicho las reglas metropolitanas; se encarga de trazar las continuidades y las transformaciones tanto en las series socioeconómicas como en las literarias; se interesa por desmontar las operaciones ideológicas y escriturarias que colonizan y releva los contradiscursos que generan para resistirlas o para revitalizarlas. Para quienes transitamos por sus aulas, sus proyectos y sus lecturas, sabemos que esta viajera de mirada heterocrómica ha trajinado, como sugiere Zanetti, junto a sus caminantes coloniales y ha dejado su piedra en la apaecheta.

Tras las huellas de Elena Altuna  
Marzo de 2021

## Notas

- 1 Elena Altuna fue Profesora, Licenciada y Doctora en Letras. Trabajó en la Universidad Nacional de Salta, donde estuvo a cargo de Literatura Hispanoamericana y Problemáticas de las literaturas argentina y latinoamericana. Dirigió proyectos radicados en el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta. Publicó *El discurso colonialista de los caminantes (siglos XVII-XVIII)* (Berkeley, Latinoamericana Editores, 2002) y *Retórica del desagravio* (Salta, CEPIHA, 2009). Coordinó y editó “Viajes y viajeros coloniales por las Américas”, en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n°60, año XXX (Lima-Hanover, New Hampshire). Tuvo varios libros en colaboración y compiló volúmenes colectivos. Fue Becaria de la John Carter Brown Library, en Brown University, Providence, Rhode Island.
- 2 Este artículo sistematiza y amplía la exposición solicitada para el Seminario Tinkuy de lecturas sobre literaturas y culturas andinas, a cargo de Florencia Angulo y organizado por las cátedras de Literatura I y Literatura II del Profesorado y Licenciatura en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy, durante el año 2020 y a través de la modalidad virtual.
- 3 Entiendo que la categoría de indio urbano resulta efectivamente operativa para el abordaje de otros corpus literarios o culturales que estén atravesados por la visión y la experiencia indígena. Así, luego de leer el prólogo de

Elena Altuna al poemario *Nadie se cruza de bando* (2010), del poeta salteño Jesús Ramón Vera, y adscribiéndose al paradigma de las literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar, Pamela Rivera (2014) propone hablar de indio urbano para referirse a la experiencia dislocada del comparsero que se configura en la obra de Vera. El fragmento que Rivera recupera de Altuna sugiere la categoría, aunque no la enuncia necesariamente como tal: "...el tono marcadamente social que la poesía de Jesús Ramón Vera expresa en sus inicios, persiste en *Nadie se cruza de bando* *Nadie se cruza de bando* y se abre hacia los sectores marginados que pueblan la ciudad contemporánea. Lo que aquí se intensifica, en todo caso, es la conciencia desgarrada de la finitud" (Altuna citada por Rivera, 2014, p. 20).

- 4 Cornejo Polar sugiere hablar de indigenismo urbano en el artículo "La literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas" (1995), para señalar la cuestión de las identidades (el hispanismo, el mestizaje, el indigenismo) como falsos problemas que son construidos por una elite intelectual y son puestos en entredicho por la presencia de los migrantes en las ciudades. Altuna no refiere a este texto porque, probablemente, no lo haya conocido; pero las líneas y las conclusiones a las que arriban ambos escritos son sin duda similares o dan cuenta, justamente, de las preocupaciones del campo literario peruano de entre siglos.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, R. (1988). Nuevas perspectivas en los estudios literarios hispanoamericanos. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIV, n° 28, 11-27.
- . (2000). La pertinencia de los estudios coloniales para el nuevo milenio. *Andes* n° 11. <https://www.redalyc.org/comocitar.ooa?id=12701102>
- Alegria, C. (1978) [1969]. *La ofrenda de piedra*. Buenos Aires: Lo-sada.
- Altuna, E. (1999). Historiografía literaria y estudios coloniales en el pensamiento de Antonio Cornejo Polar. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXY, n°50, 121-129.
- . (2002). *El discurso colonialista de los caminantes*. Siglos XVII-XVIII. Michigan: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" (CELAP) y Latinoamericana Editores.
- . (2006). *Colonialismo: interpretaciones y percepciones*. *Katatay*. Año II, n° 3/4, 58-65.

- (2008). La partida inconclusa: indigenismo y testimonio. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXXIV, n° 68, 121-141.
- (2009). *Retórica del desagravio: estudios de cultura colonial peruana*. Salta: CEPHIA, Universidad Nacional de Salta.
- (2010). *Apto para intemperie*. En Vera, J.R. *Nadie se cruza de bando*. Salta: Verdor y Verdín, 5-10.
- Arguedas, J.M. (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.
- (1986) [1958]. *Los ríos profundos*. Caracas: Ayacucho.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bueno Chávez, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Campuzano, B. (2016). Prólogo. En Altuna, E. y Campuzano, B. (comps.). *Vertientes de la contemporaneidad. Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana*. Salta: Editorial de la Universidad Nacional de Salta.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- (2013 [1982]). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Lima: Centro de Estudios Latinoamericanos Antonio Cornejo Polar.
- (1995). *La literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas*. En J. Cotler, (ed.). *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 294-302.
- (1996). *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno*. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, n° 176-177, 837-844.
- Gutiérrez, A. (1994). *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Mamani Macedo, M. (2019). *Purun Yachana. El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestra literatura*. *Jornaler@s*, Año 4/ n° 4, 11-22. <http://www.fhycs.unju>.

edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales4/MA-MAN%C3%8D%20MACEDO-Conferencia-%20Purun%20Yachana.pdf

- Mariátegui, J.C. (2000) [1928]. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta.
- Matos Mar, J. (1986). *Taquile en Lima. Siete familias cuentan...* Lima: Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura, UNESCO- Banco Internacional del Perú.
- Mignolo, W. (2008) [1982]. Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y de la conquista. En Iñigo-Madrigal, L. (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Madrid: Cátedra, 57-116.
- Molloy, S. (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Noriega Bernuy, J. (2011). El forastero andino en Los ríos profundos. En Flores Heredia, G.; Morales Mena J. y Martos Carrera, M. (eds.). *Arguedas Centenario*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 152-162.
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- . (2008 [1984]). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- . (1994). *Los guachipolíticos rioplatenses*. Volumen 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rivera Giardinaro, P.R.A. (2014). *El indio urbano en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos*. Salta: Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- Zanetti, S. (1994). *Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)*. En Pizarro, Ana (comp.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. II. Sao Paulo: Campinas-Unicamp, 489-534.

**LA ESTÉTICA DADAÍSTA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL  
VERSO LIBRE EN “CHINFONÍA BURGUESA” DE JOSÉ  
CORONEL URTECHO Y JOAQUÍN PASOS**

**THE DADA AESTHETIC IN THE CONSTRUCTION OF THE  
FREE VERSE IN “CHINFONÍA BURGUESA” BY JOSÉ  
CORONEL URTECHO AND JOAQUÍN PASOS**

**A ESTÉTICA DADAÍSTA NA CONSTRUÇÃO DO VERSO  
LIVRE EM “CHINFONÍA BURGUESA” DE JOSÉ CORONEL  
URTECHO E JOAQUÍN PASOS**

**César Antonio Hurtado López\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
cesar.hurtado3@unmsm.edu.pe  
ORCID: 0000-0002-2600-0880

Recibido: 20/02/21

Aceptado: 8/03/21

---

\* César Antonio Hurtado López (Lima, 1997). Estudiante de pregrado en la carrera de Literatura en la UNMSM. Ha publicado textos de creación en dos antologías a cargo de la editorial Gallito de las Rocas. Actualmente dirige la revista *Fotogramas de papel* e investiga sobre los alcances de versolibrismo en el poemario *Zona Dark* (1991) de Monserrat Álvarez.

## Resumen

Este artículo estudia los elementos de la estética dadaísta que configuran el verso libre en el poema “Chinфонía burguesa” desde el enfoque teórico de la versología moderna. Se plantea como hipótesis que en el verso libre de los autores se actualizan estrategias discursivas de impronta dadaísta como el uso semántico del espacio, rimas y los paralelismos para plantear una crítica a las concepciones burguesas desde el marco de la irracionalidad. Así, el trabajo explora los alcances de la estética dadaísta, su relación con el verso libre en Hispanoamérica y su aplicación en el poema a través de un análisis formal e interpretativo.

**Palabras clave:** Dadaísmo, verso libre, poesía nicaragüense, Joaquín Pasos, José Coronel Urtecho.

## Abstract

This article studies the elements of Dada aesthetic that shape the free verse in the poem “Chinфонía burguesa” from the theoretical approach of modern versology. It is propounded as a hypothesis that the discursive strategies of Dada imprint, such as the semantic use of space, rhymes, and parallelisms, are updated in the free verse of the authors to propose a critique of bourgeois conceptions from the framework of irrationality. By doing so, the paper explores the scope of Dada aesthetic, its relation with the free verse in Hispanic America and its application within the poem all through a formal and interpretative analysis.

**Keywords:** Dada, free verse, Nicaraguan poetry, Joaquín Pasos, José Coronel Urtecho.

## Resumo

Este artigo estuda os elementos da estética Dadaísta que configuram o verso livre no poema “Chinфонía burguesa” a partir do enfoque teórico da versologia moderna. A hipótese proposta neste artigo é que no verso livre dos autores são atualizadas estratégias discursivas do dadaísmo como o uso semântico do espaço, rimas e os paralelismos para propor uma crítica às concepções burguesas a partir da irracionalidade. Então, o projeto explora o alcance da estética dadaísta, sua relação com o verso livre na América Latina e sua aplicação no poema por meio de uma análise formal e interpretativa.

**Palavras-chave:** Dadaísmo, verso livre, poesia nicaraguense, Joaquín Pasos, José Coronel Urtecho.

---

## Introducción

El modernismo hispanoamericano, desde su condición heterogénea, permitió los primeros ejercicios de creación con el verso libre a través de una experimentación con los elementos fónicos fundamentales. En ese sentido, autores como Ricardo Jaimes Freyre en *Castalia bárbara* (1899) o Manuel González Prada en *Exóticas* (1911) constituyen aproximaciones al fenómeno versolibrista desde el horizonte modernista. En ambos casos, destaca el haber advertido un cambio en el paradigma estético de la región.

Sobre dicho cambio profundizaron autores como Vicente Huidobro o Jorge Luis Borges, en el marco de la asimilación de los proyectos estéticos de la vanguardia europea. De esta manera, la década del 20 fue el periodo de mayor impacto de los diferentes ismos en Latinoamérica, los cuales fueron empleados como registros expresivos sobre los cuales se construyeron proyectos nacionales y personales.

Un texto fundamental sobre aquel momento de influjo vanguardista es el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), prologado por autores de renombre como los mencionados en el párrafo anterior y el peruano Alberto Hidalgo. Dentro de dicha antología, el único autor nicaragüense incluido es Salomón De la Selva, en cuyo trabajo poético se puede advertir un manejo del verso libre que dialoga con formas clásicas como el heptasílabo y el endecasílabo.

Si bien De la Selva era considerado un autor de vanguardia importante, la figura de Rubén Darío todavía constituía un paradigma inamovible durante la década del 20 en Nicaragua. Así, el inicio de la década del 30 se encuentra marcado por el movimiento *vanguardia*, cuya revista congrega a importantes autores como Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos. Estos dos últimos publican en 1931 el poema “Chinfonía burguesa”, el cual cuenta con una presentación en la que se reflexiona sobre los aspectos formales del texto.

De esta manera, el poema de Urtecho y Pasos, así como el texto introductorio a cargo de este último, se insertan dentro del corpus de los manifiestos de vanguardia, los cuales coincidieron en la relevancia del verso libre como un sistema prosódico que permitía representar una sensibilidad nueva y cuestionar el canon poético imperante en la región. Sin embargo, el quehacer versolibrista de los autores mencionados solo puede dimensionarse correctamente en función de la tradición que buscaban subvertir, de manera que el verso libre es un sistema prosódico con la facultar de dialogar con la versificación regular y otros horizontes estéticos que contemplan (por ejemplo) la dimensión visual del poema.

En este sentido, es pertinente identificar las características del verso libre presentes en “Chinfonía burguesa” y su relación con la estética dadaísta bajo la óptica de la versología moderna. Así, se emplearán los postulados teóricos de Pedro Henríquez Ureña (2003) y Oldrich Belic (2000), sumados a un análisis apoyado en las consideraciones de Raúl Gustavo Aguirre (1968) sobre el poema dadaísta.

## **Los alcances de la estética dadaísta**

En primer lugar, es necesario identificar los elementos que configuran la denominada estética dadaísta, la cual se encuentra vinculada profundamente a la tradición occidental pese a que propugne la negación total de las convenciones artísticas de orden racional. Para dicho propósito se situará al dadaísmo dentro del marco de las vanguardias históricas, de manera que pueda comprenderse su alcance a nivel ideológico y estético.

La irrupción de las vanguardias históricas en Europa y su inmediata influencia en Hispanoamérica no constituyó un fenómeno aislado, sino que respondió a un malestar generalizado a nivel político y social a principios del siglo XX. Asimismo, en el ámbito estético, desde el Romanticismo (y la reforma de los principios aristotélicos) ya se había reconfigurado la forma de

entender la creación literaria, preponderando la libertad subjetiva del artista.

Dicha libertad, a medida que se desarrollaron otros horizontes estéticos como el simbolismo en Europa y el modernismo en América, fue adquiriendo nuevos matices, de manera que la llegada del vanguardismo literario fue un estallido estilístico e ideológico gestado desde la misma tradición. De esta manera, no es extrañar que prácticas como la escritura automática se hayan institucionalizado años más tarde.

Por un lado, Carlos Fajardo (2011) advierte una característica de las vanguardias que resulta fundamental para el desarrollo del siguiente apartado. Tanto el dadaísmo como el surrealismo, al mostrarse críticos con la razón burguesa, proponen proyectos que enuncian desde los márgenes de la racionalidad. En ese sentido, los autores de vanguardia se mostraron entusiastas ante los “múltiples y diversos discursos no occidentales que fueron estudiados y asimilados en sus experimentaciones”. (Fajardo, 2011, p.13). Dentro de dichos discursos se encontraban las tradiciones populares de regiones consideradas no tan occidentalizadas como Centro América o África.

Es importante resaltar también la figura del infante, cuya enunciación ha sido vinculada a la escritura automática surrealista y el absurdo relacionado a la pureza artística en caso del dadaísmo. Sobre este último punto, es necesario señalar que incluso la concepción del término *dadá* se relacionaba al contexto de un infante, puesto que se tenía como “una palabra infantil que designa a un caballo de madera” (L’Ecotais, 1998, p. 8).

Por otro lado, Guillermo De Torre (1965) postula que el vanguardismo europeo tuvo dos ejes principales: el internacionalismo y el anti-tradicionalismo. El primero, que para el autor tiene sentido en la “extensión ecuménica del espíritu” (De Torre, 1965, p. 24), hace referencia a un sentimiento de unidad global en demérito de la tradición, rechazando que las nuevas vías ex-

presivas se suscriban a la tradición artística de una nación en específico. Por su parte, del segundo eje se desprenden aspectos como el trastrocamiento de los elementos de la tradición y la exaltación de la originalidad.

Sin embargo, Terry Eagleton (2017), quien profundiza en el concepto de la originalidad, postula que esta no puede entenderse como una categoría totalizadora. Como ya se ha explicado, todas las obras, por más revolucionarias que se presenten, tienen la necesidad de dialogar con la tradición precedente para poder ser comprendidas. Así, incluso el ismo más radical de la vanguardia, el dadaísmo, si bien buscó romper con todos los preceptos artísticos decimonónicos, mantuvo cierto sentido de belleza a través de la subversión.

De esta manera, las obras del dadaísmo, pese a alejarse del sentido común, intentaban enunciar en función de condiciones preexistentes, creando una ruptura en la tradición a partir del diálogo con ella. Dicho diálogo era operado mediante diversos mecanismos concretos como la ironía, la yuxtaposición de elementos no relacionados y el cuestionamiento. Al respecto, Raúl Gustavo Aguirre (1968), quien reconoce la influencia en Dadá de otros ismos como el futurismo, el cubismo y el expresionismo, establece algunas consideraciones sobre el poema dadaísta.

En primer lugar, propone que el uso del azar como ejercicio creativo constituye un efecto en lugar de una estrategia discursiva, de manera que “el poema dadaísta mantiene, aun en su época más pura, un sustrato de coherencia que lo señala como algo diferente de un producto del mero azar” (Aguirre, 1968, p. 40). Así, el autor ahonda en los mecanismos que posibilitan dicho efecto de incoherencia, encontrando en la preocupación por cada aspecto del lenguaje —y en especial por la dimensión eufónica— una herramienta para generar significaciones.

En ese sentido, el poema dadaísta tiende a destacar la cualidad fonética del lenguaje a través de “juegos de palabras, onomatopeyas, dialectos y lenguajes técnicos, (establecien-

do) relación entre las palabras por su sonido antes que por su significación lógica” (Aguirre, 1968, p. 41). Dicha forma de estructurar el discurso dadaísta se conecta directamente con la búsqueda de una pureza en el arte, puesto que se construye un lenguaje que rompe con los esquemas convencionales para instaurarse como un hecho estrictamente artístico.

Asimismo, cabe mencionar que elementos fónicos fundamentales como el ritmo y la rima, de claro cuño tradicional, se mantienen de forma constante en el quehacer dadaísta, construyendo —por ejemplo— textos que se alejan conscientemente de la noción buen gusto o que representan el absurdo desde una mirada que transita entre lo racional e irracional. A continuación, un ejemplo de este último punto, extraído del poemario *De nos oiseaux* (1923):

la canción de un dadaísta  
que no era ni alegre ni triste  
y que amaba una bicicleta  
que no era ni alegre ni triste (Tzara, 1923, s.n.)

A partir del fragmento citado, es pertinente relacionar el quehacer dadaísta con la variable del verso libre. Como ya ha quedado claro, la repetición de sonidos es fundamental para configurar el poema dadaísta, de manera que el verso libre constituye un sistema prosódico fundamental para la representación del absurdo puesto que permite desistir del isosilabismo y focalizar la atención en, por ejemplo, el juego con los paralelismos, entendiéndolos como el uso consciente de recurrencias léxicas, anafóricas y semánticas para construir el ritmo.

Los mecanismos mencionados también se encuentran presentes en la estética surrealista, constituyendo las bases de la escritura que practicarían autores como Breton, Aragon o Eluard. Ambos movimientos, si bien compartieron convicciones como el rechazo a la razón y el sentido crítico hacia los valores burgueses, se diferenciaron principalmente en el entendimiento del devenir artístico. Mientras el dadaísmo propugnaba una

negación total, entendida como una respuesta nihilista ante el sentido absurdo de la existencia, los surrealistas planteaban la necesidad de un cambio en el quehacer artístico y político.

Adicionalmente, existen notables diferencias entre los manifiestos redactados por Tristán Tzara y André Bretón pese a que comparten un contexto de enunciación similar. En primer lugar, Tzara en *Siete manifiestos dada* (1924) configura una tensión entre una lógica coherente y otra incoherente a través de una prosa altamente crítica, que utiliza la ironía y la yuxtaposición de elementos no relacionados para reforzar su discurso y la sensación de absurdo.

Por su parte, el primer manifiesto del surrealismo, escrito por Breton seis años después del primer manifiesto dadaísta, presenta un tono más ensayístico, donde la ironía cumple un papel complementario y es la exposición de ideas el aspecto central. Así, el manifiesto discurre sobre la potencia del sueño y la necesidad de adentrarse en el inconsciente. Estos últimos dos conceptos hacen del surrealismo una propuesta diferente a nivel conceptual, lo cual también repercute en la dimensión estética.

Por eso es necesario establecer una diferenciación entre ambos movimientos, puesto que la historia literaria muchas veces ha clasificado al dadaísmo como solo un antecedente del surrealismo, lo cual, si bien es cierto, resulta inexacto. En cuanto al planteamiento conceptual del movimiento, el surrealismo es en gran medida una superación de los aportes dadaístas. No obstante, en materia estética se observan determinadas predilecciones que hacen evidente la presencia de dos tendencias diferentes.

Ambos movimientos emplean la yuxtaposición de elementos no relacionados, lo cual deviene en un tipo particular de metáforas que apelaron a una nueva sensibilidad en su contexto de enunciación. Sin embargo, el surrealismo centra su atención en la noción de automatismo, apelando a la manifestación del

inconsciente a través de las imágenes planteadas en el poema, mientras que el dadaísmo plantea una preocupación por el lenguaje irracional como mecanismo para generar significaciones a través de estrategias como los juegos de palabras o las onomatopeyas.

Finalmente, pese a mantener una posición contraria a lo señalado hasta el momento, es pertinente mencionar lo señalado por Emmanuelle de L'Écotais en *El espíritu Dada* (1998):

Pero, si bien su vida fue bastante corta (muere oficialmente en 1924, con el nacimiento del Surrealismo), su posteridad fue grande. No fue, sin embargo, su “estilo” quien hizo escuela, ya que no hay “un estilo dadá” —de hecho, no decimos Dadaísmo, sino Dadá—, pero sí su espíritu basado en la ironía, la duda, la provocación, la anarquía, la revolución y la negación en bloque de todos los valores de la sociedad moderna. (L'Écotais, 1998, p. 20)

Cabe mencionar que la investigadora se refiere al dadaísmo como manifestación artística en general, por lo su ensayo no repara en las particularidades explicadas sobre el poema dadaísta. Sin embargo, la alusión a un *espíritu* indica la flexibilidad de dicha estética para ser adaptada a nuevos contextos de enunciación. Tal es el caso del poema “Chinfonía Burguesa”, perteneciente a la vanguardia nicaragüense.

### **Presentación de la “Chinfonía burguesa” y la reflexión sobre el verso libre**

Es pertinente dimensionar el contexto poético en que se enmarcó el trabajo de Urtecho y Pasos, por lo que se explicarán algunos aspectos fundamentales. En primer lugar, Ernesto Cardinal (1982) considera que José Coronel Urtecho fue el introductor de la poesía de vanguardia en Nicaragua, puesto que su regreso al país en 1927 tras una estancia en Estados Unidos permitió el acceso a nuevas literaturas. En ese sentido, el autor identifica en el poema “Oda a Rubén Darío” un primer manifiesto sobre el

cambio de paradigma estético al señalar que “la poesía ya había cambiado de traje” (Cardenal, 1982, p. 71). Asimismo, resulta fundamental la presencia de la burla para desacralizar una figura como la de Darío, alejándose de la retórica modernista y los elementos considerados exclusivamente cosmopolitas.

Es así como, alrededor de la figura de Urtecho, surge en la ciudad de Granada el movimiento *vanguardia*, cuyos integrantes encontraron en el escándalo una forma de generar expectativa sobre el fenómeno literario. El reconocido poeta y crítico apunta también que el movimiento, así como la revista que produjo, tuvo un claro espíritu nacionalista, proponiendo una renovación en la poesía nicaragüense tan marcada por los seguidores del estilo de Darío: “Nacionalismo y poesía los habían llevado al pueblo, y este contacto con el pueblo les daba vitalidad y humor” (Cardenal, 1982, p. 74).

Dicho contacto con el pueblo, que también se encuentra en la presentación de “Chinфонía burguesa”, se relaciona directamente con la presencia de un tono juvenil. Al respecto, Cardenal repara en la edad (dieciocho años) en que comienza el quehacer poético de autores pertenecientes al movimiento como Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos. Además, asimilando el anti-tradicionalismo propio de las vanguardias históricas, el grupo surgido a finales de la década del 20 se había propuesto construir una literatura propia, por lo que sus textos experimentales se entendían como una infancia literaria en la formación de la poesía nicaragüense.

Cardenal concluye que el principal aporte del grupo *vanguardia* fue el haber propuesto nuevos derroteros expresivos, alejándose de la retórica modernista para poetizar a partir de “las canciones, teatro, oraciones, villancicos y romances del pueblo” (Cardenal, 1982, p. 76). Al respecto, Pedro Xavier Solís (2001) coincide con Cardenal al identificar un amplio horizonte de influencias para los autores del movimiento, que van desde la poesía popular nicaragüense hasta las figuras latinoamericanas pertenecientes a la vanguardia de la década del 20.

El investigador también señala que el movimiento *vanguardia* fue el único que se articuló como grupo en Centroamérica, de manera que sus autores comparten no solo códigos estéticos, sino también ideológicos y políticos (Solís, 2001). Dicha afirmación permite comprender de mejor manera el interés de Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho al colaborar en la creación de “Chinfonía burguesa”, dado que compartían unos mismos ideales respecto a su contexto nacional.

En ese sentido, no es de extrañar que en *El movimiento de vanguardia en Nicaragua. Análisis y Antología* (2003) se incluya tanto a la “Chinfonía burguesa” como a la presentación a cargo de Joaquín Pasos en una sección denominada “Contra el espíritu burgués”. Así, el texto analizado se inserta dentro de un corpus mayor y, en consecuencia, responde a ciertas características del movimiento de *vanguardia* y del formato de manifiesto.

Respecto a dicho formato textual, Alessandra Chiriboga Holzheu (2014) señala que “el manifiesto es, por excelencia, un género moderno porque expresa en forma y contenido una transición y un desplazamiento” (Chiriboga, 2014, p. 24). Dicho desplazamiento resulta significativo para las vanguardias históricas, puesto que les permiten discurrir sobre el presente estético e ideológico desde una posición subjetiva o colectiva, produciendo diversas transformaciones en el devenir artístico.

En el caso del contexto nicaragüense, Joaquín Pasos configura un discurso que se alinea con los postulados del grupo *vanguardia* al manifestar una preocupación por lo nacional y el cuestionamiento al burgués. Sobre este último punto, Giuseppe Bellini (2010) señala lo siguiente en el marco de la intervención estadounidense en Nicaragua:

La cuestión nacional acentúa el conflicto entre los vanguardistas y una burguesía pasiva frente a la presencia extranjera, o, lo que es peor todavía, favorable a ella. La ideología del grupo y su postura son claras: rechazo de lo extraño, búsqueda y valorización de lo autóctono, restauración de la

identidad del país, que se opone a la presencia y a la cultura yankee. (Bellini, 2010, p. 13)

Después de lo expuesto, es pertinente señalar que la variable del verso libre se inserta dentro del denominado manifiesto vanguardista hispanoamericano como una pieza fundamental, puesto que permite una mayor amplitud expresiva y logra canalizar el sentir revolucionario de los autores influenciados por los horizontes estéticos mencionados. Sin embargo, es necesario remarcar que el verso libre presenta una condición dialogante, la cual implica una relación orgánica con la tradición, de manera que los elementos fónicos fundamentales se actualizan en las diferentes poéticas de principios del siglo XX.

Por ejemplo, Leopoldo Lugones (1909) aboga por la no exclusividad de los metros clásicos, interpretando el fenómeno versolibrista como una consecuencia natural de la renovación del lenguaje poético, lo cual no significa una ruptura total con el verso clásico. Para el autor es importante el diálogo entre ambos sistemas, puesto que, si bien el público está acostumbrado al verso regular, resulta provechoso expandir los horizontes expresivos, otorgándole variedad a los registros que puedan emplear los autores.

Lugones señala también lo siguiente: “La justificación de todo ensayo de verso libre está en el buen manejo de excelentes versos clásicos cuyo dominio comporte el derecho a efectuar innovaciones” (Lugones, 1909, p. 11). En ese sentido, el autor advierte que el ejercicio de la libertad debe sustentarse sobre un dominio de la tradición, puesto que la finalidad del verso libre es siempre la creación de nuevas significaciones, objetivo que exige conocer aquello que se desea trastocar o modificar.

El autor argentino encuentra en la rima un elemento que conecta al verso clásico con la configuración del verso libre como sistema prosódico. Esto se debe principalmente a que la rima, sea consonante o asonante, otorga mayor libertad a los creadores que las medidas silábicas rígidas, pero sin renunciar a

nociones fundamentales para el verso como la musicalidad. Vicente Huidobro, en el prefacio a *Adán* (1916), comparte lo mencionado por Lugones en lo referente a la rima.

Huidobro señala que el poeta versolibrista puede romper con el isosilabismo si el tema abordado de lo exige, puesto que el verso libre constituye un nuevo tipo de metro, igualmente válido que el verso regular. De esta manera, el autor no cuestiona la condición de verso del verso libre, debido a que no se termina de romper con todos los elementos que contribuyen a crear el determinado impulso métrico.

En ese sentido, se puede afirmar que la rima es un elemento fónico fundamental que prevalece en el contexto de la vanguardia por su condición musical, siendo actualizada por un sistema prosódico como el verso libre. Asimismo, las reflexiones de autores como Lugones y Huidobro en torno a la nueva sensibilidad que propone el verso libre evidencian que dicho sistema prosódico constituye un fenómeno continental, capaz de adaptarse a los diferentes contextos de enunciación de la lírica latinoamericana.

En el caso de la presentación de la “Chinfonía burguesa”, Joaquín Pasos expone los aspectos mencionados al principio del apartado, destacando el cuestionamiento a la figura del burgués, el interés por lo nacional y la renovación expresiva. El primero de estos, de la misma manera que en el contexto del movimiento Dadá, se debe a la pasividad de la clase burguesa para afrontar los problemas culturales de la época. El propio Coronel Urtecho, en un texto también publicado en 1931 (“Contra el Espíritu Burgués”), ya había señalado que la juventud debe oponerse a los valores de la burguesía para desarrollar el pensamiento crítico y fomentar la cultura en Nicaragua.

En este punto es preciso remarcar el contexto de enunciación de Joaquín Pasos al redactar la presentación de la “Chinfonía burguesa”, puesto que, si bien la crítica a la figura del burgués se construye a partir de una ironía en el marco de lo

absurdo, de claro cuño dadaísta, esta tiene como finalidad el establecimiento de una tradición propia. Así, los mecanismos del dadaísmo son instrumentalizados para elaborar un proyecto nacional, trascendiendo su contexto de negación total inicial.

El segundo punto central del manifiesto corresponde precisamente a la cuestión nacional, la cual implica una mirada sobre lo propio. Pasos, afín con lo propuesto por el grupo de *vanguardia*, no toma en cuenta el legado modernista de Rubén Darío, proponiendo un retorno a los “pequeños vestigios de la poesía popular tradicional” (Pasos, 2001, p. 164) para formular una propuesta de arte nacional.

Dicha operación refuerza la crítica hacia la figura del burgués, relacionado con el logos occidental, puesto que se opta por un discurso ubicado fuera de la racionalidad burguesa. Sin embargo, la consciencia sobre el arte precolombino no cumple una función exclusivamente crítica como en el quehacer dadaísta, sino que adquiere profundidad al ser comprendida como el origen de la tradición que se trata de refundar.

Es así como Pasos, ante lo que él considera la ausencia de una tradición nacional, opta por combinar las prácticas vanguardistas como la redacción de manifiestos y experimentación con el lenguaje (incluyendo el uso de un sistema prosódico como el verso libre) con el contexto poético tradicional del país centroamericano para configurar un discurso que busca refundar la tradición poética en Nicaragua. El denominado género chinfónico es un ejemplo claro de lo mencionado, puesto que recoge “la alegría de atabales, trabalenguas y bombas sin faltarle la dulzura infantil de nuestras canciones de cuna y rimas infantiles” (Pasos, 2001, p. 164).

Los elementos mencionados en esta última cita determinan el tono de “Chinfonía burguesa” debido a que no solo operan en el plano conceptual del manifiesto, sino que son puestos en práctica a nivel formal. Dicha puesta en praxis tiene como eje principal a la rima, la cual permite la renovación expresiva

pese a ser uno de los elementos fónicos más representativos de la tradición.

Esto se debe a que la rima permite crear el efecto de una musicalidad cercana a la poesía popular tradicional a través de las recurrencias fónicas, potenciando la ridiculización del burgués al enmarcarlo en un humor que infantiliza su accionar. Sin embargo, es pertinente remarcar que lo popular, al igual que el absurdo en el caso del Dadá, es un efecto conseguido a través de la organización minuciosa del lenguaje, de manera que el verso libre en el texto de Joaquín Pasos no constituye un retorno al verso irregular, sino una apropiación de lo popular a través de estrategias como el uso de paralelismos, onomatopeyas y juegos estróficos de carácter visual.

### **El verso libre en “Chinfonía burguesa”**

Antes de proceder al análisis del verso libre en el poema, es necesario establecer una definición sobre dicho sistema prosódico. El verso libre emplea, al igual que el verso regular, ritmos fónicos y semánticos para crear efectos en el receptor. La diferencia radica, según Oldrich Belic (2000), en que el verso libre constituye un sistema prosódico “en el cual el número de elementos que producen el impulso métrico y obedecen a norma está reducido al mínimo” (Belic, 2000, p. 553).

Dicha reducción varía dependiendo de cada consciencia artística, por lo que el verso libre ofrece un amplio margen de acción de cara a la construcción de nuevas sensibilidades poéticas. Tal como señala Henríquez Ureña (2003), el verso en español puede ceñirse a tres normas básicas: la medida, el acento y la rima. No obstante, también existe la posibilidad de no seguir ninguna de las antes mencionadas. Así, el verso libre juega con esta posibilidad, estableciendo un diálogo orgánico entre sus propias particularidades y los diversos elementos del verso regular. Dicha condición dialogante es fundamental para la comprensión de este sistema prosódico.

El análisis de Óscar Coello (2014) sobre el ritmo pedal en *Trilce* (1922) de César Vallejo es un ejemplo pertinente sobre lo planteado por Ureña. El investigador identifica que el poemario “está en verso libre, pero no solo está en verso libre. Hay poemas que no abdican de la métrica o la rima; y en ningún poema de los 77 del libro se abdicar del ritmo” (Coello, 2014, p. 66). Asimismo, el quiebre de la sintaxis convencional, propio de las vanguardias históricas, se construye a partir de un manejo consciente del ritmo, por lo que el verso libre revitaliza la tradición métrica en lugar de romper totalmente con ella.

Continuando con Henríquez Ureña (2003), este plantea una noción genérica del verso, estableciendo el ritmo como unidad mínima para todos los sistemas prosódicos en diferentes lenguas. De esta manera, cualquier verso (sea libre o regular) puede comprenderse como una agrupación de sonidos que obedecen a leyes de repetición regidas por conceptos como el impulso métrico y la expectativa frustrada. Cabe mencionar que, en el caso del verso libre, estos conceptos operan de una forma diferenciada, renunciando al criterio silábico para trabajar con la repetición de unidades léxicas, sintácticas o temáticas.

Al respecto, Belic (2000) advierte que dichas repeticiones, basadas en la fonología oracional, centran su atención en el plano estilístico en lugar del plano métrico. Esto constituye un cambio de paradigma de cara a la concepción de la creación poética, puesto que comienza a construirse una nueva sensibilidad y, en consecuencia, una forma nueva de percibir el mundo mediante el arte.

La mención del término “mundo” no es casual, debido a que uno de los méritos del verso libre consiste en actualizar temas considerados universales, ampliando los horizontes expresivos del verso y siendo parte de los cambios de mentalidad que comenzaron a tener lugar de forma más constante durante el siglo XX. En ese sentido, no es una coincidencia que el trabajo poético de autores como los simbolistas franceses tenga lugar

en la segunda mitad del siglo XIX, cuando ya se comenzaba a avizorar el afán rupturista que explotaría con las vanguardias.

Otro planteamiento pertinente es el de Pablo Jauralde (2004), quien señala que el verso libre ha tenido numerosos antecedentes a lo largo de la historia de la versificación. Sin embargo, el fenómeno versolibrista cobró mayor fuerza hacia finales del XIX con autores como Whitman, dado que este empleó dicho sistema prosódico de forma consciente, liberando al verso del esquema regular previamente definido para crear un nuevo efecto. Así, se evidencia que la libertad del verso debe responder a una mayor potencia comunicativa, puesto que se está subvirtiendo la tradición para ir más allá de lo ya institucionalizado.

Jauralde (2004) también advierte que el verso libre suele aparecer junto con el versículo y el verso irregular, diferenciándose de este último al trabajar sobre un fondo rítmico que responde a una idea de conjunto. Así, el verso irregular surge como una excepción en la tradición rítmica, mientras que el verso libre es una subversión consciente y gradual de esta. Dicha subversión de la tradición, como ya se mencionó, expande los horizontes expresivos, elaborando nuevas formas de aludir a temáticas que ya fueron abordadas por el verso regular. Asimismo, el versolibrismo permite la creación de nuevas temáticas en el marco de los proyectos modernos y posmodernos a lo largo de todo el siglo XX, generando —en suma— una nueva experiencia con el lenguaje poético.

A nivel latinoamericano, son icónicos los casos de *Trilce* (1922) y *Altazor* (1931), cuyos versos pueden leerse como la consecuencia de una nueva sensibilidad, así como un síntoma de la irrupción de nuevos modelos de mundo. Así, puede afirmarse que las múltiples posibilidades que ofrece el verso libre permiten un diálogo con la contemporaneidad, entendiéndola como un concepto relativo que refiere a un conjunto de valores determinados en cierto espacio y tiempo.

En el caso de “Chinфонía burguesa”, siguiendo la definición de Oldrich Belic, tres de los cuatro elementos fónicos fundamentales se ven reducidos a su condición mínima, focalizando la atención sobre la rima. En ese sentido, el verso libre en el texto se organiza a partir de un paralelismo de base fónica, el cual construye la sensación de impulso métrico y expectativa frustrada. Por ejemplo, en la sección “Andante Doméstico” la presencia de una onomatopeya quiebra la repetición de un esquema silábico que se apoya en el hexasilabo principalmente:

la mesa Teresa  
la tortilla tiesa  
la mayonesa  
la salsa inglesa  
la ssssssssssss... (Pasos & Urtecho, 2001, p. 167)

Dicho quiebre evidencia que, si bien el ritmo es organizado a partir de la rima, elementos fónicos como la cantidad silábica cumplen una función auxiliar en la construcción del denominado impulso métrico. Asimismo, el fragmento presentado permite advertir la asimilación de una estética dadaísta puesto que el discurso se enmarca en los bordes de la irracionalidad, priorizando el juego con el lenguaje para generar un efecto de ironía.

Cabe precisar que dicha preocupación por la dimensión eufónica instrumentaliza los postulados dadaístas, adaptándolos a las exigencias del contexto nicaragüense. Así, la presencia de la onomatopeya citada no responde a un ordenamiento propiamente lógico en el plano semántico, sino a una distribución consciente del verso libre a través de un esquema oracional para generar el efecto de absurdo. En ese sentido, no es casual la repetición del artículo femenino en singular en todos los versos citados, así como el paralelismo fónico basado en la recurrencia del fonema fricativo alveolar (s).

Adicionalmente, la rima se organiza a partir de la recurrencia de dos vocales abiertas, “e” y “a” respectivamente. De esta manera, la presencia de la onomatopeya no constituye una irrupción deliberada, sino una consecuencia de lo que el poema ha venido planteado. Estos mecanismos se repetirán en todo el conjunto, potenciando el planteamiento musical que ya podía advertirse en el título del poema y su división en siete secciones, de modo que se procederá al análisis puntual del poema “Preludio en forma de Burgués”.

“Preludio en forma de Burgués” emplea un verso libre basado en el paralelismo de base fónica, que se manifiesta principalmente a través de la rima y la aliteración. Sin embargo, como se advirtió en el fragmento anterior, también cumplen un rol complementario otros elementos como la medida silábica, la distribución acentual y estrófica. Por ejemplo, la distribución estrófica, relacionándose con el título del texto, permite el establecimiento de una dimensión visual en el poema, lo cual contribuye en la potenciación del tono irónico en torno a la figura del burgués.

La representación irónica del burgués a nivel visual es determinante para otros aspectos como el tipo de lenguaje empleado y la extensión de los versos. Por eso la voz poética opta por la representación numérica (8) para representar visualmente el cuello del burgués, así como el uso de versos de mayor extensión para el torso de la figura. Además, esta distribución también posibilita una lectura que desiste de las pausas marcadas, de manera que el juego paralelístico discurre de forma continua.

Con respecto a la medida silábica, si bien el poema presenta una evidente polimetría de arte menor (a excepción de un eneasílabo hacia la mitad del texto), se puede advertir la presencia marcada del bisílabo. Dicho tipo de verso, sin que este llegue a convertirse en un patrón dominante, se intercala con el trisílabo, tetrasílabo y el verso de una sola sílaba para construir un impulso métrico, el cual se ve constantemente frustrado:

O  
OsO  
8  
8  
bolo bobo  
Chón (Pasos, & Urtecho, 2001, p. 166)

En ese sentido, es posible identificar un impulso métrico en la recurrencia de los bisílabos, la cual se ve frustrada por la presencia de un tetrasílabo (compuesto a su vez por dos bisílabos). Dicha expectativa frustrada determina un retorno al verso de una sílaba y el comienzo de un nuevo conjunto de aliteraciones. De esta manera, es posible identificar diferentes cambios de ritmo en el poema.

El fragmento citado también permite evidenciar la predilección de la voz poética por el uso de los troqueos, incluso en el penúltimo verso, el cual constituye el momento de expectativa frustrada. Cabe mencionar que una operación similar tiene lugar hacia el final del poema, donde la recurrencia de dos yambos se ve frustrada por un anapesto antes de retornar a un verso de una sílaba.

Finalmente, al estudiar la rima en el poema se advierte una predilección por las vocales “o” e “i”. Sin embargo, a diferencia del primer fragmento citado, ambas no operan de forma conjunta. La vocal “o” construye paralelismos fónicos durante los dos primeros tercios del poema, mientras que el final emplea la misma estrategia con la vocal “i”. Es así que la variación rítmica antes detectada se relaciona directamente con una variación vocálica.

Asimismo, la presencia de consonantes nasales como la “m” y “n” otorga un sentido de unidad al texto, puesto que la variación rítmica y vocálica se articula alrededor de un paralelismo fónico que incrementa su complejidad e intensidad a medida que se desarrolla el poema. En este punto es importante remarcar la intención de construir un arte nacional propuesta en

el manifiesto, puesto que el uso marcado de dichas consonantes evidencia un interés por representar el habla popular desde una esfera poética consciente de la tradición occidental.

### **Conclusiones preliminares**

El análisis de “Chinfonía burguesa”, así como del texto de presentación a cargo de Joaquín Pasos ha permitido establecer que Pasos y Urtecho emplean un verso libre que se basa principalmente en el manejo consciente de los paralelismos de base fónica, el uso de la dimensión visual del poema, la onomatopeya y la rima tradicional. Asimismo, otros elementos fundamentales como la medida silábica y la distribución acentual cumplen un rol complementario, permitiendo el impulso métrico y la expectativa frustrada.

El verso libre de los autores actualiza la práctica dadaísta puesto que plantea un cuestionamiento al burgués basado en la ironía y un lenguaje que dialoga con el absurdo. Asimismo, dicha estética puede advertirse en el poema a través del uso de los paralelismos fónicos y la onomatopeya para configurar un discurso crítico, que parodia el accionar tanto artístico como social del burgués.

No obstante, el mérito de los autores radica en haber instrumentalizado la práctica dadaísta para configurar una nueva sensibilidad a principios de la década del 30 en Nicaragua, elaborando un proyecto nacional de corte vanguardista y rompiendo con la estética modernista que había comenzado a perder vigencia en la región. En ese sentido, el texto Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho resulta fundamental para comprender el desarrollo del verso libre en Latinoamérica, puesto que este desarrollo permite el diálogo entre una estética de ruptura como el dadaísmo y un proyecto de fundación de una tradición poética en Centroamérica.

## Referencias bibliográfias

- Aguirre, R. (1968). *El dadaísmo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Belic, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Bellini, G. (2010). *Notas sobre la evolución de las vanguardias en Centroamérica: Nicaragua*. Biblioteca Virtual Universal.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo* [2ª. Ed.]. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Cardenal, E. (1982). El grupo de vanguardia en Nicaragua. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8 (15), 71- 76.
- Chiriboga, A. (2014). *Desencuentros en la vanguardia literaria: Nicaragua, Guatemala y Costa Rica*. (Tesis para optar por título de Doctora en Filosofía), University of Pittsburgh, Estados Unidos.
- Coello, O. (2014). La poética del gran disparate y el ritmo pedal de Trilce. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. 58 (58), 61 – 75.
- De l' Ecotais, E. (1998). *El espíritu dada*. París: Assouline.
- De Torre, G. (1965). *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid: Visor Libros.
- Fajardo, C. (2011). *Vanguardias artísticas del Siglo XX*. Colombia: Le Monde diplomatique.
- Henríquez Ureña, P. (2003). *Obras completas. Tomo III. Estudios métricos*. República Dominicana, Santo Domingo: Secretaria de Estado de Cultura.
- Huidobro, V. (1916). *Adán*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Jauralde, P. (2004). Verso libre y verso irregular. *VOZ Y LETRA*, 15, 115 – 128.
- Lugones, L. (1909). *Lunario Sentimental*. Buenos Aires: Casa Editorial Sopena.
- Solís, P. (2001). *El movimiento de vanguardia en Nicaragua. Análisis y Antología*. Colombia: Fundación Vida.
- Tzara, T. (1924). *7 manifiestos dadá*. París: La cucaracha ilustrada.

**DISCIPLINA, VIGILANCIA Y PULSIÓN LIBIDINAL  
EN LA ESCUELA: *LA MIRADA INVISIBLE* (2010)**

**DISCIPLINE, SURVEILLANCE AND LIBIDINAL PULSION  
AT SCHOOL: *LA MIRADA INVISIBLE* (2010)**

**DISCIPLINA, VIGILÂNCIA E IMPULSO LIBIDINAL  
NA ESCOLA: *LA MIRADA INVISIBLE* (2010)**

**Javier De Taboada Amat y León\***

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas  
pchujtab@upc.edu.pe

ORCID: 0000-0002-8026-3817

Recibido: 17/02/21

Aceptado : 5/03/21

---

\* Doctor en Literatura Hispánica por Harvard University, Magister en Literatura Hispánica por Harvard University en EE.UU. y Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente se desempeña como Docente a Tiempo Completo en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), y Docente Contratado en la Escuela de Literatura de la UNMSM. Es autor del libro *Europeos en Latinoamérica: cine y literatura transnacionales. La visión de Herzog, Buñuel, Aub y Gombrowicz*, publicado por Iberoamericana Vervuert en España. Sus ensayos han aparecido en revistas especializadas e indexadas, como la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Letras* y *Desde el sur*. Ha colaborado como investigador en la Casa de la Literatura Peruana y es miembro fundador de la asociación AIBAL.

## Resumen

Este artículo analiza la película *La mirada invisible* (2010), dirigida por Diego Lerman, basada en la novela *Ciencias Morales* de Martín Kohan. La película se centra en la labor de vigilancia de una preceptora del Colegio Nacional de Buenos Aires durante la dictadura de El Proceso. Consideramos que el microcosmos representado en la película funciona como una metonimia de la sociedad disciplinaria en que se había convertido la Argentina durante la dictadura;, exponiendo cómo la estructura represiva permea a todas las instituciones sociales, particularmente la escuela. La protagonista de la película, sin embargo, en su esmero por ejercer su labor de vigilancia y control, descubre también el espacio libidinal de la pulsión. Finalmente, exploraremos también la construcción del espacio representado en la película, con sus características de monumentalidad y verticalidad.

**Palabras clave:** vigilancia, pulsión libidinal, dictadura, escuela.

## Abstract

This article analyzes the film *La mirada invisible* (2010), directed by Diego Lerman, based on the novel *Ciencias Morales* by Martín Kohan. The film focuses on the surveillance work of a preceptor of the Colegio Nacional de Buenos Aires during the dictatorship of El Proceso. We consider that the microcosm represented in the film operates as a metonym for the disciplinary society that Argentina had become during the dictatorship, exposing how the repressive structure permeates all social institutions, particularly the school. The protagonist of the film, however, in her dedication to exercising the task of surveillance and control, also discovers the libidinal space of the pulsion. Finally, we will also explore the construction of the space represented in the film, with monumentality and verticality as its main features.

**Keywords:** surveillance, libidinal pulsion, dictatorship, school.

## Resumo

Este artigo analisa o filme *The Invisible Look* (2010), dirigido por Diego Lerman, a partir do romance *Ciencias Morales* de Martín Kohan. O filme enfoca o trabalho de vigilância de um preceptor da Escola Nacional de Buenos Aires durante a ditadura de El Proceso. Consideramos que o microcosmo representado no filme funciona como uma metonímia da sociedade disciplinar que a Argentina se tornou durante a ditadura, expondo como a estrutura repressiva permeia todas as instituições sociais, em particular a escola. A protagonista do filme, porém, em sua dedicação ao exercício de seu trabalho de vigilância e controle, também

descubre o espaço libidinal da pulsão. Por fim, exploraremos também a construção do espaço representado no filme, com suas características monumentais e verticais.

**Palavras-chave:** vigilância, pulsão libidinal, ditadura, escola.

---

## Introducción

No existe en Lima una institución equivalente al Colegio Nacional de Buenos Aires (en Santiago de Chile podría ser el Instituto Nacional). La más cercana podría ser el Colegio Guadalupe, fundado en 1840 por empresarios privados, nacionalizado desde 1855 y aún vigente. Lamentablemente, el ostensible deterioro sufrido por la centenaria institución en las últimas décadas, hace que haya dejado de ocupar el puesto central que tenía hasta comienzos del siglo XX y habla sobre el abismo creciente entre la educación pública y privada en nuestro país. En cambio, el Colegio Nacional de Buenos Aires (CNBA), fundado desde la época colonial en 1772 como Real Colegio de San Carlos (el Real Convictorio de San Carlos, en Lima, cesó de funcionar en 1866) sigue siendo un referente de exigencia y calidad educativa y sus exalumnos siguen ocupando posiciones de importancia en todas las áreas del quehacer nacional. Como dice el prefecto en la película: “La historia de la patria y la historia del colegio son una y la misma cosa”. Una hipérbole, sin duda, pero no tan descaminada de la realidad. Hipérbole, o metonimia, que sirve no solamente para los aspectos más brillantes del colegio, sino también para los más oscuros, pues el Colegio tuvo una etapa oscura, como la tuvo el país, durante la dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, conocida simplemente como “El Proceso”, entre 1976-1983. El CNBA ostenta el triste récord de ser el secundario con mayor número de desaparecidos y exiliados (aunque la película no aborda este aspecto).

Uno de sus exalumnos es Martín Kohan, el autor de la novela *Ciencias Morales*, en la que se basa la película *La mirada*

*invisible*. El título de la novela alude a la denominación que adquirió el colegio a comienzos de la era republicana, como Colegio de Ciencias Morales, entre 1810 y 1852, para luego pasar a tener la denominación actual. Kohan lidia con la densa tradición del colegio a través de los títulos de los capítulos. Son solo 5 títulos que se alternan y repiten a lo largo de los 16 capítulos del libro: Ciencias Morales, que permite además discutir los aspectos morales que plantea la obra; Juvenilia, título de la obra de Miguel Cané de 1884, donde narra sus memorias del colegio y ya convertido en clásico literario nacional; La manzana de las luces, nombre que usualmente recibe la manzana en la que se encuentra el Colegio, debido a la presencia de este y antiguamente también de la Universidad de Buenos Aires (UBA), a la que el Colegio se encuentra afiliado desde 1911; Séptima hora, que refiere al castigo que a veces se impone a los estudiantes de quedarse una hora más después del horario escolar; e Imaginaria, antigua denominación para las labores de guardia en recintos militares. Los títulos de los capítulos también establecen una relación con la narrativa de la novela, pero no nos adentraremos en ello ahora, pues nuestro enfoque principal es la película.

*La mirada invisible* fue estrenada el 2010 y dirigida por Diego Lerman (quien no fue alumno del CNBA, aunque sí de la UBA). La película toma la perspectiva de María Teresa Cornejo, preceptora de tercero décima en esta escuela secundaria. La época es 1982, hacia el final de la dictadura y justo antes de la guerra de las Malvinas (la película termina con el discurso de Galtieri que da inicio a la guerra y que, lo sabemos en retrospectiva, será también el inicio del fin de la dictadura). María Teresa, familiarmente Marita, se esfuerza por hacer cumplir la estricta disciplina a la que están sometidos los alumnos en esta época. Verifica que tomen distancia correctamente, que tengan el pelo corto los hombres y correctamente recogido las mujeres y que usen las medias del color exigido por el uniforme oficial. Los acompaña y dirige en su marcha ordenada por los ambientes del colegio. Durante su vigilancia cree percibir un olor a

cigarro en la ropa de un alumno y esto la lleva a pensar que estos se las ingenian para fumar en el colegio. Como no podrían hacerlo en otro lugar que el baño, la preceptora ingresa al baño de varones y, escondida en uno de los cubículos, se pone a vigilar las actividades de los alumnos esperando sorprender al infractor. Todo esto lo hace en parte para impresionar a Biasutto, el jefe de preceptores, que parece mostrar interés en ella, pues la invita a tomar café, la coquetea e insiste en un trato familiar antes que formal fuera del colegio. De Biasutto se rumorea que “destacó” durante el gobierno militar, y sus discursos sobre el “cáncer de la subversión” lo identifican claramente como un represor. Si bien su motivación es un estricto cumplimiento de la norma, Marita descubre en ese lugar un universo —el universo de lo bajo corporal, de la inmundicia— que en gran parte desconocía y que la lleva a desatar sus propias pulsiones reprimidas. Al final, estalla la violencia en forma casi inevitable, cuando la relación de subordinación entre los dos protagonistas se despoja de sus apariencias de amabilidad y acatamiento y el represor muestra su verdadera entraña.

## **Discusión**

Quiero centrarme solamente en dos puntos: cómo la escuela sirve como una perfecta metonimia para representar la situación del país durante la época; y cómo está construido el espacio de la escuela para comunicar sus características. En algunos momentos me referiré a la novela para tender apoyos o establecer contrastes, pero el análisis es principalmente sobre la película.

En entrevistas a la prensa, el director ha declarado que una de las cosas que más le interesó de la novela de Kohan como lector, fue su trabajo con el fuera de campo. Este término, propio del lenguaje cinematográfico, se refiere a todo lo que no forma parte del encuadre, pero sí de la narrativa. Un buen ejemplo del fuera de campo en la película es la escena que se desarrolla hacia el final, (en la novela, en cambio, está al comienzo) en la

que los alumnos tienen que salir por una puerta lateral y casi escondida, evitando la entrada principal, debido a los disturbios que se producen en las calles aledañas. No sabemos cuáles son esos disturbios, mucho menos los vemos, pero son suficientes para afectar la vida del colegio. Entendemos que pese a sus ingentes esfuerzos por aparentar normalidad y orden, el colegio no puede evitar la repercusión de la inestabilidad política y social que lo rodea y a la que se encaminan los estudiantes y preceptores a su salida. Por otro lado, esta lectura cinematográfica de la novela por el director retraduce lo que en un lenguaje literario más tradicional podría ser definido como una metonimia, es decir, la representación del todo por la parte; en este caso, la representación del país a través de la escuela.

Asimismo, el director también ha declarado que encontró en la novela de Kohan una manera diferente de abordar el tema, ya muy visto, de la dictadura. Entre las películas clásicas que han contado el periodo, pueden mencionarse: *La noche de los lápices* (1986), *La historia oficial* (1985), *Garage Olimpo* (1999), *Un muro de silencio* (1993), *Crónica de una fuga* (2005). Todas ellas, con distintas aproximaciones, por cierto: se centran en las prácticas de tortura y desaparición realizadas por la brutal dictadura argentina que dejó un saldo aproximado de treinta mil desaparecidos. El espacio donde ocurren estos hechos es el centro clandestino de detención y la época en la que se ambientan es entre 1976 y 1979, años en los que se produjo la mayor cantidad de desapariciones. *La mirada invisible*, en cambio, se ambienta en 1982, cuando ya había menguado el furor represor, pero a pesar de o quizás precisamente por ello, se había infiltrado la estructura autoritaria y jerárquica a todos los estratos de la sociedad. *La mirada invisible* no está interesada en juzgar a los actores directos, torturadores y víctimas, sino en mostrar cómo una sociedad, y especialmente sus instituciones de control social, como la escuela, reproducen esta misma estructura a escala menor. En un régimen represivo, la escuela no puede ser democrática.

La escuela es, entonces, un espacio de control (no de diálogo, formación o construcción de identidad). Y ejerce ese control la mirada invisible. En la película hay un diálogo breve entre María Teresa y el señor Biasutto en que se define a la mirada invisible como una vigilancia permanente, atenta al menor detalle, pero recurriremos a la novela para definirla con más extensión:

“El punto justo exigía una mirada a la que nada le pasase inadvertido, pero que pudiese pasar, ella misma, inadvertida. Los profesores lo sabían bien; por eso se ubicaban, al tomar una prueba escrita, contra la pared del fondo del aula: para ver sin ser vistos. El atisbo de reajo delata sin excepción al alumno que alberga alguna intención de copiarse. Los preceptores debían alcanzar esa misma destreza para obtener un sigilo igualmente implacable. No para “mirar sin ver”, que es como la frase hecha define al distraído, sino al contrario, para ver sin mirar, para poder verlo todo sin que parezcan estar mirando nada.” (16-17)

La mirada de María Teresa está totalmente abocada a detectar la infracción, ya sea esta una prenda no autorizada, una sonrisa impertinente o una muestra de cariño. Como el país, los alumnos viven bajo un régimen de temor, siempre pasibles de ser descubiertos y sancionados.

La vigilancia en el baño de varones es, en primera instancia, la aplicación extrema de esa mirada invisible. ¿Qué vigilancia puede ser más atenta al menor detalle que la de las actividades más íntimas de los alumnos? ¿Qué mirada puede ser más indetectable que la que se esconde tras un cubículo con pestillo? Sin embargo, durante su vigilancia, Marita se encuentra con sus pulsiones libidinales. Progresivamente, se va apropiando del espacio, sintiéndolo confortable (pese a estar en una letrina, pues el baño de varones no cuenta con inodoros) y hasta como propio, pues es lo que le genera la expectativa de ir al colegio cada día. En un momento siente deseos de orinar, para hacerlo se despoja de su bombacha y pronto incorporará ambas acciones a su rutina. Más adelante, empieza a orinar a la par con los

alumnos, creando una nueva sensación de goce. Si bien Marita se sigue amparando en la excusa del orden y de descubrir a los fumadores, es claro para el espectador que la exploración que está realizando es muy de otro orden, de orden libidinal. Como señalan los filósofos Diego Caramés y Matías Farías en su guía de lectura sobre la película:

“En este punto, la ambigüedad del personaje es tal que el espectador no puede decidir en última instancia si la escena de la preceptora que controla en el baño a los varones representa el triunfo más rotundo del “poder desaparecer” —en la medida en que el acto de control se ha cargado de los sentidos libidinales— o si, en cambio, representa una resistencia ante dicho poder, en tanto la liberación de los impulsos libidinales de la preceptora impiden ejercer a fondo las funciones relativas al control social”. (pp. 99-100)

Si en el régimen represivo, los mandos militares se amparaban en la búsqueda de información para desatar sus instintos más básicos y crueles, algo similar ocurre con la preceptora; solo que al ser un sujeto femenino y reprimido, estos impulsos se dirigen al descubrimiento de la propia libido, antes que a su satisfacción mediante la destrucción o humillación del otro. No es el mismo el caso del señor Biasutto, el jefe de preceptores. Cuando este descubre a Marita encerrada en el baño, “entre la mierda y las meadas”, como él mismo le dice, se reconduce la relación libidinal entre él y la preceptora. Si bien al comienzo Biasutto reviste su atracción por María Teresa con las formas del cortejo galante, una vez que la encuentra en el espacio de lo bajo material corporal, su deseo también desciende a los mismos niveles. En este punto hay algunas diferencias importantes entre el libro y la película. En esta última Biasutto parece aceptar las —balbuceantes— explicaciones de Marita de estar cumpliendo con sus obligaciones al querer sorprender a los alumnos fumadores, hasta que descubre una leve atracción de ella por uno de los alumnos, lo que lo lleva a reprocharle por estar satisfaciendo sus propios deseos antes que resguardando

el orden y, acto seguido, a satisfacer los suyos violentándola sexualmente. En el libro no hay nada de esta trama secundaria, apenas descubre a Marita en el baño, planea su agresión final, aunque la va ejecutando con cautela y paciencia. La atracción de la preceptora por los alumnos es casi general, no individualizada, y si en algunos momentos se enfoca en uno de ellos — Baragli— esto no la lleva a los pequeños actos de acercamiento (como rozarle la mano o buscarlo con la mirada) que se ven en la película. Por otro lado, en la novela se plantea el tema del deseo impotente del represor, pues la violación sexual se realiza con el dedo; mientras que la película no entra en estas sutilezas. Por último, luego de la agresión recibida, Marita, que a lo largo de la novela ha sido construida como un personaje totalmente subordinado al orden e incapaz de rebelarse, no concibe otra alternativa que volver a la escuela para “cumplir sus funciones de preceptora”, a las cuales se ha agregado la de dejarse violentar, hasta que es salvada por factores externos (el fin de la guerra de Malvinas) que conducen al cambio de autoridades en el colegio. En la película, en cambio, Marita muestra capacidad de reacción y retribuye la agresión al violador con una navaja con la que ya se le ha visto en reiteradas escenas limarse las uñas mientras viaja en el subte. El cambio parece necesario, pues la película no tiene tiempo de construir tan finamente la psicología del personaje y la resignación de Marita podría parecer la convalidación del orden de la brutalidad.

Finalmente, quisiera dedicar algunas líneas a la construcción del espacio del colegio en la película. La película inicia con las notas del himno nacional cantadas en coro, y un plano general de un ambiente del colegio (Ver imagen 1). Durante algunos segundos, la cámara retrocede brevemente para mostrar con más amplitud el espacio vacío. Luego, cambia el himno por una música ambiental, se abre la puerta, y al fondo aparece María Teresa conduciendo a su sección, en diversas tomas, por los pasillos de la primera planta hasta las escaleras y el segundo piso, donde los alumnos forman tomando distancia. En toda

esta secuencia inicial no se pronuncia ningún diálogo, (interesantemente, las primeras palabras del film son: “¡Silencio, señores!”, estableciendo desde el inicio a la escuela como espacio de control) pero el tratamiento del espacio y su recorrido comunica las características de este. La frialdad del mármol, la monumentalidad de las columnas, los tonos fríos de la fotografía establecen al colegio como un espacio de *discomfort*, en el que los sujetos que lo transitan parecen abrumados y nunca cómodos. En una toma posterior de esta misma secuencia inicial, se establece más claramente la idea de la escuela como espacio de encierro (Ver imagen 2).

A lo largo de toda la película, se refuerza esta construcción monumental del espacio, mediante planos panorámicos y el uso de la línea recta. La monumentalidad del espacio se construye a través de planos generales que captan la arquitectura del edificio y el movimiento de los personajes como pequeñas figuras, casi apenas perceptibles, que se desplazan a través de él. Asimismo, la forma predominante en el espacio del colegio es la línea recta, ya sea en las columnas, baldosas, rejas o puertas. Consistente con la arquitectura neoclásica del colegio, la línea vertical suele asociarse con la fuerza, la solidez y también la masculinidad. No son solo los alumnos quienes están sometidos a este tratamiento, sino también e incluso primordialmente, María Teresa. En varias ocasiones la vemos cruzar el inmenso patio central de baldosas blancas y negras (Ver imagen 3) o descender por las gradas de la puerta principal como una minúscula presencia perdida en la arquitectura pétrea. Su condición de mujer la minimiza aún más en este espacio simbólicamente masculino, pues todos sus demás colegas preceptores son hombres. En contraste, al señor Biasutto, dada su posición de poder no se le da el mismo tratamiento, sino que generalmente se le capta en planos americanos o primeros planos. El espacio en que circula María Teresa es una forma de recordarnos que si bien ella ejerce la disciplina sobre un grupo de alumnos, ella

misma es una pequeña pieza dentro de un engranaje de poder y no tiene ningún control sobre esa jerarquía.

Si bien *La mirada invisible* es más una película sobre la dictadura y sus efectos en la sociedad, que sobre educación, a pesar de desarrollarse en la escuela, de alguna manera también habla de un modelo educativo, rígido y autoritario, centrado en la transmisión de contenidos y el disciplinamiento del cuerpo (“la letra con sangre entra” sería el adagio que sintetiza esa concepción), que no solamente tuvo vigencia en ese lugar y en esa época, sino que responde a una concepción tradicional de la escuela predominante durante largo tiempo. Ahora, con las teorías constructivistas y cognitivistas, más propias de una sociedad democrática, parece superado, pero quizás, como el autoritarismo añorado y nostálgico de ciertos sectores de nuestra sociedad, aún se encuentra a la vuelta de la esquina. Películas como esta nos permiten reflexionar sobre las profundas conexiones que existen entre una educación autoritaria y un régimen represivo. Felizmente hoy puede ser justamente la escuela el espacio donde se discutan estas ideas.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 2

## Referencias bibliográficas

- Caramés, D. & Farías, M. (s/f). La mirada invisible. *Educ.ar*  
[https://cdn.educ.ar/dinamico/UnidadHtml\\_\\_get\\_\\_1ad0cec5-7afe-445a-af4b-121d1c69b7de/pdf/19\\_La\\_mirada\\_invisible.pdf](https://cdn.educ.ar/dinamico/UnidadHtml__get__1ad0cec5-7afe-445a-af4b-121d1c69b7de/pdf/19_La_mirada_invisible.pdf)
- Kohan, M. (2007). *Ciencias morales*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Turnes, M. (2011). Entrevista a Diego Lerman, director de La mirada invisible, seleccionada por Cannes. *Cinevivo*  
[http://www.cinevivo.org/home/?tpl=home\\_notas&idcontenido=3471](http://www.cinevivo.org/home/?tpl=home_notas&idcontenido=3471)



**ROLES DEL LOCUTOR EN “EL FUMADOR DE PIPA”**

**ROLES OF THE ANNOUNCER IN "THE PIPE SMOKER"**

**PAPÉIS DO LOCUTOR EM "O FUMANTE DE CACHIMBO"**

**Josué Yared Medina Huamán\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Esandino - Estudios Andinos de Interculturalidad: quechua y aymara  
josueyared.medina@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-6229-9034

Recibido: 11/03/21

Aceptado: 20/03/21

---

\* Licenciado en Educación por la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (2014), donde también cursó la maestría en Docencia Universitaria (2015); desde el 2018 estudia la maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

**Resumen**

Esta investigación estudia los roles del locutor en “El fumador de pipa” para interpretar cómo este sujeto intratextual se relaciona con otros sujetos intra y extratextuales de *La torre de las paradojas*. Para este fin, se amplía la teorización sobre el sujeto lírico (Slawinski, 1989) mediante los aportes de investigaciones recientes sobre el locutor y sus roles. Como resultado, se evidencia al personaje como reflejo de la psique del locutor. De esta manera, se concluye que el personaje solitario y meditativo fuma tabaco para potenciar sus facultades cognitivas y así conectarse con instancias superiores. De esta manera, se advierte deshumanizado como la bella escultura del animal que piensa.

**Palabras clave:** vanguardia, indigenismo, locutor, tabaco, Atahualpa Rodríguez.

**Abstract**

This research studies the roles of the announcer in “The pipe smoker” to interpret how this intratextual subject is related to other intra- and extratextual subjects of *The Tower of Paradoxes*. To this end, theorization about the lyrical subject is expanded (Slawinski, 1989) through the contributions of recent research on the speaker and his roles. As a result, the character is evidenced as a reflection of the speaker’s psyche. In this way, it is concluded that the solitary and meditative character smokes tobacco to enhance their cognitive faculties and thus connect with higher instances. In this way, he sees himself dehumanized as the beautiful sculpture of the animal that he thinks.

**Keywords:** avant-garde, indigenism, announcer, tobacco, Atahualpa Rodríguez.

**Resumo**

Esta pesquisa estuda os papéis do locutor em “O fumante de cachimbo” para interpretar como esse sujeito intratextual se relaciona com outros sujeitos intra e extratextuais de *A Torre dos Paradoxos*. Para tanto, amplia-se a teorização sobre o sujeito lírico (Slawinski, 1989) por meio das contribuições de pesquisas recentes sobre o locutor e seus papéis. Como resultado, o personagem é mostrado como um reflexo da psique do locutor. Desta forma, conclui-se que o caráter solitário e meditativo fuma tabaco para aprimorar suas facultades cognitivas e, assim, conectar-se com instâncias superiores. Desse modo, é visto tão desumanizado quanto a bela escultura do animal pensante.

**Palavras-chave:** vanguardia, indigenismo, emissora, fumo, Atahualpa Rodríguez.

---

## Objetivo

Mediante el prestigio simbolista de los paraísos artificiales, el modernismo retoma el evasiónismo parnasiano para hacer exótica la obra de arte como reflejo de una individualidad elevada, una aristocracia del alma superior al mercantilismo cientificista burgués. Así, los personajes decadentes se aíslan en torres para no comulgar con la inmediatez y utilidad burguesa. En soledad, se potencian las facultades creativas del ego que pretende trascender la realidad envilecida de cristianismo languidecido. La poetización sobre los caídos como Satán y Prometeo les otorga una consciencia superior como mediadores entre dioses y hombres. A principios del siglo XX, además de la necesidad de enriquecer la obra artística como manifestación de la aristocracia del alma creadora, Valdelomar, Vallejo y Mariátegui suman la necesidad de comunicarse con las masas. De este modo, la relación entre sujetos convocados por el poema cobra características particulares que repercuten en el contenido y forma de los textos literarios. Esto influye en la polémica del vanguardismo (Lauer, 2001), donde se discuten las innovaciones poéticas de *La torre de las paradojas* (1926) de César Augusto Rodríguez Olcay (Atahualpa Rodríguez).

En la obra del arequipeño, se ha estudiado su poesía (Cornejo, 2018) de melancólica interiorización postmodernista (Segura, 2012, 2016), *La torre de las paradojas* (Pantigoso, 1961) y su espiral introyectiva (Pantigoso, 1970), donde se evidencia la constante confrontación del ego creador con otras instancias del ser para producir la obra de arte. Sin embargo, no se ha estudiado el sujeto lírico. En ese sentido, esta investigación estudia los roles del locutor en “El fumador de pipa” para ca-

racterizar cómo este sujeto intratextual se relaciona con otros sujetos intra y extratextuales de *La torre de las paradojas*. Para este fin, se amplía la teorización sobre el sujeto lírico, mediante los aportes de investigaciones recientes sobre este interlocutor.

### **Método: roles del locutor**

El locutor (García-Bedoya, 2019; Fernández, 2021) es una subcategoría del sujeto lírico (Slawinski, 1989), sujeto poético (Gallegos, 2006). Sin embargo, para una mayor especificidad y por sus características operativas, en esta investigación se estudia “El fumador de pipa” mediante el análisis del locutor y sus roles. Es decir, su relación con los sujetos representados en su enunciación (personaje); el alocutario a quien dirige su enunciación; el sí mismo del locutor; los otros sujetos intratextuales del poemario (poeta-lector); los sujetos del referente de *La torre de las paradojas* (autor-sociedad). Esto se complementa con los aportes sobre el sujeto lírico en sus reconfiguraciones en la poesía hispanoamericana de vanguardia (Castañeda, 2011), como mestizo en la poesía de las memorias culturales (Mansilla, 2011), como sujeto decadente (De Rosa, 2000) como sujeto juvenil drogado a principios del siglo XX en el Perú (Sánchez, 2007). Asimismo, debido a que autores como Julián del Casal o Julio Herrera y Reissig dieron énfasis publicitario a su relación con los paraísos artificiales; el análisis de los roles del locutor supera el biografismo anecdótico como vicio interpretativo frecuente en el estudio de fumadores textuales.

### **Interpretación: discusión de resultados**

Tabla 1

*Análisis rítmico*

Poema “El fumador de pipa”	Sílabas poéticas	Cimas pro-sódicas	Final de verso
Con/ los/ <b>o</b> /jos/ per/ <b>di</b> /dos/ en/ la/ <b>cal</b> /ma/ del/ <b>vien</b> /to/	14	3,6,10,13	A, ento
re/ <b>co</b> /gen/ sus/ pu/ <b>pi</b> /las/ el/ pai/ <b>sa</b> / je, y/ se a/ <b>fa</b> /na/	14	2,6,10,13	B, ana
por/ bus/ <b>car</b> / en/ su/ <b>ne</b> /gra/ ca/ <b>be</b> / <b>za u</b> /na/ ven/ <b>ta</b> /na/	14	3,6,9,10,13	B, ana
<b>pa</b> /ra/ que/ <b>pa</b> /se el/ <b>a</b> /la/ de un/ te/ <b>naz</b> / pen/sa/ <b>mien</b> /to./	14	1,4,6,10,13	A, ento
la/ <b>vi</b> /da en/ la/ bru/ <b>mo</b> /sa/ ma/ <b>de</b> / ja/ de/ su a/ <b>lien</b> /to./	14	4,6,11,13	A, ana
	14	2,4,6,9,13	A, ana
	14	2,6,9,13	B, ento
Su/mer/ <b>gi</b> /do en/ <b>si</b> / <b>mis</b> /mo/ <b>co</b> /mo en/ la/ <b>sed</b> / de un/ <b>ri</b> /to,/	14	3,5,6,8,11,13	C, ito
sus/ <b>o</b> /jos/ <b>van</b> / tor/ <b>nán</b> /do/se/ <b>dos</b> / <b>go</b> /tas/ de in/fi/ <b>ni</b> /to/	15	2,4,6,9,10,14	C, ito
que/ <b>pen</b> /den/ de/ la/ <b>na</b> /da/ <b>so</b> /bre/ la/ <b>na</b> /da in/ <b>men</b> /sa?/	14	2,6,8,11,13	D, ensa
Y en/ el/ <b>fon</b> /do es/te/ <b>la</b> /rio/ de un/ <b>cie</b> /lo/ de a/gua/ <b>fuer</b> /te,/	14	3,6,9,13	E, erte
el/ fu/ma/ <b>dor</b> / de/ <b>pi</b> /pa,/ des/per/ <b>tán</b> /do/se,/ ad/ <b>vier</b> /te/	15	4,6,10,14	E, erte
que es/ la/ <b>be</b> /lla es/cul/ <b>tu</b> /ra/ del/ a/ ni/ <b>mal</b> / que/ <b>pien</b> /sa./	14	3,6,11,13	D, ensa

*Nota:* Análisis del ritmo y la rima de “El fumador de pipa”.

En este soneto no se representan el locutor ni el alocutario, sin embargo, mediante la enunciación del locutor se estudia su relación con los otros sujetos del poema. La representación que el enunciatario hace del fumador de pipa se centra en los ojos perdidos durante la contemplación del paisaje fuera de la habitación solitaria en la que se encuentra. Este personaje finisecular medita soñoliento sobre la vida mientras exhala el humo del tabaco. La profundidad de su ensimismamiento desemboca en el arrobamiento en la nada infinita. Al despertar del ensueño meditativo, el fumador obtiene una advertencia sobre sí mismo: es la bella escultura del animal que piensa. Así, puede sinte-

tizarse la relación entre sujetos del poema mediante la *Figura 1*. De esta manera, para analizar los roles del locutor en este soneto, se parte de su relación con el sujeto enunciado (personaje) hasta los sujetos líricos.

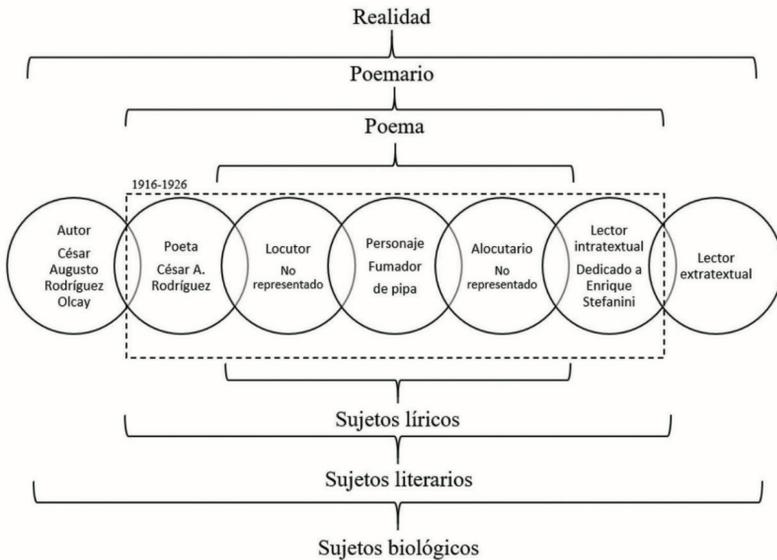


Figura 1: Relación entre sujetos biológicos, literarios y líricos.

En *La torre de las paradojas*, el locutor es una de las diversas manifestaciones de la psique del poeta. Como una caja china, el poeta manifiesta una parte de sí a través de la enunciación del locutor, que a su vez crea mediante la enunciación un personaje como reflejo de su propia psique. Este personaje se embebe en la nada para verse a sí mismo. Tras la contemplación ensoñadora, despierta de la narcosis con una advertencia narcisista; aplicable también al locutor y poeta quienes lo comunican al alocutario y lector desde sus instancias respectivas. Aunque el poema está dedicado a Enrique Stefanini —director de Nuestra América, donde se editó *La torre de las paradojas*—, la instancia de lector no es exclusiva y exclusivamente suya.

Sin embargo, se requiere una investigación más específica para estudiar su función apelativa subyacente.

El locutor en *La torre de las paradojas* se transfigura en diversos personajes para hablar a través de ellos, sobre un aspecto psíquico de sí mismo. Esto se debe a la estrecha relación que se establece entre los sujetos líricos a principios del siglo XX, donde la obra de arte exquisita como reflejo del artista raro y misántropo coincide con la concepción de la obra de arte que extralimita la razón como producto de un ego casi divino. Así, la representación completa del locutor se efectúa mediante el total de poemas y los aspectos psíquicos que revele sobre sí a través de los personajes de su enunciación. Como en “Psicología felina” o “Ante el cadáver de un asno”; se interpreta la psique del personaje fumador pensador solitario como un reflejo de la psique del locutor. A través del locutor, se estabiliza la voz del poeta y el lector amplía el sentido de los versos mediante la confrontación entre poemas. Del mismo modo, el léxico de los títulos son palabras recurrentes en los poemas. Esto sugiere que, para ampliar el significado de una palabra de *La torre de las paradojas*, debe buscarse en el índice como título de otro poema que permita comprender mejor su significación poética. Así, se debe interpretar el poemario como un universo accesible mediante la comunicación entre poemas, como fragmentos del mundo posible.

Los locutores y personajes fumadores de *La torre de las paradojas* recurren a la embriaguez del tabaco para paliar la angustia de vivir. En “Humo”, el locutor fuma el perfume de otros días con nostalgia; frente a “El fumador de pipa”, donde el ensimismamiento en la propia vida prioriza lo cognitivo, bello y creativo. En “Misticismo” el locutor fumador melancólico contempla la pradera a través de la ventana mientras su pensamiento se disipa lento como el humo; por su parte, en “El fumador de pipa”, el personaje sombríamente iluso devana la vida en la brumosa madeja de su aliento mientras se embebe en el paisaje para encontrar una ventana en su negra cabeza. En “Del

suburbio”, para aburrirse menos, el caballero fuma habanos mientras espera a Lili, la pecadora tierna. A su vez, en “Gris”, la embriaguez del cigarro palia el cansancio poscoital del locutor. Complementariamente, en “Oro”, la pipa en los dientes hace que fluya el espíritu, para acompañar la embriaguez erótica desencadenada por una mujer alemana de ensueño. Sin embargo, en “El fumador de pipa” el personaje solitario muerde la amarga pipa sin ser interrumpido en su proceso meditativo, por lo que en su consumo predomina el goce mental sobre el sensual. Del mismo modo, en “Novilunio”, fumar inicia los trances de intensa meditación y estelar arrobamiento en los que se pierde el locutor; donde la soledad potencia la soberanía sobre ego, libre de ataduras sociales a fin de trascender la razón. En esta visión, el locutor se representa a sí mismo como un monolito que quiere escrutar el infinito; sin embargo, el personaje solitario de “El fumador de pipa” ve el infinito y se advierte como la bella escultura del animal que piensa. Por su parte, en “El hombre que no había hecho nada”, el personaje fumador eterno de la exigua colilla de espiras blancas admira su rica biblioteca mientras lanza sombría bocanada con la mirada seca. Así, habita una ruinosa buhardilla debido al maniático ensueño de embeberse en la nada. Sin embargo, en “El fumador de pipa”, el personaje soñoliento se embebe en la nada sumergido en sí mismo como en la sed de un rito mientras sus ojos se tornan dos gotas de infinito. Como se evidencia, los fumadores de *La torre de las paradojas* se relacionan de diversas maneras con su consumo. Así, el locutor objeto de estudio describe principalmente los ojos del personaje, quien por medio de un estrabismo especial propicia su estelar arrobamiento. Pues paradójicamente debe enceguercerse para obtener una visión especial que le permita mirar dentro de sí. Este ensimismamiento en la nada es propiciado por las cualidades enteógenas del tabaco. Así, la elevación a instancias superiores del ser se manifiesta en los ojos tornados en dos gotas de infinito, ya que solo con una visión ampliada el personaje advertirá el ala de un tenaz pensamiento.

En el poemario, los escenarios en penumbra u oscuridad intensifican el misterio y complicidad pecaminosa. En estos escenarios, los personajes escapan del tedio en soledad o acompañados por medio del desajuste de los sentidos. Sin embargo, el efecto cognitivo del desajuste de los sentidos propiciado por el humo enteogénico es sacrílego para la iglesia, pues solo el diablo concede la facultad de sacar humo por la boca. Así, frente al cristianismo languidecido que acusa de idolatría a quien fume como los paganos, el locutor construye un fumador de tabaco como conocedor del Satán de Baudelaire y la Esfinge de Herrera y Reissig. Frente a la asociación del ensueño poético con la embriaguez, para el fumador de pipa, el consumo de tabaco potencia sus cualidades cognitivas, porque para él fumar es pensar; donde se goza de un paraíso artificial ensimismado para encontrar el ala de un tenaz pensamiento vinculado a “la vida” que devana en la brumosa madeja de su aliento. Como luciferino Prometeo solitario opuesto a Cronos y Zeus, el personaje fumador consume como en la sed de un rito el producto de su esfuerzo; lo sacrifica a la nada a cambio de un pensamiento. El fumador de pipa consume tabaco y también se consume así mismo en cada combustión. Y se entrega a la nada en cuerpo y mente. Durante el ensimismamiento crea de la nada mediante la amplificación, superposición y confrontación de su yo con otras instancias de su ser. Tras su ensoñación, el fumador de pipa se *advier*te a sí mismo, pero también es *advertido* por los otros sujetos convocados por el poema.

Para comprender la paradójica advertencia narcisista del personaje enunciado por el locutor, debe confrontarse a los fumadores del contexto de *La torre de las paradojas*. A principios del siglo XX, las élites se sirven del discurso médico higienista para representar al indio, negro o chino como irracional e incivilizado. La publicación de la *Harrison Narcotic Act* (1914) y el ataque de la prensa a los mercados y consumidores que no encajaban en los ideales elitistas de progreso, ocasiona una serie de cambios que afectan la representación dandinesca del fu-

mador de pipa. Así, la bella representación de un personaje que encarna el placer de fumar meditativamente pasa a significar la encarnación del vicio y el ocio para el utilitarismo industrial. En el continente, se evidencian campañas higienistas, moralizadoras y psiquiátricas contra ciertos consumos y mercados para criminalizarlos. En el Perú, los mercados del tabaco y el opio fueron sistemáticamente marginados. A pesar de que, tras el proyecto ilustrado para la industria tabacalera en la Audiencia de Charcas, 1778-1810, el mercado del tabaco y la hoja de coca significaron la mayor renta del Rey de España en sus posesiones de América. El consumo de estas plantas sagradas también fue importante durante la Guerra de Independencia donde se incorporó al runa andino, campesino como montonero a las filas patriotas con la promesa de sembrar, cosechar y vender cualquier producto de su tierra (incluyendo el tabaco y la coca); por lo que se extinguió el estanco, aunque se mantuvo la alcabala. Del mismo modo, las propiedades de estas plantas cobraron relieve durante la Primera Guerra Mundial y los levantamientos indígenas del sur andino en el contexto de 1920-1923, por el incumplimiento de las promesas modernizadoras de Leguía.

Así, antes de la publicación del poemario, el fumadero de opio y las casas de juego fueron previamente desacreditadas mediante la prensa (Saravia, 2020) pero el Estado no propuso su erradicación, sino solo su regulación para imponer mayores impuestos (Muñoz, 2001). Debido a los migrantes asiáticos y de provincia, la Calle Capón y adyacentes como la de Hoyos, Anticona, Rectora y la calle Yaparió fueron considerados por la prensa limeña (sobre todo entre 1912 y 1916) como abyectos, incivilizados, propicios al crimen y todo tipo de inmoralidades. Sin embargo, en el número 2 de Colónida, se ejerce la defensa del opio como patrimonio de la raza más pensadora y eugénica de la tierra, en oposición al alcohol que aplebeya. A su vez, Valdelomar califica los efectos de la flor de adormidera como una parranda de la inteligencia. Así, en la casa de Percy Gibson, son infaltables las pipas durante las sesiones de El Aquelarre

como continuación de Colónida. No obstante, frente al exótico opiómano de ensoñaciones orientalistas, el fumador de tabaco de *La torre de las paradojas* es representado en la cotidianidad aldeana arequipeña como un pensador ensimismado y solitario. Fuma intensamente para obtener una advertencia como producto del extravío en la nada. Esta advertencia lo revela animalizado. El locutor describe un personaje eternamente consciente de sí mismo como un nuevo caído, pues ha sido deshumanizado. Como en “Futura”, el fumador de pipa se desengaña del hombre moderno, apóstol de las Bolsas en Gante y Nueva York, pues ha normalizado el abuso y la explotación propia de los nuevos capitales corruptos en el todo el país (Quiroz, 2013). Así, el fumador de pipa supera el arielismo divinizador de tiranos a cambio de un paraíso artificial como mito de progreso. Frente al hombre racionalmente abusivo y opresor en nombre de la modernidad, como programa de saqueo del partido político de turno; el locutor denuncia la representación de la bella escultura del animal que piensa.

Así, en *La torre de las paradojas*, frente a la modernidad y el mito del progreso que racionaliza el despojo sistemático de los indefensos; el locutor representa mediante su enunciación a un personaje fumador desengañado de la posesión, el tiempo y el espacio como patrones pasajeros para medir el valor de la vida. Al fumar tabaco, el personaje quema su tiempo, es decir, su vida para comprender qué es la vida. Nuevamente la paradoja de Sócrates frente a la inscripción del oráculo. Edipo frente a la enigmática Esfinge de paradojas. El locutor representa un fumador de pipa animalizado, bello como todo caído, cuyo don y pecado radica en pensar, es decir, fumar tabaco en soledad para sumergirse en sí mismo. Aunque la paradoja y la influencia de Baudelaire en el poemario requieren amplios estudios específicos, el fumador de pipa es un pensador que paradójicamente se piensa a sí mismo; pues responde al enigma de la existencia a partir de su propio ser, donde se advierte como la bella escultura del animal que piensa. Esto se relaciona con Baudelaire,

quien describe los efectos del haschisch mediante una paradoja donde el fumador cree estar sentado sobre su pipa, mientras es fumado por la pipa y se desvanece en el humo azulado. Así, en “El fumador de pipa”, los ojos del personaje se pierden en el paisaje externo para contemplar el interno; mientras la hilazón celeste que mana del tabaco posibilita contemplar momentáneamente el infinito a partir del sumergimiento en su propio yo.

## **Conclusión**

Como se ha demostrado, tras el análisis de los roles del locutor en “El fumador de pipa”, el personaje solitario y meditativo fuma tabaco como una herramienta cognitiva, pues se potencian sus facultades y se conecta con instancias superiores a su existencia. En ese sentido, el personaje fumador de pipa se evidencia como una instancia de la psique del locutor. A su vez, esta investigación revela la necesidad de investigaciones específicas para interpretar la función de las paradojas, la influencia de Baudelaire, el desajuste de los sentidos, la videncia o lo maldito en el poema; así como estudios comparativos entre los fumadores del poemario. El método empleado para analizar al locutor en el poema sitúa la interpretación desde el texto y escala progresiva y pertinentemente hacia otros ámbitos de estudio. Esto evita que la información sobre el consumo anecdótico del autor opaque la interpretación de los sujetos textuales, sin descuidar el vínculo entre el contexto y el poemario. Del mismo modo, al estudiar al fumador de pipa y su relación con los otros sujetos de la enunciación, se demuestra que la sacralidad o el sacrilegio del consumo de enteógenos depende de una serie de condiciones contextuales de 1926. Así, durante la vanguardia algunos escritores se alejan de la embriaguez modernista por no encajar en sus particulares programas políticos como es el caso de Mariátegui y Vallejo sobre el opio; en contraste a quienes ejercen la defensa del indio y la tierra como Gamaliel Churata y Mario Chabes sobre la hoja de coca. De esta manera, los fumadores en literatura requieren estudios específicos para

comprender su relación con lo que fuman como producto de la tierra y sus ideas alrededor del consumo. Al respecto, mediante el tabaco, el fumador de pipa amplifica su yo para trascender las fronteras de la posesión, el tiempo y el espacio, hasta advertirse deshumanizado. Así, similar al campesino devenido en obrero, el exquisito hombre que fuma deviene en animal que piensa.

## Referencias bibliográficas

- Castañeda, L. H. (2011). Reconfiguraciones del sujeto lírico en la poesía hispanoamericana de vanguardia: Oliverio Girondo y Gerardo Diego. *Hispanic Poetry Review*, 1-25.
- Cornejo Polar, J. (2018). La poesía de César Atahualpa Rodríguez. En J. Cornejo Polar, *Estudios de Literatura Peruana* (pp. 191-223). Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- De Rosa, D. (2000). Sobre el héroe decadente. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 57-68.
- Gallegos Díaz, C. (2006). Aportes a la teoría del sujeto poético. *Es-péculo Revista de Estudios Literarios*, 1-33.
- Lauer, M. (2001). *La polémica del vanguardismo: 1916-1928*. Lima: UNMSM.
- Mansilla Torres, S. (2011). Sobre el sujeto lírico mestizo: una aproximación a la subjetividad en la poesía de las memorias culturales. *Revista chilena de literatura*, 69-90.
- Muñoz Cabrejo, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Pantigoso Pecero, M. (1961). *César Atahualpa Rodríguez y La torre de las paradojas*. Lima: UNMSM.
- . (1970). *La espiral introyectiva en la poesía de César Atahualpa Rodríguez*. Lima: UNMSM.
- Quiroz, A. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú*. Lima: Instituto de Defensa Legal.

- Sánchez Franco, M. S. (2007). *La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma*. Lima: UNMSM.
- Saravia, D. (2020). *Migración china y orientalismo modernista: análisis en la revista Variedades (1909-1919)*. Lima: Ediciones MyL S.A.C.
- Segura Zariquiegui, A. (2012). *La melancolía en la poesía modernista peruana*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- . (2016). César Atahuallpa Rodríguez: La interiorización poética postmodernista peruana. *Cartaphilus*, 189-203.
- Slawinski, J. (1989). Sobre la categoría de sujeto lírico. *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial*, 333-346.

**EL CONTRAPUNTO EN LA CUMANANA Y EN EL CARNAVAL  
ANDAHUAYLINO (PUKLLAY TAKI)**

**THE COUNTERPOINT IN THE CUMANANA AND THE  
ANDAHUAYLINO CARNAVAL (PUKLLAY TAKI)**

**O CONTRAPONTO NA CUMANANA E NO CARNAVAL  
ANDAHUAYLINO (PUKLLAY TAKI)**

**Dionicia León Soncco\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Esandino - Estudios Andinos de Interculturalidad: quechua y aymara  
dionicia.leon@unmsm.edu.pe  
ORCID: 0000-0002-8904-6368

Recibido: 9/03/21

Aceptado: 20/03/21

---

\* Estudió Literatura y Lingüística en la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, actualmente estudia un doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Realizó labor docente en la Universidad Nacional Micaela Bastidas y en la Universidad Nacional José María Arguedas. Se desempeña como especialista en Proyección Social en la UNAJMA; es miembro voluntario del Comité Ambiental Universitario (impulsa el uso responsable de las bolsas plásticas, el amor y cuidado por la naturaleza) y de la Cátedra Arguedas en la misma universidad, así como del grupo Poético Brétema de Vigo en España.

## Resumen

En el Perú, por su diversidad cultural y geográfica se puede encontrar una riqueza de manifestaciones a lo largo de su territorio, así encontramos expresiones artísticas vinculadas a cada pueblo, a cada cultura. Algunas similares y otras singulares que se han mantenido en la memoria colectiva de su gente, ya que se transmiten generación en generación y se mantienen vivas, gracias a las familias que cultivan el arte o a las instituciones que lo propician.

En el caso de la literatura de tradición oral andina y afroperuana que también constituyen parte del patrimonio cultural de nuestro país, encontramos algunas particularidades entre las diversas formas expresivas orales y musicales.

Se realizará una comparación entre el contrapunto en la cumanana y en las coplas del carnaval andahuaylino (pukllay taki), porque se advierte en ellas ciertas características similares en su composición y en su interpretación.

**Palabras clave:** contrapunto, cumanana, coplas, carnaval andahuaylino, pukllay taki.

## Abstract

In Peru, due to its cultural and geographical diversity, a wealth of manifestations can be found throughout its territory, thus we find artistic expressions linked to each people, each culture. Some similar and other unique that have remained in the collective memory of its people, since they are transmitted from generation to generation and are kept alive, thanks to the families that cultivate art or the institutions that promote it.

In the case of Andean and Afro-Peruvian oral tradition literature, which also constitute part of the cultural heritage of our country, we find some peculiarities among the various oral and musical expressive forms.

A comparison will be made between the counterpoint in the cumanana and in the Andalusian carnival verses (pukllay taki), because certain similar characteristics can be seen in their composition and interpretation.

**Keywords:** counterpoint, cumanana, coplas, andahuaylino carnival, pukllay taki.

## Resumo

No Peru, devido à sua diversidade cultural e geográfica, uma riqueza de manifestações pode ser encontrada em todo o seu território, por isso

encontramos expressões artísticas ligadas a cada povo, a cada cultura. Alguns semelhantes e outros únicos que permaneceram na memória coletiva de seu povo, pois são transmitidos de geração em geração e se mantêm vivos, graças às famílias que cultivam a arte ou às instituições que a promovem.

No caso da literatura de tradição oral andina e afro-peruana, que também fazem parte do patrimônio cultural de nosso país, encontramos algumas peculiaridades entre as diversas formas de expressão oral e musical.

Será feita uma comparação entre o contraponto na cumanana e nos dísticos do carnaval andaluz (pukllay taki), pois certas características semelhantes podem ser vistas em sua composição e interpretação.

**Palavras-chave:** contraponto, cumanana, coplas, carnaval da andahuaylino, pukllay taki.

---

*Nosotros hacemos las cumananas, no las recopilamos ni las sacamos de los libros. En las fiestas o en los chicheríos, nacen de la creatividad. Cuando nos cogen fríos, no siempre tenemos el valor. Por eso, los sentimientos más profundos los expresamos con calentura con un trago adentro.*

Maritza de Jesús García Reyes

*En el carnaval andahuaylino urbano, las mujeres citadinas visten con llamativas polleras y con ponchos, los varones. Forman pandillas, van por las calles y plazas y se producen alegres confrontaciones con otras comparsas. Se incluyen la guitarra, el violín, el acordeón, la mandolina y la tinya del campo los que animan el contrapunto de canciones picarescas, para finalmente todos juntos compartir comidas típicas y bailar incansables alrededor de las yunzas.*

Luis Rivas Loayza

## Introducción

La rica diversidad cultural en el Perú está conformada por los pueblos nativos amazónicos, quechuas, aymaras y por los pueblos que migraron a nuestro país por múltiples circunstancias; entre ellos, del continente africano y de los pueblos orientales. Todos ellos ahora conforman nuestro universo cultural. En este estudio nos ocuparemos de algunos aspectos de las formas expresivas y musicales de la cultura afroperuana y la cultura quechua.

En la cultura afroperuana advertimos diversas manifestaciones culturales, mencionamos algunas: las danzas (son de los diablos, tondero, etc.), los géneros musicales (festejo, landó, etc.), las canciones (amor fino, villancico, etc.) y los géneros literarios (cumanana, copla y décima). Todas estas expresiones tienen un carácter festivo, alegre, rítmico acorde a sus creencias en donde se conjugan otros elementos como la vestimenta, gastronomía, religión; a pesar de tener un antecedente de opresión y marginación. Igualmente, en la cultura quechua se desarrollan múltiples manifestaciones: danzas (toril, danza de las tijeras, trilla, entre otros) los géneros líricos musicales (huaino, harawi, mulisa, *cashua*, *pukllay taki*, etc.) vinculados a la cosmovisión andina, pues se interpretan en diferentes momentos del año en relación con los rituales asociados a las creencias y constituyen la fuerza vital de los hombres del ande. De estas dos culturas analizaremos la cumanana y el carnaval andahuaylino.

### 1. Sobre la cumanana y el carnaval andahuaylino

No se conoce el significado etimológico de la cumanana, sin embargo, su práctica sigue vigente en la zona norte del Perú, especialmente en el departamento de Piura. Generalmente se ejecuta en las reuniones sociales privadas entre familias, o en espacios más abiertos o públicos como las chicherías. También se propician en ámbitos educativos a través de festivales que

se organizan en instituciones educativas como una manera de promover su difusión, pero sobre todo para que este género discursivo se mantenga en la memoria de los pueblos, y siga el encadenamiento generacional, puesto que, este relevo que se produce mediante las generaciones posibilita que se extienda en el tiempo. Alarcón, afirma:

La cumanana piurana que, como ya hemos dicho, es la misma copla que se conoce en otros lugares del norte del Perú, es también música y letra, en las que es posible rastrear el espíritu de las viejas etnias que antes del arribo de los españoles habitaron en esta parte del país. Su música, de neta raigambre indígena, es monótona y lastimera, y su letra —donde el castellano se ha impuesto como instrumento expresivo— aborda mayormente temas propios del hombre andino, a través de cuartetos, con versos por lo general octosílabos, cuya rima puede ser asonante, consonante o combinada, aunque casi siempre prevalece la segunda. (1992, p. 11)

Esta cita es bastante ilustrativa; por ejemplo nos cita el espacio donde la cumanana se enraíza y cultiva (el norte); además muestra el horizonte temporal y lo fija como anterior a la llegada de los españoles. Es decir, su forma e interpretación ritual es nativa. En cuanto a las características propias del género, encontramos la monotonía, debido a la repetición en la composición e interpretación, el mensaje es doliente, y los temas son situados a su contexto; además las propiedades formales también son definidas; por ejemplo, la composición y articulación de los versos: así son dominantes los octosílabos en cuanto a la métrica, y en el ritmo, prevalece la combinación entre asonante y consonante. La composición de las estrofas generalmente son cuartetos.

Una definición más descriptiva la encontramos en el diccionario etimológico de Julio Calvo, quien explica que cumanana es palabra africana que significa “esperar respuesta ‘kúmana hacer probar; rivalizar; hacer cesar. Kuma disputar, copla

popular”. Quien las interpreta es el cumanero: oficio de componer cumanas, además informa Calvo que Chanela Vázquez explica que “Kuamnana es un vocablo de origen africano que en lengua kikongo significa especial relación recíproca entre personas que poseen saber, que tienen el conocimiento” así habiendo hecho, desajustadamente, el cambio man- ‘cesar’ del kikongo por ‘saber’ del mandinga para dar mayor relieve al contenido” (Calvo, 2014, p. 273). Entonces, esta es una manifestación afro que se cultiva en la costa norte del Perú.

En las comunidades andinas se presentan diversas manifestaciones musicales según sean los ciclos de vida, ya sea para la siembra, para cosecha, esto dentro del ciclo agrícola; pero también existen géneros musicales que se interpretan más en tiempos urbanos, siempre siguiendo un ciclo temporal, por ejemplo, llega el carnaval, el *pukllay*, que es un tiempo de alegría y agradecimiento a las divinidades andinas; entonces se enmarca dentro un desarrollo ritual. El carnaval andino para su interpretación articula canto y danza. Para ello se componen los llamados *pukllay taki*, los cantos carnaval.

Esta nominación se produce como resultado de la fusión de dos palabras quechuas. *Pukllay* que significa “Juego acción de jugar. Diversión, entretenimiento a pasatiempos, Holgarse o expansionarse. Moverse ciertas cosas. Haber cambiantes en la luz. Jugar carnavales, carnavalearse” (Lira y Mejía 2008:330). Y *taki* que significa “Cántico, canción, canto. Música vocal. Cualquier melodía para cantar. Emisión melodiosa de las aves. Cierta ruidos inicial del agua por hervir” (Lira y Mejía 2008:485).

En específico, las coplas del carnaval andahuaylino son composiciones mayormente satíricas que forman parte del proceso festivo del carnaval, conocido también como *pukllay* y que generalmente se realiza en el mes de febrero como una manifestación ancestral del pueblo que agradece a través de sus cantos y bailes la fertilidad de la Pachamama, pidiendo que sea un año mejor de bienestar y fecundidad, así como del florecimiento del

amor. Así, el *pukllay* está asociado al tiempo de fertilidad, en dos horizontes tanto en el humano como en el divino. En el humano porque como producto de estos rituales se producen los encuentros amorosos, por el ánimo que se vive; así varios son hijos del *pukllay*, porque en el tiempo de esas danzas y fiestas se producen las fecundaciones, todas rituales y respetuosas. En lo divino, en estos cantos también se produce la reciprocidad, mediante el canto, la *ch'alla* (rociar ceremonialmente agua sobre la tierra), porque se integra a la fiesta, a la Pachamama, que es la madre germinadora, esta reciprocidad hace que los años sean más venturos, porque se canta y celebra la fertilidad de la tierra. Por ello, febrero es un mes de la fertilidad de la tierra y de los hombres.

Al respeto Arguedas manifiesta que: “El carnaval es la fiesta más grande de los pueblos indios peruanos. No conocemos bien su origen. Pero tiene sus danzas propias y su música propia. Y es la más hermosa música de todo el folklore peruano (1942, p. 120). En efecto, la música y danza es la que se interpreta en los momentos rituales de los pueblos indios, que tienen una extensión considerable tanto en el tiempo, porque es bastante distante, y el espacio, porque se interpreta en todos los pueblos del ande.

En Andahuaylas podemos distinguir dos tipos de carnaval: el urbano y el rural. Cada uno concibe y festeja a su modo el carnaval, aunque hay elementos que se intercambian como el uso de algunos instrumentos musicales (tinya y el cascabel) y otras que se contraponen, como el contrapunto en las coplas que solo se da en el carnaval urbano o ciudadano muy influenciado por los elementos culturales de los colonizadores, debido a que en España existen estas interpretaciones en donde se combina la poesía y la música.

La interpretación del carnaval tiene también una función social reguladora. Al respecto, Navarro menciona: “el carnaval es una fecha para la cual se reservan las luchas o peleas individuales y colectivas de reivindicación o venganza porque gozan

de cierta inmunidad y tolerancia por parte de las autoridades” (1943, p. 2). A esta idea del contrapunto, o competencia se denomina en el quechua como *atipanakuy* “competir, concursar, medir las facultades, entablar contienda, porfiar con conato: altercar, disputar con denuedo” (Lira y Mejia, 2008, p. 51). Este sentido de competencia en el mundo andino está registrado con bastante antigüedad, así se encuentra en *Dioses y hombres de Huarochiri*, cuando Huatyakuri enfrenta a su contrincante para imponer su respeto.

Dentro del mundo andino existen varios géneros artísticos que tienen esta práctica como los *kutichiy*, los toriles o los *kaminakuy*, la guerra de los insultos. Dentro de este contexto se contextualiza el *pukllay taki*, como canto festivo, que confronta, compite. Es precisamente en este tiempo cuando se relajan las normas, y se abre la posibilidad de responder, porque está permitido; así en el ritual del canto atrevido, se pudo establecer “luchas” y “venganzas”, que en otro tiempo sería imposible, por la solemnidad; mientras que, en tiempo de carnaval, las autoridades carecen de autoridad, y se impone la fiesta.

Podemos observar que tanto la práctica de las cumananas como las coplas se dan en diferentes espacios; en cuanto al tiempo la cumanana se interpreta en cualquier tiempo del año, mientras que los carnavales se celebran solo entre los meses de febrero y marzo y están regidos por un calendario agrícola. En estos dos géneros hay un elemento vinculante, su carácter de competencia, de contrapunto, que pueden ser individuales o colectivos. Precisamente, nos fijaremos en resaltar el contrapunto en la cumanana y en el carnaval andahuaylino, para ello presentaremos una definición previa, luego proponemos las letras, para ejemplificar, esto nos permitirá articular la cosmovisión de dos universos culturales, como el afro y el andino, que revelan la rica diversidad cultural de los nuestros, del que José María Arguedas decía “no hay país más diverso, de olores, colores, sabores”, diverso también en sus cantos.

## 2. El contrapunto

El contrapunto es el contraste simultáneo entre dos cosas, bandos, actitudes, de propuesta y respuesta espontánea siguiendo determinadas formas o normas que se valoran por su capacidad creativa.

En el diccionario de la Real Academia Española encontramos las siguientes acepciones:

1. m. Mús. Concordancia armoniosa de voces contrapuestas.
2. m. Mús. Arte de combinar, según ciertas reglas, dos o más melodías diferentes.
3. m. Contraste entre dos cosas simultáneas.
4. m. Arg., Bol., Chile y Ec. Desafío de dos o más poetas populares.
5. m. Ven. Ejecución musical en la que compiten dos cantadores.

Incluida la entrada **contrapuntarse**, que significa picarse o resentirse.

El contrapunto en las cumananas se da en forma de enfrentamiento o competencia, ya sean recitados o cantados de forma espontánea o creativa generalmente de varón a mujer por turnos y la temática. Según Rocca (2010) “En Zaña, las controversias tuvieron la denominación de partidos. Hubo desafíos de diferentes tipos 1. de decimistas 2) de canto (incluía tonderos, tristes o yaravíes 3) de cuartetos, cuartillas o coplas” (p. 224). Entre los cumananeros (así se les llama a los que practican este tipo de género de canción competencia) tenemos sobre todo a los que provienen de la zona norte del Perú (Tumbes, Piura y Lambayeque): Fernando Barranzuela, Nicanor Sandoval León, Juana Francisca Araujo Barranzuela, entre otros.

Mientras que el contrapunto en las coplas del carnaval andahuaylino se dan también en competencia espontánea, a esta forma de lucha se denomina también *atipanakuy*

(enfrentamiento). En cuanto a su interpretación es colectiva, así se forman grupos o pandillas de integración mixta por varones y mujeres; lo que los une es la identidad de grupo. También se pueden agrupar por géneros: bando de mujeres y bando de varones; entre ellos se produce la interpretación jocosa y pícaro, porque circula entre ellos la sensualidad. La forma de reconocer al ganador se da a través la cantidad de coplas, pero sobre todo se reconoce al grupo que canta coplas más creativas; también en la resistencia y capacidad de respuesta, ya que es un juego de ida y vuelta. Cuando un bando canta, el otro debe responder inmediatamente, improvisando creativamente, y gana el que mantiene el ritmo sin quedarse en silencio.

Entre las comparsas culturales de la zona urbana de Andahuaylas que cada año practican los contrapuntos en los carnavales tenemos a los del barrio Kichkapata (lugar de nacimiento de José María Arguedas), del Centro Poblado de Ccoñeccpuquio, Curibamba, San Carlos, Sanjichu papi, Sunqu sua, Quyllur, Warma Kuyay, Hijos de Talavera, etc.

### **3. Comparación del contrapunto entre la cumanana y en las coplas del carnaval**

De acuerdo las observaciones realizadas en el campo y a lo revisado en las fuentes bibliográficas, presentamos una clasificación comparativa del contrapunto entre la cumanana y las coplas del carnaval andahuaylino; según el espacio donde se practican, el tratamiento temático, las formas de ejecución, vigencia y composición literaria que nos permita tener una referencia de las similitudes y diferencias en ambas formas expresivas orales y musicales.

#### **a) Según espacio y tiempo donde se practican**

Hacen referencia a los lugares y temporadas donde se practican los contrapuntos en ambos géneros vigentes.

La cumanana	Las coplas del carnaval
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Chicherías</li> <li>• Fiestas sociales</li> <li>• Festivales</li> <li>• Instituciones educativas (difusión)</li> <li>• Se practican en cualquier momento del año, no hay una fecha determinada.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Solo en el tiempo del carnaval, en las calles y plazas entre febrero y marzo.</li> </ul>

Notamos una diferencia entre el espacio y el tiempo pues, las cumananas, las podemos oír en cualquier ocasión durante el año, en reuniones familiares, fiestas patronales, concursos regionales, pero en espacios cerrados. En el caso del carnaval, solo durante febrero y marzo; sin embargo el espacio es más abierto, se ocupan las calles y plazas en donde participan todos desde los más pequeños hasta los más adultos; puede ser de día o de noche. Arguedas describe:

En la noche del martes, se oye de repente, el wayno de carnaval, tocado por muchas guitarras y cantado por un gran coro. Por las cuatro esquinas entran a la plaza largas cadenas de hombres y mujeres, zapateando, cantando en voz alta. En la punta de la wifala van tres, cuatro, a veces ocho y diez guitarristas. ¡Cantan la danza del carnaval en kechwa!... Cien, doscientas voces de hombres y mujeres: Chayraqmi, chayraqmi chayaykamuchkani, según sea en Andahuaylas o Talavera (...) En la plaza está cantando toda la gente del pueblo. La plaza es el corazón para el pueblo. (1938, p.15-16)

## **b) Por su temática**

Son los temas que abordan estas formas líricas de la tradición oral y musical. Esto quiere decir que responden a un contexto situacional.

La cumanana	Las coplas del carnaval
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amorosos</li> <li>• Despreciativos</li> <li>• Picarescos</li> <li>• Del patriotismo</li> <li>• Políticos</li> <li>• En forma de adivinanzas</li> <li>• De preguntas y respuestas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Picarescos</li> <li>• Amorosos</li> <li>• Despreciativos</li> </ul>

Notamos que las cumananas tienen una variada temática a comparación de las coplas del carnaval donde resalta sobre todo lo picaresco. Pero según lo revisado en los vídeos de las redes sociales, las cumananas que más se difunden en las Instituciones Educativas son los de tipo despreciativo, relacionado a la decepción amorosa. Al igual que las de sentido picaresco con contenido sexual; por ejemplo, las cumananas creadas por Fernando Barranzuela, el mayor cumananero de Yapatera en Piura:

Para penar vino el hombre  
 en este mundo traidor  
 no importa que el hombre pene  
 cuando más pene, mejor.

### c) Forma de ejecución

Responde a los aspectos que toman en cuenta al momento de la ejecución en cuanto a número (cantidad), género (femenino, masculino), uso de instrumentos musicales, factores que determinan el cierre o continuación del contrapunto en la cumanana y las coplas del carnaval.

<b>La cumanana</b>	<b>Las coplas del carnaval</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• De varón a mujer y viceversa (se han registrado contrapuntos entre afrodescendientes y un indígena o un afrodescendiente y mujer blanca).</li> <li>• De varón a varón.</li> <li>• Pueden ser cantadas o recitadas con acompañamiento musical de guitarra y cajón, antes de arpa y vihuela.</li> <li>• Forman parte de un repertorio de otros géneros populares.</li> <li>• A veces terminan en un baile o en discusiones y peleas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se cantan en grupo o pandillas, que pueden estar conformados por varones y mujeres y también solo de varones y mujeres.</li> <li>• Son cantados con acompañamiento de quenás, guitarras, acordeón, violín, mandolina, charango, etc.</li> <li>• Terminan cuando uno de los grupos se queda en silencio sin poder contestar para luego reiniciar con el baile o compartir una comida.</li> </ul>

Observamos que existen diferencias en cuanto al número de los ejecutantes, mientras que en las cumananas son de una persona contra otra, en las coplas del carnaval son de un grupo de personas frente a otro grupo de personas, esto porque los carnavales son fiestas masivas donde todos se alegran y salen a disfrutar sin importar la edad.

Sin embargo, en cuanto al género en las cumananas, existen más combinaciones como de varón a varón, característica que no se da en las coplas del carnaval.

Notamos también que las cumananas tiene dos formas de ser presentadas: como canción o declamada; a comparación de las coplas del carnaval que solo son cantadas. Sin embargo, en ambos casos, se hacen uso de acompañamiento musical.

Tanto en las cumananas como en las coplas del carnaval, el contrapunto tiene un carácter dinámico. El maestro de las cumananas Nicanor Sandoval León, testimonia que “A veces la contendora busca el desafío del baile, por lo que la cumanana termina con un tondero (entrevista realizada por Jesús Raymundo Taipe 25/08/2008 de la revista Variedades). Las cumananas, cantadas o recitadas generalmente terminan en un baile o en discusiones o peleas. Mientras que el contrapunto en el carnaval solo cantado y solo termina cuando una de partes se

queda en silencio, sin la capacidad de responder creativamente al grupo contrincante, para continuar con el baile característico del carnaval o en una comida.

### Contrapunto que termina en baile

**Varón:** Señora mía  
yo siempre soy sincero  
aunque usted no lo sepa  
yo sé bailar bien mi tondero.

**Mujer:** A ver, vamos pues, que me lo demuestre  
aunque pobre soy  
yo te apuesto lo que cueste  
y nos bailamos el tondero.

(Contrapunto entre Nicanor Sandoval León y Juana Francisca Araujo Barranzuela)

### d) Según la vigencia

Es la manera de cómo actualmente se evidencia su práctica y la forma cómo se difunde y se da a conocer en el medio.

La cumanana	Las coplas del carnaval
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Al ser una práctica de dos personas, no se evidencia su práctica masiva.</li> <li>• Actualmente se difunden en los colegios o festivales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cada agrupación mantiene y renueva su repertorio de contrapuntos.</li> <li>• Constituye una pieza infaltable en los carnavales.</li> <li>• El carnaval es una de las fiestas más importantes, pueden prolongarse hasta un mes.</li> </ul>

Carazas (2017): “Los géneros de canciones de competencia desarrollados en el norte y en el resto del país van disminuyendo hasta dejarse de practicar muchos de ellos. Ya solo quedan [...] la décima, la copla y la cumanana como prácticas más difundidas” (p. 30).

El contrapunto en el carnaval constituye parte fundamental en el desarrollo de la fiesta, que permite la compenetración entre los que son parte de ella, en donde se trasmite su alegría mediante el canto, el baile. No necesariamente se requiere de un concurso o un festival para ponerlo en práctica, es algo que se vive profundamente sin que haya un público de por medio porque todos son parte de la celebración. El historiador José Vega (2001) hace referencia al carnaval de Andahuaylas de la región Apurímac por ser “el más festivo de melodía alegre y el más picaresco”. Esta provincia constituye un escenario más de testimonio porque mantiene viva su tradición a buen recaudo.

### e) En su composición literaria

Nos permite conocer los aspectos literarios que resaltan en su composición, los recursos estilísticos y estéticos de las piezas poéticas conjugadas con la música.

La cumanana	Las coplas del carnaval
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Son cuartetos con versos por lo general octosílabos con rima asonante, consonante o combinada.</li> <li>• Se utilizan metáforas, hipérbos, personificación, eufemismos, sinécdoques, etc.</li> <li>• Los dos primeros versos presentan una idea propositiva y dos últimas como una conclusión o resolución.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Son versos libres, algunas veces octosílabos, con rima consonante o combinada.</li> <li>• También se utilizan metáforas, hipérbos, personificación, eufemismos, sinécdoques, etc.</li> <li>• Los primeros versos también presentan la misma idea propositiva y las últimas a manera de conclusión o resolución (como es cantado se repiten dos veces cada dos versos).</li> </ul>

## 4. Clasificación de los contrapuntos según la temática

Veamos ahora algunos contrapuntos de cumananas frente a las coplas del carnaval andino o *pukllay taki*; algunos recopilados y otros creados por sus autores, donde evidenciaremos algunas similitudes y diferencias en su temática, interpretación y composición literaria.

**Rima:** rimas asonantes, consonantes y combinadas

**Temática:** despreciativos, picarescos y amorosos.

**Métrica:** No es precisa porque varía, pueden ser estrofas de cuatro versos octosílabos o, heptasílabos o eneasílabos.

**Figuras retóricas:** metáforas, hipérbolos, hipérbaton, símil, eufemismos, anáforas, etc.

### a) Contrapuntos despreciativos

Los contrapuntos despreciativos se caracterizan porque existe una connotación de superioridad de uno frente al otro, haciéndole notar su orgullo por algo que uno tiene y al otro le falta o recurriendo a sus defectos para rebajarlo. Puede pasar también que se resalte al inicio los aspectos positivos de la persona y al final sus defectos de tal manera que el aspecto negativo resalta más que lo positivo. Los contrapuntos despreciativos generalmente se dan por decepción amorosa o cuando son de diferentes lugares para afirmar su posicionamiento como mejor lugar que el otro.

La cumanana	Las coplas del carnaval
<p><b>Varón:</b> Que señora tan prejuiciosa que viste bonito vestido ojalá que con el tiempo encuentre bonito marido.</p> <p><b>Mujer:</b> Y de eso ni pensarlo que yo sabré escoger aunque los hombres de ahora lo que quieren es merecer.</p> <p>(Contrapunto entre Nicanor Sandoval León y Juana Francisca Araujo Barranzuela)</p>	<p><b>Varones:</b> La mujer que a mí me quiera que me atienda todo el día y si no me atendiera otro amor yo buscaría otro amor no faltaría.</p> <p><b>Mujeres:</b> El hombre que a mí me quiera que me atienda todo el día y si no me atendiera el huevo le sacaría y a mi perro le daría.</p> <p>(Contrapunto popular)</p>

- En las cumananas: El locutor se dirige a su alocutario utilizando adjetivos calificativos en los dos versos de inicio y en los dos últimos versos concluye sutilmente haciendo referencia a que, si se viste bien, encuentre a alguien que también lo merezca. En respuesta, su alocutario, le hace saber que ella es quien elige, por más que las formas hayan cambiado. Se nota que la rima es más armoniosa.
- En las coplas del carnaval: En los primeros versos se inician con una proposición condicionante, desafiante en caso sea despreciado por la pareja elegida. La misma posición toma su alocutario, pero siendo más agresiva y despreciativa. En estos versos se hacen uso de anáforas, para mantener el ritmo.

La cumanana	Las coplas del carnaval
<p><b>Mujer:</b> Anda cholo palangana con harta chicha en la panza, cómo quieres que te quiera si la plata no te alcanza.</p> <p><b>Varón:</b> Suspiro, pero no lloro, al menos no hago llorar sabiendo que soy guapo amores me han de sobrar.</p> <p>(Cumananas ejecutadas por los niños de la I.E. del 4to grado de primaria de la I. E. Federico Helguero Seminario-Piura/Perú)</p>	<p><b>Mujeres:</b> Venezolana nichkanki siki sapacha nichkanki, venezolana nichkanki ñuñu sapacha nichkanki. Mejor que venezolana unajminita pashñacha.</p> <p><b>Varones:</b> Venezolano nichkanki, hatun maqtacha nichkanki, venezolano nichkanki qatun chaychayq nichkanki. Mejor que venezolano talaverino maqtacha.</p> <p><b>Traducción:</b></p> <p><b>Mujeres:</b> Venezolana potona, estás diciendo, venezolana con grandes tetas, estás diciendo. Mejor que la venezolana es la señorita unajmina.</p> <p><b>Varones:</b> venezolano estás diciendo al joven grande, venezolano estás diciendo, con grandes cositas estás diciendo. Mejor que venezolano es el joven talaverino.</p> <p>(Creado por el Elenco de Danzas Warma Kuyay de la UNAJMA)</p>

- En las cumananas: La mujer desprecia al varón por condición de pobre, mientras que el varón no se aflige, con un alto grado autoestima y muy orgulloso le hace saber que no es la única. Se hace uso de metáforas e ironías.
- En las coplas del carnaval: Las mujeres unajminas hacen notar que son mejores que las mujeres venezolanas por más atributos físicos que estas tengan. La respuesta de los varones es la misma. Pero en ambos casos no se dice el porqué son mejores. Se hace uso de eufemismos, pero tan bien se usa un lenguaje atrevido.

La cumanana	Las coplas del carnaval
<p><b>Mujer:</b> Mis amigas me fastidian con este cholo sin gracia, pero yo no quiero tener un murciélago en mi casa.</p> <p><b>Varón:</b> China malagradecida mejor me iré con tu hermana, hoy haré pedido y me casaré mañana.</p> <p>(Cumananas ejecutadas por los niños de la I.E. del 4to grado de primaria de la I. E. Federico Helguero Seminario-Piura/Perú)</p>	<p><b>Varones:</b> A las de la UNAJMA, a las arguedianitas yo las quiero, yo las amo ellas son ñuñusapas, ellas son sikisapas; pero piden matrimonio y no quieren chaca chaca. (Bis)</p> <p><b>Mujeres:</b> A los de la UNAJMA, a los arguedianitos yo los quiero, yo los amo. ellos son waqrasapas, ellos son trago supis; pero no quieren casarse, porque tienen chikitito. (Bis)</p> <p>(Creado por el Elenco de Danzas Warma Kuyay de la UNAJMA)</p>

- En las cumananas: En estos versos, la mujer desprecia al varón por su condición de no ser agraciado físicamente, en el anterior era por ser pobre. Sin embargo, el varón no se amilana y hace saber que se casará con su hermana. Se hace uso de metáforas.
- En las coplas del carnaval: Los varones declaran su amor interesado solo por los atributos físicos de las mujeres, pero se

decepcionan porque ellas prefieren el matrimonio antes que tener relaciones sexuales. Las mujeres también declaran su amor, pero recurren a los insultos despreciativos, así como eufemismos para referirse al sexo masculino. Se evidencia nuevamente el uso de anáforas.

## b) Contrapuntos pícaros

Aluden al doble sentido, se inicia cuando una de las partes provoca al otro con cierta malicia atrevida y mayormente con connotaciones sexuales. Se utilizan figuras literarias como los eufemismos para referirse implícitamente al aspecto sexual, pero también se expresan explícitamente esos términos.

La cumanana	Las coplas del carnaval
<p><b>Varón:</b> Me puse a lavar a un negro a ver si se desteñía cuanto más lo jabonaba más negro se me ponía.</p> <p><b>Varón:</b> Yo también bañé a un blanquito a ver qué cosa decía le metí un dedo al potito y el maricón se movía.</p> <p>(Contrapunto entre Fernando Barranzuela y Juan Manuel Guardado)</p>	<p><b>Varones:</b> Me gusta tu fuste, me gusta tu encaje pero más te gusta que yo te encaje.</p> <p><b>Mujeres:</b> Te gusta mi fuste, te gusta mi encaje Pero no te gusta que otro me encaje.</p> <p>(Contrapunto popular)</p>

- En las cumananas: En cuanto al uso del lenguaje, el sentido figurado apela al hipérbaton no solo lineal sino en todo el verso, así como el sentido de este. La hipérbole con el que tramita el remate lo hace atractivo y humorístico.
- En las coplas del carnaval: Se recurre a usar el doble sentido de las palabras, con un coqueteo discreto con la replana. El

uso del hipérbaton es lineal, así como en todo el verso, el remate no es hiperbólico sino metafórico.

### c) Contrapuntos amorosos

Tratan del amor se dan de varón a mujer y viceversa, se utilizan metáforas para enamorar o conquistar. El lenguaje es romántico. En el caso de las coplas del carnaval observamos el uso constante de anáforas. Esto permite conservar el ritmo del contrapunto.

La cumanana	Las coplas del carnaval
<p><b>Varón:</b>                      Paromítare bráncare                      paromítare bráncare                      catay                      si tú me quiérene                      si tú me quiérene                      échame ar áncare                      velay.</p> <p><b>Mujer:</b>                      Cardito negro                      cardito negro                      por qué me espinas                      por qué me espinas                      con tu mirar                      velay.</p> <p>(Cumanana entre hombre afrodescendiente y mujer blanca de Piura recopilado por el Padre Justino Ramírez)</p>	<p><b>Varones:</b>                      Talaverinita, dulce cariñito,                      coge tu mantita,                      para ir conmigo. (Bis)</p> <p><b>Mujeres:</b>                      Talaverinito, precioso chiquillo,                      limpia tu moquillo                      para ir contigo. (Bis)</p> <p><b>Varones:</b>                      Talaverinita, linda sunqu suwa,                      ojitos marrones                      dueña de mi vida. (Bis)</p> <p><b>Mujeres:</b>                      Talaverinito, lindo muchachito,                      jilguero nocturno                      amor de mi vida (Bis)</p> <p>(Contrapuntos de la agrupación cultural Sunqu sua de Talavera)</p>

- En las cumananas: Son versos antiguos donde un hombre afrodescendiente le pide a su amada blanca que si lo quiere se lo lleve con ella. A lo que ella corresponde con el mismo

cariño. Hay una riqueza metafórica constante y uso de anáforas.

- En las coplas del carnaval: Las mujeres y los varones se declaran amor mutuo, resaltando sus virtudes y cualidades físicas con un lenguaje dulce, haciendo uso de metáforas.

<b>La cumanana</b>	<b>Las coplas del carnaval</b>
<p><b>Varón:</b> Buenos días negrita te vengo hablar de amor yo soy tu negrito lindo escúchame por favor.</p> <p><b>Mujer:</b> Como el agua del río yo te quise mucho mejor pero me cambiaste por mujer blanca que hoy te causa mucho dolor.</p> <p>(Cumanana del IV concurso descubriendo cumaneros mercedinos 2011 en Piura)</p>	<p><b>Varones:</b> Esos limones de tu huertito esos limones de tu huertito están maduros para mí para chuparlos a solas.</p> <p><b>Mujeres:</b> Esos limones de mi huertito esos limones de mi huertito están maduros para ti no lo pierdas por sonso.</p> <p>(Contrapuntos de la agrupación cultural Sunqu sua de Talavera)</p>

- En las cumananas: Se habla de un desengaño amoroso, el hombre es zalamero y suplicante, se hace notar la rivalidad entre la mujer blanca y negra. En los versos se utiliza el símil con un lenguaje denotativo.
- En las coplas del carnaval: Aborda el tema amoroso, pero también erótico y satírico, expresan los sentimientos en forma directa y en eso radica parte de su sinceridad y picardía. Se usan metáforas y se apelan a un recurso natural para trasponer los sentidos. El lenguaje es connotativo con una fuerte carga de sensualidad.

## Conclusiones

- El Perú es un país diverso en donde se aprecia la convivencia de varias culturas, que se relacionan y comparten ciertas características manteniendo sus peculiaridades e identidades colectivas. En la diversidad rescatamos la riqueza cultural de los pueblos, a pesar de las interacciones continuas que se suscitan en el tiempo de forma dinámica, preservando sus expresiones culturales.
- La memoria de las culturas se guarda a través de las historias escritas, de la tradición oral —como los relatos, los cuadros, los nombres de las personas y pueblos, la vestimenta, la comida— pero también a través de música. Por eso es necesario difundirlas y darlas a conocer de generación en generación.
- La cumanana y el pukllay taki (coplas del carnaval) son géneros líricos musicales, pero al mismo tiempo son formas de memoria cultural. Por medio de ellas se visibiliza y se recrea el sentir de las personas y la forma cómo alegran y fortalecen la vida con libertad a pesar de haber pasado por momentos históricos lamentables.
- Las escuelas son los centros de revitalización cultural a través del estímulo del cultivo de estas artes; pero también se debe promover otros espacios de difusión, o recuperar aquellos espacios en donde se practicaba anteriormente; esto para el caso de las cumananas.
- El contrapunto en la cumanana y el pukllay taki tienen diferencias, en cuanto al lugar, mientras las cumananas se practican en lugares cerrados; los pukllay taki, en espacios abiertos con participación masiva de comparsas. Respecto al tiempo, las cumananas se practican en cualquier momento del año y los pukllay taki solo en los carnavales. En la composición literaria se nota que la rima es más armoniosa en las cumananas.
- El contrapunto en la cumanana y el pukllay taki no obstante tienen matices culturales diferentes se encuentran similitu-

des ya que ambas comparten la misma temática amorosa, despreciativa y pícaro; mientras que, en su composición literaria, encontramos que se utilizan figuras retóricas con rima asonante, consonante y mixta. Sin embargo, la métrica no es precisa para ambos casos.

## Referencias bibliográficas

- Alarcón, Alberto (1992). *El canto de la Achupalla. La cumanana en Piura*. Lima: Lluvia Editores.
- Arguedas, José (1985). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Edit. Horizonte
- . (1938/1989). *Canto Kechwa* (con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo) Lima: Edt. Horizonte.
- Bellido, Alfredo y otros (2005). *Visión Andina del Carnaval*. Andahuaylas. Centro de Estudios Andinos Vida Dulce: Gráfica San Martín.
- Calvo Pérez, Julio. (2014). *Diccionario etimológico de palabras del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Carazas, Milagros (2011). *Estudios Afroamericanos: ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Lima: Centro de desarrollo étnico.
- . (2017). Cumanana y memoria oral en la Historia de Yapatera de Fernando Barranzuela. *D Palenque Literatura y Afrodescendencia*. Lima. Año II. N.º 2.
- Gutiérrez, Arturo (2003). Música y músicos de Andahuaylas. Recuperado de: <http://redchanka.blogspot.com/2013/04/musica-y-musicos-de-andahuaylas.html>
- Huamán, Carlos (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México D.F.: El Colegio de México.
- Lira, Jorge A y Mejía Huamán, Mario (2008). *Diccionario quechua-castellano*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.

- Navarro, Víctor (1943). Pukllay Taki. Sobre el retiro de la *Revista del Instituto Americano de Arte*. Año 1, N.º 1 Vol 1.
- Rocca, Luis (2010) *Herencia de Esclavos en el norte del Perú (Cantares, danzas y música)*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico-CEDET.
- Tompkins, William D. (2011) Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú. Lima. Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú/ Centro Universitario de folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

**RELACIONALIDAD Y COMPLEMENTARIEDAD EN LOS  
CUENTOS INFANTO-JUVENILES DE *EL SOCAVÓN PLATEADO*.  
CUENTOS Y RELATOS MINEROS DE WANCA WILLCA**

**RELATIONALITY AND COMPLEMENTARITY IN THE  
CHILDREN AND YOUTH STORIES OF *EL SOCAVÓN PLATEADO*.  
CUENTOS Y RELATOS MINEROS OF WANCA WILLCA**

**RELACIONALIDADE E COMPLEMENTARIEDADE NOS  
CONTOS INFANTO JUVENIS DE *EL SOCAVÓN PLATEADO*.  
CUENTOS Y RELATOS MINEROS DE WANCA WILLCA**

**María José Bautista\***

Universidad Nacional de Jujuy  
mjbautista@fhycs.unju.edu.ar  
ORCID: 0000-0002-5443-9508

Recibido: 8/03/21

Aceptado: 20/03/21

---

\* Profesora en Letras de la Universidad Nacional de Jujuy. Profesora Adjunta en la Cátedra de Literatura Latinoamericana de la carrera de Letras de la FHyCS de la UNJu. Se encuentra realizando la tesis doctoral *Representaciones andinas en los cuentos infanto-juveniles de Jujuy*. Desde el 2004, participa como investigadora en proyectos sobre temas de literatura latinoamericana, autores jujeños y categorías culturales de la región andina. Ha recibido la Beca de Posgrado CIN-PERHID 2018 otorgada por el Consejo Interuniversitario Nacional y la Beca Creación año 2020 que otorga el Fondo Nacional de las Artes. Ha publicado artículos en revistas y libros de investigación; es co-autora, junto a la Dra. Herminia Terrón de Bellomo, de *Hallazgos. Textos dispersos de Jorge Calvetti*, EDIUNJu. Ha participado como correctora del libro *Antología de literatura jujeña* de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Jujuy. El presente trabajo es parte de su tesis doctoral.

**Resumen**

El trabajo tendrá como propósito identificar las categorías de relacionalidad y complementariedad en *El socavón plateado. Cuentos y relatos de mineros* de Wanca Willca, autor jujeño. El libro se compone de cuentos que se podrían definir como infanto-juveniles —en los que se narran historias en las que no siempre hay finales felices— ambientadas en el cruento espacio de las minas.

Mediante la aplicación de las categorías de relacionalidad y complementariedad, el ensayo planteará la identificación, en los cuentos, de dos maneras de lidiar con esa violencia. La primera estará enfocada desde la perspectiva de la relacionalidad del hombre con lo que lo rodea, desde el amparo que proporcionan las *huacas* o dioses tutelares que auxilian y permiten restaurar el equilibrio. Una segunda orientación será desde el rol preponderante de la comunidad, la complementariedad con el otro como núcleo de acción salvífica y único recurso de liberación.

**Palabras claves:** relacionalidad, complementariedad, cuentos, Jujuy.

**Abstract**

The purpose of the work will be to identify the relationality and complementarity categories in the *Miners' Tales and Stories* by Wanca Willca, an author from Jujuy. The book consists of stories that could be defined as children's and juvenile ones telling stories, in which there are not always happy endings, set in the bloody mine environment.

By applying the relationality and complementarity categories the essay will set out the identification, in the stories, of two ways of dealing with that violence. The first will be focused from the perspective of man's relationality with his surrounding, from the protection provided by the *huacas* or tutelary gods that help and restore balance. A second orientation will be from the predominant role of the community, the complementarity with the other as the nucleus of saving action and only resource of liberation.

**Keywords:** complementarity, Jujuy, relationality, stories.

**Resumo**

O objetivo do trabalho será identificar as categorias de relacionalidade e complementaridade nos *Cuentos y relatos de Mineros* de Wanca Willca, escritor jujenho. O livro é composto por contos que poderiam ser definidos como infanto juvenis nos quais se narram histórias em que nem sempre há finais felizes, ambientadas no espaço violento das minas.

Por meio da aplicação das categorias de relacionalidade e complementaridade, o ensaio irá propor a identificação, nas histórias, de duas formas de lidar com essa violência. A primeira estará focada desde a perspectiva da relacionalidade do homem e seu entorno, a partir da proteção proporcionada pelas *huacas* ou deuses tutelares que ajudam e permitem restaurar o equilíbrio. E uma segunda orientação partirá do papel preponderante da comunidade, a complementaridade com o outro como núcleo da ação salvífica e único libertador.

**Palavras-chave:** relacionalidade, complementaridade, contos, Jujuy.

---

## Introducción

La propuesta del presente trabajo busca identificar las categorías de relacionalidad y complementariedad en *El socavón plateado. Cuentos y relatos de mineros* de Wanca Willca, autor jujeño. El libro —considerado en este caso dentro del género infanto-juvenil— narra historias cuyos finales no son siempre felices ni posee el estilo occidental que actualmente se le imprime a los cuentos dedicados a los niños; en los que se los muestra divirtiéndose o jugando, experimentando o teniendo aventuras. Estos relatos apuntan particularmente a explicitar otras formas de vida, de estar-en-el-mundo, modos de convivir tanto con otros seres humanos como con la naturaleza. Son estos procedimientos escriturales los que permiten recuperar las categorías andinas de relacionalidad y complementariedad para su abordaje crítico.

No se han encontrado trabajos teóricos-analíticos que aborden la problemática propuesta para los cuentos de Wanca Willca. Resulta significativo el hecho de que su obra hasta ahora no haya sido estudiada. Se puede suponer que esto ocurre por el hecho de que esta no se ciñe al canon habitual de narrativa infanto-juvenil, ni aborda de manera convencional la temática de la violencia y la situación de la región. Por este motivo, se ha optado por realizar un primer esbozo analítico de uno de los

libros del mencionado autor, proporcionando un análisis crítico que permita una mirada inicial a la narrativa de la región.

Su libro de cuentos resignifica dialógicamente la relación de la comunidad con el mito, con la naturaleza y con el destino de los pueblos mineros. Estos espacios se entrecruzan de manera geocultural e intertextualmente en el mundo narrativo propuesto por Wanca Willca. La experiencia del habitante andino, desplazado de su hogar por azar o necesidad, habita en los espacios mineros donde atraviesa por estados de esfuerzos, llanto, orfandad, y en algunos casos, muerte. A través de la dolorosa memoria se recuerda a los amigos perdidos, a los amores y a los hijos: son los innominados que “los cerros se han tragado”. Es decir, estos relatos apelan a la recuperación de la experiencia de los pueblos andinos forzados a vivir de la minería. Sus personajes son niños y jóvenes comprendidos como sujetos sociales protagonistas de la historia, insertos en una comunidad activa y contenedora. En ella se articulan como una sola entidad que piensa, aprende y evoluciona en conjunto. No existe un yo individual, todos son parte de la experiencia.

Wanca Willca reviste las narraciones trágicas con el manto del mito, así la naturaleza “hablará en *runasimi* y dictará su sentencia”. El *Toro* color plomo, sembrará las vetas de los minerales en la tierra y junto con ellas, urdirá el destino de los pobladores con hilos de miseria y tragedia.

El libro se introduce con un breve relato denominado la “Siembra de Minerales”, que a partir de la tercera persona del plural, el impersonal “Dicen...”, el narrador se desprende de la palabra y la hace parte aparente de la tradición oral. Este mito inaugura el escrito y de alguna manera engloba todo el libro, como eje vertebrador al conjunto de cuentos: un toro gigantesco color plomo que, por donde camina o se hecha a descansar, siembra minerales; al igual que las raíces de un árbol, esparcirá el metal precioso por toda la región. Sin embargo, se pueden dilucidar otros ejes que estructuran las acciones/funciones de los personajes y el desarrollo episódico de los cuentos: primero

la naturaleza con su rol complementario al de la comunidad y luego la reciprocidad con que los dioses (*huacas*<sup>1</sup>) proceden según las actitudes de los hombres y los guiarán hacia su destino.

La metodología de análisis partirá de la aplicación de las categorías de *relacionalidad y complementariedad* con el propósito de observar cómo el autor emplea implícitamente estos recursos para problematizar y operar con esa violencia, con las heridas de la muerte y la orfandad en el mundo de la minería.

La primera estará enfocada desde la perspectiva de la relacionalidad<sup>2</sup> del hombre, con lo que lo rodea; desde el amparo que proporcionan las huacas o dioses tutelares que auxilian y permiten restaurar el equilibrio que la conquista ha destruido. Y una segunda orientación, será desde el rol preponderante de la comunidad, la complementariedad con el otro, la comunidad como núcleo de acción salvífica y único recurso de liberación.

Mauro Mamani Macedo<sup>3</sup> ha explorado estas categorías desde diversos aspectos, y aquí se intentará identificarlas en los sucesos y en el proceder de los personajes protagonistas de los cuentos.

En primera instancia se repasará con mayor profundidad epistemológica dichas categorías. La categoría *relacionalidad*, explicada por Mauro Mamani Macedo, implica que todo se halla vinculado; es decir, “nada puede andar suelto”. Josef Estermann explica que “La relación es —para hablar en forma paradójica— la verdadera ‘sustancia’ andina” (2006, p. 108). “Este principio afirma que todo está de una u otra manera relacionado (vinculado, conectado) con todo”; es decir “en base a la primordialidad de esta estructura relacional, los entes particulares se constituyen como ‘entes’ sociales”. (2006, p. 126). “El ‘principio de relacionalidad dice que cada ‘ente’, acontecimiento, estado de conciencia, sentimiento, hecho y posibilidad se halla inmerso en múltiples relaciones con otros ‘entes’, acontecimientos, estados de conciencia, sentimientos, hechos y posibilidades. La ‘realidad’ (como un ‘todo’ holístico) recién ‘es’ (existe)

como conjunto de ‘seres’ y acontecimientos interrelacionados” (2006, p. 128). Los seres humanos, los objetos, los animales, la naturaleza; en fin, todo, se encuentra integrado o dependiente de lo que lo rodea.

Paralelo a este, aparece el término *complementariedad*, que significa la convivencia de la dualidad heterogénea, “se necesita de otro para existir, crecer y fortalecerse, un opuesto semejante” (Mamani Macedo, 2018). Por ejemplo, los pies siempre van juntos, no son iguales ni se reemplazan entre sí, sino que son opuestos complementarios, que requieren uno del otro para funcionar; si falta alguno se altera el equilibrio y el par se debilita. Este es un paradigma representativo de la idea de complementariedad que se traslada a todos los seres; macho y hembra, a las manos izquierda y derecha, los ojos, los esposos, etc. Estermann, a propósito, especifica que “el ‘complemento’ es el elemento que recién ‘hace pleno’ o ‘completo’ al elemento correspondiente” (p. 139). “El principio de complementariedad enfatiza la inclusión de los ‘opuestos’ complementarios en un ‘ente’ completo e integral” (2006, p. 141) Es así que el hombre andino (*runa*) emplea lo que Estermann denomina una ‘mediación celebrativa’:

[E]s decir: las posiciones complementarias llegan realmente a complementarse (integrarse) en y a través del ritual celebrativo, mediante un proceso ‘pragmático’ (acción) de integración simbólica. Cielo y tierra, sol y luna, claro y oscuro, verdad y falsedad, día y noche, bien y mal, masculino y femenino para el *runa/jaqi* no son contraposiciones excluyentes, sino complementos necesarios para la afirmación de una entidad ‘superior’ e integral. El principio de complementariedad se manifiesta a todo nivel y en todos los ámbitos de la vida, tanto en las dimensiones cósmicas, antropológicas, como éticas y sociales. El ideal andino no es el ‘extremo’, uno de dos ‘opuestos’, sino la integración armoniosa de los dos. (2006, p. 142).

A través de esta “mediación celebrativa”, que se intentará identificar en los personajes y elementos constitutivos de los cuentos de Wanca Willca, es que se trabajará la noción de par complementario dada principalmente en la interacción del hombre con la naturaleza, con la comunidad y con los dioses.

Partiendo de este primer esbozo se llega al término *yananti*, que reúne las categorías anteriores. La propia palabra *yananti*, explicada por Mauro Mamani Macedo, funciona y se constituye por  *yana: ayuda e inti: entre/universalidad*. Es la idea de juntar los pares para construir una unidad significativa y lograr un objetivo mediante la reciprocidad. Este espíritu unificador proyecta *yananti* en toda la vida andina, ya que la dualidad está en toda manifestación.

En aimara *yanan* indica un par de elementos sinérgicos que van juntos como los ojos o las manos. Se establece la unidad entre dos cosas iguales, pareadas y hermanas, que si alguno de los elementos falta el desempeño se altera e incluso desvirtúa.

Visto esto, el presente trabajo intentará mostrar un breve panorama de cómo los citados cuentos infantiles incorporan intuitivamente las categorías de relacionalidad, complementariedad, acompañadas de las nociones de *yananti* y reciprocidad, para narrar sus vicisitudes. Mostrar cómo las comunidades andinas procesan la violencia, y la explicitan para que generaciones futuras conozcan el accionar, no desde la individualidad, sino también desde la conciencia de pertenencia, de conocimiento emotivo y desde la restauración del equilibrio, a la homeostasis entre el hombre, los dioses y la naturaleza que lo cobijaron durante siglos, previo a la llegada del español.

### **Los cuentos de *El socavón plateado... de Wanca Willca***

Muchos de los relatos y cuentos que se leen hoy en día y se denominan infantiles poseen temáticas específicas, se orientan hacia las formas de vida y la cultura particularmente occidental, e incluso existen autores específicos que dedican sus

escritos a una literatura delineada por grandes aparatos editoriales y publicitarios que los respaldan. Este no es el caso de Wanca Willca, quien publica y edita sus propios libros. Hecho comprensible, ya que es difícil hallar una editorial que le dé espacios a esta clase de historias que no poseen los parámetros canónicos, ni relatan historias inocuas o apolíticas, como intentan ser muchos los cuentos infantiles actuales. Se intuye que las ficciones leídas en su libro provienen, en sus orígenes, de narraciones contadas por abuelas, madres o maestros. Tal vez, tomadas de relatos folklóricos orales conocidos por la comunidad y generados en torno a las zonas mineras. Algunos posiblemente posean la influencia de mitos, de leyendas o de fábulas aleccionadoras, y se percibe esto, porque a través de ellos se forma a aquellos nuevos integrantes de la comunidad, se transmiten valores, modos de vida, entre muchas otras cosas<sup>4</sup>.

José María Arguedas nos dice que

[S]e inventa un relato para recrear el espíritu de sus oyentes, para ilustrarlos, para exaltar lo bueno y lo bello, para afirmar las reglas o valores morales que rigen la conducta de sus grupos sociales, para infundir temor a los castigos que sufren quienes infringen esas reglas, para explicar el origen de las cosas, para describir las injusticias y demostrar que ellas no quedan impunes, para cimentar en el alma del ser humano la esperanza, para exaltar la imaginación, la fantasía de los oyentes; en fin, para describir el mundo terreno, celeste o social. El mismo objetivo tiene la literatura escrita. (Arguedas, 1964, p. 7)

Es así que muchos de los cuentos infantiles que se generaron en la provincia de Jujuy también poseen una raíz en lo folklórico de la región, en los mitos y en los relatos orales que aún perviven en las memorias. Tal es el caso de los cuentos infanto-juveniles agrupados en el libro *El socavón Plateado. Cuentos y relatos de mineros* de Wanca Willca. El texto recupera un conjunto de cuentos en los que los relatos míticos, la naturaleza y el destino de los pueblos mineros se entrecruzan. Los mitos y

las leyendas explican una realidad extraña y trágica. El *amaru* se llevará la veta ante la presencia del cura. El *muqui/muki* protege a los que les presentan ofrendas y agrede aquellos que las olvidan. Es así que la relacionalidad y complementariedad entre la comunidad y los seres divinos es simbiótica y cuando se produce un quiebre la realidad se altera provocando pérdidas y desastres.

Se iniciará hablando brevemente acerca de los cuentos y relatos. En este caso el autor no explicita una fuente u origen externo de ninguno de los cuentos, por lo que es factible suponer que provienen de su inventiva y quizá en algunos casos de narraciones aprendidas en su infancia. La estética y la estructura de los textos hacen que los podamos catalogar como cuentos, además de un final inesperado en los que, en ocasiones, podemos advertir una conclusión sobrenatural o una explicación mística. Sin embargo, aparecen otras marcas que hacen pensar en el relato, tales como el narrador omnisciente (que no se hace cargo de lo que dice y recurre a “verbos dicendi”) y que en ocasiones fluctúa a una primera persona singular o plural. También aparecen algunos rasgos de oralidad como repeticiones, paralelismos, yuxtaposiciones, etc. y ciertos huecos en algunas historias que inducen a imaginar un informante al que la memoria no le era muy precisa.

Por ejemplo, narradores en 1ª persona del singular o plural: “no miento, me asusté”, “nosotros”, “pensábamos”, etc. Términos en quechua como: *chacana* (estrellas llamadas la Cruz del sur) *akulliku* (coca masticada), *ichu* (paja brava) *Muki*, (duende) *Supaypa wawan* (hijo del diablo), entre otros. Y elementos que muestran cierta familiaridad como diminutivos: *lucecita*, *ahorita*, *palito*, etc.

Estos cuentos hacen pensar en un autor que ha recogido aquellos saberes entre familiares y amigos, ha reconstruido la experiencia de las minas, en parte desde la memoria, en parte desde la imaginación. Ha buscado contar esas vivencias injustas, los sacrificios y el dolor de la pérdida de los seres queri-

dos a través de la búsqueda de un nuevo equilibrio en el que las comunidades y sus creencias puedan restaurar sus vidas y reconstruirlas. El restablecimiento de la relacionalidad con el otro, con el hermano, y la complementariedad con la naturaleza y la tierra natal serán imprescindibles para recuperarse de esas violencias.

El libro se introduce con un breve relato denominado la “Siembra de Minerales”, que a partir de una tercera persona plural, el impersonal: “Dicen...”, se desprende de la palabra y la hace parte aparente de la tradición oral. Este mito inaugura el texto y de alguna manera engloba todo el libro dando un eje vertebrador al conjunto de cuentos. El mito refiere lo siguiente: un toro gigantesco color plomo es el que esparce los minerales en la tierra por la que camina o se hecha a descansar. Siembra el metal precioso incrustando las vetas como raíces de un árbol por toda la región.

Este primer relato posee una singularidad inesperada, y aunque no parece contener ningún signo de violencia explícita en sí mismo, posee una significativa marca de transculturación producto de la conquista. Tal marca se halla en la utilización del “toro”<sup>5</sup>, ya que este animal no proviene del bestiario quechua o incaico original. El mismo llega a la región durante la conquista española. Pero ¿cómo es que este animal se ha asimilado tan rápidamente en los relatos folklóricos? José María Arguedas explica que es muy significativo cómo:

[E]l toro impresionó en forma singularmente profunda a los pueblos nativos de América, en especial a los del Imperio Incaico. El indio peruano asimiló inmediatamente el uso del caballo y del toro. Pero al mismo tiempo que incorporó al toro entre sus animales domésticos, lo incorporó con extraordinaria rapidez entre los elementos característicos y sustanciales de su cultura. Ni el caballo, ni el trigo, ni ninguno de los otros frutos y bestias occidentales sufrieron esta incorporación total. (...) el toro se convirtió en inagotable fuente de leyendas, de supersticiones, de cantos, de

nuevas formas de la cerámica y de la escultura popular; en tema de canciones y cuentos; en el más vasto motivo, en el más poderoso incitador de la imaginación popular. El toro dilató el acervo del folklore, lo multiplicó; y cuando estuvo incorporado se convirtió en una gran llama en la mente de los pueblos nativos, los cuales utilizaron el nuevo elemento con infatigable fecundidad. La sustitución del *amaru* por el toro, acerca del cual expondremos todavía algunas consideraciones, es un ejemplo suficientemente demostrativo de nuestra afirmación. (Arguedas, 2008, p. 126)

En este caso el *Amaru* que originalmente poseía forma de serpiente es sustituido en algunas regiones por el toro. Resulta significativo que en el libro no se produzca del todo esta sustitución, ya que se puede encontrar en el libro de Wanca Willca las dos versiones de esta representación andina, tanto el toro como la serpiente. Nuevamente se recurrirá a Arguedas pues expresa que el toro sustituye al *amaru* para explicar el misterio del origen de las aguas mediterráneas. El concepto mítico permanece, pero el personaje es sustituido: la serpiente por el toro. En el cuento “Amaru” (pp. 12 - 13) se observa que el autor narra en primera persona la experiencia de un minero, y sin mediar explicaciones acerca del significado del título o del nombre de la divinidad, da por conocida la transformación del mineral en una serpiente gigante color oro, que, ante la transgresión de la entrada de una mujer en la mina, se lleva el mineral precioso dando lugar a toda clase de violencia por parte del dueño, al que se señala como el español que se ha apropiado de la mina con engaños legales. Aquí el quiebre de la relacionalidad y complementariedad del hombre andino con sus dioses, presenta la primera alteración del orden establecido. El alejamiento de las costumbres y el olvido de las relaciones con la naturaleza quiebran el *yananti*, generando un *chulla*<sup>6</sup>: “hombre que anda suelto”, impar, incompleto, débil, porque ya no se encuentra amparado por sus dioses. Así el *runa* expulsado de su contexto queda arrojado al mundo representado por el español, el extranjero invasor.

En un tercer cuento, vuelve a aparecer la figura del toro en este caso a través de la voz del cura cristiano que de manera despectiva tergiversa el mito y señala: “Aquí paso la noche o dejó su estiércol ese toro misterioso que trajinó sembrando minerales por el mundo...” Esta afirmación será la que desencadene todo en el cuento cuyo nombre es “Bendición maligna” y tiene como protagonista a este sacerdote que al burlarse y dar la bendición a los mineros y al socavón ofende al *Amaru* quien, esta vez, se lleva el mineral tomando la forma de una hermosa llama blanca, que escapará rápidamente ante la presencia de los *runas* montados en mulas.

Todas las formas de esta *huaca* dan cuenta de una constante búsqueda de equilibrio en este espacio signado por la violencia y la desigualdad. La falta de relacionalidad de estos pobladores con su antigua morada genera los desequilibrios y consecuentes tragedias. El *Amaru* castiga la avaricia del español y les muestra a los pobladores que sus *huacas* no los han abandonado.

Resulta significativo que el uso del término *Amaru* y “toro” aún se empleen simultáneamente sin considerar o vislumbrar su procedencia divergente. En algunos de los relatos la sustitución se produce conservándose el nombre quechua *Amaru*, cuyo significado sufre una traslación absoluta.

La sustitución del *Amaru* por el toro ha causado una transformación del antiguo personaje mítico: se trata de una de las formas de la re-tradición cultural del toro y de la conversión de un símbolo antiguo que toma la forma de un elemento incorporado, que sufre una nueva reencarnación. Tal conversión, como dijimos, ha causado trastornos: el toro convertido en *Amaru* pierde los atributos de ferocidad, de monstruo de carácter dual, del antiguo *Amaru*; por el contrario, se lo concibe ahora, en general, como un *illa* benéfico; o como un ser misterioso, un hermoso monstruo domesticable y custodio de las riquezas antiguas.

La fuerte influencia de la conquista ha generado la necesidad de transformar muchos de los nombres de los antiguos dioses en los relatos para poder trasladarlos sin peligro a las nuevas generaciones. La censura de las designaciones de las huacas puede haber sido una de las causas de la modificación o sustitución de la terminología. Sin embargo, como vemos en Wanca Willca, su existencia aún pervive bajo las dos formas y aunque no se las asimila como iguales, ambas aparecen en el mismo espacio y con el mismo esquema benefactor-castigador.

A lo largo del libro se harán presentes otras entidades íntimamente relacionadas con la vida del runa y su comunidad, una de ellas es el *muki*, una especie de duende que vive en lo más profundo del socavón y protege las riquezas de la mina. También aparece el *pukakunka*, que extorsiona a los mineros y les pide libaciones y regalos para hacerlos ricos. Pero no se tratarán estas entidades en este trabajo, sino en otros futuros, por la profundidad que dichos temas requieren.

## **El rol de la comunidad y la naturaleza**

En otro grupo de cuentos las injusticias y la explotación sufrida por el hombre andino es resuelta desde la perspectiva de la unión de la comunidad (relacionalidad y reciprocidad) y su interacción con la naturaleza. Este accionar no tiene que ver con una eventual unión contra el terrateniente o el capataz explotador, sino que a lo largo de los cuentos las acciones son sufridas por la comunidad en conjunto y resueltas por todos y para todos. Funcionan como unidades o entidades en equilibrio. Aquí es propicio citar nuevamente lo que Estermann llama el principio de relacionalidad:

La relacionalidad como ‘mito fundacional’ de la filosofía andina se manifiesta sobre todo, y de manera explícita, en el plano antropológico. En la tradición occidental, la individualidad y la autonomía del ser humano son rasgos eminentemente importantes, sobre todo como consecuencias

del influjo de la fuente ‘semítica’ de ese pensamiento. Para la filosofía andina, el individuo como tal es un ‘nada’ (un ‘no-ente’), es algo totalmente perdido, si no se halla insertado en una red de múltiples relaciones. Si una persona ya no pertenece a la comunidad local (ayllu), porque fue expulsada o porque se ha excluido por su propio actuar, es como si ya no existiera; una persona aislada y des-relacionada, es un ente (socialmente) muerto. Desconectarse de los vínculos naturales y cósmicos (un postulado de la Ilustración), significaría para el *runa/jaqi* de los Andes firmar su propia sentencia de muerte. (Estermann, 1998, p. 97)

Si se recupera el concepto de “mediación celebrativa”<sup>7</sup>, el primer relato “Diálogo de cerros” (pp. 7-11) es un ejemplo claro de complementariedad entre el hombre, naturaleza y *huacas*; ya que sólo los miembros del pueblo advertirán las voces gangosas de los cerros que amenazan en un clarito *runasimi* con cerrarse si llegaran a atreverse a entrar y extraer el mineral sin el debido permiso del cerro, es decir, sin el ritual que permita la interacción respetuosa con la naturaleza. Esta advertencia del cerro actúa a través de una respuesta simbiótica al accionar del hombre, cuando la acción se omite la correspondiente reacción se activa. El hombre, las huacas y la naturaleza se hallan en intrínseca relación entre sí por medio del ritual celebratorio. Sin embargo, en el cuento la avaricia, el “enganchador” y el dueño de la mina obligan y extorsionan a los mineros para que entren. Estos pobladores no son mineros por gusto, ellos y sus familias han llegado allí escapando del hambre, de la leva o colimba<sup>8</sup>. Llevados con mentiras y engaños van a parar con sus esposas e hijos a vivir en chozas precarias en la boca de la mina. La violencia extrema provoca las reacciones y desencadena la tragedia y subsecuente rebelión.

Todo el relato está contado desde una primera persona en plural, el “nosotros” de la comunidad. Las significativas afirmaciones y marcas de violencia están mediadas por el sufrimiento colectivo: “‘...nos vigilaban’, ‘...sentíamos el intenso frío...’, ‘...’

llegados a la mina comeremos mejor...’, ‘...nos callamos...’, ‘sacamos del socavón cincuenta cadáveres, los trasladamos, los enterramos...’” (Willca, 2009, p: 10). “Para no ser esclavos no morir antes de tiempo, nos escapamos esta noche”. “Abandonamos el campamento de engaño, abuso y muerte...” (Willca, 2009, p. 11).

Estas frases no solo resumen el cuento sino que muestran el accionar vinculado, la relacionalidad entre los pobladores y su complementariedad con los elementos que los rodean. No llegan a la plenitud individualmente sino que se conforman como runas en conjunto. Todos deben ser salvados y la naturaleza jugará un rol preponderante en este esquema. Pues la comunidad no se halla inserta en la nada, sino que establecerá fuertes relaciones de correspondencia e interacción con el entorno. Los cerros ampararán la huida, la nieve les proporcionará agua cristalina, las perdices y vizcachas la comida, y la constelación de la *chacana*<sup>9</sup> les señalará el camino. Dirá Estermann que “El verdadero *arjé* (principio) para la filosofía andina es justamente la relacionalidad de todo, la red de nexos y vínculos que es la fuerza vital de todo lo que existe” (Estermann, 1998, p. 98).

El cuento “Peones justicieros” (pp. 26-40), el más extenso del libro, habla de cómo todo el pueblo toma la justicia por mano propia frente al desamparo que sufre ante las autoridades, los dueños y la policía. El aspecto más importante de este cuento no solo se halla en el hecho de que el accionar del poblado en su conjunto representa la salvación, sino que también aparece otro factor, la huida y la reconstrucción de la comunidad después. La verdadera hazaña viene luego cuando saben que van a ser perseguidos por las autoridades y deciden mantenerse unidos. Por ejemplo:

En el trayecto compartimos por igual el agua, la comida y nos protegíamos entre todos. Nos sentimos más hermanados. Todos nos comportamos practicando los sentimientos y principios de solidaridad y mancomunidad que nos incul-

can los abuelos y los padres quechuas en nuestros *ayllus*. (Willca: 2009, p. 40)

Esta afirmación final es una muestra de lo que Estermann llama “eje” de la filosofía andina, pues en ella no priman las individualidades, sino que resaltan no solo los lazos familiares sino también lo emotivo. El *runa* no solo conoce desde la percepción visual, sino desde la emotividad, de la íntima relación con su entorno y no con fines aleccionadores; y es a partir la experiencia mítica del ritual y la ceremonia que no solo instaura la realidad, la hace patente a través de las relaciones humanas-naturales-divinas:

El *runa* “escucha” la tierra, el paisaje y el cielo; “siente” la realidad mediante su corazón. Resumiendo, podemos constatar que el acceso privilegiado del ser humano andino a la “realidad” no es la razón, sino una serie de capacidades no-racionales (que no son “irracionales”), desde los sentidos clásicos, sentimientos y emociones, hasta relaciones cognoscitivas “para-psicológicas” (presentimientos, afectaciones psico-somáticas, comunicación “telepática”). El *runa* “siente” la realidad más que la “conoce” o “piensa<sup>2</sup>. (Estermann, 1998, p. 102)

Concluyendo, se ha querido mostrar un breve panorama de cómo estos cuentos infanto-juveniles del autor Wanca Willca incorporan intuitivamente las categorías de relacionalidad, complementariedad, *yananti* y reciprocidad para narrar las vicisitudes que sufren las comunidades originarias, y cómo las mismas procesan y viabilizan la violencia. El autor jujeño intentará hacer explícita esta situación a través de sus relatos para que generaciones futuras conozcan el accionar salvífico, no desde la individualidad, sino desde la conciencia de pertenencia, de conocimiento emotivo y desde la restauración del equilibrio entre el hombre, los dioses y la naturaleza que los cobijaron durante siglos antes de la llegada del español.

## Notas

- 1 Otros autores prefieren la grafía *wak'as*, como es el caso de Mario Vilca, pero para el presente trabajo se empleará el término *huacas*.
- 2 También definida como *Yananti*: Todo aquello que va en parejas. Complementariedad y relacionalidad: Es el estar juntos, crear una vida junto con el otro, con los dioses, con la naturaleza. Los opuestos que se complementan, cosas hermanas. Subyace el espíritu de familiaridad y reciprocidad. Unidad de las cosas pareadas. Los opuestos con un sentimiento que los enlaza. Trabajan con un mismo objetivo. Este concepto posee gran cercanía con el término *Ayni* o reciprocidad. “Todos necesitamos de todos para existir. La mutua colaboración, el recíproco intercambio de trabajos, objetos e incluso venganzas y conflictos. La reciprocidad o ayuda mutua se extiende aún a los dioses” (Macedo, 2018, s/d).
- 3 El Dr. Mauro Mamani Macedo es Doctor en Literatura peruana y Latinoamericana. Profesor de pre y posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Profesor Visitante de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-Brasil. Ha dictado conferencias internacionales en Colombia, Chile y México. Ha publicado los siguientes libros de crítica literaria: *Poéticas andinas* (2009); *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky* (2011) y *Quechumara. Proyecto Estético Ideológico de Gamaliel Churata* (2012). Ha coeditado los siguientes libros: *Manuel Scorza. Homenaje y recuerdos* (2008); *Tomás Escajadillo. Aportes a la crítica y a los estudios literarios* (2011); *Soi Indio. Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (2011). Es codirector de la revista *Contextos. Revista crítica de literatura*. Es miembro del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, Université de Paris- Sorbonne Paris IV. Fuente biográfica: [https://dina.concytec.gob.pe/appDirectorioCTI/VerDatosInvestigador.do?id\\_investigador=38581](https://dina.concytec.gob.pe/appDirectorioCTI/VerDatosInvestigador.do?id_investigador=38581).
- 4 Es factible también que las narraciones de Wanca Wilca sean producto de su propia imaginación; sin embargo, eso no impide hallar en las mismas los elementos epistemológicos mencionados, ya que su contexto de producción, aunque fuera estrictamente individual, sigue siendo el de la región andina y refleja temáticas, estructuras y modos propios de la zona.
- 5 Podemos hallar antecedentes al relato del toro en distintas regiones del Perú, tal es el caso de la leyenda “Los tres toros” (Pasco), “La laguna de las campanas encantadas” (Lima), donde también aparece un todo plateado y el relato “La ciudad encantada” (San Martín). Sin embargo, la leyenda que más se asimila a la narrada por Wanca Willca se denomina “Curi-Yacu” (San Martín) ya que en ella aparece un toro que al babear sobre la tierra va sembrando minerales preciosos. Todos estos relatos los podemos hallar en el libro recopilado por José María Arguedas.
- 6 El término se halla escrito de manera fonética, es decir que se escribió como se escuchó durante el curso del Dr. Mamani. Cualquier falta o error

se sugiere corregir. Se halló el término “chulla: Ec: Pe.Aya: Impar, cosa sin compañero, desigual, solo. / Inquieto, intranquilo.” En el diccionario Quechua-español, del Gobierno Regional Cusco. Perú 2005. (p. 32)

7 Concepto explicado en página 5 del presente trabajo.

8 Término que alude al “servicio militar”

9 Constelación conocida en occidente como *Cruz del Sur*.

## Referencias bibliográficas

- Arguedas, J.M. y Ríos, F.I. (2009). *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima Perú: Ed. Punto de lectura. Santillana.
- Bouysse-Cassagne, T. et al. (1987). *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz. Ed. Hisbol.
- Bueno, R. (1996). Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. En Mazotti, José Antonio y otros (coords). *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo*. Perú. Polar. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas: 21 - 35.
- Carrizo, A. (compilador) (2016). *Espantos y seres nómicos del NOA*. San Salvador de Jujuy. Ediciones Cuadernos del Duende. Colección Cultura Jujeña de Bolsillo 4.
- Carrizo, J. A. (1934). *Cancionero Popular de Jujuy*. Edición digital basada en la de la Provincia de Tucumán, Miguel Violento. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Reeditado en 2003.
- Casalla, M. (2011). Identidad y denominación: breve genealogía de la expresión América Latina. *América Latina en Perspectiva. Dramas del pasado, huellas del presente*. Argentina. Ediciones Ciccus Tercera edición actualizada y ampliada, 400- 417.
- Cipolleti, M. S. (1977). El regreso de los muertos en la concepción del hombre andino. *Revista Integración*. Año 1. N° 2, Jujuy Ed. Museo Folklórico Regional de Humahuaca.
- Cipolleti, M. S. (1983). Acerca de la narrativa oral del Noroeste Argentino. *Revista Andina*. Argentina. Vol. I. septiembre.
- Collado De Sastre, J. (2010). La literatura popular del norte argentino. Juan Alfonso Carrizo: Coplas. *Congreso de Catamarca*, Argentina. Ponencia completa, setiembre de 2010.

- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire*. Perú. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar Editores. CELACP.
- Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina* La Paz. Ediciones Abya-Yala.
- Kusch, R. (1966). *Obras Completas*. Rosario. Ed. Fundación Ross.
- Lienhard M. (1992). La irrupción de la escritura en el escenario americano. *La voz y su huella*. Perú. Edit. Horizonte.
- . (1992). *La voz y su huella*. Perú. Ed. Horizonte.
- Mamamí Macedo, M. (2018). Apuntes del Curso de *Literaturas indígenas y literaturas indigenistas*, dictado por el Dr. Macedo, en la provincia de Salta en septiembre de 2018. UNSa. Facultad de Humanidades.
- Mamaní Macedo, P. (2011). Origen de la identidad peruana en el mito de Huarochirí. *Mitologías hoy*. Francia. Universidad Sorbonne Nouvelle. CRICCAL-París III. N° 4. ISSN: 2014-1130: 27-36.
- Mariátegui, J. C. (1981). ¿Existe un pensamiento hispanoamericano?, en: Marquinez Argote, Germán (ed.). *¿Qué es eso de... Filosofía Latinoamericana?* Bogotá: 60-65.
- Sobrevilla, D. (2001). Transculturación y Heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima- Hanover. Año XXVII, N° 54. 2° Semestre del 2001: 21-33.
- Willca, W. (2009). *El socavón plateado. Cuentos y relatos mineros*. Jujuy, Argentina. 2<sup>da</sup> Edición: Instituto Queshwa Jujuyman-ta.



**CONSTRUCCIONES GRAMATICALES Y  
REPRESENTACIONES DE LA PESTE DE VIRUELA EN  
TESTIMONIOS DE ANCIANOS QOM**

**GRAMMATICAL CONSTRUCTIONS AND  
REPRESENTATIONS OF THE SMALLPOX PLAGUE IN  
TESTIMONIES OF QOM ELDERS**

**CONSTRUÇÕES GRAMATICAIS E REPRESENTAÇÕES  
DA PRAGA DA VARÍOLA EM DEPOIMENTOS DOS  
IDOSOS DE QOM**

**Estela Josefina Picón\***

Universidad Nacional de Salta  
piconestela@hum.unsa.edu.ar

ORCID: 0000-0002-4796-4881

Recibido: 10/03/21

Aceptado: 25/03/21

---

\* Estela Josefina Picón es profesora en Letras. Se desempeña como docente de Lingüística del Texto, Sociolingüística y Lengua Española 2, en la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Salta. Es directora del Instituto de Folklore y Literatura Regional Dr. Augusto Raúl Cortazar, en el que trabaja con fotografías, testimonios y literatura oral del Noroeste argentino. Ha participado en proyectos dependientes del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, en los que ha indagado sobre la escritura de estudiantes de diferentes niveles educativos, sobre el discurso racista vinculado a la práctica del coqueo y sobre la prensa salteña. Actualmente integra el equipo del proyecto Poéticas migrantes y políticas de la memoria en la literatura y la cultura latinoamericana (2005-2018), que dirige la profesora Betina Campuzano. Ha publicado artículos en revistas especializadas en el ámbito de la sociolingüística, la gramática textual y el análisis crítico del discurso.

## Resumen

La peste de viruela es uno de los temas fundamentales que se abordan en *Historias de los aborígenes tobas del Gran Chaco contadas por sus ancianos* (2007), de Orlando Sánchez. Es presentada, unas veces, como algo espontáneo e inaccesible; otras, como una entidad perceptible y pasible de ser controlada.

Desde la perspectiva de la lingüística sistémico funcional, el léxico y la gramática del español codifican los modos de referir a los sucesos en forma de estructuras que se nuclean alrededor de clases de verbos: los procesos que se muestran como autogenerados generalmente se formulan con verbos inacusativos, mientras que aquellos en los que interviene la voluntad de los agentes se construyen con verbos transitivos. En los testimonios que despliega el libro se combinan la perspectiva transitiva y la ergativa, y ambas dan cuenta de las formas de concebir la enfermedad y los efectos que produce en la comunidad qom.

**Palabras claves:** viruela, pueblo qom, construcciones transitivas, perspectiva ergativa.

## Abstract

The smallpox plague is one of the fundamental themes that are addressed in *Stories of the Tobas Aborigines of the Gran Chaco as told by their elders* (2007), by Orlando Sánchez. It is sometimes presented as something spontaneous and inaccessible; others, as a perceptible entity, capable of being controlled.

From the perspective of Functional-Systemic Linguistics, the lexicon and grammar of Spanish codify the modes of referring to events in the form of structures that are nucleated around classes of verbs: the processes that are shown as self-generated are generally formulated with inacusative verbs, while those in which the will of the agents are constructed with transitive verbs. In the testimonies that the book unfolds, the transitive and the ergative perspective are combined, and both give an account of the ways of conceiving the disease and the effects it produces in the Qom community.

**Keywords:** smallpox, Qom people, transitive constructions, ergative perspective.

## Resumo

A peste da varíola é um dos temas fundamentais abordados em *Histórias dos índios Tobas do Gran Chaco contadas por seus anciãos* (2007),

de Orlando Sánchez. É apresentada, por vezes, como algo espontâneo, inacessível; outras vezes, como uma entidade perceptível e controlável. Do ponto de vista da linguística sistêmica funcional, o léxico e a gramática do espanhol codificam as formas de referência aos acontecimentos na forma de estruturas que se agrupam em torno de classes de verbos: os processos que se mostram como auto-gerados são geralmente formulados com verbos inacusativos, enquanto aqueles em que a vontade dos agentes está envolvida são construídos com verbos transitivos. Nos depoimentos que o livro desdobra, as perspectivas transitiva e ergativa são combinadas e ambas dão conta das formas de conceber a doença e dos efeitos que ela produz na comunidade Qom.

**Palavras-chave:** variola, Povo Qom, construções transitivas, perspectiva ergativa.

---

## Introducción

El propósito que guía este trabajo es vincular las construcciones gramaticales en español que hacen referencia a la peste de viruela en *Historias de los aborígenes tobas del Gran Chaco contadas por sus ancianos* (2007), de Orlando Sánchez<sup>1</sup>, con las representaciones de la enfermedad en los testimonios de referentes del pueblo qom<sup>2</sup>.

La perspectiva teórica adoptada es la lingüística sistémico-funcional, que permite establecer relaciones entre la gramática y las representaciones sociales. Este marco posibilita examinar en los textos las diferencias entre el modelo transitivo y el ergativo, que se asocian con diferentes formas de concebir el mundo. En los relatos tradicionales, por ejemplo, la visión del mundo se corresponde con la “teoría tradicional del sentido común de la gramática de la vida cotidiana” (Ghio y Fernández, 2008, p. 114), ya que los procesos se conciben como generados por agentes humanos y sobrenaturales dotados de voluntad, quienes los dirigen hacia metas. En otras clases de textos, como los científicos y los periodísticos, los hechos no se presentan como productos de actos volitivos, sino autogenerados,

abstractos e inaccesibles, y en ellos no intervienen agentes, sino causas y medios.

Para realizar el análisis se seleccionó un corpus de cláusulas que se refieren a la llamada “viruela negra”, que afectó al pueblo qom desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. Los entrevistados, que son descendientes de las víctimas de la epidemia, custodios de la memoria de la comunidad y referentes de la iglesia evangélica, destacan el brote de 1920, cuando un grupo numeroso se contagió en el ingenio Ledesma, en la provincia de Jujuy, y llevó la peste a Sáenz Peña, en Chaco, desde donde la expandió a otros sitios y causó una mortandad muy importante. En las cláusulas elegidas se menciona la enfermedad, en diversas instancias: el tiempo en que todavía no había llegado la viruela, el contagio, la expansión, los intentos de desviarla, la muerte, el abandono o el entierro de los muertos, la huida y la salvación.

Las construcciones gramaticales que se emplean en las distintas instancias de desarrollo de la epidemia se corresponden con las formas de representarla: las cláusulas ergativas predominan cuando se describe el advenimiento de la viruela y las muertes que produce; las transitivas prevalecen cuando se habla acerca de la posibilidad de salvarse actuando y desviando la peste, cuando se entierra o se abandona a los cadáveres, pero también cuando se expresa que la infección “mata”, de manera similar a la forma en que los militares criollos asesinan a la población qom. Otros tipos de construcciones que se asimilan a uno u otro modelo son las pasivas perifrásticas y las impersonales con *haber*.

## **El autor y el libro**

Orlando Sánchez nació en 1941 en el seno de una familia qom de la provincia de Chaco, y murió en noviembre de 2020. Acompañando en sus viajes a los misioneros menonitas, registraba entrevistas, relatos y testimonios en guaycurú, y alternaba

esta actividad con la cosecha del algodón. Sus publicaciones hacen referencia a los relatos y la cultura toba, a la enseñanza de su lengua materna y la situación social de los pueblos originarios.<sup>3</sup> Participó, además, en la traducción de la Biblia al guaycurú, y en la del Nuevo Testamento a las lenguas mocoví, pilagá y abipón.

Combinó su tarea de misionero en la Iglesia Evangélica Unida con su trabajo como docente bilingüe, investigador de la historia y la cultura qom, y traductor de las lenguas del Gran Chaco. Formó parte del equipo de lingüistas que elaboró un diccionario y una gramática del guaycurú, trabajó en la formación de docentes en la modalidad intercultural bilingüe y colaboró en la legislación de los Derechos de los Pueblos Indígenas.

En *Historias de los aborígenes tobas del Gran Chaco contadas por sus ancianos (Da na'aqtaquec nam Qompi Toba en guaycurú)* (2007), Sánchez recoge testimonios de referentes del pueblo qom. Elige solamente a ancianos varones porque ellos cumplen el rol de resguardar la memoria antigua y reciente de la comunidad. Los encuentros se realizaron entre noviembre de 1977 y noviembre de 1979 en las provincias de Chaco y Formosa.<sup>4</sup>

A través de los relatos, el libro va hilvanando la historia del pueblo qom desde la llegada de los conquistadores españoles a las tierras donde habitaban, Lma' na Qom (Cuna de los aborígenes). Los ancianos refieren los encuentros y enfrentamientos de los qom con otros grupos indígenas del Gran Chaco: pilagás, tapietés, mocovíes, wichís, lules, vilelas; relatan las luchas con los españoles que realizaron las primeras fundaciones; describen la interacción con poblaciones criollas a través de la venta de carne y pieles de animales; elogian las hazañas de los caciques más sobresalientes de entre los qom, como Meguesoxochi y Matoli; narran la derrota de los pueblos originarios en la Conquista del Chaco<sup>5</sup>; mencionan también los trámites que realizó un grupo en Buenos Aires ante el presidente Hipólito Yrigoyen para que les concediera los derechos de propiedad de las tierras que habitan en la actualidad. Los relatos de las luchas,

los asesinatos y las traiciones de los propios se desarrollan a lo largo de todo el libro. La epidemia de viruela, sobre la que habla la mayoría de los informantes, es un tema central, que reviste tanta importancia como las masacres que llevó a cabo el ejército argentino contra los qom.

## **La epidemia de viruela**

En el actual territorio argentino se registran brotes de viruela desde el siglo XVI, pero los más extendidos ocurrieron en el XIX y el XX. Se conocen datos epidemiológicos de las zonas más pobladas del país (Di Liscia, 2011), sin embargo, no se cuenta con información sobre la cantidad de muertes entre los qom. En cambio, se han realizado informes de zonas adonde se desplazaba este grupo en tiempos de cosecha: los ingenios azucareros de las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy (Parolo, Campi y Fernández, 2010; Ceriani Cernadas, 2013; Fleitas, 2006).

La viruela se asociaba con las condiciones de insalubridad en que vivían los zafreros en los ingenios. Eran miles y se desplazaban desde provincias y países vecinos, recorriendo largas distancias en tren y llevando la infección consigo (Cicerchia, Rustoyburu y Garabedian, 2015). Debido a que los indígenas del Gran Chaco fueron los más afectados, los otros grupos los consideraron culpables de la expansión del virus (Ceriani Cernadas, 2013).

Al principio, para combatir la enfermedad, por orden gubernamental se incendiaba las viviendas y bienes de los enfermos y se los encerraba en lazaretos; el miedo a la peste y a la reclusión generaba la huida de parte de la población a lugares despoblados. El Estado, a inicios del siglo XX, emprendió la campaña de vacunación antivariólica masiva, que llegó a los territorios nacionales como Chaco y Formosa donde vivían los qom, pero algunos grupos se negaron a aplicarse la vacuna. Los últimos brotes que se registran en el país corresponden a la década de 1940 (Di Liscia, 2011).

Los testimonios que escucha y traduce Sánchez se refieren a las muertes que la viruela provocó entre sus jefes, familiares, conocidos, y gente de otras comunidades. Nachicyi Juan Zorri-lla habla de épocas anteriores a la conquista del Chaco, en que no había pestes, la población vivía muchos años, era sana, se alimentaba bien y tenía la “dentadura intacta” (Sánchez, 2007, p. 59). Cuenta que los qom que no se vacunaron contrajeron la infección en Ledesma, donde estaban trabajando en la cosecha de la caña de azúcar, y llevaron consigo la enfermedad en el tren a Chaco. Narra que en la localidad de Pampa del Indio murió mucha gente y abandonaron a los cadáveres, que quedaron insepultos.

Do'xoi Augusto Soria atribuye la responsabilidad de los criollos en el contagio de la peste, ya que cuando los qom iban a tomar el tren para regresar desde Ledesma al Chaco, les dejaron paquetes con ropa contaminada con el virus. Detalla los síntomas de la enfermedad: la fiebre alta y las llagas en la piel de quienes murieron en el tren y de los que llegaron a Sáenz Peña.

Shihuen Juan Alegre expresa que algunas tribus “fueron exterminadas por completo” (Sánchez, 2007, p. 92). Relata que su padre, un pi'oxonaq, médico natural, antes de morir, reunió a su gente y a otros chamanes para proteger a los qom de la llegada de la viruela. Sus pares hicieron un viaje misterioso para impedir la llegada de la peste a Fortín Lavalle. Afortunadamente, lograron ubicar el lugar de donde venía para desviarla hacia otras direcciones.

Po'ro' Luis Núñez opone las decisiones de dos caciques, Francisco Moreno y Juan Toma, en relación con la epidemia. Ambos llevaron a su gente a trabajar en la cosecha de la caña dulce. El primero persuadió a los suyos para que se vacunaran, y así los salvó. El grupo del segundo no recibió la vacuna, contrajo la enfermedad y murió en el tren y al llegar a Sáenz Peña.

Maqaic Moreno Segundo cuenta que un cacique, cuando supo que el contagio era inminente, convocó a su gente para

evitarlo. Su esposa propuso que llevaran a los infectados a su casa, porque creía que de esa manera solo dos personas morirían y los demás se salvarían, pero esta acción provocó el fallecimiento de la mayoría. Se refiere también a las familias que huyeron al monte para escapar de la peste; cuando alguien presentaba síntomas lo abandonaban y no enterraban a los cadáveres. Vivían de la caza y de la pesca, dormían en el monte y de noche sentían mucho miedo; oían voces de personas que los perseguían: era “el fantasma de esa peste maligna” (Sánchez, 2007, p. 127).

### **Marco teórico y selección del corpus**

La gramática sistémico funcional estudia el lenguaje en relación con la estructura social. Entiende el lenguaje en el contexto de la cultura, concebida como un conjunto de sistemas semióticos interrelacionados. Para M.A.K. Halliday, la gramática organiza la experiencia de los hablantes:

We use language to make sense of our experience, and to carry out our interactions with other people. This means that the grammar has to interface with what goes on outside language: with the happenings and conditions of the world, and with the social processes we engage in. But at the same time it has to organize the construal of experience, and the enactment of social processes, so that they can be transformed into wording. (Halliday & Matthiessen, 2014, p. 25)

En este marco, la cláusula es entendida como un modo de asignar una organización en los eventos que “fluyen” desordenadamente. Las funciones del lenguaje se proyectan en la estructura gramatical de la cláusula por medio de distintos sistemas, uno de los cuales es la transitividad, que organiza el significado ideativo experiencial, relativo a los modelos de experiencia humana y de la lógica.

En las cláusulas se distinguen tipos de procesos, entre ellos los materiales, que implican cambios perceptibles en el mundo material, pero también transformaciones en fenómenos abstractos. Otra clase está constituida por los relacionales, mediante los cuales se puede generalizar o vincular un fragmento de experiencia con otro. A través de los procesos existenciales, por su parte, se reconoce que “fenómenos de todo tipo ‘son’, existen, ocurren”. (Ghio y Fernández, 2008, p. 95).

Este trabajo enfatiza en la distinción que realiza la gramática entre el modelo transitivo y el ergativo; ambos se integran en la construcción de la realidad experiencial. El primero es el más cercano al modo habitual de entender la realidad, ya que se basa en la estructura de eventos que involucran el caso nominativo (referido a un actor) y se extienden a un acusativo (relativo a una meta).

El punto de vista ergativo se funda en la causación. La cláusula no se construye con un agente que lleva a cabo el proceso; lo que se resalta es el medio, y ello requiere un cambio de enfoque en la percepción del evento.

The difference between ‘doing’ and ‘happening’ derives from a different principle from the transitive one of extension-&-impact: ‘happening’ means that the actualization of the process is represented as being self-engendered, whereas ‘doing’ means that the actualization of the process is represented as being caused by a participant that is external to the combination of Process + Medium. This external cause is the Agent. (Halliday & Matthiessen, 2014, p. 336)

Para Halliday, el modelo ergativo en inglés se ha desarrollado desde hace aproximadamente quinientos años, vinculado a las crecientes demandas funcionales. El cambio en la organización discursiva acentúa la función textual en lugar de la experiencial, y privilegia semánticamente la causa y el efecto de los procesos, por sobre la acción de agentes y metas. (Halliday & Matthiessen, 2014, p. 340).

Para el análisis de las construcciones gramaticales fueron seleccionadas del libro de Sánchez las cláusulas que aluden a las experiencias de los entrevistados con relación a la viruela, o a las que les refirieron sus familiares y allegados. Dan cuenta de la ausencia de la peste en épocas antiguas, del contagio, de las muertes que ocasionó, del abandono o entierro de los cadáveres, de los intentos de “desviar” la enfermedad, y de las acciones para salvarse.

Esas experiencias se vinculan con la estructura sintáctico-semántica de las cláusulas: los verbos inacusativos, los transitivos, el impersonal *haber* y las perífrasis pasivas se corresponden con diferentes maneras en que los ancianos de la comunidad se representan la epidemia. Cada una de las cláusulas seleccionadas contiene un verbo, y alude a la viruela, ya sea con un ítem léxico (por ejemplo, *enfermedad*, *peste*, *epidemia*), que puede encontrarse en cláusulas u oraciones anteriores, o con un pronombre.

Además del análisis de la estructura sintáctica de los verbos, se consideran los tipos de procesos y los roles semánticos que involucran: en el caso de los materiales intervienen actores, metas, medio/causa, alcance, paciente, beneficiario, instrumento, circunstancias, entre otros; en el caso de procesos relacionales, portadores y atributos, identificados e identificadores, poseedores y poseídos; en el de los procesos existenciales, se identifica al existente.

## **Análisis del corpus**

La clasificación de Cano Aguilar que reseña Campos (1999)<sup>6</sup> permite examinar las estructuras nucleadas alrededor de verbos transitivos. Este tipo de cláusulas se organiza aquí en campos semánticos: las que refieren a la mortandad, al contagio, a las acciones en relación con los muertos y a la protección contra la peste.

Los verbos *sacrificar*, *causar (la muerte)*, *liquidar*, *matar* y *exterminar* hacen referencia a las víctimas de la viruela:

(1) *mi padre tuvo que sacrificar su propia vida para que no muriera ninguna de sus gentes* (Shiuen Juan Alegre)

La cláusula anterior revela que una persona decide morir para salvar a otros. La perífrasis *tuvo que sacrificar*, que manifiesta la modalidad deóntica, implica un agente humano que actúa por voluntad propia (*mi padre*), una meta o entidad afectada (*su propia vida*) y una finalidad (*para que no muriera ninguna de sus gentes*).

En otras cláusulas es algo no humano, la viruela, lo que “mata” a los qom:

(2) *el flagelo de una viruela negra causó la muerte de muchas gentes* (Nachicyi Juan Zorrilla)

Semánticamente, *causar* es un verbo relacional, de carácter causal. En este tipo de procesos, se reconoce un causante, que coincide con el sujeto gramatical, y un efecto, la muerte de un gran número de personas.

*Liquidar* y *matar*, por su parte, describen procesos materiales; poseen un sujeto de causa o instrumento y un objeto directo que corresponde a un paciente afectado:

(3) *la viruela negra liquidó a muchas gentes* (Do'xoi Augusto Soria)

(4) *la pestilencia de viruela negra mató a muchas personas* (Pochaxaic Juan Pablo)

Vinculada a estos verbos se encuentra la pasiva perifrástica *fueron exterminadas*, que se formula con un sujeto gramatical que alude al paciente: *algunas tribus*, y una circunstancia de extensión.

(5) *algunas tribus fueron exterminadas por completo* (Shiuen Juan Alegre)

Las cláusulas con *tener*, *contagiar*, *afectar*, *contraer* aluden a la infección que sufre la comunidad. El verbo de posesión *tener* semánticamente denota un proceso relacional. En (6), las per-

sonas cumplen el rol de poseedores y las manifestaciones de la enfermedad, el de “objeto” poseído.

(6) *muchos de ellos tuvieron en sus cuerpos primero una alta fiebre y luego llagas en su piel* (Do'xoi Augusto Soria)

*Contagiar, afectar y contraer* expresan procesos materiales. Las cláusulas activas (7) y (8) poseen causa o medio —que se corresponde con el sujeto—, y paciente; en la pasiva (9) solo se menciona al paciente, y en la (10), el instrumento o alcance, además de la localización espacial. La causa o medio en todos los casos es la peste y los afectados son los miembros de la comunidad: *nosotros, mucha gente, los grupos de los dos caciques*.

(7) *nodec daloxo, fuego de la viruela... no nos contagió a nosotros* (Petoxoi Pablo Yorqui)

(8) *la viruela negra afectó a mucha gente* (Nachicyi Juan Zorrilla)

(9) *los grupos de los Dos Caciques fueron afectados* (Po'ro' Luis Núñez)

(10) *la viruela fue contraída en Ledesma* (Nachicyi Juan Zorrilla)

Todas las cláusulas que se refieren a las acciones materiales que se realizaron con los cadáveres corresponden a perífrasis pasivas de verbos de afectación:

(11) *la mayoría de ellos no fueron enterrados por el abandono de sus familiares* (Nachicyi Juan Zorrilla)

(12) *sus cadáveres fueron tirados* (Po'ro' Luis Núñez)

(13) *fue sepultado en su lote* (Po'ro' Luis Núñez)

(14) *un hombre fue abandonado junto a su madre* (Maqaic Moreno Segundo)

En todos los ejemplos el sujeto gramatical es semánticamente el paciente; en ningún caso aparece explícito el agente, que se corresponde con la comunidad que tiene el deber de honrar y sepultar a sus deudos. Debido al pánico generado por la epidemia, la mayor parte de los cadáveres son abandonados, como

se muestra en (11), (12) y (14). La pasiva perifrástica, que resalta por su marcado carácter intencional (Mendikoetxea, 1999b, p. 1672), revela la obligación que la comunidad qom tiene para con sus muertos, y que ha sido transgredida al abandonarlos.

Otras estructuras hacen referencia a los intentos, por parte de los qom, de impedir la propagación de la viruela y salvarse. Son todos verbos transitivos de proceso material, e indican acción resultativa (*hacer*), afectación (*proteger*, *salvarse*) e influencia (*interceptar*, *impedir*, *ubicar* y *desviar*).

(15) *¿Qué vamos a hacer ahora con respecto de esta peste?* (Maqaic Moreno Segundo)

(16) *proteger su gente ante la inminente aparición de esa viruela negra* (Shiuen Juan Alegre)

(17) *salvarse* (Maqaic Moreno Segundo)

(18) *interceptar la viruela negra* (Shiuen Juan Alegre)

(19) *e impedir la llegada de la viruela negra* (Shiuen Juan Alegre)

(20) *lograron ubicar de dónde venía esa peste* (Shiuen Juan Alegre)

(21) *para desviarla* (Shiuen Juan Alegre)

En todas estas cláusulas, el agente es humano; las metas difieren: en (15) es un plan de acción expresado por el pronombre *qué*; en (16) y (17) el paciente es humano; en (18), (19) y (21) la meta es la infección; en (20) el alcance es la trayectoria que sigue la peste.

Las estructuras transitivas reflejan una particular forma de ver el mundo: la peste, que es inaccesible, letal y, en cierto modo, abstracta, se vuelve más cercana: puede manejarse, ubicarse, desviarse, impedirse y, en consecuencia, la población puede salvarse. No se consideran en este trabajo cláusulas relacionadas con la vacunación, pero este proceso, cuyos agentes son los sanitarios y el gobierno, también se formula desde la lógica de la transitividad.

En otras cláusulas la viruela es el medio y la causa de las muertes: afecta, contagia, mata y extermina. La infección tiene la entidad de un agente que posee un poder destructor casi sobrehumano: es *nodec daloxo*, el fuego de la viruela.

Por otra parte, las acciones que se realizan en relación con los muertos por la pandemia se formulan mediante perífrasis pasivas. En todas interviene la voluntad de los agentes, pero estos no se explicitan porque se considera vergonzante para la comunidad el abandono de los cadáveres, que quedan insepultos.

Con un enfoque distinto del que muestran las estructuras transitivas, en las entrevistas se manifiestan las ergativas, en las que el proceso se actualiza a través del medio o la causa, que funciona como sujeto gramatical. La acción se presenta como autogenerada, como producida desde su interior y no por un agente externo. El medio, equivalente a la meta de una estructura transitiva, es el participante central de la cláusula ergativa; nunca le antecede una preposición, porque se considera que participa directamente del proceso. (Ghio y Fernández, 2008).

Los verbos inacusativos, derivados de los deponentes latinos, expresan “presencia, existencia, aparición, surgimiento o manifestación de algo, así como las nociones contrarias a estas”. (RAE, 2016, §41.41); también denotan cambios de estado o ubicación. El único argumento de estos verbos es su objeto nocional; se trata de un tema afectado o paciente, en el caso de los que expresan cambio de estado, y en el caso de los verbos de existencia, el tema es no afectado. La inacusatividad, directamente relacionada con el significado de los verbos, aparece codificada en la sintaxis. (Mendikoetxea, 1999a, p. 1583).

Los verbos inacusativos que se emplean en los testimonios se organizan en campos semánticos: los que indican movimiento, los de aparición y acaecimiento, los que denotan desaparición y, finalmente, (no) *pasar*, utilizado para aludir a la situación de los no afectados por la peste.

*Venir* es un verbo de movimiento, cuyo sujeto gramatical coincide con el medio.

(22) *también en ese tiempo vino una gran pestilencia de viruela negra* (Pochaxaic Juan Pablo).

En todos los ejemplos en que se encuentra *venir*, se utiliza una estructura similar: una circunstancia de localización espacial o temporal, el proceso y un sujeto gramatical de causa o instrumento, referido a la epidemia. Una estructura similar presentan otros dos inacusativos de movimiento, *llegar* y *pasar*:

(23) *que la viruela no llegue hasta nuestros asentamientos* (Shiuen Juan Alegre)

(24) *esa peste maligna pasó por esta tierra* (Maqaic Moreno Segundo)

La llegada de la peste a la comunidad también se expresa con los inacusativos *producir* y *ocurrir*, que indican aparición y acaecimiento, respectivamente. Pero mientras *producir* designa un proceso material, *ocurrir* es existencial:

(25) *y mientras estaban en esa región se produjo la peste de la viruela negra* (Po'ro' Luis Núñez)

(26) *con respecto a la peste de viruela negra, ocurrió en el momento cuando nuestras gentes se fueron al Pintado y Salta* (Neguetaxaiyi Juan Galicio)

La cláusula (25) presenta una circunstancia temporal y culmina con el medio o causa. La (26) se inicia con una circunstancia de ángulo, que contiene el elemento existente (*la peste de viruela negra*), y finaliza con una circunstancia temporal.

También se emplean estructuras ergativas para referirse a la muerte de los qom por la viruela. Son veintidós las cláusulas que contienen el verbo *morir*, y una sola *fallecer*, que se clasifican como inacusativos de desaparición. Aspectualmente son inceptivos o ingresivos, ya que expresan la entrada o el paso a un estado nuevo. (RAE, 2016, §1.14m).

(27) *muchas gentes murieron en los distintos campos de distintas direcciones por esa viruela negra* (Neguetaxaiyi Juan Galicio)

(28) *Shiquiau... falleció en época posterior por una viruela* (Do'xoi Augusto Soria)

Semánticamente, *morir* y *fallecer* implican un paciente. El motivo de la mortandad, la peste, no se enuncia en el núcleo de la cláusula, sino como una circunstancia de causa.

También se usa *no estar*, que denota un proceso existencial, y los roles semánticos de la cláusula son el existente (en este caso la víctima), la circunstancia temporal y la extensión cuantificativa.

(29) *Tagoyi?... ese año ya no estaba más* (Nachicyi Juan Zorrilla)

Un verbo inacusativo de acaecimiento que se emplea para referirse a quienes se salvaron de la epidemia es *pasar*. Semánticamente, es existencial y la cláusula negativa se construye con el existente *nada* y el beneficiario *les*, que en la estructura anterior se corresponde con *otros*.

(30) (A)... *otros... no les pasó nada* (Neguetaxaiyi Juan Galicio)

Otras estructuras referidas a la pandemia están nucleadas alrededor del impersonal *haber*. Se trata de cláusulas impersonales que expresan “una propiedad o evento que no se predica de ningún agente o causante” (Fernández Soriano y Táboas Baylín, 1999, p. 1754). Este verbo se asimila al grupo de los inacusativos “*existir, caer, tener lugar*, y otros que expresan presencia, existencia o acaecimiento” (RAE, 2016, §41.6c), y ello se comprueba porque los usuarios de la lengua suelen establecer la concordancia en número entre *haber* y su objeto nocional. La significación de existencia de este verbo se asocia generalmente con una expresión locativa, que funciona como sujeto lógico de la cláusula.

(31) *Siempre hubo algunas épocas posteriores de gran pobreza por causa de inundaciones y de sequías, pestes de diferentes clases* (Maqaic Moreno Segundo)

El rol semántico central en (31) es el de existente, que corresponde sintácticamente al objeto directo: *algunas épocas posteriores de gran pobreza*. La circunstancia de localización espacial no aparece en la cláusula, sino en la oración anterior: *en este lugar*.

## **Conclusiones**

En el libro de Orlando Sánchez, cada uno de los entrevistados da cuenta de su experiencia o la de sus antepasados con relación a los brotes de la epidemia de viruela, uno de los cuales, el de 1920, causó una gran mortandad entre la comunidad qom que se desplazaba desde Jujuy hasta Chaco. Los diferentes modos que tienen de representar la peste se revela en las estructuras gramaticales del español. En ocasiones la enfermedad se revela como autogenerada, sin un agente que la provoque: aparece, acaece, ocurre, se produce, pero también implica movimiento y desplazamiento: viene, llega. En las estructuras ergativas el argumento central y obligatorio es el medio o la causa, en este caso la viruela. Se muestra como una entidad inaccesible y no manejable; se manifiesta con síntomas, pero es casi abstracta; se presenta como algo sobrehumano, a lo que nadie sabe ni puede enfrentarse.

En las cláusulas con el verbo inacusativo *morir* o sus sinónimos, que indican el paso de la vida a un estado distinto, son las víctimas (o pacientes) quienes ejercen el rol central. No se distinguen jerarquías, edad ni género entre los muertos, que son caciques, hombres comunes, mujeres, ancianos y niños. Las cláusulas con este verbo guardan coherencia con la idea de que la infección es algo no causado por un acto volitivo: es inasible, abstracto e inevitable.

Pero la viruela también es representada como una entidad que afecta a otros, como si fuera un enemigo que asesina y causa el exterminio de la población. Los verbos transitivos que se emplean en estas construcciones permiten que la acción pase a los afectados, que son las víctimas de la peste.

En otras construcciones los miembros de la comunidad se salvan de la enfermedad y la muerte, porque buscan controlar la infección y vencerla o alejarla. Se emplean verbos transitivos que tienen sujetos humanos, y la acción pasa a ellos mismos en el caso del verbo *salvar*, y en otros casos el objeto afectado de *interceptar*, *impedir*, *ubicar* y *desviar* es la viruela. De esta manera, las estructuras transitivas muestran la enfermedad como algo mucho más concreto, que puede incluso ser controlado y neutralizado.

Por otra parte, se usan estructuras de pasiva perifrástica para referirse a las acciones que realizan los qom con relación a los cadáveres. Estas construcciones comparten con los verbos transitivos el hecho de que la acción pasa a un paciente afectado, que en este caso es el sujeto gramatical, pero también tienen coincidencias con los inacusativos porque el agente no es obligatorio, y posee la entidad de una causa externa. En ninguna de las cláusulas que aluden al entierro o al abandono de los muertos se menciona explícitamente a los agentes, porque dejarlos insepultos por miedo a contagiarse es una afrenta a las víctimas y una falta de respeto por los rituales considerados sagrados por la comunidad.

Del análisis gramatical de las cláusulas se infiere que existe una dualidad en la concepción del mundo afectado por la peste de viruela, que se vincula con los modelos transitivo y ergativo. Desde el enfoque transitivo, la enfermedad se concibe como un enemigo, similar al ejército que masacra a los qom para robarles sus tierras. Aunque es poderoso, existe la posibilidad de conjurarlo y derrotarlo, por eso la proximidad de la infección genera en los miembros de la comunidad acciones responsables, como protegerse, salvarse y desviarla, y otras irresponsables,

como abandonar a los enfermos y no sepultar a los cadáveres. Desde la perspectiva ergativa, la epidemia de viruela se presenta como una entidad compleja, abstracta, inhumana e inaccesible; no pueden establecerse sus causas, por lo tanto, no se puede controlar y solo se ponen en evidencia las muertes que provoca. Es percibida como una forma distinta de conquista y aniquilamiento, más efectiva, letal e irreversible, que conlleva no solo la pérdida de vidas, sino también la destrucción de la memoria y la identidad del pueblo qom.

## Notas

- 1 *Historia de los aborígenes tobas del Gran Chaco contadas por sus ancianos* (2007) está escrita en guaycurú y español. Orlando Sánchez registra los testimonios en la lengua originaria y los traduce a la segunda lengua.
- 2 Los qom conforman una comunidad étnica que vive en el Gran Chaco, territorio que comprende las zonas bajas de Argentina, Bolivia, Paraguay y Brasil. Sánchez realiza entrevistas a referentes qom que viven en las provincias de Chaco y Formosa.
- 3 Además del libro considerado en este trabajo, publicó, entre otros, *Antiguos relatos tobas*, 1987; *Rasgos culturales de los tobas*, 2006; *Los toba (indígenas de la Argentina)*, 2008; *Lengua y cultura Tobas: Libro de apoyo para el aprendizaje de la lengua toba*, 2009.
- 4 Las entrevistas se realizaron en distintas localidades de la provincia de Chaco: Villa Río Bermejito, Juan José Castelli, Colonia Miraflores, Pampa del Indio y Sáenz Peña, y solo una en El Colorado, en la provincia de Formosa.
- 5 Durante la presidencia de Julio Argentino Roca, y bajo el mando de su ministro de Guerra Benjamín Victorica, se llevó a cabo la Conquista del Chaco, que concluyó con el sometimiento de los qom y otros pueblos originarios en 1884. El cacique Meguesoxochi se rindió, fue llevado por los militares en un barco hacia Buenos Aires y no se volvió a saber de él. Matoli fue asesinado por los miembros del ejército debido al odio que profesaban a los qom. Después de cometer un genocidio contra los pueblos originarios, el Estado argentino llevó a cabo un proceso de ocupación y organización del territorio, que quedó formado por catorce provincias y nueve territorios nacionales, en dos de los cuales (Chaco y Formosa) se encontraban los grupos qom. (Favaro e Iuorno, 2009).
- 6 Campos (1999) retoma la clasificación propuesta por Cano Aguilar, que Demonte distingue en dos superclases: una de ellas tiene como sujeto el agente o la causa y como objeto directo el paciente, que resulta efectuado,

afectado o desplazado; la otra corresponde a los verbos de actividad cognitiva, que implican un experimentante, actor involucrado y afectado por la acción verbal.

## Referencias bibliográficas

- Campos, H. (1999). Transitividad e intransitividad. En I. Bosque & V. Demonte. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ceriani Cernadas, C. (2013). Fronteras, espacios y peligros en una misión evangélica indígena en el Chaco Argentino. (1935-1962). *Boletín Americanista*. 67, 143-162. <<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5065990.pdf>>
- Cicerchia, R., Rustoyburu, C., & Garabedian, M. (2015). Discursos sanitarios y rieles. Noroeste argentino entre las décadas de 1920 y 1940. *Población & Sociedad*, 22 (1), 31-59. <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/pys/article/view/3540>>
- Di Liscia, M. S. (2011). Marcados en la piel: vacunación y viruela en Argentina (1870-1910), *Ciênc. saúde coletiva*, 16 (2), 409-422. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63018970005>>
- Favaro O. & Iuorno G. (2009). Un país a dos velocidades. Provincias y Territorios Nacionales. Argentina, 1884-1991. En B. Rajland & M. C. Cotarelo (compiladoras). *La Revolución en el Bicentenario. Reflexiones sobre emancipación, clases y grupos subalternos*. Buenos Aires, Clacso. <<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/favarojuorno.pdf>>
- Fernández Soriano, O. & Táboas Baylín, S. (1999). Construcciones impersonales no reflejas. En I. Bosque & V. Demonte. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Fleitas, M. (2006). Cuerpos elocuentes: Epidemias y endemias en Jujuy durante la década de 1930. *KAIROS*. 10 (18), <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7225159.pdf>>
- Ghio, E. & Fernández M. D. (2008) *Lingüística Sistemico Funcional. Aplicaciones a la lengua española*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Waldhuter Editores.
- Halliday, M.A.K. (Revised by C. Matthiessen). (2014). *Halliday's Introduction to Functional Grammar*. London: Routledge.

- Lerch, E. & Sociedad Bíblica Argentina (2020). Orlando Sánchez 1941-2020 <<https://sba.org.ar/orlando-sanchez-1941-2020/>>
- Mendikoetxea, A. (1999a). Construcciones con *se*: medias, pasivas e impersonales. En I. Bosque & V. Demonte. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- . (1999b). Construcciones inacusativas y pasivas. En I. Bosque & V. Demonte. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Parolo, M. P., Campi D. & Fernández M. E. (2010). Auge azucareño, mortalidad y políticas de salud en San Miguel de Tucumán en la segunda mitad del siglo XIX. *Estudios Sociales*, 20 (38), 39-72. < <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7624271.pdf>>
- Real Academia Española (2016). *Nueva gramática de la lengua española. Morfología. Sintaxis. Fonética y fonología*. Barcelona: Espasa. En libro electrónico (epub).
- Sánchez, O. (2007). *Historias de los aborígenes tobas del Gran Chaco contadas por sus ancianos*. Sáenz Peña, Chaco: Acción Apostólica Común, Instituto Universitario ISEDET, Sociedad Bíblica Argentina.



**“ES TÚ HIJO, PERO NO ES TUYO” VÍNCULO, RECIPROCIDAD  
Y AFECTOS EN *LEONERA* DE PABLO TRAPERO**

**“HE IS YOUR SON, BUT HE ISN’T YOURS” LINK, RECIPROCITY  
AND AFFECTION IN PABLO TRAPERO’S *LEONERA***

**“ELE É SEU FILHO, MAS NÃO É SEU” LIGAÇÃO, RECIPROCIDADE  
E AFECTO NA *LEONERA* DE PABLO TRAPERO**

**Renatto Jorge Merino Solari\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
rmerinosolari@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4108-6595

**Iris María Neyra Rivera\*\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
ineyra83@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8806-1315

Recibido: 11/03/21

Aceptado: 20/03/21

---

\* Licenciado y Magíster en Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Realizó estudios de doctorado en Educación en la misma universidad. Se desempeña como docente de pregrado y postgrado en la Facultad de Educación de la Universidad Peruana Cayetano Heredia.

\*\*Psicóloga de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con Segunda Especialidad en Psicología Forense por la Universidad Nacional Federico Villareal y Estudios en Políticas y Programas con la Niñez y Adolescencia en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Se desempeña como Especialista del Programa Nacional Aurora del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables.

## Resumen

El artículo analiza la película *Leonera* de Pablo Trapero. El filme representa la historia de Julia, una mujer joven y embarazada, que ingresa a prisión y debe luchar por ganarse un espacio entre las presas, así como defender el derecho a la crianza de su hijo. A partir de las ideas de vínculo y reciprocidad se explora la forma en que la protagonista construye sus interacciones sociales y afectivas al interior de la prisión. Concluimos que Julia configuró una compleja red de intercambios (servicios, bienes, afectos, sentimientos y corporalidades) que le permitió dar sentido a su experiencia en la cárcel.

**Palabras claves:** película *Leonera*, cárcel, vínculo, reciprocidad, afectos.

## Abstract

The article analyzes the film *Leonera* by Pablo Trapero. The film represents the story of Julia, a young and pregnant woman, who enters prison and must fight to achieve a space among the inmates, as well as defend the right to raise her child. From the ideas of bond and reciprocity, the way in which the protagonist constructs her social and affective interactions within the prison is explored. We conclude that Julia configured a complex network of exchanges (services, goods, affections, feelings and corporalities) that allowed her to give meaning to her experience in prison.

**Keywords:** *leonera* film, jail, link, reciprocity, affections.

## Resumo

O artigo analisa o filme *Leonera* de Pablo Trapero. O filme representa a história de Julia, uma mulher jovem grávida, que entra na prisão e deve lutar para conquistar um espaço entre as presidiárias, além de defender o direito de criar seu filho. A partir das ideias de ligação e reciprocidade, exploramos a forma como a protagonista constrói suas interações sociais e afetivas dentro da prisão. Concluimos que Julia configurou uma complexa rede de trocas (serviços, bens, afetos, sentimentos e corporalidades) que lhe permitiram dar sentido à sua experiência na prisão.

**Palavras-chave:** filme *Leonera*, prisão, ligação, reciprocidade, afetos.

---

## Introducción

El Nuevo Cine Argentino (NCA) tiene su emergencia en los años noventa del siglo pasado y durante las primeras décadas del siglo XX su mayor difusión e influencia en Latinoamérica. Se trata, en gran medida, de un cine de autor, de carácter independiente que propone una mirada diferente de la sociedad en Argentina. Las producciones del NCA “no apuestan a un protagonista moralmente correcto, sino a un encuadre de un problema institucional, social, político, etc., donde todos los que participan son parte de él, pero también pueden ser la solución” (Di Leo Razuk, 2017, p. 68).

Campero divide a las producciones del NCA, atendiendo a su relación con la realidad, en “un cine realista y otro no realista” (2009, p. 26). El cine realista, en el cual ubica a Trapero, presenta las siguientes características:

En las películas realistas hay un borramiento entre lo documental y lo ficcional, una mayor sensación de cercanía que otras películas no pertenecientes al nuevo cine. Muchas veces no se sabe qué es guionado y qué surgió durante el rodaje; y suele recurrirse a no actores, que responden a tipos físicos más que a estereotipos sociales. El cine realista recuperó para el cine argentino la facultad del uso del lenguaje hablado muy concreto y verdadero, en el marco de un tratamiento sofisticado de las distintas capas de sonido, en la que todo lo que se escucha forma parte deliberada de la puesta en escena. En cuanto a las temáticas, su vinculación con la realidad no se afirma con el tratamiento de noticias urgentes (recurso tan común durante la primera mitad de la década de 1990) sino con el anclaje a partir de referentes fácilmente identificables de la vida cotidiana y del momento histórico, sin la necesidad ni la convocatoria a realizar lecturas alegóricas. (Campero, 2009, pp. 26)

Pablo Trapero es uno de los directores más importantes de este grupo. Su película *Mundo Grúa* (1999), ganadora de los premios al Mejor Director y Mejor Actor en el Buenos Aires Fes-

tival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), se considera uno de los momentos iniciales del NCA. Entre sus largometrajes podemos destacar filmes como *El bonaerense* (2002), *Leonera* (2008), *Carancho* (2010), *Elefante blanco* (2012), *El clan* (2015) -ganadora del premio Goya a la mejor película iberoamericana- y *La quietud* (2018).

Las producciones de Trapero evidencian las contradicciones del proyecto modernizador en la Argentina contemporánea representando con agudeza la profunda crisis por la que atraviesan sus principales instituciones. Así, “retrata cómo el Estado, las cárceles, el hospital público y la policía (...) están en ruinas y cómo sus propios miembros se convierten en víctimas porque estas ruinas los arrinconan en situaciones problemáticas, aporéticas o en callejones sin salida” (Di Leo Razuk, 2017, p. 69). El entramado institucional reflejado en los filmes de Trapero genera imaginarios particulares que no son los “cuerpos dóciles” con “subjetividades modeladas”, propios de la normalización institucional moderna. Por el contrario, Trapero nos muestra personajes que reproducen “fragmentos inconexos de retóricas institucionales que giran en el vacío. Estas hilachas discursivas establecen un contrapunto con sus prácticas. Y los diversos recorridos subjetivos están atravesados por esta imposibilidad” (Mizrahi, 2017, p. 134).

Sus personajes actúan en mundos difusos, en lugares donde los límites entre lo formal e informal se tornan porosos; en este sentido, son transgresores que desbordan las normas y los límites de lo institucional. Sin embargo, no se trata de la figura del individuo rebelde y antisistema, sino de personas que, en gran medida, se encuentran configuradas por lógicas institucionales burocráticas, ineficientes y corruptas; son personajes que interactúan en espacios en los que la norma y el orden se negocian en relación y al margen del discurso oficial. Y, es a partir de estos escenarios, casi anómicos, que (re) definen su agencia personal. Por tanto, estamos ante individuos contradictorios, atravesados por dilemas y pasivos existenciales que

vivencian situaciones límites. De esta forma, Trapero logra elaborar “historias que muestran situaciones conflictivas en las que se entrecruzan agentes sociales con características completamente diferentes” (Bonacci et al. 2014, p. 170).

*Leonera* es su quinto largometraje, obtuvo el Premio Ariel a la mejor película Iberoamericana y el Premio Sur a la mejor actriz revelación (Martina Gusman). En el XII Festival de Cine de Lima (2008) fue galardonada con premios a la mejor película, mejor guion, mejor fotografía y a la mejor actriz. *Leonera* narra una historia acerca de ser mujer y de la maternidad en prisión. Fue filmada en escenarios reales con personajes que formaban parte del mundo penitenciario. Al respecto, en una entrevista Trapero declara:

No sólo hay ex presidiarios; hay presidiarios reales, así como celadores y celadoras que trabajan ahí en serio y familiares de presos. Todo está filmado en cárceles reales de Olmos en Hornos. Toda la película, en suma, está atravesada por ese límite entre lo real y lo ficticio (2008, p. 7).

La película, intersección entre la ficción y el documental, será abordada a partir de dos ideas ejes: reciprocidad y vínculo. La primera, reciprocidad, la entendemos como una pauta social que se manifiesta en intercambios de bienes, servicios, dones y afectos que se generan entre los miembros de un grupo o comunidad e influyen tanto en sus decisiones como en sus acciones. Las relaciones de reciprocidad configuran un sistema de intercambios vinculantes que ligan a las personas y al grupo hacia adentro pero también hacia afuera, en las relaciones con los otros (Malinowski, 1978). En contexto, la reciprocidad puede funcionar de forma simétrica, es decir, a partir de intercambios igualitarios; y de forma asimétrica, basada en relaciones de poder y desigualdad (Mayer, 2004).

En cuanto a la idea de vínculo, la entendemos como la relación que establecen dos personas retroalimentándose mutuamente y generando alianzas para beneficio de ambas partes. El

vínculo funciona como un puente que permite el intercambio, la interacción, así como el flujo de afectos y emociones. Como han demostrado los estudios sobre infancia institucionalizada, la variable vínculo afectivo es fundamental para el desarrollo emocional y conductual de la persona (Ramírez, 2007). Desde nuestra mirada, el énfasis estará en el carácter saludable del vínculo, en las interacciones que fortalecen y enriquecen a las personas. En el intercambio, en el compartir situaciones, se generan las posibilidades para mejorar nuestra existencia. En otras palabras, la experiencia de una de las partes sirve de insumo para la mejoría de la otra y viceversa. Es característico de la condición humana construir vínculos permanentemente; los sujetos necesitan de la interacción con el otro todo el tiempo. Cuando la convivencia social se convierte en una relación asimétrica, de inequidad, es decir, una relación de poder, el vínculo termina disolviéndose.

A partir de este ideario exploraremos las interacciones que Julia construye desde el espacio penitenciario con Marta, su compañera de prisión, Tomás, su hijo, y Sofía, la madre. Son las personas con quienes Julia establece conexiones significativas desde el violento y deprimido mundo cotidiano en el cual se encuentra. En este escenario logró conformar una red de reciprocidades y vínculos interpersonales, así como una compleja urdimbre emocional/sentimental/corporal que le permitió dar sentido a su experiencia en la cárcel.

## **Vínculo, reciprocidad y afectos en Leonera**

El filme gira en torno al personaje de Julia Zárate (Martina Gusman), una joven de la clase media de Buenos Aires. Un día despierta en su departamento ensangrentada y con evidencias de haber sido golpeada; sin embargo, parece no ser consciente de ello. Durante el día y, a partir del descubrimiento de las huellas de violencia en su cuerpo, intenta recordar lo sucedido. Al retornar a su departamento encuentra una escena macabra:

los cuerpos de las personas con las que convivía, Nahuel Heredia, su pareja, y Ramiro Nievas (Rodrigo Santoro), amigo de Nahuel, yacen en el piso con evidencias de haber sufrido violencia severa. Nahuel está muerto, Ramiro agoniza, pero sobrevivirá e irá a prisión. Julia, mientras tanto, desesperada y sin comprender bien lo sucedido, conversa por teléfono: “no sé qué pasó”, es lo que repite entre lágrimas a su interlocutora. Es detenida y le dictan prisión preventiva. En prisión ingresa al pabellón de madres, pues está gestando. En un primer momento muestra rechazo al embarazo, pero progresivamente irá cambiando esta actitud y la maternidad será uno de los vínculos más intensos que experimente en la cárcel. En este lugar conoce a Marta Rojo (Laura García), mujer indígena con quien establece una de sus relaciones significativas. Marta la guía y orienta apoyándola en el cuidado de su hijo, Tomás (Tomás Plotinsky). Cuando Sofía (Elli Medeiros), su madre, aparece en el filme para visitarla se inicia una disputa por el niño: ¿cuál es el lugar más conveniente para que viva Tomás: la cárcel o el acomodado departamento de la abuela? Julia es condenada a 10 años de prisión. Finalmente, atrapada entre el engaño de su madre y el abogado y por un sistema judicial que no responde a sus necesidades de madre decide fugar y recuperar a su hijo.

La mayor parte de los hechos transcurren en el recinto carcelario, cuya configuración resulta ambivalente. Por una parte, es una cárcel en el sentido estricto, en la medida que en ella se encuentran mujeres que están privadas de su libertad; por otra parte, y para el común denominador, parece no serlo, pues sus ocupantes cuentan con beneficios que el resto de la población no tiene, como el tránsito libre en el pabellón, espacios lúdicos para los niños, la posibilidad de llevar a los hijos de las presas a un lugar en el que los cuidan y otras cosas más que responden a ciertas necesidades de estas mujeres y que las acerca a la figura imaginada de la madre con sus hijos. Es un lugar de tránsito, una leonera, para las mujeres detenidas y que Marta

lo sintetiza así: “agradecé que tienes la panza, este pabellón no es la cárcel”.

Julia es una interna diferente, su condición de clase social, su aspecto físico (al ingresar al presidio una interna la llama “rubia idiota”) marcan una alteridad con respecto a la mayoría de las internas, de sectores populares y marginales. En el pabellón conoce a Marta, interna de origen indígena y madre de dos hijos, encerrada, como dice ella: “por pobre, por pelotuda, por eso”. Se genera entre ambas una relación cercana e interdependiente que oscila entre la relación de amistad y la de pareja. La relación se inició en las duchas. En medio de una gresca entre dos reclusas, originada por la forma en que una de ellas tomó al hijo de la otra, Marta abraza a la temerosa Julia, que previamente había sido manoseada por una de las mujeres contendientes y salen juntas del baño. De esta forma, Marta asume el rol de protectora y representante presentándola al grupo de presas:

Así Marta, quien ya tiene una posición pública en ese espacio periférico aunque insertado en la ciudad, cumple esa función y la introduce también a ella en lo social, es decir, en el espacio de la cárcel. Julia así pasa a ser “de acá”. (Luengo, 2017, p.50)

Julia pasa a ser “de acá” convirtiéndose en parte del nosotros, pero mediada por Marta quien asume el rol de intermediaria. Julia acepta esta situación con resignación, como algo inevitable, pero a la vez es su estrategia para sobrevivir en medio de un ambiente que le resulta extraño y hostil.

La incorporación al nuevo escenario implica también cambios en su cuerpo: “ella misma va cambiando su aspecto físico, de ser rubia, acaba siendo también morocha, vistiendo ropa de deporte, mostrando la panza” (Luengo, 2017, p. 51). La evolución corporal de Julia expresa la inmersión en el mundo carcelario. Su cuerpo va transitando de la figura estilizada de una mujer joven, recién embarazada, al cuerpo materno del embarazo

avanzado y, finalmente, a la mujer totalmente incorporada a la prisión que simbólicamente se expresa en el corte de cabello y en el tatuaje marcado en su espalda.

Marta no solo la cuida de la agresividad de las otras internas, también la atiende como lo haría una madre/amiga/pareja. Por su parte, Julia le consigue tarjetas para comunicarse por teléfono, objeto muy apreciado por las presas y que Julia puede conseguir con relativa facilidad gracias a los recursos familiares. Es el punto de partida de una dinámica de reciprocidades que también se manifestará en el nivel de los afectos, con los niños, y en los intercambios amorosos. Las caricias y besos de Marta, que inicialmente fueron rechazadas por Julia, terminan siendo aceptadas. De este modo, logran integrar sus familias para constituir una familia mayor compartiendo celda, afectos y la crianza de sus hijos. Así, al nacer el hijo de Julia lo crían juntas. Marta le enseña las primeras atenciones y cuidados de la maternidad, incluso le da de lactar al pequeño Tomás.

A pesar de pertenecer a mundos distintos logran complementarse para beneficio de ambas. Marta está presa, como ya hemos mencionado, por pobre, lo cual podemos entenderlo como una falta de recursos para volver operativa una estrategia legal que le permita mejores condiciones. En cambio, Julia puede movilizar sus recursos familiares para lograr lo que su compañera no puede alcanzar. Por ello Marta le dice: “tú tienes plata, si tienes plata se va a hacer todo más fácil”. Pero la mujer indígena tiene las habilidades sociales necesarias para sobrevivir en prisión, así como fuera de ella, en los límites de la legalidad. Cuando Julia logra huir con su hijo es Marta quien, a través de sus contactos, le facilita documentación falsa para que puedan cruzar la frontera. Continúa acompañando a Julia aun después de haber salido de prisión y es quien la guía hacia la “libertad”. En medio de ello, el intercambio de afectos es manifiesto a través de gestos, miradas y caricias.

Una red de reciprocidades materiales y afectivas permite a las dos mujeres obtener, por caminos diferentes, sus objetivos.

Es una relación de amistad, de favores y afectos que evidencian el vínculo generado. Ambas esperan que la otra persona esté bien y actúan dando y recibiendo guiadas por sus sentimientos y emociones. No obstante, cada una sabe cuál es su límite. En ningún momento una le dice a la otra: quiero continuar contigo cuando salga de acá. Las dos son conscientes de que no van a estar juntas, entonces no hay reclamos ni reproches. No es una cuestión posesiva ni egoísta. Afuera de prisión cada una continúa con su ritmo familiar/social; Marta con su familia trabajando para sostener a sus hijos y Julia en tránsito hacia otro país buscando la “libertad”. En este caso, los barrotes no solo separan las celdas, también funcionan como barreras sociales demarcando el territorio y las interacciones de cada una.

Por otra parte, evidencian ser personalidades resilientes. Es interesante destacar cómo en un escenario deprimido, autoritario y violento son capaces de generar conexiones, intercambios positivos y configurar una sinergia que les permitió sobrellevar la experiencia carcelaria de la mejor manera posible, sin engancharse en la circularidad que suelen propiciar las situaciones dolorosas. Por el contrario, aprovechan al máximo los intersticios que permite el sistema para reconstruir sus vidas.

En cuanto a la maternidad, Julia se entera de su embarazo al ingresar a prisión. En este contexto debemos comprender el rechazo inicial a su condición de gestante. Está vivenciando con gran intensidad una mezcla de emociones: incertidumbre, rechazo, confusión, cólera, impotencia y miedo. Ser involucrada en un crimen sin poder recordar con claridad cómo sucedieron los hechos, la detención preventiva, un juicio en el cual aparece como la principal responsable, la desconfianza en su abogado, un espacio extraño y violento que resulta totalmente diferente a su contexto cotidiano; en suma, un conjunto de situaciones difíciles de procesar para una persona que, como muestra la escena inicial, de repente despierta y, sin ser consciente de los hechos, su vida había cambiado radicalmente. En medio de este momento traumático es una reacción plausible intentar evitar

el embarazo. Si una persona experimenta una serie de eventos traumáticos y su futuro se torna incierto, son esperables reacciones de este tipo y, probablemente, otras conductas que nieguen o dañen su persona. Los espacios limitados que restringen las libertades suelen generar sufrimiento, dolor y depresión; son frecuentes los daños, las autolesiones y diversas formas de violencia contra sí mismo y contra los otros.

El vínculo entre Julia y Tomás se va construyendo en la convivencia, en el compartir madre-hijo como parte de las interacciones con el personal penitenciario, las demás detenidas y, especialmente, con Marta. La relación con Tomás reorienta en Julia la noción de temporalidad y modifica sus prioridades. El tiempo que permanece presa es redefinido en función de la posibilidad de estar junto a su hijo. La preocupación acerca de su culpabilidad se recontextualiza y se vuelve fundamental para ella demostrar su inocencia en la medida que de ello depende la relación con Tomás. El tiempo de la prisión ya no es el de la ley, sino el del vínculo madre-hijo y la necesidad de seguir juntos. La vida de Julia ha cambiado. En este sentido, se reafirma la idea de que los vínculos no están biológicamente establecidos; por el contrario, son construidos en relación con el tipo de experiencias, contextos, tiempos y espacios que comparten las personas.

En general, la relación de las madres presas con sus hijos es central. Los hijos definen los escenarios que van a vivenciar sus madres, como en el caso de los privilegios y las concesiones que ostentan. Pero a la vez, son secundarios, como en las situaciones de violencia autoinfligida o en el motín. Los niños influyen en la forma cómo reaccionan ellas. Lo que le sucede a un niño afecta el control de las emociones maternas que pueden transitar de la pasividad a la agresividad más feroz dependiendo de las circunstancias. Durante la presentación de *Leonera* en el Festival de Cine de Lima, Martina Gusman describió cómo Julia termina convirtiéndose en una mezcla de leona y mono para poder sobrevivir en prisión, y esto incluye la cercanía a

su hijo. En síntesis, la relación con sus hijos es el vínculo más sólido que logran construir y la base de la fuerza emocional que las sostiene.

La crianza de un niño en la cárcel no es lo esperado por una madre ni por su familia. En este sentido, la escena del niño balanceándose sujeto a los barrotes está cargada de simbolismo. Por una parte, nos está diciendo que se trata de un niño encerrado, que él también, a su modo, es un prisionero y ello, probablemente, dejará huellas imborrables en su ser. Por otra parte, muestra cómo estas rejas, expresión de la violencia penitenciaria, se convierten en parte del juego. El niño normaliza su situación y también puede estar bien. La inmersión de Tomás en el paisaje carcelario acompaña a la de su madre. En consecuencia: ¿qué es lo mejor para el niño: continuar junto a su madre o ser acogido por algún familiar cercano? Más allá de lo que establezca la norma jurídica, las posiciones pueden ser opuestas e igualmente válidas.

Sofía, la madre de Julia, es una mujer acomodada que vive en el extranjero y retorna al país por la situación de su hija. Su entrada en escena no tiene antecedentes y sorprende a Julia, así como al espectador. En un primer momento es rechazada por su hija, sin embargo, mantiene el empeño en visitarla y estar cerca de ella para ayudarla. Gracias a sus posibilidades económicas le contrata un abogado para su defensa. Poco a poco parece recuperar la confianza de Julia.

La actitud de Sofía es difícil de contextualizar, pues se trata de un personaje que aparece y desaparece al ritmo de lo que dura una visita. Lo que se explicita es la idea de una relación conflictiva entre ambas. Es admisible suponer que la explicación se encuentra en experiencias pasadas. En ese marco, la conducta de Sofía es la de una persona que busca redimirse, que desea reparar al otro por un daño, una falta, una ausencia; por algo que en su momento debió haber hecho, pero no hizo. El argumento de la abogada Elsa (Clara Sajnovetzky) durante el juicio oral brinda pistas en este sentido: “De chica, una ma-

dre la abandona y la deja al cuidado de su padre enfermo (...) los abusos que sufrió Julia no son delitos, pero sirvieron para desestabilizarla, denigrarla, humillarla hasta los límites de lo tolerable (...)”. La mamá no estuvo allí cuando correspondía, probablemente en circunstancias más llevaderas tampoco estuvo presente. Ahora que mi hija está presa, involucrada en un hecho escabroso, no puedo abandonarla nuevamente. Esta parece ser la idea que abrumba a Sofía. Estar presente es casi un mandato imperativo para ella. Por tanto, lo que prima es una carencia, el sentimiento de culpa por no haber cumplido con su hija: Sofía está buscando “curarse”, empero en su intento por “hacer el bien” causa daño.

Cuando nace Tomás, la abuela quiere tenerlo. Le preocupa las condiciones psicosociales a las que está expuesta la criatura y durante una salida, para llevarlo a una consulta médica, aprovecha la situación para quedarse con él. Después de unos días retorna a la cárcel junto al abogado, pero no retorna a Tomás. La escena que sigue es una de las mejores y más intensas. Julia le pregunta por su hijo y le pide que lo traiga, ante la negativa de Sofía, una angustiada Julia insiste: “mamá traémelo a Tomás, te lo pido bien por favor, andá a buscarlo...”. Pero Sofía no está dispuesta a aceptar y desconoce el beneficio que le asiste a Julia de cuidar a su hijo: “es tú hijo, pero no es tuyo”. La situación de prisionera despoja a Julia de sus derechos, la vuelve vulnerable al engaño y al abuso de poder. La joven madre replica desesperada: “es mío, es mi hijo y es mío, así que andá y traémelo”. La negativa de Sofía descontrola a Julia. La indignación y la rabia son inmensas e insulta y amenaza con ferocidad a su madre: “hija de puta te voy a matar, no te voy a lastimar, te voy a matar”. La leona mezclada con mono había entrado en acción para mostrar la fuerza del vínculo madre-hijo. Finalmente, Julia es controlada con mucho esfuerzo por el personal carcelario y confinada a una celda de castigo en donde se autolesiona. En este punto se produce un giro en la película. La pérdida de su hijo dispara el proceso de redefinición identitaria

que venía ocurriendo con Julia. Ella, que había tenido una actitud pasiva, sumisa y temerosa se convierte en la incitadora de un motín en el penal. Atrapada entre el engaño de su familia y un sistema judicial que la condena a diez años de prisión por homicidio simple decide huir de prisión para recuperar a su hijo y reiniciar una vida familiar en un nuevo territorio. Algo que conseguirá por medios ilegales.

## **Conclusión**

A partir de las ideas de reciprocidad y vínculo nos propusimos explorar las interacciones que Julia construye desde el espacio penitenciario con Marta, Tomás y Sofía. Se trata de relaciones particulares, contradictorias y complementarias. Marta es la compañera más importante que tiene en el pabellón. Inicialmente es quien la conduce y le permite ganarse un lugar en el mundo penitenciario. Es el principal medio que tiene Julia para integrarse al grupo de presas. Junto a sus hijos conforman una familia al interior del penal y actúan apoyándose mutuamente. Entre Julia y Marta no hay una situación de poder en la cual lo mío prima sobre lo tuyo o lo que yo vivencio es más importante que tú sentir; por el contrario, la interacción es el puente que les permite alimentarse una junto a la otra. Es importante resaltar que, en un primer momento, la relación fue de tutelaje por parte de Marta y que progresivamente evolucionó hacia formas de interacción más simétricas. Se evidencia que los vínculos no se generan en una etapa determinada de la vida; antes bien, pueden surgir y desarrollarse en cualquier momento, en base a vivencias y expectativas compartidas.

Con Tomas generó el vínculo más importante, es la relación afectiva más fuerte e intensa que edifica en la cárcel. Son interdependientes y la estabilidad emocional de ambos depende de la cercanía y del tipo de convivencia que pudieran establecer. Además, el binomio madre-hijo deviene en el fundamento del proceso de redefinición identitaria que Julia experimenta

en prisión: de una joven desorientada, deprimida, asustada y sin mayores fines; se convirtió en una mujer con un proyecto de vida definido.

Mientras Marta y Tomás son parte del nosotros, Sofía representa la otredad. La madre es la alteridad que encarna lo extraño, la desconfianza, el peligro. Desde estas coordenadas establecieron una relación conflictiva en la que los intercambios se negocian en función a intereses particulares sin generar arraigo. Se trata de una coexistencia pacífica, siempre provisional y de carácter latente que las distancia emocionalmente.

En medio de esta dinámica, en la que se mezclan razón instrumental y emociones, Julia configuró una compleja red de intercambios (servicios, bienes, afectos, sentimientos y corporalidades) que le permitió dar sentido a su experiencia en la cárcel.

## Referencias bibliográficas

- Bonacci, S., Pécora, C. y Ronco, J. (2014). Pablo Trapero: la calle en el cine. *Revista TOMA UNO* (N. 3), pp. 169-180. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9300>
- Campero, N. (2009). El nuevo cine argentino: Raíces y evolución. *Revista de cine Ventana Indiscreta*, N. 2, Segundo semestre del 2009, Lima, pp. 23-28.
- Di Leo Razuk, A. (2017). Reflexiones teológico-políticas en Elefante Blanco. En Callegaro, A., Di Leo Razuk, A. y Mizrahi, E. (Compiladores). *Cine y cambio social: imágenes sociopolíticas de la Argentina 2002-2012*. San Justo: Universidad Nacional de La Matanza, 67-90. Recuperado de: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170630011806/Cine\\_y\\_cambio\\_social.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170630011806/Cine_y_cambio_social.pdf)
- Luengo, A. (2017). Buenos Aires como prisión - Paraguay como utopía: Formas de resistencia y la creación de espacios alternativos en Leonera (2008) y El Niño Pez (2009). *Revista Iberoamericana*. Vol LXXXIII, Num. 258, enero-Marzo 2017,

- 41-55. University Library System, University of Pittsburgh. Recuperado de: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7448>
- Malinowski, B. (1978). *Crimen y costumbre en la sociedad salvaje* [5ta. Ed.]. Barcelona: Ariel.
- Mayer, E. (2004). *Casa, chacra y dinero. Economías domésticas y ecología en los Andes*. Lima: IEP.
- Mizrahi, E. (2017). Estado y producción de subjetividad en El Bonaerense. En Callegaro, A., Di Leo Razuk, A. y Mizrahi, E. (Compiladores). *Cine y cambio social: imágenes sociopolíticas de la Argentina 2002-2012*. San Justo: Universidad nacional de La Matanza, 133-154. Recuperado de: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170630011806/Cine\\_y\\_cambio\\_social.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170630011806/Cine_y_cambio_social.pdf)
- Ramírez, R. (2007). Institucionalización de niños y adolescentes. *Promoción de la Infancia*. Boletín de la Unidad de Post-Grado de la Facultad de Ciencias sociales Maestría en Política Social con mención en Promoción de la Infancia. Año I N. 2. Lima: Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM.
- Trapero, P. (2008). Entrevistado por Hernán Schell. *Revista El amante Cine*, N.º 192 mayo 2008, 6-7. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://www.elamante.com/>

**PRESENCIA SUBSTRATÍSTICA DEL AIMARA EN AREQUIPA:  
A PROPÓSITO DEL LEGADO DE MIGUEL ÁNGEL UGARTE  
CHAMORRO**

**SUBSTRATISTIC PRESENCE OF AIMARA IN AREQUIPA:  
ABOUT THE LEGACY OF MIGUEL ÁNGEL UGARTE  
CHAMORRO**

**PRESEÇA SUBSTRATISTICA DA AIMARA EM AREQUIPA:  
SOBRE O LEGADO DE MIGUEL ÁNGEL UGARTE CHAMORRO**

**Richard Huamán Flores\***

Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa  
richardsantos.huaman@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-1447-6507

Recibido: 04/03/21

Aceptado: 22/03/21

---

\* *Magister Scientiae* con la tesis sobre géneros discursivos, Universidad Nacional del Altiplano. Ha sido Director de la Oficina de Segunda Especialidad y Formación Continua en la Facultad de Filosofía y Humanidades. Actualmente es docente asociado en la Escuela Profesional de Literatura y Lingüística de la UNSA, titular de la Cátedra de Lingüística Andina. Su línea de investigación es el estudio de las lenguas amerindias y su contacto con el español. Becario de la Fundación Santander en el año 2017. Realizó una pasantía de un semestre en la PUCP (2018). Actualmente cursa sus estudios de doctorado en Lingüística en la UNMSM. E-mail: richardsantos.huaman@unmsm.edu.pe

## Resumen

El conocimiento de la lengua, su historia y filiación idiomática es una aventura académica llena de sorpresas; en el sur peruano y por la confluencia de lenguas en el tiempo, tiene características que ponemos a disposición de los especialistas. Esta variedad se verá enriquecida, recreando una morfología especial: quechua-castellano, quechua-aimara, aimara-quechua, aimara-puquina. El castellano arequipeño es el resultado del sustrato quechua, aimara y puquina en el habla de los chacareros en los diferentes valles de la región, *vocablos posibles* que aún no son aceptados por la academia. Muchas glosas fueron registradas por el Dr. Ugarte, maestro arequipeño; primero lo hizo como Arequipeñismos y luego de manera integral con el nombre de 'Vocabulario de peruanismos'(póstumamente). Nos permitiremos someter a un examen los aportes de Ugarte a la luz de los nuevos conocimientos en andinística, considerando el registro que usó nuestro homenajeado.

**Palabras clave:** dialectología, morfología, préstamos lingüísticos, quechuismos, aimarismos.

## Abstract

The knowledge of the language, its history and idiomatic filiation is an academic adventure full of surprises; in the Peruvian south and due to the confluence of languages in time, it has characteristics that we make available to specialists. This variety will be enriched, recreating a special morphology: quechua-Spanish, quechua-aimara, aimara-quechua, aimara-puquina. Arequipa Spanish is the result of the quechua, aimara and puquina substratum in the speech of the farmers in the different valleys of the region, *possible words* which are not yet accepted by academia. Many glosses were recorded by Dr. Ugarte, a master from Arequipa, first as Arequipeñismos and then in a comprehensive manner under the name of 'Vocabulario de peruanismos', posthumously. We will allow ourselves to examine Ugarte's contributions in the light of the new knowledge in andinistics, considering the register used by our honoree.

**Keywords:** dialectology; morphology, linguistic borrowings, quechuisms, aimarisms.

## Resumo

O conhecimento do idioma, sua história e filiação idiomática é uma aventura acadêmica cheia de surpresas; no sul peruano e devido à confluência de idiomas no tempo, ela tem características que colocamos à disposição dos especialistas. Esta variedade será enriquecida, recrian-

do uma morfologia especial: Quechua-espanhol, quechua-aimara, aimara-quechua, aimara-puquina. O espanhol Arequipa é o resultado do substrato quechua, aimara e puquina no discurso dos agricultores nos diferentes vales da região, *possíveis palavras* que ainda não são aceitos pela academia. Muitos glosas foram registrados pelo Dr. Ugarte, um mestre de Arequipa, primeiro como Arequipeñismos e depois de forma integral com o nome de 'Vocabulario de peruanismos', postumamente. Nós nos permitiremos examinar as contribuições de Ugarte à luz dos novos conhecimentos em andinística, considerando o registro utilizado por nosso honorário.

**Palavras-chave:** dialectología, morfología, empréstimos lingüísticos, quechuisms, aimarismos.

---

## Introducción

Las lenguas no son fijas, por el contrario existen en constante cambio; la unidad que sufre mayores innovaciones es el léxico, unidad que será estudiada en el presente trabajo. Es cierto que en el caso arequipeño esta circunstancia es más enriquecedora debido al contacto del castellano con las lenguas vernáculas, conocidas como <lenguas mayores' —quechua, aimara y puquina—; existen casos de resemantizaciones, lexicalizaciones, préstamos idiomáticos. A partir de las reconstrucciones demostraremos el sustrato andino, en boca de una notable población de raigambre española, como nos dice Ugarte Chamorro, a quien homenajeamos de manera merecida en honor a la Blanca ciudad y en anticipo a la realización del congreso mundial de la lengua Española el año 2022.

El castellano arequipeño reviste una fisonomía *sui generis*, como lo anticipamos en el parágrafo *supra*; propios y extraños repiten los poemas <lonccos>, habla que se recuerda en sus efemérides, cada quince de agosto<sup>2</sup>. Los escasos análisis serios desde la dialectología soslayan la influencia puquina o aimara dándole todo el crédito a la lengua general de los incas históricos; por el contrario, estamos convencidos de que debe hacerse

justicia con las otras lenguas mayores y desterrar la tesis del quechuismo primitivo, en tanto el puquina y el aimara fueron en su momento declaradas como generales al lado del quechua. Añadiremos que el castellano arequipeño debe lograr el nivel de estudio que le dedicaron los especialistas al de Lima.

## **Conociendo al Dr. Miguel Ángel Ugarte Chamorro**

Hijo del ilustre Federico M. Ugarte, que aparece en la galería de la ciudad, nos regaló una obra que inicialmente publicó en vida y la parte completa fue publicada póstumamente por el centro de producción editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (en adelante UNMSM). De su obra examinaremos algunas entradas, señalaremos sus aciertos y desaciertos con los nuevos avances de la lingüística andina. Debido a que no se puede estudiar la historia del español para el caso de Arequipa sin tomar en cuenta las lenguas amerindias, haremos un contraste de algunos procesos morfológicos en el uso del castellano rural, algunos de los cuales fueron registrados por el académico mistiano<sup>3</sup>, allá por la primera mitad del siglo pasado.

La primera vez que oí sobre el aporte de este catedrático fue en una entrevista que le hice a Julio Calvo, vinculado a temas lingüísticos; mi extrañeza fue que no era conocido por mis maestros universitarios, y cómo es que alguien del otro lado del Atlántico hacía referencia sobre él, me preguntaba: "...ustedes tienen a Ugarte Chamorro". Así, empecé a interesarme por su obra. En la Escuela Profesional de Literatura y Lingüística de Arequipa no me supieron dar razón; sin embargo, los académicos limeños me proporcionaron referencias de su legado. Dimensioné que su amistad con Juan Corominas, autor del gran *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* y de Manuel Alvar, académico de la Lengua Española y Director del Instituto de Geografía Lingüística, era cosa seria. Sumado a ello, tuvo a su cargo la cátedra de Lexicografía Peruana en la UNMSM, él mismo consideraba que, Pedro Paz Soldán y Unanue (Juan

de Arona), Ricardo Palma, Enrique Tovar, Benvenuto Murrieta, Martha Hildebrandt, Foley Gambetta y Alberto Tauro, eran los principales lexicógrafos peruanos, mostrando de esa forma no solo su formación sino conocimiento pleno del asunto.

### **Datos de su vida**

Nació el 3 de marzo de 1910, al pie del Misti. Estudió en el Colegio Nacional de la Independencia Americana y en la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Se graduó de Bachiller en Derecho y Doctor en Letras; eran los títulos que por entonces otorgaba nuestra alma mater. También redactó para los diarios *Noticias* y *El Sur*. Luego se trasladó a la ciudad de Lima como docente de castellano (curso Avanzado), y de los cursos de Fonética y Lexicografía en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, al lado del Dr. José Jiménez Borja. Trabajó también para el Instituto Lingüístico de Verano. Dentro de su labor, fue invitado por el Gobierno de la República Popular China para enseñar Castellano en la Universidad de Pekín, donde colaboró en la traducción al idioma chino de la obra de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros*; asimismo fue elegido miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua. Falleció un 2 de setiembre de 1996.

### **Metodología**

Para realizar el presente trabajo buscamos una muestra de palabras de uso en el léxico básico de personas que habitan en diferentes áreas de Arequipa; por un lado el valle de Chilina a 3200 m s. n. m., y por otro, Cháparra, a una altitud de 500 msnm. A pesar de la distancia (unas ocho horas aproximadamente) y a pesar de corresponder a diferentes altitudes, logramos rescatar un léxico que, comparándolo con la obra de Ugarte, nos sirvió para contrastar lo que este maestro consiguió a comienzos del S. XX. El objetivo no fue otro que pergeñar usos lingüísticos de la región arequipeña y su análisis morfológico.

Al tratarse de un estudio cualitativo no pretendemos que los resultados sean generalizables, más bien, comprender al hablante rural de esta variedad desde lo lingüístico y diatópico.

Nos apoyamos para esta investigación en la dialectología tradicional, pues nuestros informantes contaron con las siguientes características: ser hombres mayores de 50 años, de origen rural (Vida et al, 2016, p. 122), además empleamos la técnica de observación participante, ya que como investigador compartimos las áreas de estudio, a veces con motivo de vacaciones y a veces como agricultores, logrando que los informantes interactúen de manera natural; debemos añadir que los padres y abuelos de la muestra tenían que ser de la zona. Este fue el procedimiento inicial para escoger el léxico a analizar, luego contrastamos con el vocabulario de la obra de Ugarte, pero nosotros arriesgamos más; pues, buscamos su entronque lingüístico y su fisonomía morfológica para demostrar nuestra hipótesis de la presencia sustratística del aimara en la región-El modelo teórico empleado es el de la lingüística histórica y andinística.

En buena cuenta, los datos fueron el producto de largas conversaciones con los usuarios en su contexto, logramos diálogos más que entrevistas, la dialectología clásica busca obtener los datos más fidedignos sin la necesidad de que se vean entrevistados, por cuanto esto cambiaría la performance de los hablantes, así emprendimos nuestro estudio.

## **Análisis lingüístico de algunos arequipeñismos**

Los trabajos lexicográficos se remontan a la colonia, nuestro estudio aportará al conocimiento de la cultura en la zona rural de Arequipa, pues son: “como puertas abiertas de par en par que brindan una mejor comprensión de la ‘cultura popular’ viva de las comunidades implicadas” (Ballón, 2013, p. 121).

El castellano del sur peruano se caracteriza por la presencia de quechuismos, aimarismos y puquinismos que ameritan

un análisis de su arquitectura morfológica, su filiación, y su uso en contextos cotidianos. Por consiguiente, no admitimos comprender y entender la configuración del léxico utilizado desconociendo las lenguas andinas. Al hablar de arequipeñismos tenemos que dar cuenta de ellos y su contribución en la conformación del castellano peruano, pues estos regionalismos son el producto de la capacidad creativa de sus hablantes.

Echaremos mano de algunos vocablos, a guisa de muestra: *callapo*, *cencapa*, *araqay*; términos que escuché en la convivencia casi diaria en las labores de la chacra de la campiña arequipeña y que haciendo un contraste con el vocabulario de Ugarte, afortunadamente también los encontramos en su texto. Otras muestras las recogí en un distrito de la provincia de Cavelí, Cháparra, tierra ubérrima, de variada producción frutícola, apacible y tranquila; a renglón seguido, los menciono: *hanllaco*, *huminta*, que también están presentes en la obra de nuestro ilustre maestro.

**Callapo** /qaɫapu/<sup>4</sup> esta transcripción obedece a una reconstrucción del término, atendiendo a las reglas de la fonología para las lenguas andinas. Nos encontramos ante una lexicalización<sup>5</sup> dado que en las lenguas andinas son pocas las palabras que tienen en su radical tres o más sílabas. De hecho, la raíz es /qaɫa/, cuyo significado es ‘truncos o palos’ que se entrecruzan a manera de camilla. Pudimos advertir el sentido que le dan los compoblanos de Las peñas (Socabaya), el de ‘litera’, aquí los contextos: ‘en mi despedida [de soltero] me quisieron llevar en callapo’, ‘no pudieron llevarme en callapo’, ‘ya no hacen callapos’, ‘lo catataban en callapo’.

El cambio de u>o<sup>6</sup> obedece a que el español no tolera vocales cerradas inacentuadas en final de palabra como en los casos de molle, mote, chuño, chuncho (Cerrón-Palomino, 2003, II, p. 46), sus respectivas pronunciaciones son /mulli/, /mut'i/, /ch'uñu/ y /ch'unchu/. Dichas vocales finales en boca de castellanohablantes se abren articulatoriamente de manera natural sin la intervención de fonemas contextuales.

Luego de una revisión de las principales fuentes lexicográficas, el Anónimo<sup>7</sup> ([1586] 2014), el lexicon<sup>8</sup> de Santo Thomas ([1560] 1951), solo el de González Holguín lo registra, pero en su variante <callapi> con el sentido de ‘anda de palos’ (González, [1608] 1952, II, p. 407), lo que demuestra que se trata de un préstamo temprano del aimara al quechua, dada la terminación predilecta de la vocal aimara /i/; esto acusaría un temprano aimarismo. Esta alternancia es de uso frecuente como en los casos siguientes: el enclítico pas~pis, o en el sufijo /-pini/ ~ /-puni/ ‘siempre, ciertamente’. Además, confirmamos su uso colonial a partir de <Callatha: Y por fer (sic) verbo de llevar> en el *Vocabulario* de Bertonio ([1612] 1984, II, p. 34) de uso muy productivo con varias entradas, lo que demuestra su empleo. A su turno el *Vocabulario políglota incaico* (Religiosos Franciscanos, [1905] 2015, p. 283), ante la entrada ‘llevar en camilla o andas’, todas las variedades quechuas lo registran como <Huantuy> para el cuzqueño, ayacuchano, juninense y ancashino. Se resuelve el enigma con el aimara <callaña>, esta fisonomía está compuesta del radical verbal /qała / y el infinitivizador /-ña/.

Volviendo al radical aimara, se confirma su estructura bisilábica propio de las lenguas andinas /qała-/ lexematizado con el sufijo -pu. Para una explicación amplia de la función que cumplió este caracterizador (Cerrón-Palomino, 2000, II, p. 99), lo que podemos decir finalmente es que estamos ante una raíz verbal que gracias al derivador terminó formando un lexema nominal tal como queda en la memoria de los usuarios.

**Sencapa** /sinqapa/ el predominio de velares glotalizadas<sup>9</sup> en el quechua del sur obedece al sustrato aimara desde época del protoquechua, rasgo característico en la variedad cuzco-collao correspondiente al Q II-C (Torero, 2007, p 32), extendiéndose por parte Arequipa, mayormente Puno y Cochabamba en el lado Boliviano. Como en el caso anterior examinemos la raíz /sinqa/, este lema lo encontramos en la documentación colonial. La obra de jesuita anconense registra <sincarputha: echar *jáquima* a los animales>, <sincarputtaatha> (cf. Bertonio, [1612]

1984). El Anónimo refiere: <nariz, cenca /sinqa/> (Anónimo, [1586] 2014, II, p. 305), por su lado el primer gramático indiano lo registra con la consonante sonora como se da en el quechua ecuatoriano /singa/.

A su turno, nuestro homenajeado describe <cencapa. (Del q. senc'apa: jáquima) f.> (Ugarte, 1997, p. 271). El lector entusiasta creerá estar frente a un quechuismo tal como postulaba el historiador Porras Barrenechea y el Dr. Ugarte. Veamos qué resulta del análisis; en primer lugar, los usos modernos lo registran con la vocal /e/, lo que presupone una posvelar, pues esta consonante abre de manera natural y por influencia, las vocales altas /i/, /u/, un registro como <senqarpa. s. Bozal, cabestro, jáquima> del autor Deza (1989, p. 167) lo confirma. La diferencia del primero además de su formación lingüística, es que usa el apóstrofe señalándonos que se trataría de una posvelar glotalizada. En honor a la verdad, todos los repositorios tempranos lo registran con velar simple. Este detalle nos permite postular que el habla arequipeña recogida por el maestro arequipeño Miguel Ángel Ugarte Chamorro debió contar con este rasgo. La interrogante sería, ¿a qué se debió esta pronunciación particular? La respuesta la planteamos en calidad de hipótesis: la presencia aimara en la zona, esta lengua influyó en el quechua sureño como se está demostrando en los estudios de lingüística andina. Aquí nuevamente se cumple la regla general: la periferia siempre es más conservadora y el centro es más innovador; nos referimos a la relación rural-urbano.

Con todo, asignarle el crédito solo al quechua sería un despropósito, en tanto esta lengua tuvo un contacto secular con el aimara, nos encontramos ante otro aimarismo o un híbrido quechumara y no de filiación exclusiva del quechua: cayendo en el sesgo que por la época del académico sanmarquino, era previsible. Por otro lado, en el aimara moderno /sinq'a/ tiene el significado de labio superior (Huayhua, 2009, p. 212). Nos inquieta un poco si tendrá alguna relación con la definición de nariz, dado que en el caso de los animales de carga y en general

de los ovinos y vacunos se usa como cabestro o bozal, definido adecuadamente por el autor puneño Deza Galindo. El uso común entre la gente de la chacra es para frenar a los animales colocándoles la /sinqapa/ para su conducción o al momento de montarlos.

Ahora nos pronunciaremos sobre el vocablo del castellano antiguo, ‘jáquima’, sinónimo de /sinqapa/. Corpus léxico propio de la gente dedicada al arrieraje; este uso muy antiguo lo podemos encontrar en los siguientes textos: “... en el margen de la cual dejando libres sin **jáquima** y freno al rucio y al Rocinante...” (Cervantes, [1827] 2019, LIX, p. 105) y en otro pasaje donde dialogan: “—No me desconteste (sic) el nombre —replicó Sancho—; pero ¿con qué freno o con qué **jáquima** se gobierna?” (Cervantes, [1827] 2019, XL, p. 307). Con esto probamos el uso clásico del término en las obras correspondientes al Siglo de Oro español, y la influencia que logró el árabe en el siglo VIII y siguientes durante sus aproximadamente 800 años de dominio en la península.

Como referimos líneas supra, las palabras muy especializadas pueden conservarse a pesar del cruel paso de los años; el caso, xaquima>jáquima. Se trata de un relicto que se explica por la teoría de las ondas de expansión del español.

El significado de cabestro, cabezal, cabezada acusa un uso para las bestias de carga, entre ellas el caballo que fue un aporte de los extranjeros a su llegada en 1532 y que influyeron en la lengua y cultura andinas, influencia llena de conflictos, retrocesos y asimetrías que no debemos soslayar. Este proceso culminó con la construcción de una sociedad mestiza, podemos añadir que muchas palabras andinas describen mejor que sus traducciones al español nuestra realidad. Términos como chacra, pampa, entre otros; no tienen parangón con el español ibérico. Volvamos a la palabra objeto de análisis, es preciso indicar que en el Perú antiguo se usó algo parecido para las bestias de carga que consistía en poner en el hocico del animal un cabestro para frenarlos en las rutas, inclusive para amansarlos.

Fueron los habitantes de las alturas quienes domesticaron a los auquénidos, ellos serían nada menos que los aimaras.

En la campiña arequipeña se oye indistintamente ‘ponle la jáquima al chite’, en las tradicionales entradas de capo /qapu/; ‘¡sujeta bien la senqapa!’, cuando se va a poner el yugo a la yunta antes de iniciar la faena del arado o el rompe en la andenería. Esto constituye un aporte al español del quechua, y en mayor proporción del aimara en las labores del campo, y cómo no, en la configuración de los arequipeños.

El residual -pa, derivativo quechua, se trata del sufijo de flexión nominal de tercera persona, genitivo/benefactivo, ‘para’; de modo que la palabra lexematizada con el transcurrir el tiempo es o debió ser ‘para su nariz’, ‘en su nariz’, ‘encima de la nariz’. Creemos que más plausible es retirarnos el tapaojos y analizar los vocablos en una dimensión panandina no exclusivamente quechua. Extensivamente entiéndase utensilio que se pone a los caballos en el hocico en la que se amarra el freno. Este sufijo debió ser en el protoquechua /-paq/ alternando con /-pa/. Finalmente lo que agradecemos al Dr. Ugarte es el legado de la pronunciación del castellano arequipeño de su época.

**Raqay** /raqay/ voz quechua cuyo uso se ha perennizado hasta hoy en nuestra campiña. Se puede explicar la pervivencia de esta palabra al encontrarse en la periferia; se trata de un lexema muy antiguo, lo confirman los registros en los vocabularios coloniales, con el significado de ‘casa abandonada’ o ‘casa en ruinas’, es el sentido que se conserva aún. El primer Lexicón indica <cafar, donde eftuuo (sic) cafa, purun llacta, o (racay racay)> (Santo Tomás, 1951 [1560], I, p. 73). Está registrado en otro repositorio mucho más moderno <raqaa>, ‘casa en destrucción’ (Parker y Chávez, 1976, p. 149), en el quechua de la variedad ancash-huailas. Estas coincidencias se esperaban pues el primer gramático perennizó un quechua alejado del cuzqueño y el estudioso iniciador de la lingüística andina lo registra como parte del QI.

La pregunta que se hará el lector es ¿qué pasó con el quechua sureño? Ni el Anónimo ni tampoco González Holguín lo registran, podemos aseverar que estamos frente a un uso muy antiguo, con la estructura hegemónica de dos sílabas en la base, como lo advertimos para las lenguas andinas. Ahora en el plano morfológico nos inquieta el sufijo apendicular -y; descartado el posesivo de primera persona, no podría ser tampoco el infinitivizador del quechua; pues este segmento sigue siendo una base nominal; más bien estaríamos ante -ya, sufijo quechumara: en primer lugar, no se trata del causativo, parece más bien, el enfático que puede o no usar la vocal paragógica (Cerrón-Palomino, 2000, p. 266), de modo que bien puede decirse: raqay ~ raqaya. Otro recurso el que menciona Hardman cuando dice -ya suele reducirse a a-: (1983, p. 398), este alargamiento lo advertimos en el diccionario de Parker, indicado líneas arriba.

Sin duda el QI influyó en el QII, lo que confirma la antigüedad del primero sobre el cuzqueño colonial, volviendo al enigma de por qué un alargamiento vocálico; se trata de un rasgo morfofonémico aimara que el protoquechua preservó en el área central. No podíamos dejar de leer el *Vocabulario copioso* de Bertonio para confirmar lo descrito <laccaya uta, marca. Cafa defierta, depoblada (sic)> (Bertonio, [1612] 1984, II, p. 184). Esta alternancia  $r > l$  es sintomático en el aimara y quechua sureños. Así con todo, si vale nuestra hipótesis de enfático, el significado sería 'raqay!', pero esto de manera muy forzada. El jesuita nos muestra un paralexema donde la ubicación del vocablo es nada menos que un modificador, puede que se haya tomado del puquina. A falta de gramáticas queda pendiente su análisis de entronque idiomático, aunque queda claro su semántica.

**Hanllaco /xanllacu/** apreciamos ahora otro término en la historia del español del sur peruano que requiere del análisis de su estructura, su influencia interlingua, y el uso que le dan los hablantes. La morfología tiene por objeto de estudio de la estructura tanto interna como externa de las lexías. La regla sintáctica es:

$N + co = A$ , donde el nombre (N) es modificado por el morfema caracterizador (-co, -ico), dando como resultado un adjetivo (A), esta información sintáctica es propia del castellano; sin embargo, el radical es de cuño quechua, característica propia del castellano andino.

En el presente caso el sufijo -co, alternando con -ico, de uso muy productivo como en: *piquico*, *añañico*, *indiaco*. Es utilizado atendiendo a la capacidad creativa del lenguaje que posee el usuario de una lengua, a partir de las reglas predecibles, conocido como ‘palabras posibles’ distintas de las ‘palabras existentes’.

La expresión ‘jese hanllaco!’, la recogimos en el valle de Cháparra, luego de examinar los repositorios, tenemos: El Diccionario quechua-sureño de César Itier lo registra: ‘hanlla (ri) [UNIV.] abrir grande la boca. Hanllapaku-bostezar: hanllaraya [CHAN.] quedar boquiabierto’ (Itier, 2017, p. 96). Este autor prefiere conglomerar a las variedades de quechua chanca a las habladas en Ayacucho, Huancavelica y la parte occidental de Apurímac; la variedad cuzqueña estaría integrada por las utilizadas en la parte oriental de Apurímac, los departamentos de Cuzco y Arequipa; por último, el quechua colla que se habla en la cuenca del lago Titicaca, siguiendo la propuesta que hizo Cerrón-Palomino en su conocido ‘Castellano Andino’.

Este quechuismo es una muestra de que el quechua arequipeño no solo recibió influencias de la variedad altiplánica, o cuzqueña, sino que el quechua chanca también actuó como sustrato; a decir verdad, aún no contamos con un análisis lingüístico que abarque a todas sus provincias. Básicamente creemos que los estudios que se hagan en adelante confirmarían que Arequipa fue una zona de transición de las diversas variedades de quechua, sumándose a esta la influencia del aimara sureño como lo tratamos a lo largo del estudio. Queda estudiar las isoglosas en estas zonas donde se superponen variedades dialectales del quechua y el sustrato aimara, además del puquina.

La raíz <hanlla> está descrita en la obra del Anónimo como sigue: “<hanyallini /hanya-lli-y/. Bostezar o abrir la boca, hanyallisca /hanya-lli-şqa/. Boca abierta u otra cosa abierta así>” (Anónimo, [1586] 2014, p. 95), con los mismos rasgos fonológicos lo registró mucho antes el primer gramático del quechua (1560). El cambio /y/ > /ʌ/ fenómeno conocido como palatalización, este cambio opera diacrónicamente; finalmente el sentido que le dan a la palabra lexematizada <hanllaco>, es el de ‘tonto’, ‘distráido’, más literal, ‘boquiabierto’.

No quiero terminar sin referir una entrada *ad litteram* en la obra del Dr. Ugarte, en el campo gastronómico que me llamó la atención por su descripción, rasgo exigible en un buen diccionario; no ahondaremos en la estructura de la misma, me interesa que adviertan su diligente prosapia en varios campos. Me refiero a:

**Humita.** (Del q. huminta: tamal dulce) f. Masa de maíz tierno rallado a la que se agrega algo de leche, manteca, granos de anís, canela, pasas y azúcar, que se cocina un tanto hasta que tenga consistencia. Dividida en porciones rectangulares, estas se envuelven en pancas y se atan con tiritas de las mismas para que hiervan convenientemente. Las hay de sal y se preparan con algo de ají, cebolla y sal (Ugarte, 1997, p. 165).

## Conclusiones

- El corpus fue escogido de manera aleatoria y está referido al campo semántico usado en las labores de la chacra.
- La naturaleza poliglósica del sur peruano dio lugar a un castellano rural con impronta andina.
- Desterrar la creencia de que el pasado solo puede explicarse a partir del quechua.
- El quechua arequipeño estuvo influido por diversos dialectos (cuzqueño, collavino y chanca).

- Revisar los aportes de arequipeños como Mostajo, Neyra, Málaga, en materia lingüística; sirva el momento para agradecer el corpus heredado de Miguel A. Ugarte Chamorro.

## Notas

- 1 Anotamos entre < > las reproducciones tal como están en los textos.
- 2 Así como cada 15 de agosto se conmemora a la Virgen de la Asunción en todo España. En 1540, un 15 de agosto, Don Garcí Manuel de Carvajal, fundó la villa Hermosa de Nuestra Señora de la Asunción, aquí en Arequipa.
- 3 Relacionado con el volcán Misti. Pobladores de Arequipa que se identifican con su cumbre más representativo, el volcán, se les conoce como mistianos.
- 4 Utilizamos las barras oblicuas para indicar que lo que aparece entre ellas es la interpretación fonológica.
- 5 Proceso por el cual varios morfemas se convierten en un vocablo, aparentemente se trataría de un radical, no obstante en el presente por medio de la lingüística histórica probaremos su constitución derivada.
- 6 El signo > indica ‘proviene de’.
- 7 *Arte y vocabulario en la lengua general del Peruv llamada Quichua y en la lengua Española*, de 1586, publicado por el italiano Antonio Ricardo, fue reeditada varios años lo que demostraría un uso oficioso, esto porque contó con el aval del Tercer Concilio Limense. La obra nos ofrece un caudal léxico y frásico verdaderamente rico. Se sabe que la variedad que optó fue la cuzqueña y que el Inca Garcilaso lo tomó como referente. En el prólogo de la obra que tenemos en manos se atribuye la autoría a Alonzo de Barzana en un primer momento, luego se propone al jesuita Blas Valera. Finalmente, este último habría sido el autor, el tema está zanjado.
- 8 Obra señera del sevillano Fray Domingo de Santo Thomas que juntamente con su gramática fundan la tradición escrita para el quechua.
- 9 En la clasificación de las consonantes del quechumara tenemos las simples /p/, /t/, /č/, /k/ y /q/; las aspiradas /p<sup>h</sup>/, /t<sup>h</sup>/, /č<sup>h</sup>/, /k<sup>h</sup>/, /q<sup>h</sup>/ y las glotalizadas /pʰ/, /tʰ/, /čʰ/, /kʰ/ y /qʰ/ en la variedad sureña.

## Referencias bibliográficas

- Anónimo (2014 [1586]). *Arte y vocabulario en la lengua general del Peruv*. (Edición interpretada y modernizada por Rodolfo Cerrón-Palomino). Lima: PUCP.

- Ballón Aguirre, E. (2013). Etnónimos sur-peruanos (hipótesis de trabajo). *Bol. Acad. peru. leng.* 55. 2013 (119-188). <<http://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/116/78>>
- Bertonio, L. (1984 [1612]). *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: CERES e IFEA.
- Cerrón-Palomino, R. (2003). *Castellano andino*. Lima: PUCP.
- (2000). *Lingüística aimara*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.
- . (1987). *Lingüística quechua*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.
- Cervantes Saavedra, M. (2019 [1827]). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid. <[https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap40/cap40\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap40/cap40_02.htm)>
- Deza Galindo, J. (1989). *Diccionario Aymara-Castellano-Castellano-Aymara*. Lima: Concytec.
- Gonçalves Holguín, D. (1952 [1608]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: UNMSM.
- Hardman, M. (1988). *Aymara: compendio de estructura fonológica y gramatical*. La Paz: Gramma impresión.
- Huayhua Pari, F. (2009). *Diccionario bilingüe polilectal aimara-castellano/castellano-aimara*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Itier, C. (2017). *Diccionario quechua sureño castellano*. Lima: Editorial Commentarios.
- Parker, G y Chávez, A. (1976). *Diccionario quechua Ancash-Huaylas*. Lima: Ministerio de educación.
- Religiosos Franciscanos (2015 [1905]). *Vocabulario Políglota Incaico* (con voces del Kechua del Cuzco, Ayacucho, Junín, Ancash, y del Aymara). Puno: Editorial Altiplano.
- Santo Thomas, D. (1951 [1560]). *Lexicón, o Vocabulario de la Lengua General del Perú*. (Reproducción facsimilar). Lima: Imprenta Santa María.

- Torero Fernández de Córdova, A. (2007). *El quechua y la historia social andina*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Ugarte Chamorro, M. (1997). *Vocabulario de peruanismos*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Vida, M., Ávila, A., & Carriscondo, F. (2016). *Manual práctico de sociolingüística*. España: Editorial Síntesis.



**LAUREANO SEGOVIA: LITERATURA DE TRADICIÓN  
ORAL Y RESISTENCIA POLÍTICA EN LA CULTURA  
*NOLHAMELH***

**LAUREANO SEGOVIA: LITERATURE OF ORAL TRADITION  
AND POLITICAL RESISTANCE IN *NOLHAMELH* CULTURE**

**LAUREANO SEGOVIA: LITERATURA DE TRADIÇÃO ORAL  
E RESISTÊNCIA POLÍTICA NA CULTURA *NOLHAMELH***

**Pamela Rosa Amelia Rivera Giardinaro\***

Universidad Nacional de Salta  
pameriverita@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9743-6702

Recibido: 10/03/21

Aceptado: 20/03/21

---

\* Argentina. Profesora y Licenciada en Letras. Integrante del proyecto de investigación n°2539 Poéticas migrantes y políticas de la memoria en la literatura y la cultura latinoamericanas (2005-2018), radicado en el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, Salta, Argentina. Obtuvo el primer premio en los concursos literarios provinciales en la categoría de Ensayo y la publicación de *El indio urbano en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos*, en el año 2014. El primer premio en la categoría Historieta del mismo concurso y la publicación de *Hätäy* en coautoría con el escritor wichí Osvaldo Villagra, en el año 2020.

## Resumen

La cultura indígena *nolhamelh* (wichí), en el territorio perteneciente a la región del Gran Chaco sudamericano, cuenta con una *memoria colectiva* que, a lo largo del siglo XX, ha ido integrando la expresión escrita en coexistencia con la oralidad. Aquí me centro en los libros *Olhamel Otichunhayaj. Nuestra memoria* (1998) y *Olhamel ta ohapehen wichi. Nosotros, los Wichí* (2011) del escritor Laureano Segovia para dar cuenta de una *literatura de tradición oral* (Espino Relucé, 2010) que incluye el registro testimonial elaborado por el autor junto a una palabra literaria propia. Así también, esta producción continúa la elaboración de la identidad colectiva *nolhamelh* tematizando la relación conflictiva con el hombre blanco o criollo, el vínculo con la tierra/naturaleza y la importancia de la lengua originaria como formas actuales de *resistencia cultural* (Calveiro, 2018). Por ello, puede hablarse de una expresión más dentro del marco de las *literaturas alternativas* (Lienhard, 1992) en Latinoamérica.

**Palabras clave:** memoria colectiva, literatura oral, literatura latinoamericana, Laureano Segovia, literaturas alternativas.

## Abstract

The *Nolhamelh* (Wichí) indigenous culture, in the territory belonging to the South American Gran Chaco region, has a *collective memory* that, throughout the 20th century, has been integrating written expression in coexistence with orality. Here I focus on the *Olhamel Otichunhayaj* books. *Our memory* (1998) and *Olhamel ta ohapehen wichi. We, the Wichí* (2011) by the writer Laureano Segovia to give an account of a *literature of oral tradition* (Espino Relucé, 2010) that includes the testimonial record prepared by the author together with his own literary word. Likewise, this production continues the elaboration of the collective identity *nolhamelh* thematizing the conflictive relationship with the white or Creole man, the link with the land / nature and the importance of the original language as current forms of *cultural resistance* (Calveiro, 2018). Therefore, one can speak of one more expression within the framework of *alternative literatures* (Lienhard, 1992) in Latin America.

**Keywords:** collective memory, oral literature, Latin American literature, Laureano Segovia, alternative literatures.

## Resumo

A cultura indígena *Nolhamelh* (Wichí), no território pertencente à região do Gran Chaco sul-americano, possui uma *memória coletiva* que, ao longo do século XX, vem integrando a expressão escrita na convivência

com a oralidade. Aqui, concentro-me nos livros de *Olhamel Otichunhayaj. Nossa memória* (1998) e *Olhamel ta ohapehen wichi. Nós, o Wichí* (2011) do escritor Laureano Segovia para dar conta de uma *literatura de tradição oral* (Espino Relucé, 2010) que inclui o registro testemunhal elaborado pelo autor juntamente com sua própria palavra literária. Do mesmo modo, esta produção dá continuidade à elaboração da identidade coletiva *nolhamelh* tematizando a relação conflituosa com o homem branco ou crioulo, a ligação com a terra / natureza e a importância da língua original como formas atuais de *resistência cultural* (Calveiro, 2018). Portanto, pode-se falar em mais uma expressão no quadro das *literaturas alternativas* (Lienhard, 1992) na América Latina.

**Palavras-chave:** memória coletiva, literatura oral, Literatura latino-americana, Laureano Segovia, literaturas alternativas.

---

*Hap tajnha mak tha oyame tha owoye, ifwalas  
tha nech'e owotesa ochumet. Wet yik t'at yak  
namhena, kamaj otujlhache ochumet tha owo-  
ye. Oyenlhi mak tha wichi isukun-noyej, lhamel  
ifwel-noho mak tha lhamel ihanej ihi.*

Desde que empecé este trabajo hay muchas cosas que la gente me cuenta y yo hago lo que la gente me encarga para escribir, con las historias que ellos saben.

Laureano Segovia (2011)

La historia es la historia del mundo que existe, de las continuidades, de los afectos y la sabiduría del viejo para el joven y del joven que reinterpreta según su propio hacer.

Gonzalo Espino Relucé (2010)

A la memoria de Laureano Segovia (1946-2021), en agradecimiento a su gente en las costas del río Pilcomayo.

## Punto de partida...

Entre las distintas comunidades indígenas que habitan la región Sudamericana del Gran Chaco, en Salta (Argentina), miembros de la cultura *nolhamelh* (wichí) consideran la escritura como una herramienta occidental de transmisión y preservación de su memoria compartida. Tal experiencia se inicia con el trabajo y la voluntad del escritor Laureano Segovia cuyo primer libro, titulado *Lhatetsel (Nuestras raíces, 1996)* fue escrito íntegramente en su lengua e ilustrado por él. En su última publicación, desde una cultura donde la palabra dicha es tan o más fuerte que la escrita, nos legaba esta reflexión: “Cuando fallece un aborígen, la costumbre es siempre dejar una palabra para su familia, dice ‘ahora me voy, ustedes quédense con mi palabra, mi consejo, no hay que andar mal, no va a pasar nada, cuidense bien y no van a tener ninguna maldición de nadie’...” (Segovia, 2011, p. 58).

Laureano Segovia fue un escritor *nolhamelh* (wichí) nacido en Misión San Andrés (Formosa-Argentina) el 2 de mayo de 1946. Aprendió a escribir en su lengua de la mano de pastores evangelistas y dedicó gran parte de su vida a recorrer las comunidades indígenas de las costas del río Pilcomayo grabando las voces y relatos de su gente. Esos registros sonoros, su transcripción bilingüe y edición constituyen un tesoro de la cultura indígena y occidental<sup>1</sup>. Falleció el 3 de febrero de 2021 en Misión La Paz (Salta-Argentina). Recorro aquí dos de sus obras bilingües wichí-español: *Olhamel Otichunhayaj. Nuestra memoria* (1998) y *Olhamel ta ohapehen Wichi. Nosotros los wichí* (2011). En ambos casos, se incluyen testimonios y textos del autor de opinión y actualidad local que abordan temas de lingüística, política, historia, educación y salud<sup>2</sup>. Así también, podemos hallar crónicas de estilo periodístico<sup>3</sup>.

Según explican Nicodemo y Villagra en su trabajo titulado “Sistema natal en comunidades *nolhamelh*” (2014), “... la palabra *nolhamelh* se origina de *olham*: ‘yo en cuanto ser particu-

lar'. Si *namelh* significa 'nosotros' y *olhamelh* 'parte de nosotros', *nolhamelh* designaría el conjunto de lo que se hace parte". En correspondencia, el entonces *niyat* (cacique) de La Puntana explica: "*Nolhamelh* es una palabra utilizada para referirnos a nosotros mismos y sentir al otro como par. *Nolhamelh* se refiere a nuestros paisanos que hablan nuestra lengua" (Nicodemo-Villagra, 2014).

La escritura de Segovia, en su lengua, sobre las palabras de su gente, integra la *tradición oral* (Espino Relucé, 2010) de la región y, por consiguiente, "...es siempre la representación de una comunidad cultural..." (p. 40). En la misma dirección, conviene tener en cuenta que las *memorias colectivas* se constituyen como procesos sociales donde, tanto el acto de recordar como el contenido de esos recuerdos, son elaboraciones grupales (Piper, Fernández, & Íñiguez, 2013). En efecto, corresponde negar aquí cualquier posible exclusión o desvalorización en el espacio de la cultura, académica o no, de estas manifestaciones de la literatura nativa, orales, populares e indígenas. Situación que replica o responde a desigualdades sociales vigentes desde la llamada Conquista de América (Espino Relucé, 2010).

Mi objetivo aquí es recorrer los temas que el escritor y su gente consideraron relevantes dentro de la propia historia y con los que fueron aportando a la memoria colectiva de su pueblo. Así también, aproximarme al carácter estético de aquellas textualidades que aceptan una lectura desde la función poética del lenguaje y nos ponen ante una expresión más de la *literatura oral* (Espino Relucé, 2010) de la región y de esta cultura indígena latinoamericana. En última instancia, reafirmar el pulso político que Segovia le ha dado a su producción, el cual nos permite leerla también como *literatura alternativa* (Lienhard, 1992), un acto de resistencia cultural.

Esto último nos supone pensar la noción de memoria como una práctica que produce experiencias del pasado en función de una construcción colectiva que se realiza desde el presente (Piper *et al.*, 2013): ¿Cuál es la historia común que conservan

estas obras de Laureano Segovia? ¿Cuáles podrían ser sus alcances en la conformación de los relatos del presente?

### **El Gran Chaco y la región del Pilcomayo en la escritura de Laureano Segovia**



La región del Gran Chaco se ubica en territorio sudamericano. Es una llanura de casi un millón de kilómetros cuadrados de bosques y prados con lluvias que disminuyen de este a oeste. Ocupa desde las selvas tropicales de Bolivia y las sierras subandinas del noroeste argentino, hasta la llanura pampeana al sur, alcanzando las provincias de Córdoba y Santa Fe. Incluye parte de Paraguay y —en menor superficie— Brasil, “...presenta relieves amplios y planos, así como depresiones a través de las cuales discurren torrentes y ríos. Posee, además, zonas inundadas con lagunas, terrenos húmedos y pantanos” (Dasso & Franceschi, 2010, p. 41).

Según Dasso y Franceschi (2010), las tierras del Chaco salteño, en Argentina, corresponden a las subregiones del “... Chaco Central (entre los ríos Bermejo y Pilcomayo) y el Chaco austral (al sur del río Bermejo)” (p. 34). Las mismas autoras

mencionan la existencia de diecisiete lenguas indígenas habladas en la región<sup>4</sup>. Entre ellas, la lengua de la cultura *nolhamelth*, denominada wichí, es predominante en la zona de las costas del río Pilcomayo<sup>5</sup>.

La memoria colectiva va estableciendo marcos de espacio, tiempo y lenguaje (Juárez, Arciaga, & Mendoza, 2012), el espacio “...es menos natural y más social y transformado” (p. 19). En su obra, Laureano Segovia fue trazando el mapa de una región compuesta por las distintas voces de las comunidades que fue visitando. Sus viajes, primero en bicicleta y luego en motocicleta, recogieron los relatos de personas de Quebrachal, La Puntana, Cañaverl, Pozo El Toro, Pozo El Mulato, Misión San Luis, Misión Santa María, Kilómetro 1, Kilómetro 2, Misión La Paz<sup>6</sup>, Las Vertientes. Se incluyen las comunidades de Misión San Andrés y El Potrillo, en la provincia de Formosa. De la misma manera, los entrevistados cuentan sobre personas de Bolivia y Paraguay y los Ingenios La Esperanza y San Martín, en Salta, y Ledesma, en Jujuy<sup>7</sup>. Estos últimos lugares dan cuenta de los traslados e intercambios culturales entre los habitantes de esa zona del Chaco salteño. Se trata de los espacios habitados temporalmente debido a las migraciones familiares para trabajar en las cosechas de zafra durante la década del 80, un tema fundamental en la memoria *nolhamelth*.

El espacio cultural en estos escritos de Laureano Segovia se amplía o detalla con el mapa indígena de la región: los nombres que las distintas comunidades cazadoras-recolectoras dieron ancestralmente a lugares especiales<sup>8</sup>. A propósito de ello, Segovia explica en *Olhamel ta ohapehen Wichí. Nosotros, los Wichí* (2011):

Wichí lhamel ihanej t’at ta lhamel iwolheyisa lhamel lewetes, olhamel owetes olhamel t’at ta olhamel owo-lheyisa, ta kamaj ninama hap ahatay lhayis olhamel owet. Ta namen hap ahatay wet lhamel t’at ta iwoleyisa hap olhamel’owetes. Wet olhamel ohanej ta olhamel oyame tajna, tsi thalhe t’at olhamel ochatilis, lhamel leka-historia tajna. Wet lhamel

t'at ta iwolheyisa lhamel lewetes, hap ta oyame tajna. /Antes la misma gente nombraba los parajes, como ella no hablaba castellano lo nombraba en su idioma. Estos nombres de los parajes todavía nosotros los usamos. Cuando vinieron los criollos, entonces le pusieron los nombres actuales a estos lugares que nosotros ya nombrábamos. Los nombres que mencionamos son muy antiguos, son los que usaban nuestros abuelos. (Segovia, 2011, pp. 61- 65)<sup>9</sup>.

Este mapa oral, anterior al trazado actual, supone una palabra que marca referencias de usos comunales, integrados y colectivos, absolutamente ligados al ejercicio de la memoria y a la propiedad comunitaria de esas tierras. En su segundo libro, Segovia enumera y explica el origen de los nombres de distintos parajes cercanos a Las Vertientes y Misión La Paz<sup>10</sup>. Entre ellos:

Lataj P'itsek Iche wichi t'ittsek elh tä lhamel yokw, Lataj P'itsek. Iche p'ante hi'no tä 'yil, lhey p'ante Bailón. Lham häp p'ante tä tamenej tä lhamel yen lheyä Lataj P'itsek inät'wetna. /Esqueleto de caballo. Había un paraje con aguada que se llamaba así, porque a un hombre se le murió su caballo allí. (Ibid., pp. 78-79).

Lewo Ihifwaj Iche honhat tä lhamel iwo lheyä wey yokw, Lewo Ihifwaj. Lhamel yäme tä inät le'wet wet hi'wen 'mak tä ihi tä lhamel yokw, lewo. Wet lhamel hi'wen tä 'maktso ihi inät'wetna, wet häp tamenej tä lhamel iwo lheyä wet yokw, Lewo Ihifwaj. /Cueva del Arco Iris. Este lugar que llamaban así está cerca de donde ahora vive Agripino Jaime. Ellos llamaban a este lugar así porque cerca de la ciénaga del lugar encontró la cueva el arco iris. (Ibid., pp. 86-87)<sup>11</sup>.

El espacio y el lenguaje son marcos de la memoria colectiva: “Puede aseverarse que al espacio como territorio y orientación le corresponde una expresión simbólica, donde entra el lenguaje y las relaciones que en él se establecen...” (Juárez, Arciaga, & Mendoza, 2012, p. 19). Hay, como vemos, un estrecho vínculo entre la lengua materna, originaria y antigua; la forma en que la cultura *nolhamelth* ha nombrado los parajes importantes y el

uso de la tierra de quienes se internaban en el monte a cazar o buscar alimentos. En correspondencia: “...los grupos sienten ‘suyos’ ciertos emplazamientos, porque los habitan y usan: los significan” (Ibíd., p. 19).

### **Segovia, el cronista de su gente**

*Lhachumyajay. Nuestra manera de hacer las cosas* (1996) es un trabajo audiovisual coordinado por la antropóloga Leda Kantor que registra las voces y testimonios de caciques y familias de comunidades vecinas a Misión La Paz. Allí, Laureano Segovia se presenta como escritor: “Como ahora yo estoy escribiendo un libro. No es que es mi historia. Yo soy Segovia pero no es mi historia. Distintos dueños de historias” (Kirchmar, & Diez, 1996). La palabra de los ancianos cobraba especial importancia como testimonio de la legitimidad del reclamo por las tierras comunitarias que ya llevaba más de una década en aquellos años.

En 1984, caciques del Chaco salteño se negaron a la propuesta del gobierno provincial para entregarles sus tierras de forma parcelada. Se realiza entonces la primera demanda por un territorio sin divisiones internas que, tras la presentación del documento “Nuestro pedido” en 1991, deriva en la creación de la Asociación de Comunidades Aborígenes *Lhaka Honhat* en 1992. Fueron muchos las instancias de espera y demanda por la propiedad comunitaria de los ex Lotes fiscales 55 y 14<sup>12</sup>. En 2020, la Corte Interamericana de Derechos Humanos dictó la sentencia que confirma la violación por parte del estado argentino de los derechos de los miembros de las comunidades y se establecieron nuevos plazos para la reorganización de las poblaciones criollas a favor de los pueblos originarios (Carrasco, 2009; Carrasco, 2020).

En el documental *Misión La Paz* (2007) Laureano Segovia narra que en 1986 asesoraba a pastores evangelistas en sus traducciones de la Biblia al wichí cuando decidió dedicarse a las palabras de su gente. Allí también se hallaban los argumen-

tos que sostenían la demanda por sus tierras<sup>13</sup>. En el capítulo 4 de *Olhamel Otichunhayaj* (1998), titulado “*Ahatay lhayis tä namen pante lelai ikanchi honat/ Criollos y aborígenes: La tierra y sus costumbres*”, Samania Segovia, Alberto Pérez y Juan Felipe refieren situaciones similares donde, a partir del recuerdo de un diálogo con un criollo, se demuestra lógicamente quiénes son los reales dueños de las tierras.

Como vemos, esta letra es un acto consciente de preservación de relatos en lengua original que sostienen la cosmovisión de una cultura primariamente oral. En otros momentos, la escritura de Segovia es una constancia o una denuncia de lo ocurrido en tiempos anteriores y recientes. En cualquier caso, o en todos ellos juntos, esta es una palabra política. O bien, la escritura es un acto político que Segovia supo percibir. La fuerza de su trazo cobra mayor importancia debido a que las mediaciones o marcas de la cultura occidental quedan en segundo plano por voluntad del autor.

El primer capítulo de *Olhamel Otichunhayaj. Nuestra memoria* (1998) se titula “*Häp wichi lakeyis tä pajchehen/ Sobre algunas antiguas costumbres de los wichi*”. Allí se agrupan relatos que dejan ver la relación que estas personas establecen con la naturaleza y la distribución de sus tareas y roles según el género:

Nichatë ifwala tä yachup. E, taj ifwala tä nojchey ha'lä lhay, wet nech'e häp tä tachuma, nech'e hi'wen 'nohohen, wet o'wen tä olhamel olhäk ihi wet ohanhiyejt'a chi 'nälej chi onichuyuhen. Tä ohäpe leles o'wen t'at olhamel olhäk, 'mak tä iwoye oko häp täjna lechumet, o'wen tä wuj lhaikhajyen, lhä'ye lhip tä nitayijlha 'noyehen, nowayhlä chi onichuyuhen. /Cuando llegaba el tiempo de la primavera, las mujeres tenían mucho trabajo. Era el trabajo de juntar los frutos del monte. Cuando se tenía la fruta, se la guardaba para los hijos, para cuando no hubiese más fruta, de esa manera a nosotros nunca nos faltaba nuestro alimento, siempre teníamos para comer. (Segovia, 1998, pp. 10-11)

El monte y el río son proveedores de alimento y aquel tiempo pasado se contrapone constantemente con un presente de escasez y cambios sociales productos del contacto con la cultura occidental, más concretamente con los criollos descendientes de colonos. El recuerdo se torna político y social en la palabra de Bailón Barbier, entonces habitante de Kilómetro 1:

Nech'e 'wenha lhamej 'mayhay tä o'wen, nemhit oten 'mak tä ojcha iwoye p'ante. Nech'e olhamel otetshan 'noch'otyaj, nech'e otetshan häp ahätäy lhayis lakeyis. Chik iche 'mak tä owatlä wet nech'e olhamel oyenli nota. Nech'e häp tä lhä'ye lhip tä otetshan 'mak tä ka'olewuka chik ot'alhe. / Ahora nosotros solo esperamos la ayuda de los políticos. Eso estoy viendo mucho, se espera la ayuda de los criollos. Cuando yo necesito algo tengo que hacer una nota, entonces yo ya tengo esa costumbre, me olvidé la costumbre de mi padre. (En Segovia, 1998, pp. 114-115)

La enunciación construye un “nosotros”, uno anterior y otro presente, en la cultura *nolhamelth* y un “otro” “criollo”, “político”, opuesto a sus costumbres y mirada sobre el mundo. A la palabra que nombra a la tierra, el río y sus recursos, vitales para estas comunidades, le suceden los relatos del trabajo en los ingenios, a fines de los 80, que supuso muertes y explotación para los paisanos de la región. Entre otras, Segovia recupera la voz de Gauffin:

Hi'nona wichi yokw, lhey Guillermo, lham wuj tä ilänej p'ante wichi häp lechumet. Oyäme tä kamaj atojchä ifwala häp tä ichene laka wichi tä hi'nomhatwethä wichi tä imähen. Wet iche t'at oelh tä nichuttalhi thayej, o'tone t'at lechumet. /El primer patrón del Ingenio San Martín era el ingeniero que se llamaba Guillermo. Este hombre ocupaba a la gente como esclavos. De madrugada mandaba a los capataces a despertar a la gente y los que estaban enfermos también eran obligados a trabajar”. (En Segovia, 1998, pp. 136-137)

Así también, aparecen los relatos del cólera que constituían un pasado doloroso muy reciente en las comunidades de la región<sup>14</sup>. Laureano Segovia escribe allí la crónica de la muerte de su hijo y su compañera: “Wet oyāme problemāna, oyenek lhamelna hi’wen solución. Ifwala tā lhamel lhailāthen newache ambulancia, newache radio comunicaciones, wet nech’e olhamel ot’alhe vehículos particulares. Wet lewuk camión yokw, “O’wenhit’a combustible. /Yo cuento este problema, yo creo que estos enfermos podían haber tenido solución. Cuando ellos se enfermaron no había ambulancia, no había comunicaciones por radio. Nosotros pedimos vehículos particulares, pero el dueño nos dijo que no tenía combustible” (Ibíd., p. 193). El escritor deja memoria de la situación desde la mirada de su gente. La enfermedad azotó más a las comunidades indígenas que no tenían los medios para evitar el contagio y la discriminación se acentuó:

E, tā mālhyejtso ahātāy lhayis lhāntes, atsi ‘mak tā owoye olhamel tā ‘nam ‘wen ‘mayek, o’wenhit’a laha chi oyenlhi owukwe tā isilataj? Olhamel ohanhiyejt’a owoyneje, wet nech’e lhamel ichene wichi le’wetes hāp gendarmes lhā’ye ejércitos, wet chik iche oelh chi nenalhi hāp laka baño wok basurero, nech’e lhamel tachume ‘noelhna wet hip’ohi. / Así dijeron los criollos. ¡Qué podíamos hacer nosotros que no tenemos nada, que no tenemos dinero para hacer buenas casas! Nosotros no sabíamos qué hacer. Después ellos mandaron los gendarmes y el ejército a las comunidades. Cuando alguna persona no quería hacer el baño o el basurero, enseguida lo detenían. (Ibíd., p. 199)

Como vemos, un tema que atraviesa la memoria colectiva de estos pueblos es la relación con los colonos criollos. De allí que es posible pensar la palabra *hātāy* como un núcleo semántico en estas textualidades. Se trata de la expresión con la que nombraron “... a las nuevas personas que llegaron a habitar en las tierras donde viven las comunidades. Estos sentidos se asocian con los maltratos que los comuneros recibían de los criollos”

(Colque *et. al.*, 2021, p. 3). En relación a ello, Segovia recupera en *Olhamel Otichunhayaj. Nuestra memoria* (1998) la voz de Samania Segovia, su padre:

Häp täjna tä o'wen naji tä nech'e othaläkw, wet oyäme tsi o'wen naji. Tälhe tä ahätây lhayis nämho olhamel o'wet, o'wen tä lhamel lakhâywet ikänchi olhamel o'wet wet ikänchi 'mak tä olhamel oyenlhi. O'wen naji tä lhamel itetshan olhamel o'wet, elh ahätây yokw, "Lhipna olham tä olewuk". Nech'e tachume tä hip'olhi wet yenlhi lelafwek. E, hi'nona nech'e 'näyejlhi honhat, wet chi hi'wen oleh chi 'welekwajlhi t'at, chi nekwaj at lhipche, hi'wen oleh le'näyij, nech'e ihän. /Cuando ya fui hombre empecé a conocer este problema con los criollos, cuando ellos llegaron a nuestras tierras yo veía que sus animales perjudicaban nuestro lugar. Además ellos observaban mucho donde nosotros andábamos y un día un criollo dijo 'este lugar es mío' y empezó a cercar, a cerrarlo con el cerco y a mezquinar. Cuando encontraba huellas o alguien que campeaba decía 'usted no puede venir aquí'. (Segovia, 1998, pp. 96-97).

Como se explica en *Hätây* (2021), la voz con la que se designa al criollo es un concepto indígena derivado de una situación histórica y social. De allí que: "Esa expresión hace referencia a una persona que no es de la comunidad. Según algunos comentarios, proviene del vocablo *häät* que alude a un espíritu errante, un espíritu que puede dañar a los vivos, que puede causar una enfermedad física o psicológica, incluso la muerte" (p. 3). El concepto *hätây* se extiende también sobre la problemática del extractivismo cultural presente sobre esta y otras tantas culturas indígenas que manifiestan constantemente la consciencia de sentirse agredidas y saqueadas por los investigadores y profesionales que manipulan contenidos culturales con fines comerciales o individualistas<sup>15</sup>.

## La literatura oral y la estética de la “choza”

La escritura literaria, poética, involucra por parte de quien escribe una constante reflexión sobre el lenguaje, una búsqueda personal sobre sus formas. Ese trabajo sobre la propia lengua incluyó en Segovia la valoración de la palabra hablada en su cultura. John Palmer explica que el autor “...deja traslucir la oralidad de la lengua wichí, sujeta siempre a la vocalización y, como tal, desconocedora de las restricciones impuestas por las reglas de la lectoescritura (En Segovia, 2011, p. 205). Efectivamente, cada palabra escrita es un “evento lingüístico original, espontáneo” (p. 205) que constituye una marca política de la enunciación indígena.

De acuerdo con lo anterior, el doble estatuto de la *literatura oral* (Espino Relucé, 2010) supone que: “En tanto evento, la entendemos como fusión de circunstancias que hacen posible o viabilizan la producción del texto oral. Como discurso, toda literatura oral no es exactamente solo lo que nos llega a nosotros sino aquello que se construye con el narrador hablante en presencia inevitable del oyente” (p. 17). Revisar tales cuestiones en la literatura de Segovia supone la valoración de las entrevistas realizadas por él en los lugares de residencia de quienes, además, mantenían un vínculo familiar y/o comunitario, también lingüístico.

Acorde a eso, “... El texto oral exige una reciprocidad creciente entre el que dice y el que escucha” (p. 38). Desde el punto de vista performativo, las recopilaciones del autor involucraban una situación que, a su vez, recreaba la primitiva escena de narraciones de abuelos a niños y jóvenes, frente al fuego, cerca de la choza. De allí que es fundamental considerar la dimensión humana presente en estas formas literarias orales que se tamiza luego en sus versiones letradas. Sobre estas últimas, afirma Espino Relucé: “Así, la escritura se convierte en su camisa de fuerza: el cierre de la interpretación en un momento determina-

do, mientras que el habla siempre es afectiva y una oportunidad para seguir hablando” (2010, p. 22).

En ese sentido, cabe preguntarnos en qué medida la escritura de Laureano Segovia puede volver a la circulación oral en sus comunidades de origen, esta vez en boca de generaciones más recientes. O bien, de qué manera eso sería posible con la mediación de las tecnologías modernas. La relevancia de ello reside en las características de este tipo de escritura, a saber: “Naturaleza popular, transmisión de generación en generación, representación de una tradición o tradiciones que es portadora de **huellas de identidad**<sup>16</sup> y que se dice como hecho único” (Espino Relucé, 2010, p. 41).

Ese contacto humano, esa “dialéctica irreplicable” de la oralidad, a la que nos referimos anteriormente involucra el gusto por contar propio de la literatura oral, en el cual se destaca la habilidad de crear realidades con la palabra. Según Espino Relucé (2010): “La categoría literatura oral expresa con precisión el feliz encuentro de lo social y lo plástico que elaboran esa estética de la conversa” (p. 52). Detengámonos ahora en esa poética de lo sencillo, la literatura de la “choza”, ofrecida en las narraciones tradicionales que recuperó Segovia:

E, oyame thai che p’ante atsinhay ta ihumin tha weleken,  
lhamel yike fwalawuk.

Oyame tha namen ta honaj tha nemik iñhaj nitafwelej elh.  
Oyahinta nitsaj, elh oyahin tha awutsaj, elh oyahin tha sulaj.  
Nemik iñhaj nitafwelej pa. Paj pa ta oyahinm elh ta kos kani,  
ta sulaj tachume lecheya wet ithat-lape. Wet wichi yokw:  
hap ta sulaj ihaniyejtha chi iwom lhasaj chi yik, ihanej ta tilhaj t’at lhas.  
Hap ta thalhe taj p’ante welanen, wilan-itsatayej. (Segovia, 2011, pp. 32-33)

Dicen que antes los animales no eran animales, eran personas. Dicen que había grupos de mujeres que siempre recolectaban frutas del monte de todas clases. Había mujeres chancho de monte, oso, conejo, corzuela. Un día ellas juntaban frutas del monte de todas clases y se les hizo noche y

ya no pudieron volver a las casas, dicen que ellas se transformaron en animales. Cuando volvían a sus casas en la noche desconocieron el camino y se volvieron toda clase de animales. (Segovia, 2011, p. 36)

El narrador presenta y resume la historia en la frase inicial. Luego, nombra a las mujeres que aparecen en la memoria de los oyentes en el monte, realizando sus tareas habituales. A continuación, la enumeración combina a las presentes con las formas de los animales en un proceso de transformación que invierte la lógica animal-persona de otras narraciones de orígenes. En otro relato, el narrador evoca una escena fantástica que atrapa a sus receptores:

Oyame tha ifwalas tha pajche ihichet'a atsina, tajlhama t'at hi'no ta iche. Ta paj wet wichí hiwen hap atsina. Oyame tha hinol wilekwita, lhamel namen pej tha lhamel iwat lep'okwey, chenaj yohen. Iche tha lhamel yokw: atsi mak ta tuj lhap'okuey, nalej ta atsinay tha ihoho pej lhawet. Wet lhamel yokw: chi ifwala oyenek is chi yanañhi lhawet hap Ele. Wet yiken wichí tha yokw: Ele, is chi lemalhehi lhawet, is chi leyahinla mak ta tuj lhap'okuey. E, is, Ele imalhehi lewet. Ta paj wet ifwala ihi lechowej wet namen atsinay, wet is Ele lha-iskat, ihi t'at ha'la. Atsinay thatachepa t'at pa wet Ele tachume pej istenhi woley, wet itchat-pejcha. Nichat-pejpe atsina lheche, atsina-tso tha yopej: akua. Ta hap tajtso wet Ele ta ihi ha'la, paj p'ante tha lhamel iyahinho ha'la tha sakatni Ele thai hi ha'la. Lhamel yokw: ukue fwiten lho, iyitche lek'aj. Wet lhamel yuyitche fwitenlho Ele lek'aj, wet Ele nemik ihanej chi yamlhi. Namen pa wichi ta ichowalh chenaj, tha fwet tha yamoplhi Ele ta nemik ihanej chi yamlhi, nech'e ch'isuk pa. (En Segovia, 2011, p. 29)

David Pastor cuenta que los wichí contaban que no había mujeres en esta tierra, solamente ellos vivían aquí. Las mujeres vivían en el cielo. Y ellas bajaban a la tierra cuando los hombres salían a mariscar en el campo; entonces ellas siempre les robaban el asado a los hombres.

(...) Mañana vamos a dejar de sereno al señor loro' (...) Las mujeres estaban sentaditas y el Loro a cada rato tiraba una hojita de quebracho blanco. Y la hojita hincaba a las mujeres que estaban abajo del quebracho blanco. (En Segovia, 2011, p. 34).

Se destaca la sutileza en la picardía de las mujeres y del loro que, como otros animales en la cultura wichí, tiene características humanas. Esa afectividad que menciona Espino Relucé se percibe aquí en el uso de diminutivos que se corresponden con la delicadeza de las mujeres y el tamaño de las hojas de un árbol muy característico de la región.

La ternura contenida en las palabras de la lengua *nohmelh* transporta a su infancia a los lectores de estos relatos. En *Olhamelh ta ohapehen wichí. Nosotros, los wichí* (2011) se destacan los relatos que dejan entrever el riquísimo mundo mágico de esta cultura. Entre ellos, la voz de Amanda Solares a quien, según el autor (su hermano) le gustaba mucho contar historias. En “Asus p’alha p’ante wet Ifwala p’alha p’ante/ Leyendas del murciélago y el sol” su registro se une con las palabras de Celina Pérez y José Martínez:

Oyame thaj p’ante atsinhay hiwen Asus. Hape p’ante hi’no tha ihumin tha yenlhi yachuyaj, oyame tha mek tha letes p’ante hap tha atsinhay ihan p’ante tha towajan. Oyame tha yowaj-p’antepe lekas, wet atsinhay tot’aye p’ante.

Oyame tha atsinhay hiwen hap lewej t’ahis, lhamel yame elh tha yokw: oyen tha t’isa hi’no tha yewej, lhek yahinya lewej t’ahis. Wet wuj tha nafwelh wet hate atsinhay ileyey p’ante Asus. Hap tajnha mak ta oyame. Wet oyame tha Asus t’ukue p’ante atsinha tha hiwen p’ante. Oyame tha imahi iñhaj chowej, wet Asus yike p’ante wet yokuaj atsinha nus. Wet oyame tha yil p’ante atsinha, wet wuj p’ante tha wichi nichuwete Asus ta ilan atsinha, oyame tha atsinhay-tso ihiyejtha tha hap tha oyame tha thakajay Asus, hap hi’no tha nutchenaj p’ante, hap tha thamenej tha lhamel iyej p’ante Asus.

Hap tajnha hap Asus kha-historia, hate wuj tha wichi ihumin tha yame ifwala ta pajche. (Solares, Pérez y Martínez en Segovia, 2011, p. 20)

Dice la leyenda que el murciélago tenía esposa, y cuando su mujer vio que él tenía alas unidas a sus caderas le dio vergüenza y se separó de él. Cuando ella lo dejó, el murciélago se enojó y se fue a buscarla. Ella estaba durmiendo con otras mujeres y él le mordió la nariz y ella después murió. (...) A la gente de antes le gustaba mucho contar esta leyenda del murciélago, y este tiene su historia (...) Al sol, como al murciélago, también le gustaba sembrar. (Solares, Pérez y Martínez en Segovia, 2011, p. 22)

La historia del murciélago se encadena con la del sol por un rasgo compartido. A partir de ahí, se ingresan los sucesos sobre este otro personaje y se deja al anterior. En suma, el “gusto por contar” de los cuenteros incluye un saber y una estética que quedan impresos en estos textos. Esta escritura en las textualidades de Segovia, involucra “Una voz que se transmite a lo largo del tiempo, que habla de un asunto que pudo haber sido realidad o imaginación, pero que, pasado por el tramado del tiempo, se ha convertido en textura con valor propio” (Espino Relucé, 2010, p. 53).

El testimonio funciona aquí como configurador de la identidad grupal mientras se constituye como un ejercicio desnormalizador a favor de la voz de sus protagonistas (Caccopardo, 2018). Como dijimos, Laureano Segovia, es un par y, por ello, la escucha es absolutamente empática, en la propia lengua, dentro de los parámetros de su cultura y en los espacios significativos de ambos: entrevistador y entrevistado. Aquí es posible pensar a propósito de la función liberadora que puede tener la palabra y el rol fundamental de quien se ubica en el papel de escucha, las complicidades e intercambios inter e intraculturales que se dan en estas instancias íntimas, y luego públicas, de la entrevista.

## **Pasos firmes sobre un camino de resistencia cultural**

En *La voz y su huella* (1992) Martín Lienhard avizoraba la relevancia política de las literaturas orales, o bien con marcas de oralidad, que nombró como *literaturas alternativas*: “... en América Latina, el discurso dominante, europeizado y elitista, no expresó ni expresa realmente la visión y la sensibilidad de amplias muchedumbres marginadas desde la conquista o en una época muy reciente” (p. 13). Hacia esa dirección, las características del registro de la memoria colectiva del pueblo *nolhamelh* que ha realizado el escritor Laureano Segovia nos permiten pensarla como una expresión de resistencia cultural: la escritura de una selección de entre distintas versiones de la propia historia, un registro de la pluralidad de miradas sobre el pasado y el presente sostenidas en la oralidad.

Construir un mapa indígena, oral y escrito, que traza los vínculos entre la ancestralidad y el presente; recorrer los temas que vertebran la historia de su cultura desde las voces de su gente; reflexionar sobre la oralidad y los pasos que avanzan sobre el camino de la escritura como una toma de la palabra ajena, occidental; reivindicar la voz indígena y retener la magia del pensamiento antiguo en la técnica y los afectos propios de la narración oral. Esas son las tareas que ha desarrollado y también nos ha legado Laureano Segovia. Ha contribuido a la formación de una memoria colectiva que nombra lo ausente para resignificar una lucha que “...de alguna manera sigue estando presente, toda vez que se le otorga un sentido a lo que experimentó una colectividad o sociedad” (Juárez *et al.*, 2012, p. 27).

Estas circulaciones de la palabra pueden aparentar debilidad frente a otros discursos del tejido hegemónico. No obstante, su potencia reside en la imposibilidad de ser detectadas (Calveiro, 2018) y en las preguntas a propósito de quiénes construyen las memorias actuales y qué efectos tienen ellas sobre el presente y el futuro colectivos. En este punto, retomo las palabras de Laureano Segovia:

Los finados saben dejar la palabra a sus familias, las palabras para que el hombre sea valiente en la guerra, para que sea un defensor del pueblo, para que sepa enfrentar a otros guerreros, un solo hombre puede enfrentar a muchos guerreros, no le pueden hacer nada, siempre gana en la pelea, por eso la gente le confía mucho como defensor de la comunidad; así era antes cuando un finado te dejaba la palabra. (Segovia, 2011, pp. 58-59)

Como vemos, la literatura de tradición oral se constituye en el escritor wichí Laureano Segovia como una forma de resistencia cultural, una versión de la memoria colectiva oral generadora de nuevas versiones identitarias vinculadas a la escritura y a las actuales luchas políticas y sociales de las comunidades *nolhamelh*.

## Notas

- 1 El mérito artístico de Laureano Segovia fue reconocido en el año 2018. Publicó: *Lhatetsel* (Nuestras Raíces, 1996), *Olhamel Otichunhayaj. Nuestra memoria* (1998), *Otichunaj lhayis tha oih tewok. Memorias del Pilcomayo* (2005) y *Olhamel ta ohapehen wichí. Nosotros, los wichí* (2011). Fue también conductor del Programa *Nuestra Memoria* en Radio FM Pilcomayo, creador y coordinador del Taller Cultural de la Memoria desde 1992 y Maestro Auxiliar Bilingüe de la Escuela N.º 4128 Puerto La Paz. Su trabajo ha sido reconocido en la Argentina e internacionalmente y el Taller de la memoria ha recibido la Beca del Fondo Nacional de las Artes a través del Concurso de Becas Nacionales para Proyectos Grupales.
- 2 Siguiendo ese orden, podemos mencionar los escritos “*Conferencia traductores/ Conferencia de traductores*”, “*Wichi yame hap leyes ta niyatey ikoyey wet lhamel iwohit’a-haya/ Las autoridades no hacen valer las leyes indígenas*”, “*Historia yame hap Escuela Colegio ta papelwos ichufwen wichí leles/ La enseñanza que dan a nuestros hijos en la escuela y el colegio*” y “*Hospital lhay’e Centro de Salud ta ihi Tweoklhipna/ Problemas con el Hospital y el Centro de Salud, en la costa del río Pilcomayo*”. Todos ellos, en *Olhamel ta ohapehen wichí. Nosotros, los Wichí* (2011).
- 3 La trama y función de la crónica periodística se presentan en el texto titulado “*Wichi hip’ohi puente/ La toma del puente*”, en *Olhamelh ta ohapehen wichí. Nosotros los wichí* (2011). Allí, Segovia organiza y encadena los hechos sucedidos durante la histórica toma del puente en Misión La Paz, en el año 1996, desde una perspectiva propia asumiendo también la mirada, sensaciones y dificultades del grupo de personas con las que realizó la protesta:

“Después de esto no solamente está el problema de la comida, hay otro problema y es que casi toda la gente está enferma de gripe” (pp. 182-183). En *Olhamelh Otichunhayaj. Nuestra memoria* (1998), podemos mencionar, entre otros, los relatos sobre los viajes a los ingenios, en el capítulo 5, y “Wichí lelhakli tá lhey cólera/ De la preocupación de la gente por el problema del cólera” (pp. 188- 189).

- 4 Según Verónica Nercesian (2014), el wichí pertenece a la familia lingüística **mataguaya** (también llamada mataco-mataguaya o mataco) junto con el maká, el manjui o chorote y el chulipí o nivaclé. Existen en el Gran Chaco otras lenguas vecinas: “Una de esas familias lingüísticas es el **guaycurú**, conformada por el pilagá, el moqoit o mocoví y el qom (a esta familia también pertenecía el avipón, del cual ya no se conocen más hablantes). Otra es el **lule-vilela**, conformada por el vilela (a este grupo también se ha considerado como miembro el lule, del cual no se conocen más hablantes; además, el origen común de las lenguas lule y vilela aún está en discusión). También se considera chaqueña a la lengua tapiete que pertenece a la familia lingüística **tupí-guaraní**, junto con el ava guaraní, y guaraní chaqueño o chiriguano” (p. 48).
- 5 Según Verónica Nercesian: “Una distinción vernácula reconoce dos grandes grupos según la ubicación geográfica: los “pilcomayaños” o “los del Pilcomayo” y los “bermejeños” o “los del Bermejo” según habiten en el curso de los ríos Pilcomayo y Bermejo respectivamente. (...) Los dos grupos del **Pilcomayo** que identifican son: (a) los que se encuentran actualmente en el noreste de Salta en la ribera del río y zonas lindantes (algunos parajes son Santa Victoria Este y Santa María); en el noroeste de la provincia de Formosa, Departamento de Ramón Lista; y en algunos barrios de la localidad de Ingeniero G. N. Juárez sobre la ruta 81 y áreas lindantes en la misma provincia; y (b) los que habitan en la rivera del Pilcomayo río arriba en el departamento de Tarija, en Bolivia. Este último grupo es conocido como *wenhayek* entre los wichí. Los dos grupos lingüísticos del **Bermejo** son los que habitan actualmente río arriba en Embarcación, Misión Chaqueña, y aledaños, la zona de Rivadavia Banda sur en la provincia de Salta; y algunos barrios de la localidad de Ingeniero G. N. Juárez en la provincia de Formosa; también algunos hablantes de este grupo viven en Sauzalito, Chaco. El segundo grupo, los abajeños del Bermejo, se encuentra en la provincia de Formosa, en las cercanías de los pueblos sobre la Ruta Nacional 81 y en zonas aledañas al río Bermejo. Viven en algunos barrios de Ingeniero G. N. Juárez, y en la proximidad de las localidades de Laguna Yema, Pozo del Mortero, J. G. Bazán, Las Lomitas, Pozo del Tigre. En la provincia del Chaco, sobre la ribera del río Bermejo o Teuco en Sauzalito, en Nueva Pompeya, Pozo del Sapo y algunos barrios wichí en la ciudad de Castelli” (Nercesian, 2017).
- 6 Mencionadas en *Olhamel ta ohapehen wichí. Nosotros, los Wichí* (2011).
- 7 Mencionadas en *Olhamel Otichunhayaj. Nuestra memoria* (1998).

- 8 El mapa de la ocupación comunitaria de sus tierras se realiza en 1991 en el marco del pedido de un territorio único para todas las comunidades iniciado en 1984. En su libro *La tierra que nos quitaron. Reclamamos indígenas en Argentina* (1996) las antropólogas Morita Carrasco y Claudia Briones narran cómo, en reacción a los proyectos del gobierno provincial de parcelación del Lote fiscal 55 y contando con el apoyo de organismos internacionales, "... se reunió la información exigida por la Ley 6.469 (...): censo de población, historia de la ocupación, mapa de los asentamiento y áreas de uso económico. Durante varios meses el equipo trabajó en terreno acompañando a los hombres y mujeres en las actividades de recolección, caza y pesca. Los ancianos les revelaron los nombres que en su idioma dan a cada sitio en el territorio; les mostraron los lugares donde 'antes' había abundantes frutos, plantas, animales" (p. 211). En efecto, las nociones sobre el concepto *honhat/* tierra unas anteriores y otras que fueron elaborándose durante el proceso de adjudicación de los Lotes 55 y 14, constituye un núcleo de sentido en el discurso histórico *nolhamelh*, tal como lo analiza Morita Carrasco en *Tierras duras. Historias, organización y lucha por el territorio en el Chaco argentino* (2009).
- 9 El antropólogo John Palmer, encargado de la revisión de los textos en wichi de *Olhamel tâ ohapehen wichi* (2011), explica que su principio rector "... ha sido el de retocar lo menos posible la forma en que el autor escribe su propio idioma. Antes que imponer un estilo ortográfico ajeno, lo que interesa es respetar la técnica con que el autor textualiza el arte narrativo de su pueblo. Así se evidencia lo experimental que resulta ser el proceso de construir una escritura para un idioma que desde siempre se transmitió por vía oral" (Palmer en Segovia, 2011, p. 205).
- 10 Los actuales nombres de varias comunidades en las costas del Pilcomayo (y otros lugares) se deben al establecimiento de misiones franciscanas durante los años posteriores a las campañas militares (a fines del siglo XIX) que tuvieron como fin la reducción de las poblaciones nativas del Gran Chaco. En ese momento, el objetivo del gobierno nacional fue "... efectivizar prácticas sedentarias, que se veían estrechamente vinculadas a la posibilidad de 'civilizar' a los contingentes nativos mediante el inculcamiento de hábitos de trabajo productivo y escolarización. Además, apuntaban a que los asentamientos pudieran autoabastecerse y no constituyera una carga para el erario público. En todos los casos, se establecía la tutela estatal directa o indirecta para supervisar las actividades y relaciones indígenas dentro y fuera de los asentamientos" (Carrasco-Briones, 1996, p. 17). Resulta fundamental contrastar estos motivos con los relatos de las personas sobre las que recayeron tales acciones restrictivas y colonizadoras. En *Olhamel Otichunhayaj. Nuestra memoria* (1998) se recoge esa mirada en "*Ahatay thayis lha'ye wichi lhailanhen p'ante/* Cuando los wichi y los criollos se mataban entre ellos" donde se menciona el origen de la denominación "Misión La Paz" (p. 105).
11. Hugo Trincherro y Juan Martín Leguizamón, del Programa Permanente de Investigación, Extensión y Desarrollo en Comunidades Aborígenes del

- Chaco Central, aclaran sobre las traducciones en *Olhamel Otichunhayaj. Nuestra memoria* (1998): “Las versiones en Wichí y en español han sido realizadas por el propio Laureano Segovia, con el apoyo de nuestro equipo. Es necesario aclarar que la traducción del texto Wichí al español no es literal, sino que implica una versión más de cada relato, intentando hasta donde es posible dar cuenta del significado más aproximado posible, ello como resultado de distintas sesiones de interpretación posteriores a una primera traducción” (p. 8).
12. Entre ellas, la toma del puente internacional Misión La Paz (Argentina) - Pozo Hondo (Paraguay). Situación descrita por Carrasco y Briones en *La tierra que nos quitaron. Reclamamos indígenas en Argentina* (1996), específicamente el capítulo titulado “‘Nosotros estamos reclamando nuestra comida, que es la fruta del campo’. El territorio unificado de los pueblos wichí, iyowaja, komlek, nivacklé y tapy’y”, de Morita Carrasco y Claudia Briones. Así también, en *Tierras duras. Historias, organización y lucha por el territorio en el Chaco argentino* (2009) Morita Carrasco brinda un panorama general de la historia y cultura de la región y su experiencia como asesora de las comunidades en pugna.
  - 13 En el documental *Tewok* (2020), Laureano Segovia cuenta cómo, a instancias de participar en los debates con los criollos por la propiedad comunitaria de las tierras, consideró necesario tener una historia escrita, como ellos. Otro rastro de esta conciencia de la escritura como herramienta política occidental se encuentra en el registro que comparten los presentadores de *Olhamel Otichunhayaj. Nuestra memoria* (1998): “Nosotros queremos escribir nuestra propia historia, los criollos ya han escrito la de ellos, tienen papeles que nosotros no tenemos, pero todos sabemos que tenemos historia aunque no esté escrita; ahora queremos un libro...” (Trincherero y Leguizamón en Segovia, 1998, p. 3).
  14. En relación esta temática, nos referimos al estudio de Estela Picón a propósito de las construcciones gramaticales en español referidas a la peste de viruela en *Historias de los aborígenes tobas del Gran Chaco contadas por sus ancianos* (2007), de Orlando Sánchez (Picón, 2020).
  - 15 Otro concepto de la cosmovisión wichí que podría alumbrar las interpretaciones o estudios sobre sus producciones culturales es la expresión *husek*. Traducido como “alma” pero sin correspondencia total con dicha expresión occidental, “Los wichí localizan el *hesek* dentro del corazón, desde el cual se alimenta y nutre la voluntad, el pensamiento, las emociones y los sentimientos” (Franceschi & Dasso, 2010, p. 49). La temática se aborda y profundiza en la reciente película titulada *Husek* (2021) dirigida por Daniela Seggiaro y guionada en coautoría con Osvaldo Villagra de la comunidad *Tsetwo P’itsek* (La Puntana, Salta).
  16. El destacado es nuestro.

## Referencias bibliográficas

- Berganga, Ma. A. (2013). *La inmortalidad de nuestras culturas milenarias*. Salta: CEUPO [E-Book].
- Cacopardo, Ana (2018). Clase 8. El testimonio como práctica de memoria y resistencia: apuntes conceptuales y metodológicos. [Material de clase]. *Seminario Memorias colectivas y Luchas políticas, Diploma Superior Memorias colectivas con perspectiva de Género*, CLACSO.
- Calveiro, Pilar (2018). Clase 10. Resistencias indígenas en México. [Material de clase]. *Seminario Memorias colectivas y Luchas políticas, Diploma Superior Memorias colectivas con perspectiva de Género*, CLACSO.
- Carrasco, M. & Briones, C. (1996). *La tierra que nos quitaron. Reclamos indígenas en Argentina*. Buenos Aires: IWGIA Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas - Asociación de Comunidades Aborígenes *Lhaka Honhat*.
- Carrasco, M. (2009). *Tierras duras. Historias, organización y lucha por el territorio en el Chaco argentino*. Buenos Aires: IWGIA Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.
- . (2020). ¡Gracias Lhaka Honhat! En *Debates indígenas*. <<https://debatesindigenas.org/notas/41-gracias-lhaka-honhat.html>>
- Colque L., Rivera, L., Villagra, O., & Rivera, P. (2021). *Hätäy*. Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta. (En imprenta).
- Espino Relucé, G. (2010). *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina.
- Franceschi & Dasso (2010). *Etno-grafías. La escritura como testimonio entre los wichí*. Buenos Aires: Corregidor.
- Juárez, J., Arciga, S., & Mendoza, J. (2012). Noción y elementos de la Memoria Colectiva. En: J. Juárez S., Arciga J., & Mendoza, J. (coords.). *Memoria Colectiva: procesos psicosociales*. México: Ed. Porrúa — UAM, 13- 45.
- Kirchmar, F. & Diez, A. (1997). *L'hachumyajay (Nuestra manera de hacer las cosas)*. [Video]. <<https://www.youtube.com/watch?v=-19pQwGWFGA&t=3s>>

- Müller, C. (2020). *Tewok*. [Video].
- Nercesian, V. (2014). *Manual teórico-práctico de Gramática Wichí*. Formosa: Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades, Instituto de Investigaciones Lingüísticas.
- Nercesian, V. (2017). *Lengua wichí. Variedades dialectales*. <<http://www.lenguawichi.com.ar/lengua-wichi/la-gramatica>>
- Nicodemo, A. & Villagra, O. (2014). Sistema natal en comunidades *nohamelh*. Inédito.
- Piper, I.; Fernández, R. & Iñiguez, L. (2013). Psicología Social de la Memoria: Espacios y Políticas del Recuerdo. *Revista PSYKHE*, Vol. 22, 2, 19-31. <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22282013000200003](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282013000200003)>
- Picón, E. J. (2020). Construcciones gramaticales y representaciones de la peste de viruela en testimonios de ancianos qom. Inédito.
- Antico, S. & Quattrini, G. (2007). Misión La Paz. [Video]. <<https://vimeo.com/92098077>>
- Seggiaro, D. (2021). *Husek*. [Video].
- Segovia, L. (1998). *Olhamel Otichunhayaj. Nuestra memoria*. Buenos Aires: Eudeba.
- . (2011). *Olhamel ta ohapehen wichí. Nosotros, los wichí*. Salta: Cultura.



## **RESEÑAS**



**Vienrich, Adolfo. *Tarma Pacha-Huaray. Azucenas Quechuas. (Nuna-shimi Chihuanhuai)*. Lima: Pakarina Ediciones, 2020, pp. 286.**

Los primeros años del siglo XX nos insertan en una compleja red de relaciones establecidas entre la comunidad intelectual. La estructura del campo de producciones culturales peruano logra cimentarse con una élite hegemónica y con una serie de preceptos que les permiten mantenerse en esa posición. Para 1905, el predominio del campo se hallaba en el grupo del 900, liderado por José de la Riva Agüero, quien, con la defensa y publicación de su tesis de bachiller como libro, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, sitúa a la literatura peruana en una vertiente hispanista. En ese sentido, previo a la Conquista, señala, no existió una *verdadera literatura*, sino solo *condiciones literarias* que se expandieron, posiblemente, hasta los inicios de la República. A partir de estos postulados dominantes en el espacio literario, surgen movimientos de resistencia y desestabilización, impregnados de un hálito anarquista, como aquel iniciado por unos parias en el mismo año del apogeo hispanófilo.

Después de 115 años de ser difundido en pequeños círculos o de conocerse a través de referencias, *Azucenas quechuas*, o *Tarma Pacha-Huaray*, del científico tarmeño Adolfo Vienrich, aparece en una edición de Pakarina y bajo el cuidado del mayor estudioso de su obra, Gonzalo Espino. La importancia de un rescate y una reedición, y más aún en una reproducción facsimilar, radica en la posibilidad de ampliar y profundizar

el corpus de investigaciones. Esto permitirá no solo el conocimiento de un clásico muy poco leído, sino la comprensión de la génesis de un campo literario tan heterogéneo y conflictivo como el que se nos muestra ahora. Asimismo, una edición de este tipo, al respetar los criterios originales del autor, permite conocer los condicionamientos materiales a los que fue sometida su impresión: el material, las hojas, la tipografía informan de la situación simbólica en la que se encontraba el autor en el campo literario.

Al diferenciarse de ediciones previas cuyo interés era en mayor medida la difusión de este material, la realizada por Pakarina pone en primer plano las características que Vienrich quiso destacar. Por un lado, el carácter colectivo y anónimo de este texto: es decir, quien firma este libro no es el científico, ni lo hace directamente con sus seudónimos de Pumacahua y Cahuide, sino que resalta su impronta grupal: el libro está escrito “Por unos parias”. Esto, sin embargo, quedará sin efecto en las sucesivas ediciones, donde se resalta la autoría de Vienrich. Sin embargo, evidenció la posición con la que buscó situarse en un espacio en el que no era recibido cordialmente. Por otro lado, vemos los vaivenes de la diglosia a la que recurrió, quizá involuntariamente, este autor. Aun cuando el texto toma partido por rescatar el valor del quechua, que el tamaño de la tipografía del título en español, *Azucenas quechuas*, sea mayor que la del *Tarmap Pacha-Huaray* es evidencia de la conflictiva situación en la que se encuentra: la revalorización de esta lengua indígena que desea hacer no será posible en su misma escritura, sino que deberá adoptar los signos del idioma hegemónico. Refuerza esta idea la presencia del subtítulo de “Bilingüe” y su valor relativo en el libro, puesto que el alegato de defensa se presenta únicamente en español.

*Tarmap Pacha-Huaray* es un libro fundamental en el proceso de consolidación de un corpus de literatura quechua, sobre todo de la poesía que, en el siglo XXI, se encuentra en un momento de apogeo y desarrollo complejo. En el estudio preliminar

que lo acompaña, Gonzalo Espino nos dice que el texto cubre “los diversos géneros líricos populares de los Andes, es decir, la poesía quechua de tradición oral y algunos textos escritos” y “una de las más representativas compilaciones de relatos orales que transcribe [Vienrich]” (p. 21). El núcleo central de este texto es, pues, el trabajo de recopilación y rescate que realiza el científico de la poesía y narrativa escritas en lengua quechua, lo que él denomina como “literatura inca”, revelando los comienzos inestables de este tipo de escritura. Sin embargo, es importante también atender a los criterios que guiaron la labor del autor, aun tomando en cuenta la gran cantidad de páginas que dedica a explicar sus razones.

En el “Prólogo” de Vienrich es importante conocer cuál es la motivación que lo impulsa a generar una ofensiva en un campo hegemonizado por la vertiente hispanista de Riva Agüero y compañía. Para él, a diferencia de lo postulado por el autor de *Carácter de la literatura del Perú independiente*, sí existió una literatura quechua, que entró en un proceso de destrucción producto de los desastres de la conquista. Aun más, esta sobrevivía en los colectivos indígenas que existían en el momento de la escritura, como los rescates que realiza en Tarma. Realiza, así, una búsqueda a través de las crónicas coloniales de todos aquellos “fragmentos mutilados” de los “monumentos destruidos” para, de ese modo, dar cuenta de la profundidad del pensamiento y del nivel cultural de los indígenas. En ese sentido, su objetivo será “excavar i descubrir una que otra reliquia de los escombros de tiempos gloriosos” (p. 41). Vienrich, entonces, se configura como un reconstructor de aquel monumento prehispánico a nivel cultural, como un restaurador del gran valor literario indígena, o “inca” como lo denomina, que trabaja con los fragmentos diseminados que halla. Ante la inspiración de los arqueólogos, historiadores y filólogos quechuistas, el científico del *Tarmap Pacha-Huaray* emprende una labor descomunal con esta lengua indígena en un sistema que no le daba las facilidades para ver su proyecto realizado.

Esta es la propuesta radical de Adolfo Vienrich: afirmar la existencia de una literatura quechua, prehispánica y contemporánea, en contra de los postulados de intelectuales como los de la generación del 900. Así, no es casual que al referirse a la tesis de Riva Agüero se valga estratégicamente de descalificar sus ideas con sentencias como “su acostumbrado eclectisismo” o “una observación pueril”. Incluso, lo desestima con referencias garcilasistas, autor del que luego será reconocido como gran historiador: “Argumentos [de Riva Agüero] que caen por sí, con las citas que hemos reproducido anteriormente, en particular la de Garcilaso” (p.175). Esta ofensiva en el campo cultural nos conduce a la cuestión acerca de la literatura. Si para el intelectual hispanista la razón fundamental de la literatura nacional es el lenguaje, y específicamente el lenguaje castellano, para Vienrich lo es la realidad expresada en un lenguaje “político i literario” como el quechua.

La producción en esta lengua indígena, señala, está fundamentada en su existencia social, por lo que expresa una profunda preocupación por su situación en el espacio nacional, y en su arraigamiento en el territorio del que surge. Por ello, añade, la “literatura inca” es “completa i original, con un mismo sello de uniformidad en el concepto, pero de variedad en la forma” (p. 150). Está aquí la razón por la que solo se han legado “pequeños fragmentos mutilados horrorosamente por los escritores i por la tradición” (*ibid.*). Y es esta también por la que Adolfo Vienrich se embarca en la misión de reconstruir el monumento literario indígena en quechua, el mismo que servirá de “materia prima excelente para el futuro desenvolvimiento de un gran pueblo” (p. 131).

Desde luego, la propuesta de Vienrich está cargada de los vicios de la época, como la de asumir un rol dicotómico de la sociedad colonial. Incluso en la caracterización de los pueblos indígenas, al ser estos una sociedad de “la moral más pura”, “inteligentes e industriosos”, son también una raza adormecida y deprimida, aunque no incapaz de progresar. Estas obser-

vaciones expresan la complejidad del pensamiento intelectual de inicios del siglo XX, de las posibilidades y limitaciones de resistencia y ofensiva que las posiciones del campo literario pueden generar en él. Por todo ello, *Tarmap Pacha-Huaray* es un registro importante para comprender el proceso cultural por el que han continuado los intelectuales de la época, las relaciones conflictivas entre los mismos y las comunidades indígenas y la posición particular de la poesía quechua en el siglo XXI. **(Alex Hurtado)**



**Patrón Candela, Germán. *El proceso Vallejo*. Lima: Fondo Editorial del Poder Judicial, 2020, pp. 522.**

Hacia fines de 2020, se presentaron distintos conflictos sociales y políticos en medio de una de las mayores pandemias del mundo, que continúa ahondando una crisis general. Por ejemplo, sobrevinieron manifestaciones a mediados de noviembre en contra de la asunción presidencial de Manuel Merino, que motivaron su renuncia. Dos personas murieron y varios fueron apresados. Dos semanas después, en diciembre, la Dircote ejecutaba la “Operación Olimpo”, en la que se detuvo a distintas personas (estudiantes, trabajadores y jubilados), acusadas de pertenecer a grupos terroristas. Hoy, muchos siguen encarcelados sin pruebas concluyentes. Ese mismo mes, en Ica, los trabajadores del agro se movilizaron para reclamar mejoras laborales, debido a que —como denunciaban— estaban trabajando en condiciones paupérrimas. Dos muertos, diversos heridos y más arrestados fue el saldo. En ese “escenario de supervivencia”, se reeditó *El proceso Vallejo*, de Germán Patrón, libro que expone la acusación, captura, liberación, persecución y reivindicación de César Abraham Vallejo Mendoza (1892-1938), el más grande poeta peruano.

Esta tercera edición se presenta en el año en que “rememoramos el centenario de la injusta prisión de Vallejo” (p. LXIV), que duró cerca de cuatro meses, del 6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921. Pero no solo debe verse como una curiosidad editorial, sino como un texto obligatorio para los lectores interesados en la vida y obra del vate santiaguino. En

medio de la coyuntura descrita, también se celebró el coloquio “Centenario del Proceso Judicial Seguido contra el Poeta César Vallejo” (7, 14, 21 y 28 de noviembre de 2020), que invitaba a los investigadores a presentar trabajos relacionados con el oscuro episodio de la vida del autor de *Los heraldos negros* (1918). Así, *El proceso Vallejo* resulta ser una obra pionera en ese campo, pues, además de describir eventos biográficos de dicho período, incorpora argumentos judiciales, literarios e históricos para trazar un panorama inédito que atraviesa el periplo vital y creativo del defendido. Seamos más detallados.

Esta nueva publicación, que se suma a la de 1992 y la de 2015, contiene un “Prólogo a la tercera edición” (pp. XV-XX), su “Presentación” (pp. XXI-XXIII), su “Estudio introductorio” (pp. XXV-LIV), los “Criterios de edición” (pp. LV-LXV) y el texto de Patrón Candela, que incluye a su vez un “Prólogo”, una “Presentación” y siete capítulos. Respecto a la edición de 2020, cabe resaltar la labor “filológica de reconstructiva cirugía editorial” (p. LIX), resaltada por la editora, Gladys Flores, que busca subsanar los errores de la primera y los descuidos de la segunda. Actualizando los datos bibliográficos e incorporando documentos del proceso seguido a Vallejo, permite una lectura más completa del caso expuesto por el autor. Es necesario, por otro lado, resaltar las limitaciones del “Estudio introductorio” que, en gran medida, es una suerte de recapitulación abrupta de lo descrito por Patrón, a pesar de que se sugiere cierto sesgo en su investigación y su confianza candorosa (p. LII) en algunos biógrafos y estudiosos del autor de *Trilce* (1922). Detengámonos en el texto principal.

*El proceso Vallejo* inicia con un extenso prólogo a cargo de Héctor Centurión Vallejo, quien, más que comentar la obra, crea un ambiente geográfico, histórico e intelectual que rodea al poeta norteño desde pequeño. Para él, resulta imprescindible demostrar, a partir de un montaje panorámico, la imposibilidad de que César Vallejo haya podido cometer actos vandálicos, ya que su formación académica y vivencial implica una rectitud

moral (p. 22). Así, reconstruye —parcialmente— la historia de Trujillo con sus actores principales y las instituciones educativas. Eso le permite constatar las influencias, las enseñanzas y las prácticas del niño y joven César Abraham. Así mismo, inscribe el hecho particular del vate dentro de lo padecido por la mayoría de intelectuales de la misma región, en esa época o años después: acusaciones, persecuciones, encarcelamientos o destierros. E invierte las consecuencias: mientras muchos de ellos hoy son recordados por sus diferentes aportes a la cultura peruana, sus acusadores, prácticamente, han sido olvidados. Un ejemplar caso de justicia histórica.

En la “Presentación” se pueden destacar tres variables: la labor de investigador que recorre “tenebrosos sótanos” (p. 58) para obtener los viejos archivos; la intención crítica interdisciplinaria al proponerse un estudio “crítico-jurídico-literario” (p. 58) y, finalmente, la capacidad de ordenamiento que anuda los documentos legales, los poemas y la crítica sobre Vallejo (pp. 60-61). Más allá del alcance o no de los objetivos, el autor funda una ruta de exégesis para abordar la problemática de la creación de varios poemas que tienen como base una experiencia trágica, como la del encierro injusto. Luego de estas precisiones, articula las experiencias del poeta peruano y la de Picasso, pintor español, ya que ambos recibieron el brutal impacto de lo que fue la Guerra Civil española (1936-1939).

El Capítulo I, que sirve de “Introducción”, sigue una lógica parecida a la del prologoista de la edición de 1992. Pero, al ambiente geográfico y cultural, se añade a Vallejo como memoria influyente en intelectuales de la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, el comentario de distintos poemas de *Los heraldos negros* y *Trilce*, que se articulan al discurso bajo una directriz biografista. Y, además, los homenajes preliminares que desembocarán en la búsqueda, análisis y exposición del expediente judicial seguido al poeta. Del mismo modo, se encarga de referir los hechos previos a la acusación por disturbios y daños a ter-

ceros, pues el poeta llegó a Santiago de Chuco en medio de celebraciones patronales y con el dolor por la pérdida de su madre.

En el segundo capítulo, se pasará a la revisión de los documentos legales para reconstruir los eventos del 1 de agosto de 1920, en los cuales Vallejo se vio envuelto, parcialmente, y por los cuales fue denunciado. En el siguiente, elabora un mapa de recorridos del vate previos a su encierro y sus padecimientos ya en prisión. Subrayamos la lectura que Patrón realiza sobre los poemas que, según sus críticos, fueron escritos en su estadía en la cárcel. Aclara, reformula, propone y concluye varios versos que, de otra manera, quedaría en la oscuridad semántica por los experimentos lingüísticos propios de las vanguardias y del temperamento del autor de *El tungsteno*. Una conclusión errónea sería acusar de biografismo al autor, puesto que en ningún momento desautoriza a otros exégetas (salvo en el caso de Neale-Silva y su interpretación de “Trilce XXV” [pp. 351-357]), sino que menciona esas lecturas como válidas. Su intención, en realidad, es mostrar cómo esos poemas, que impresionan y causan emoción, surgen del hundimiento anímico y moral de una persona que había sido acusada injustamente.

Los siguientes capítulos se encargan de revelar el proceso de liberación con ayuda de su abogado y otros intelectuales (Capítulo IV), la formalización sospechosa de su caso, cargada de diversas contradicciones (Capítulo V), y el éxodo del poeta hacia Europa por el temor de volver a prisión (Capítulo VI). En el epílogo (Capítulo VII), se presentan las recapitulaciones y resúmenes de todo lo expuesto por el autor en lo concerniente al caso Vallejo, concluyendo que se ha cometido en agravio del poeta “reiterado delito de prevaricato y de abuso de autoridad y denegación y retardo de justicia” (p. 502). Así, *El proceso Vallejo* es en un extenso alegato en favor de la reivindicación de la memoria del vate, quien fue denunciado, encarcelado y perseguido, y que todo esto originó su errancia por Europa, lo que causaría el deterioro de su estado físico hasta su muerte, en 1938.

Iniciamos nuestra exposición con los casos, entre mucho otros, de encierro o persecución de personas solo en 2020. ¿Cuántas más padecieron lo mismo antes y después del caso de César Vallejo? Es imposible determinarlo y tratar de hacerse una idea podría resultar escalofriante. Sirva este texto como ejemplo de la paradoja de nuestro sistema legal: pues en el ámbito donde uno debería buscar justicia se suele hallar lo contrario. De ahí que secundamos la idea de que Vallejo “sufrió como sufre el pueblo peruano, en la ignominia de un proceso de grosera mistificación” (p. 184) y que, por eso, su protesta debido a su arbitrario encarcelamiento, que nos llega por intermedio de Patrón Candela, “es la que formularía cualquier hombre maltratado por el encierro en la cárcel inmunda y por el procedimiento de jueces ignorantes y de mala fe” (p. 250).

**(Luis Eduardo Velásquez Ccosi)**



**Gusmán, Luis. *Villa*. Buenos Aires: Edhasa, 2020, 278 pp.**

Uno de los varios imperativos que guían el trabajo editorial de la filial argentina de Edhasa es la tarea de rescatar libros nacionales y extranjeros del pasado que siguen siendo de lectura obligatoria en el presente. Con esta convicción la editorial apuesta a una nueva reedición de *Villa*<sup>1</sup> de Luis Gusmán, por motivo del aniversario veinticinco de su publicación. La novela es uno de los primeros experimentos literarios que rescata la voz en primera persona de los eslabones que formaron parte de la gran maquinaria represiva que fue puesta en movimiento en la década del setenta hasta principios de los ochenta por dirigentes políticos pertenecientes al sector de extrema derecha durante el último gobierno constitucional peronista (1973-1976)<sup>2</sup> y los gobiernos antidemocráticos que se sucedieron durante la Dictadura Militar (1976-1983), para combatir y exterminar a las disidencias ideológicas.

*Villa* urde su potencia innovadora en un escenario histórico en el que después de los años de violencia y el restablecimiento del gobierno democrático se desarrollaron varios acontecimientos significativos para el campo de las letras y para un país con contradicciones internas en cuanto al proceso de construcción de una memoria sobre el pasado reciente y las luchas por Justicia y Verdad. Algunos de esos acontecimientos que hacen eco en la novela y que el lector debe leer entre líneas son la publicación del *Nunca Más: Informe final de la Comisión Nacional sobre la desaparición de las personas* (1984) que reivindica y rescata jurídica, política y simbólicamente a las víctimas de la repre-

sión estatal, primando el testimonio de los sobrevivientes y los familiares de los desaparecidos por sobre el de los represores; el juicio de los dirigentes de las Juntas Militares (1985)<sup>3</sup> en donde la sociedad argentina tampoco pudo escuchar la palabra de los acusados debido a las restricciones impuestas a los medios de comunicación (Eliashev, 2011)<sup>4</sup>; la sanción de las denominadas “leyes y decretos de impunidad”, entre 1986 y 1990<sup>5</sup>; y la publicación de *El Vuelo* (1995) del periodista Horacio Verbitsky, que recupera las confesiones del capitán de corbeta Adolfo Scilingo sobre su participación en los “vuelos de la muerte”.

A contrapelo del género testimonial privilegiado por los autores en la primera década de posdictadura, Luis Guzmán apuesta por lo puramente ficcional, haciendo que el protagonista de la novela, un funcionario de gobierno que trabaja en el Ministerio de Bienestar Social conducido por José López Rega, elabore un relato sobre sus días en aquella institución antes y en los inicios del Proceso de Reorganización Nacional. ¿Para qué? En la historia, Villa comienza a escribir un informe luego de que participa de ciertas acciones ilegales al servicio de Cummins y Mujica, funcionarios de la Triple A. En él documenta en detalle lo que ocurre en las oficinas y formula una justificación de su relación con esos sujetos, para que ante cualquier eventualidad (cambio socio-político) pueda asegurar su permanencia en el trabajo. Aunque este hecho es bastante esclarecedor, si afinamos la mirada nos encontramos con un relato que va hacia los primeros delineamientos o inicios de la época de terror y con un personaje que mediante la narración, pretende comprender y tratar de explicar el inicio de las acciones políticas represivas y su participación en ellas.

En el prólogo a esta edición, Jorge Panesi emplea la metáfora de la “máquina burocrática estatal” para leer el mundo subterráneo que sostiene la realidad que Villa narra. Cuando este engranaje anónimo, jerárquico y autosuficiente deja de funcionar para el bien común y genera alianzas con la ilegalidad, no es percibido (o no quiere ser percibido) por los sujetos que la vi-

ven y contribuyen en su funcionamiento: “Con Salinas retornaron los custodios (...) las Itakas y las cuarenta y cinco volvieron a aparecer ante la mirada impávida de los empleados, que otra vez tuvimos que acostumbrarnos mansamente a esos objetos que por un tiempo habían estado fuera de nuestra vida y de nuestra circulación” (Gusmán, 2020, p. 106). La comunicación necesaria y permanente entre el ejército, la policía, la justicia, las áreas de salud e incluso los servicios funerarios conforman para el narrador y sus pares un panorama cotidiano en el que ningún tipo de variación puede perturbar el orden aparente al que están acostumbrados, y las sospechas, siempre presentes, se pierden en su ligereza. Muchos se aferran a la comodidad que otorga estar en un lugar de poder a pesar de que esto los lleve a participar en graves violaciones a las ordenanzas de la Carta Magna argentina. Así, la novela deja en evidencia la perversión de las personas en concordancia con las contradicciones y la corrupción de las instituciones.

Ni víctima ni cómplice, ni represor ni cobarde, más bien un poco de todos, Carlos Villa representa a los sujetos que se ubican en los márgenes de la gran maquinaria represiva. Contradice el sistema de figuras acabadas y contrapuestas (buenos, malos, víctimas, victimarios, etc.) construidas por el *Nunca Más* (Nofal, 2010) y se esboza a sí mismo como un involucrado o arrastrado: “yo era una hoja en la tormenta, una hoja arrastrada por el viento” (2020, p. 174), pero no por eso menos responsable de la desaparición de Elena, su amor de juventud. En este sentido, estamos ante un personaje complejo y clave, quien aunque siendo un subalterno detenta poder sobre espacios que trascienden lo íntimo, pues en su cargo de médico del Ministerio puede decidir sobre la vida de los demás y las condiciones en que estos mueren: “Usted mismo, Villa, puede mover un avión. Supongamos que está en la guardia, Villalba no está, Salinas se fue de viaje y el Equipo Médico está volando en otro lado y usted tiene que decidir mover un avión. Da las

instrucciones y todo un mecanismo se pone en movimiento” (2020, pp. 159- 160).

Si en su oficio de “mosca” revolotea alrededor de un grande, en el mundo maquínico del que forma parte trama relaciones con quien la situación lo amerita, formando de este modo una red de varias lealtades. Su permanencia en el lugar de poder que ocupa se sostiene por esos vínculos, pero también son ellos los que pueden determinar su caída. Por ese lugar naturaliza hechos que son inadmisibles y toma distancia de acontecimientos sociales cercanos a lo popular y, a su vez, ligados a su historia personal de juventud e infancia, porque previo a sus merodeos en el Ministerio y a su intervención en “la tormenta” Villa tuvo una niñez y adolescencia modesta con la tía Elisa en el barrio los Olímpicos, una amistad con el Polaco y un noviazgo con Elena. Dado esto, antes que formular juicios la novela nos devela escenas —acotadas por la experiencia del protagonista—, cuyos sentidos deben buscarse en la concatenación de los acontecimientos y los recovecos biográficos, pues lo intrigante y conflictivo de la historia emerge en este contrapunto que, sin supeditarnos la lectura, nos recuerda a *Eichmann en Jerusalén* (1963) de Hannah Arendt.

*Villa* es una propuesta literaria que incomoda y hace tratabillar las nociones, figuras e ideas construidas acerca de los años de violencia estatal (iniciada con el lópezrreguismo y potenciada en la dictadura) y los agentes que la perpetraron directa o indirectamente. Contradictoria al panorama de finales de los ochenta y principios de los noventa, de un modo sutil, la novela nos interpela sobre los alcances y la pertinencia de la obediencia debida y su poder justificador. Con o sin un afán de resistir a las pretensiones de vuelta de página y desmemoria, constituye una nueva modulación de la narrativa argentina de posdictadura, pues recupera la voz y la experiencia de los que revolotean alrededor de la maquinaria represiva, ampliando el paradigma de perspectivas. Es una novela que indudablemente merece ser revisitada, sobre todo en un contexto en el que

están emergiendo miradas y propuestas inéditas que se interrogan y generan nuevos sentidos sobre el pasado, tal como la publicación reciente del libro *Escritos desobedientes* (2018) del colectivo de hijas, hijos y familiares de genocidas Historias Desobedientes. Coincidencias que lejos de ser azarosas son el punto de partida necesario para la apertura de un itinerario de lecturas de textos que abordan el tema de la memoria y los procesos históricos de violencia, sin exclusiones ni prejuicios. **(Evelyn Inés Zerpa)**

## Notas

- 1 La editorial edita la novela por primera vez en el año 2006.
- 2 Esta maquinaria fue institucionalizada a partir de la creación de la organización paramilitar conocida como la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) durante la gestión de José López Rega en el Ministerio de Bienestar Social. Aunque su funcionamiento duró pocos años —de 1973 a 1975—, es un antecedente importante de las actividades delictivas y violatorias de los Derechos Humanos que caracterizó a la última dictadura.
- 3 Jorge Rafael Videla (Comandante en jefe del Ejército entre 1976 y 1978), Eduardo Emilio Massera (Comandante en jefe de la Armada entre 1976 y 1978) y Orlando Ramón Agosti (Comandante en jefe de la Fuerza Aérea, entre 1978 y 1978) conformaron la primera junta militar entre 1976 y 1980. Roberto Eduardo Viola (Comandante en jefe del Ejército entre 1978 y 1979), Armando Lambruschini (Comandante en jefe de la Armada entre 1978 y 1981) y Omar Domingo Rubens Graffigna (Comandante en jefe de la Fuerza Aérea, entre 1978 y 1979) formaron parte de la segunda junta militar entre 1980 y 1981. Leopoldo Fortunato Galtieri (Comandante en jefe del Ejército entre 1979 y 1982, Jorge Isaac Anaya [Comandante en jefe de la Armada entre 1981 y 1982] y Basilio Lami Dozo [Comandante en jefe de la Fuerza Aérea, entre 1979 y 1982], integraron la tercera junta entre 1981 y 1982).
- 4 Eliashev, Pepe (2011) *Los hombres del juicio. Por primera vez los jueces y el fiscal que condenaron a los ex comandantes cuentan la historia íntima del acontecimiento que cambió a la Argentina para siempre*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A.
- 5 La Ley del Punto Final (1986), la Ley de la Obediencia Debida (1987) y los indultos a civiles y militares condenados por crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura, realizados durante la presidencia de Carlos Menem, en los años 1989 y 1990.



**Nakasone, Daniel. *Reír hacia atrás*. Lima: Pakarina Ediciones, 2021, 64pp.**

Apenas tenemos en nuestras manos el poemario de Daniel Nakasone, nos invita a pensar en su particular título, pues nos lleva a la reflexión aun sin haber abierto el libro. Y es que la expresión “Reír hacia atrás” conlleva aparentemente dos significados: el primero es la risa desatada, la que conduce hacia un éxtasis de gozo; y la otra, más profunda, donde la melancolía despierta el recuerdo de una aparente dicha ya abandonada. El autor escoge lo segundo. En los versos no hallamos jolgorio sino introspección. *Reír hacia atrás* fractura la corporeidad de nuestros sentidos para explorarnos íntimamente. De esta forma comienza con un pertinente y sorprendente epílogo que dice lo siguiente: “En una casa semivacia existieron por un corto periodo dos ánimas, una que sabía que estaba muerta y la otra que no. El ánimo que no sabe que ha muerto, ¿convencerá a su par de que ambas se hallan con vida?” Marcando el derrotero con el que debemos abordar sus textos.

Los poemas situados en flash back, son agrupados en secciones numeradas de manera descendente que nos conducen a una sensación de encierro que anhelan liberación, aunque para nuestra desazón, el remolino de emociones nos aloja aún más en la melancolía de la quietud. Los poemas van desde lo descriptivo y lo reflexivo hasta la oscuridad de las palabras.

Y es por eso que el primer poema llamado Dador de Ruido, nos introduce a la incertidumbre por no comprender lo observa-

ble para finalmente contemplar pasivamente la realidad a través de la lejanía de una ventana.

*Reír hacia atrás* es un libro sobre la búsqueda. Es el retornar hacia el origen poético de las palabras y definir el equilibrio entre la ensoñación y lo humano, porque se sabe, como decía Alain Bosquet, “Al fondo de cada palabra / asisto a mi nacimiento”. En cada poema las imágenes no solo crean, también definen y luchan por significar. Desde lo más orgánico y tangible hasta la impulsividad de lo imaginario. Así nos dice: “Ansío el tren la línea engranaje lejano/ Yo busco en esta mano arroyo el devenir/ Anodino/ leucocito/ demonificado / Bramido de avispa mortecinas/ Toda anestesia se inyecta para crear un nuevo alarido”. El poeta intenta cruzar el umbral donde el recuerdo y la invención se pierden. Reconstruye con ensoñación la realidad que se le escapa. “¡Hemos sido dotados de extrema fuerza / Solo para emplearla en una empresa volátil! / Lo cual quiere decir que hay habitaciones / Que no han sido construidas para nosotros. / Lo cual quiere decir que nunca pudimos salir / O bien que jamás podremos entrar”. Las imágenes estallan con las palabras para luego contemplar el desvanecimiento de la luminosidad en la tranquilidad de su conclusión. Este poemario está construido con ladrillos transparentes donde se nos revelará sus formas y matices si estamos dispuestos a regresar al principio de su arquitectura. (**Carlos Eduardo Luján Andrade**)

**Morales Mena, Javier. *La representación de la literatura en la ensayística de Mario Vargas Llosa*. Buenos Aires: Katatay Ediciones, 2019, 176pp.**

La colosal bibliografía crítica sobre Mario Vargas Llosa está diseminada en distintas lenguas a las que se ha traducido su obra literaria; no obstante, este corpus crítico está centrado capitalmente en examinar su narrativa y en menor medida su obra dramática; incluso podríamos afirmar que existe un canon crítico concentrado en el libro de José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (tres ediciones ampliadas 1970, 1977 y 1981) y el voluminoso trabajo de Efraín Kristal *La tentación de la palabra. Arte literario y convicción política en las novelas de Mario Vargas Llosa* (2018 [editado primero en inglés en 1998]); para el género dramático es obligatorio revisar las agudas investigaciones de Elena Guichot *La dramaturgia de Mario Vargas Llosa: la violencia de los años ochenta, la imaginación a la escena* (2011) y *Vargas Llosa en escena. El teatro en la didáctica de la ficción* (2016). Sin embargo, los valiosos ensayos literarios del autor de *La ciudad y los perros*, aunque tuvieron atención de la crítica académica no ostentaban un estudio sistemático hasta la reciente aparición del libro *La representación de la literatura en la ensayística de Mario Vargas Llosa* (2019) escrito por Javier Morales, profesor titular e investigador del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Este libro está inscrito en los predios académicos porque surge de una investigación del posgrado, por ello el diálogo está

ceñido a la crítica especializada. El estudio está compuesto por una Introducción, tres capítulos bien diferenciados en su metodología y, finalmente, una bibliografía revisada en diferentes fuentes. Además, esta investigación cuenta con un comentario encomiástico, en la contraportada, de Gerald Martin, uno de los más agudos críticos de la literatura hispanoamericana y próximo biógrafo oficial de Mario Vargas Llosa. En la Introducción, Javier Morales nos alerta acerca de los escasos trabajos abrochados a los ensayos literarios de Vargas Llosa; incluso en la comunidad académica universitaria se carece de un estado de la cuestión de esta materia, por ello esta investigación pretende y consigue cubrir ese vacío en el campo de la crítica literaria vargasllosiana.

El capítulo I, “La recepción crítica de los ensayos de Mario Vargas Llosa (1972 – 2015)”, es un valioso estado de la cuestión. Los textos examinados son de la autoría de Ángel Rama, José Miguel Oviedo y Sara Castro-Klarén quienes constituyen el derrotero por el cual han navegado los juicios críticos posteriores quienes han repetido los mismos libretos principalmente del dúo Rama-Oviedo. Para el caso de las opiniones de Rama, se recogen los escritos que generaron la polémica con Vargas Llosa por la publicación del estudio *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971); Morales Mena considera que los ácidos escritos de Rama al reprocharle a Vargas Llosa su carencia de rigurosidad teórica (recuérdese que el crítico uruguayo consideró romántica la teoría de los demonios de Vargas Llosa) constituyen la “tesis del vacío epistemológico”. La segunda tesis denominada “autorrepresentación” fue esgrimida por José Miguel Oviedo que se ubicaría, según Morales Mena, en su clásico libro dedicado a Vargas Llosa en su tercera edición de 1982, donde le dedica un capítulo a los ensayos. En este punto anotaremos nuestra primera glosa crítica porque realmente es en la segunda edición del libro de Oviedo, fechado en 1977, y no en 1982, donde aparece, en un apéndice, un capítulo denominado “Una estación crítica”; esta banderilla no pretende restar el análisis

que realiza Morales Mena a los juicios de Oviedo, quien explica las teorías acerca de la novela defendidas por Vargas Llosa como espejos de su producción literaria.

La tercera tesis revisada es la expuesta por Sara Castro-Klarén, ubicada en su libro *Mario Vargas Llosa: análisis introductorio* (1988). Morales Mena la ha bautizado con el nombre de “homologación conceptual”. En esta tesis se marcan diferencias con las observaciones planteadas, principalmente por Rama, pues Castro-Klarén es menos severa con las “teorías” de Vargas Llosa; incluso establece una cercanía conceptual con otros postulados literarios de ilustres figuras del campo académico como el ruso Mijaíl Bajtín (tal vez el teórico de la novela más importante en el siglo XX), aunque como lo resalta el investigador sanmarquino, esta homologación conceptual está realizada con discreción porque en esta tesis se sostiene que Vargas Llosa no ha conocido la obra del teórico ruso; aquí también debemos rebatir esta afirmación, en esta ocasión a Castro-Klarén porque en una lectura detenida del estudio *García Márquez: Historia de un deicidio* encontraremos que Vargas Llosa cita y utiliza el trabajo de Bajtín dedicado al carnaval (estudio leído en francés) para analizar los relatos de *Los funerales de la Mama Grande*; incluso hasta podríamos afirmar que ni siquiera Rama conocía los trabajos de Bajtín cuando inició la polémica con el novelista peruano. La lectura de Castro-Klarén servirá como punto de partida para el desarrollo de la idea central que desarrollará Javier Morales en el tercer capítulo. Este segundo capítulo además tiene el acertado criterio de seguir las huellas de otros estudios más recientes —fechados entre 1990 al 2013— que repiten lo afirmado por los críticos revisados; entre ellos se repasa los trabajos de Ewa Kobylecka-Piwonska, Mabel Moraña, Belén Castañeda y Raymond L. Williams. En un primero escuadrón, Morales Mena junta a Kobylecka-Piwonska y Moraña quienes continuarían con el bramido lanzado por Rama, incluso para el estudioso peruano es llamativo los niveles de virulencia que alcanza Moraña en su estudio comparativo entre Arguedas y

Vargas Llosa: “La lectura crítica de Moraña proporciona una serie de calificativos que bien podríamos aislar para ilustrar el proceso de deslegitimación de la práctica crítica vargasllosiana” (p. 49). Este tono mordaz tiene su contrapeso con el segundo escuadrón constituido por Castañeda y Williams quienes desarrollan juicios cercanos a lo expuesto por Sara Castro- Klarén. A nuestro criterio, este agudo balance podría haberse enriquecido más si se hubiera considerado incorporar el libro *La narración como exorcismo. Mario Vargas Llosa, obras (1963 - 2013)* del año 2004 del crítico noruego Birger Angvik quien dedica un capítulo entero a revisar las contribuciones a la crítica y teoría novelística realizados por Vargas Llosa.

Al pasar al segundo capítulo, “Marco teórico”, encontramos la hipótesis central de este estudio donde se leen los ensayos de Vargas Llosa con el objetivo de encontrar una paridad con las teorías literarias de fines del siglo XX y comienzos de este siglo XXI; por ello, reconocemos en esta estrategia de lectura uno de los méritos hermenéuticos del trabajo de Morales Mena quien arriesga la siguiente propuesta: “Así romperíamos —en todo caso, contribuiríamos a falsear— dos de las tesis más reproducidas desde las tres últimas décadas del siglo pasado hasta la actualidad: la tesis del vacío epistemológico y la autorreferencialidad” (p. 69); para ello se ha seleccionado ciertos textos canónicos de la más representativa galería de críticos de la actualidad, mayormente europea: Jacques Rancière, Derek Attridge (nacido en Sudáfrica, pero vinculado al mundo europeo), John Carey, Tzvetan Todorov y Terry Eagleton. La revisión de los textos escogidos es otro punto a resaltar por su capacidad de síntesis y comentarios sobre estas teorías literarias muchas veces distanciadas del campo dominante del estructuralismo gobernante en el siglo XX.

En el último capítulo “La representación de la literatura en la ensayística de Mario Vargas Llosa” se han seleccionado siete ensayos en un orden cronológico que van desde “La literatura es fuego” (1967) hasta “Elogio de la literatura y la ficción” (2010),

donde se explica la composición estructural de cada texto para encontrar semejanzas como el tono oral, el suspenso narrativo, los biografemas o los personajes conceptuales que para Morales Mena consiguen darle consistencia a la escritura ensayística del autor de *Conversación en La Catedral*.

Al terminar la lectura del libro de Javier Morales Mena reconocemos que esta investigación ha empezado a cubrir un vacío en el corpus crítico sobre los ensayos literarios de Vargas Llosa; además, este está escrito con una rigurosidad hermenéutica donde rebata posturas consagradas y abre derroteros de lectura; y, por ello, nos permite generar nuevas preguntas sobre la vigencia de la escritura reflexiva del Nobel peruano. **(Agustín Prado Alvarado)**



# **CREACIÓN**



**TRES POETAS LATINOAMERICANAS: ANA ELISA RIBEIRO,  
JOAN LOBATO Y EVA CASTAÑEDA**

La poesía latinoamericana sigue siendo una ruta abierta; sabe de su apego a lo que vive, siente, percibe; a lo inexorable y súbita realidad y a los continuos desafíos de la fantasía y la imaginación. Del confinamiento y ganas de decir —escribir, ganados por la forma— para ser escuchados en lo que va de la pandemia. Por cierto, a ese apego de hacer que el poema sea exactamente poesía, el Taller de Poesía de San Marcos, el 7 de enero de este año, en plena pandemia, organizó el recital Cuatro Poetas Latinoamericanas; problemas de conectividad impidieron que una de ellas nos acompañara.

Aquí presentamos a las tres poetas que participaron del Recital: Ana Elisa Riberio (Brasil), Joan Lobato (Perú) y Eva Castañeda (México); todas ella con un tono propio y una manera de llegar a sus lectores. Las tres poetas tienen una escritura que los acerca y lo distancia: el desapego, una suerte de ironía y desparpajo que nos aleja de una poética ingenua ubicándonos en la dimensión de una textualidad que no se declara feminista, sino palabra de mujer; de constataciones, de vacíos y desafíos, de nuevos sentidos y formas (poesía-imagen, poesía-violencia, poesía-cuerpo) que ponen en cuestión y resquebraja continuamente lo hegemónico como experiencia novedosa.

Ana Elisa Ribeiro (Belo Horizonte, Brasil, 1975) es profesora da Red Federal de Educación, editora e investigadora, doctora en Lingüística. Su poética está cruzada por la vida cotidiana,

la memoria, y en sus últimos libros, por la creación de imágenes poéticas desde lo fotográfico o el juego de palabras, que convierten a su poesía en disidente y sublevante. Su concepto de poesía se aproxima al juego y desafío, así “poesia / não atende / pelo nome. / poesia / não pinta / nem pouisa (“Poesía”). Ha publicado ocho poemarios; sus últimas publicaciones son *Xadrez* (2015), *Álbum* (2018, premio Manaus) y *Diccionario de Imprecisiones* (Impressões de Minas, 2019).

Joan Lobato Hoyos (Lima, 1984), lingüística y profesora, ha estudiado Escritura Creativa en el Posgrado de Letras de nuestra Universidad. Se trata de una poeta joven que escribe sin prejuicios, que reinventa el erotismo. Lo suyo es una poesía del ritmo y de experimentación de formas. *Amazona* (en prensa), celebra la “poética del cuerpo, donde yo lírico, bastante marcado, va más allá de las marcas feminista, su eje es el cuerpo”, donde yo-mujer es cuerpo, afirmación.

Eva Castañeda Barrera (Ciudad de México, 1981) poeta e Investigadora de UNAM, una de las fundadoras del Seminario de investigación en Poesía Mexicana Contemporánea, fue jefa de redacción del *Periódico de Poesía* de la UNAM (2012-2015). Se caracteriza por un lenguaje coloquial, que poetiza el habla popular, por momentos de tono vanguardista, sorprenderte y sorpresiva para el lector. Su poesía está marcada por la violencia, eso que forma parte de nuestra historia, se pregunta: “¿Nada sucede en la página? El mundo excede lo imaginable. Escribes para que algo acontezca”. (“La poesía”). Ha publicado *Nada se pierde* (2012), *Gramática del memorial* (2014), *La imaginación herida* (2018) y *Decir otro lugar* (Elefanta, 2020), prosa poética.

Nos corresponde volver a ese “género menos popular”, según el decir de Eva Castañeda. Al final, nos queda la poesía. (**Gonzalo Espino Relucé**)

## **ANA ELISA RIBEIRO**

### **Série de desapareços da pandemia**

#### **1.**

Confete e serpentina  
Para um carnaval que não passamos  
Para um carnaval sem gente  
Para depois lavar o cabelo  
e tirar papel sujo e amassado  
de entre os fios emaranhados

#### **2.**

Postas sem os ossos  
Postas sem espinhos  
Peixes ricos em ômega 3  
Peixes que possam ser assados  
E o limão da primeira lista  
sem poder ir ao mercado

#### **3.**

Os itens de um almoço a sós:  
apenas o imprescindível

**4.**

Pijamas foram os  
itens mais procurados  
do e-commerce mundial.  
Recuperamos também as  
listas de telefones e os canais de tv.

**5.**

Listas de afazeres  
Listas de desfazeres  
Listas de desprazeres  
E acabamos gostando de não  
cumprimentar ninguém.  
Nossa lista de querereres  
em *stand by*.

## JOAN LOBATO HOYOS

### CUERPO

Aún me cobijo en los cuerpos que he amado  
Y toco con la punta del deseo  
el ayer perdido  
Así  
Me dejo llevar  
por el cardumen  
de muslos delirantes  
espaldas en caída libre  
y dedos sublimes.

De pronto  
Abrazo  
Muslos  
Espaldas  
Dedos  
Y trato de armar  
un solo cuerpo  
Pero nada encaja.  
Entonces  
me pongo de pie  
Y reconozco  
que el único cuerpo  
Que me cobija  
Es el mío.

**MAGNITUDES**

El peso y la masa  
La masa y el peso  
Nada es igual  
Con la gravedad tirándote de las arrugas  
Mi espalda cede  
cada noche  
ante el deseo  
Y hay una masa palpitante  
que se extiende más allá de mi cama  
¿Qué haré, qué haré, señor, con las sobras de este cuerpo?  
El tiempo no borra la agonía de la soledad de un cuerpo.

## **EVA CASTAÑEDA**

### **Tu teoría sobre la desaparición del mundo y nuestro empeño por inventar historias. Cuéntame:**

Que todo se termine sin nostalgia ni piedad.

Punto.

Primero será el silencio como una tregua.

Entonces le diremos al mundo que sí pudimos, que todo se nos rindió

mientras caminábamos en dirección contraria a las bombas que no eran bombas,

a la guerra que no era guerra, que tuvimos las claves para interpretarlo todo: ciudades de sangre y rostros borrándose en el tiempo.

Que fuimos valientes porque trazamos las calles para andar por este país

y aunque nos vieron no pudieron tocarnos, y aunque nos oyeron su furia se quedó en el aire.

El fin del mundo, te lo juro, no será una explosión.

Será algo más parecido a la marcha de miles de insectos juntos.

Será.

No reclamaremos nada, porque yo ahora mismo te estoy diciendo que aquí nosotras,

que ahí tú y yo, que aquí él y ella, que aquí te estoy contando cómo terminará aquello

que ocupó extensiones, que fue muy grande.

Dijiste sin nostalgia ni piedad que todo se termine: nada ni nadie, no habrá nada,

pero antes, más antes, me contarás la última historia.

**Tu teoría sobre la irrealidad del presente. Cuéntame:**

Después de tantas revueltas y guerras del siglo, un repaso por la violencia,  
tú contándome la historia de la revolución y que el imperio más poderoso será el que más brille:  
tú diciéndome come fresas con chocolate que aquí están.  
Ya viste que las cortinas están abiertas y afuera es lo que es.

Piensa: geográficamente nos ha tocado vivir en un sitio cuya ebullición no para,  
todo el tiempo algo detonan.  
Por eso mejor pon tu dedo en esta línea y después mírame bien.  
Tu mano en el mapa. Tu boca revelando a mi cuerpo como el lugar.  
Llegamos.  
Sé compasiva como la justicia que no llega por más que se busca.  
Restablece lo que la memoria no debe olvidar: sus gritos, la desaparición, el saqueo, las mentiras. Este país.

Aquí estamos: yo la más fuerte, tú la más hermosa.  
Podemos ser él, eso no importa.  
Aquí estamos en pleno siglo XXI.  
Explicame cómo se hace.

**Tu teoría sobre la verdad en medio de un país en guerra. Cuéntame:**

No somos una multitud homogénea, míranos, óyenos hablar de la gente que todavía calienta sus manos en el fuego. Regresa a ti misma y dime qué ves: para empezar, la lengua, un territorio que traspasa lindes, por eso nuestro lenguaje híbrido, por eso digo que tu cuerpo es el lugar, su propia evidencia.

Cada una, cada quien traducirá la visión restaurada del mundo, porque algo se puede rehacer. Así como se pegan los jirones, como se rearma lo despedazado.

Acuérdate: te creo todo.  
Es posible juntar.  
Probable remendar.  
Te hablo de la verdad, y si lo sabes.

