

UNIDAD DE INVESTIGACIONES • FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS

REVISTA DE LA

HUMANAS

Escritura



PENSAMIENTO

Vol. 20, N.º 41  
Mayo-agosto 2021



CONSEJO SUPERIOR

MAYOR DE SAN MARCOS

DE INVESTIGACIONES

UNIVERSIDAD NACIONAL



# **ESCRITURA Y PENSAMIENTO**

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

Vol. 20, N.º 41  
Mayo-agosto 2021

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

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

Dra. Jeri Gloria Ramón Ruffner de Vega

**Vicerrectora Académica de Pregrado**

Dr. Carlos Francisco Cabrera Carranza

**Vicerrector de investigación y posgrado**

Dr. José Segundo Niño Montero

**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**

Vol. 20, N.º 41

Mayo-agosto 2021

**ESCRITURA Y PENSAMIENTO**  
**Revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas**  
**Vol. 20, N.º 41, mayo-agosto 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 Días Vásquez (Universidad Autónoma de la Ciudad de México)  
Vicente Robalino Caicedo (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)  
Javier Rodrízales (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  
(51-1) 452-4641  
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

- La heroicidad de Manco Inca en la traducción  
transatlántica de Pedro Cieza de León 13  
*Christian Elguera*
- La poética de la germinación cultural o la  
representación del sujeto andino desde los elementos  
paratextuales en *Falo* (1926) 51  
*Alex Díaz Vargas*
- Rostro y multiplicidad o un más allá de la violencia  
en cierta literatura peruana 71  
*Cesar Augusto López Nuñez*
- La invención del mito en la novela de Manuel Scorza 89  
*David Elí Salazar Espinoza*
- La metáfora del amor en un poema de *La tortuga  
ecuestre* de César Moro 107  
*Jhonny Jhoset Pacheco Quispe*
- Jorge Cafrune: Migrar a la propia muerte 129  
*Luciana Arriaga*

Germán Choque Vilca, poeta subandino <i>María Lucila Fleming</i>	149
Procesos de identificación, memoria y violencia en el testimonio de Gregorio Condori Mamani <i>Marcia Muriel Manino</i>	175
Narrar la frontera: bordes de un género en desplazamiento <i>Melania Sol Maidana</i>	197
La imagen de la ciudad de Lima en <i>Cuán impunemente se está uno muerto</i> de Wáshington Delgado <i>Paul Deyvid Hualpa Benavides</i>	215
<i>La Tea</i> : el proceso de modernización de la poesía peruana como rizoma <i>Sergio Luján Sandoval</i>	235

## **RESEÑAS**

Del Portillo, Julián M. <i>Amor y muerte.</i> <i>El hijo del crimen. Lima de aquí a cien años</i> <i>Martín Carrasco Pena</i>	265
Padilla Chalco, Feliciano. <i>¡Aquí están los Montesinos!</i> <i>Edgar Norabuena Figueroa</i>	273
Aljovín de Losada, Cristóbal y Marcel Velázquez Castro (comps.). <i>Las voces de la modernidad 750-1850.</i> <i>Lenguajes de la Independencia y la República.</i> <i>Marie Elise Escalante Adaniya</i>	279



## **CREACIÓN**

Raúl G. Jurado Párraga

Caminos Caminantes Caminante	288
Mirar desde el borde de los ojos	289
Quinoa arguedas	290

Dina Ananco

Tsukankach irsame	294
Tienes la mirada del tucancito	295
Miñauch akuminka	296
Si tú fueras mío	297



## **ESTUDIOS**



**LA HEROICIDAD DE MANCO INCA EN LA TRADUCCIÓN TRANSATLÁNTICA DE PEDRO CIEZA DE LEÓN**

**MANCO INCA AS HERO IN THE TRANSATLANTIC TRANSLATIONS BY PEDRO CIEZA DE LEÓN**

**A HEROICIDADE DE MANCO INCA NAS TRADUÇÕES TRANSATLÂNTICAS DE PEDRO CIEZA DE LEÓN**

**Christian Elguera\***

St. Mary's University, San Antonio-TX  
celguera@stmarytx.edu

ORCID: 0000-0003-1209-9370

Recibido: 20/03/21

Aceptado: 30/06/21

---

\* Profesor visitante en St. Mary's University (San Antonio-TX). Fue Lecturer de español en The University of Oklahoma (2019-2021). Asimismo, dicta clases en el Postgrado de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú). Obtuvo su doctorado en Lenguas y Culturas Ibéricas y Latinoamericanas en The University of Texas at Austin (Agosto, 2020). En esta misma institución, realizó estudios en el programa de Native American and Indigenous Studies (NAIS). Su investigación se concentra en la producción y circulación de traducciones culturales sobre poblaciones originarias en Abiayala, y también producidas por ellas mismas, desde el siglo XVI al presente, especialmente en las áreas andinas y amazónicas. Ha editado las novelas de Julián M. del Portillo, escritor peruano del siglo XIX y promotor de un colonialismo liberal (Ediciones MyL 2021). En paralelo, investiga sobre las relaciones entre comunismo y la poesía peruana de vanguardia entre 1920 y 1930. Actualmente es parte del equipo editorial de la revista *Latin American Literature Today* como corresponsal de literaturas indígenas. Ha obtenido una mención honrosa en el Premio Copé de Cuento 2020.

## Resumen

Manco Inca ha sido mencionado en diversas narrativas coloniales de los siglos XVI y XVII. Entre otros ejemplos, me propongo estudiar “Oración de Mango” de Pedro Cieza de León, incluida en su *Descubrimiento y Conquista del Perú* (Cap. XC, Ca. 1553). Propongo que este texto debe ser leído como una traducción intercultural que buscó desestabilizar el discurso dominante de la conquista mediante la representación heroica del inca. Para heroizar a este rey indígena ante las audiencias peninsulares, el traductor Cieza tuvo que adaptarse a convenciones o normas de su propia cultura. Así, utiliza códigos propios de los cantares de gesta, novelas de caballerías y la prédica lascasiana. De esta manera, sus traducciones buscaron encajar dentro de un modelo estético y cultural admisible en el sistema imperial y transatlántico del siglo XVI.

**Palabras clave:** Traducción cultural, Andes coloniales, Mundo Atlántico, Manco Inca, Pedro Cieza de León.

## Abstract:

Manco Inka has been named in numerous colonial narratives throughout the 16th and 17th centuries. Among a variety of cases, I examine the “Manco’s Speech” by Pedro Cieza de León, included in his book *The Discovery and Conquest of Peru* (Chap. XC, 1553 aprox.). I contend that this text exemplifies the limits and complexities of cultural translations in the Spanish Atlantic Empire. Cieza de León, I observe, sought to problematize hegemonic discourses of the conquest, proposing an heroic representation of this Inka. In order to vindicate the honor of this indigenous chief, the translator employed a repertoire of conventions and norms stipulated in his own Spanish culture. In this venue, he chooses to use techniques and styles of *Cantares de Gesta*, chivalry romances, and the doctrines of Bartolomé de Las Casas. By doing so, Cieza de León produced a Manco Inka’s translation according to the rules and literary styles of the Spanish Crown in the 16th century.

**Keywords:** Cultural Translation, Colonial Andes, Atlantic World, Manco Inca, Pedro Cieza de León.

## Resumo

Nos textos coloniais dos séculos 16 e 17 é possível encontrar muitas versões sobre a vida de Manco Inca. Neste trabalho, eu vou examinar a "Oração de Manco" de Pedro Cieza de León, incluído no seu livro *Descobrimiento e conquista do Peru* (cap. XC, 1553). Eu proponho que a "oração" mostra os limites e complexidades das traduções culturais

no Império Espanhol Transatlântico. Cieza de León confronta os discursos hegemônicos da conquista, apresentando para seu público uma imagem herôica do Inca. Tentando reivindicar os direitos deste rei indígena, o tradutor usou estrategicamente um repertório de normas e convenções próprias da sua cultura ibérica. Neste sentido, ele escolheu utilizar técnicas e estilos dos *Cantares de Gesta*, os romances de cavalaria, e a doutrina de Bartolomé de las Casas. Através dessa estratégia, Cieza de León procurou que suas traduções do Manco Inca fossem reconhecidas como produções culturais que respeitavam as leis da monarquia espanhola no século 16.

**Palavras-chaves:** Tradução cultural, Andes coloniais, Mundo Atlântico, Manco Inca, Pedro Cieza de León.

---

## Introducción

En *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, escrita por el mercedario Fray Martín de Murúa en 1590, encontramos una escena que describe el asesinato de Manco Inca a manos del español Diego Méndez (figura 1). Luego de haber sido reconocido como Inca por Francisco Pizarro en 1534 (Hemming, 1970, pp. 169-170), después de sufrir prisiones y organizar levantamientos en Cusco y Lima, Manco Inca decidió albergar en Vilcabamba a un grupo de españoles acusados de crímenes por la mesnada pizarrista (Garcilaso de la Vega, 1944, Libro IV, Cap. VI, p. 26; Betanzos, 2015 Cap. xxxii, p. 430). Convivió con ellos y gustaba de pasar horas a su lado, entretenido en el juego del herrón o los bolos. Pero una mañana, como las innumerables que pasaron juntos, los españoles tramaron su argucia. Voltijeante e ingrato el pecho de los hospedados en casa del inca. Hay un pasaje en la *Historia General del Perú*, donde el Inca Garcilaso dice que el asesino fue un tal Gomez Perez, quien “alçó el braço con la bola que en la mano tenía, y con ella le dio al inca un tan bravo golpe en la cabeça, que lo derribó muerto” (1944, Libro IV, Cap. VII, p. 27). En otro fragmento, Betanzos en *Suma y narración de los incas* cuenta que: “Gomez Perez sacó su daga y dióle al Ynga una puñalada

en los pechos” (2015, Cap. xxxii, p. 433). Más allá de los posibles cambios en estas descripciones, los tres autores coinciden en que Manco Inca, a pesar de su cortesía y hospitalidad, fue maltratado por los españoles, particularmente por los hermanos Pizarro.



Figura 1. Diego Méndez apuñala a Manco Inca. Imagen reproducida en *Historia y genealogía de los reyes incas del Perú del padre mercedario Fray Martín de Murúa*: Códice Galvin (edición facsimilar, 2004).



Manco Inca ha sido mencionado en diversas narrativas coloniales de los siglos XVI y XVII. Entre otros ejemplos, en este artículo analizo “Oración de Mango” de Pedro Cieza de León, incluida en su *Descubrimiento y Conquista del Perú* (Cap. XC, Ca. 1553)<sup>1</sup>. Propongo que este texto debe ser leído como una traducción intercultural que buscó desestabilizar el discurso dominante de la conquista mediante la representación heroica del inca. Para heroizar a este rey indígena ante las audiencias peninsulares, el traductor Cieza tuvo que adaptarse a convenciones o normas de su cultura. Así, utiliza códigos propios de los cantares de gesta, novelas de caballerías y la prédica lascaiana. De esta manera, sus traducciones podrían encajar dentro de un modelo estético y cultural admisible en la España del siglo XVI. Al mismo tiempo, en un sentido político, construir una imagen positiva de Manco Inca significaba cuestionar la violencia de los conquistadores, pero sin poner en entredicho la soberanía del Imperio sobre sus dominios. Por esto prefiero hablar de traducciones “desestabilizantes” que buscaron remover una arista del sistema imperial (la conquista), considerada nociva por las órdenes religiosas, tal como se puede apreciar en las obras de Las Casas y José de Acosta. Finalmente, sostengo que la ideología de Cieza influyó en sus decisiones y disposiciones traductivas. Es decir, este traductor privilegia la heroicidad de Manco Inca para obtener un estatus y apoyar intereses concretos. Cieza remarcó las virtudes incaicas como una forma de adherirse a la doctrina de Las Casas (todavía en auge cuando escribiera sus páginas sobre el incanato) y ser protegido por Pedro de La Gasca.

Este trabajo busca explorar las agendas políticas y tradiciones literarias que Cieza de León adaptó y manipuló, negociando con las normas y expectativas culturales que se tenían sobre los incas en España. Profundizar en los códigos occidentales que influenciaron en las narrativas sobre Manco Inca, no significa negar la importancia de los mundos indígenas. Por el contrario, considero que entender la influencia de “una tradición clásica”

(Hampe, 1999) en la representación de este gobernante puede ayudarnos a comprender la agencia de la nobleza incaica. Por ejemplo, Titu Cusi Yupanqui reconoció que necesitaba de un traductor español (Marcos García) y un escribano (Martín Pando) para preservar su poder, exigir derechos y beneficios económicos<sup>2</sup>. Por su parte, Pedro Cieza de León editó la información de sus informantes indígenas, adecuando la oralidad de acuerdo a estilemas literarios que pudieran ensalzar la voz de Manco Inca. En este sentido, el cronista tradujo prácticas culturales andinas siguiendo el repertorio de una tradición literaria española, intentando que un lector europeo pudiera entender que los incas eran como príncipes y caballeros europeos.

El contexto histórico determina las decisiones de los traductores. Cieza enuncia en un momento de amplios debates sobre la condición humana y civilizada de las poblaciones nativas del llamado Nuevo Mundo. Francisco de Vitoria en su *Relectio De Indis* (1539), desde las aulas de Salamanca, reconoce que los “indios”, como él los llama, son señores naturales de sus reinos. En su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Las Casas (1552) defiende la humanidad de los indígenas, tildando de “tiranos” a los conquistadores y exigiendo el fin de las encomiendas. Desde Perú, el licenciado Polo Ondegardo recomendaba, en su “Informe sobre la perpetuidad de las encomiendas” (1561) preservar el orden económico de los incas. Entonces, las “Oración de Mango” se inserta dentro de un contexto donde se admitía que las civilizaciones indígenas eran incluso superiores a los imperios ibéricos (Murra, 1991). Posteriormente, durante el gobierno del virrey Francisco de Toledo, otra sería la ideología de la traducción cultural sobre los incas. Toledo comprendió, aun antes de su viaje a Perú, que era necesario forjar otro modelo traductivo. Por esto, a su llegada, no demoró en fomentar la representación de los incas como tiranos (Mumford, 2012). Pedro Sarmiento de Gamboa y Juan de Matienzo fueron patrocinados por este virrey para llevar a cabo esta nueva traducción. Finalmente, Toledo invadió Vilcabamba, ordenando la decapita-

ción de Tupac Amaru, el último hijo de Manco Inca. Se concluye entonces que durante el periodo toledano (1569-1580) hubiera sido inadmisibles presentar una imagen heroica de los incas, capaz de cuestionar la soberanía imperial. Entre 1553 (cuando Cieza publica la primera parte de su *Crónica del Perú*) y 1572 (fecha de la ejecución de Túpac Amaru en Cusco), asistimos a un cambio en las expectativas de la traducción intercultural: del inca heroico al inca tirano y asesino<sup>3</sup>.

En este artículo prefiero hablar de traducciones transatlánticas antes que usar términos como hibridez o invocar lo “propiamente” indígena en las crónicas coloniales<sup>4</sup>. Por un lado, los llamados incas de Vilcabamba (Manco Inca, Sayri Tupac, Titu Cusi Yupanqui) buscaron interactuar y negociar con las autoridades imperiales, ya sea brindando hospitalidad, escribiendo cartas al rey, pidiendo pensiones y encomiendas. Por otro lado, traduciendo a Manco Inca, Cieza de León tuvo que emplear conceptos y estilos de escritura producidos en Europa para lograr convencer al público que este inca y sus coyas habían sido maltratados y humillados por sus aliados españoles. Mi comprensión de la naturaleza transatlántica de los incas, y sus respectivas traducciones, se basa en los aportes de Gabriela Ramos y José Carlos de la Puente. En *Death and Conversion* (2012), Ramos demostró que diversos miembros de la nobleza incaica decidieron ser enterrados de acuerdo a las ceremonias católicas para afirmar su jerarquía social. De la Puente, en *Andean Cosmopolitans* (2018), analiza los viajes de nobles indígenas a España para solicitar la justicia de los reyes. En diálogo con estos historiadores, quiero subrayar que el mundo del traductor Cieza de León (que comprende la utilización de discursos heroicos, tópicos caballerescos y el lascasianismo) fue fundamental para denunciar la destrucción del mundo incaico. Finalmente, la comparación transatlántica de mi trabajo se inspira en recientes estudios sobre Cervantes y las Américas, principalmente el Perú virreinal (Elguera, 2009, 2020; Zavelata, 2009)<sup>5</sup>. De la misma manera que se rastrean las huellas cervantinas en el

llamado “Nuevo Mundo”, considero fundamental comprender la recepción, impacto y reescritura de las culturas indígenas en los traductores transatlánticos del siglo XVI. Así, mi posición equidista de aquellos estudios que se aproximan a los textos coloniales buscando “purezas” o “dicotomías” radicales<sup>6</sup>.

### **Cieza de León y los agentes imperiales de traducción**

La obra de Antonio de Nebrija resaltó que la gramática castellana era una herramienta fundamental para promover la expansión imperial (Mignolo, p. 40). Esto se resume en su famosa frase: “siempre la lengua fue compañera del imperio”. Parafraseando a este autor, considero que la traducción (en un sentido intercultural) jugó un rol crucial para diseminar y cimentar el dominio español en sus colonias. Por lo tanto, entiendo por traducción a la operación mediante la cual un traductor enseña a sus receptores (pertenecientes a su propia cultura) a conocer las tradiciones, sistemas religiosos, económicos y políticos, de una sociedad extranjera. En un contexto imperial, la traducción debe entenderse a partir de una movilidad transatlántica en dos direcciones. Por un lado, las culturas indígenas son movilizadas hacia nuevos espacios y son re-inscritas en otros formatos y contextos. Esto confirma que “the translation marks the continued life of the [cultural] text at another moment in time” (Basnett, 1996, p. 22). Por otro lado, el traductor ha tenido que viajar a espacios ultramarinos para producir conocimientos sobre aquellas culturas. Quien viajaba lo hacía casi siempre siendo misionero, conquistador o burócrata. Esta era su condición de agente transatlántico al momento de arribar a tierras extranjeras. A partir de la interacción con otros sistemas semióticos comenzará a producirse una red de traducciones. Esta producción se materializó a través de textos escritos (la carta, la relación, la instrucción, etc.) y pretendió legitimar formas imperiales de conocimiento (Gentzler y Tymoczko, 2002, p. xxi).

A primera vista, estos agentes de traducción reescriben el original extranjero para que sea aceptado o bien recibido por el público de su época (Lefevere, 1992, p. 8). Sin embargo, en el temprano mundo moderno, traducir culturas no fue una empresa homogénea. Cada agente realiza su tarea de intermediación tratando de alcanzar un estatus en su campo de poder, buscando compatibilizar con discursos dominantes (Lefevere, 1992, p. 41) o también cuestionándolos en aras de proponer un nuevo modelo de traducción (Milton y Bandia, 2009, p. 2). Por lo tanto, resulta lógico que estos agentes hayan mantenido relaciones tensas entre sí o, mejor dicho, que sus ideologías, proyectos políticos y doctrinas religiosas entrasen en competencia.

Los debates entre jesuitas españoles sobre Oriente pueden iluminarnos sobre estas contraposiciones. En 1586, el padre Alonso Sánchez propuso una guerra contra China desde Las Filipinas. Para justificar esta invasión, este religioso se había esforzado en traducir a los miembros de estas culturas como gentiles. En 1587, el padre José de Acosta refuta los planteamientos (traducciones) de su compañero de orden. En “Parecer sobre la guerra de la China”, anota: “el Memorial del P. Alonso Sánchez refiera algunas y muchas cosas ciertas y notorias, otras no lo son tanto sino de oídas o de conjeturas, y algunas se escriben o refieren por otras personas con harta diversidad” (Web). En otras palabras, Sánchez era un traductor intercultural que carecía de orden y veracidad. A pesar de este debate, sin embargo, no podemos simplificar las prácticas traductivas de este jesuita como una simple imposición de conceptos occidentales sobre culturas orientales. Explorar cómo Sánchez tradujo China y Las Filipinas para Felipe III implica analizar, profundamente, su universo discursivo y los intereses políticos que defendía. Al respecto, es importante recordar las recomendaciones de John Felstiner para traducir el poema “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda. De acuerdo a Felstiner (1980, p. 36), el traductor de Neruda debe conocer no solo el poema en cuestión, sino también sus obras anteriores, sus metáforas

recurrentes, con el objetivo de rastrear la génesis de dicho texto. De esta manera, estudiar el proceso de traducción implica desenredar enjambres de saberes, abrir umbrales inesperados y descubrir constelaciones ideológicas.

Milton y Bandia sintetizan la relación entre traducción cultural y poder como sigue: “the stylistic innovations are linked to the political” (2009, p. 2). Esto lo apreciamos también, nítidamente, en los primeros traductores de *Os Lusíadas* de Camões. Las traducciones del portugués al español de Benito Caldera (Alcalá de Henares, 1580), Gómez de Tapia (Salamanca, 1580) y Enrique Garcés (Lima, 1591) no fueron solo productos estéticos o traslaciones lingüísticas verso por verso. Cada uno transformó el original de Camões para fortalecer los lazos entre España y Portugal. En este sentido, los traductores actuaron como diplomáticos imperiales, resaltando, silenciando o tergiversando el original de acuerdo a los planes de expansión ibérica. Por esto, acierta Bassnett cuando indica que “the study and practice of translation is inevitably an exploration of power relationships within textual practice that reflect power structures within the wider cultural context” (1996, p. 21).

Al respecto, las formas de poder se manifiestan claramente cuando el traductor transatlántico hace hablar a los miembros de una cultura extranjera en la lengua del imperio. Este gesto, en primer lugar, remarca el público para el cual se traduce. En algunos casos se trataba de una audiencia letrada, aunque por lo general el destinatario final siempre fue el rey español. En segundo lugar, el traductor establece jerarquías entre lenguas, culturas y modos de expresión. Al respecto, recordemos que traducir “is not the production of one text equivalent to another text, but rather a complex process of rewriting that runs parallel both to the overall view of language and the ‘Other’ people have throughout history; and to the influences and the balance of power that exist between one culture and another” (África Vidal y Álvarez, 1996, p. 4). Exploremos algunos ejemplos concretos sobre las ligazones entre poder y traducción. En su segunda

carta-relación del 30 de 1520, Hernán Cortés tradujo las palabras de Moctezuma para el rey Carlos V. No podemos aseverar si Moctezuma pronunció aquel discurso, tampoco podemos sopesar los alcances de una posible traducción lingüística (del náhuatl al español). El monarca español recibió la información que el traductor había editado y escrito. Las palabras de Moctezuma cumplían una función clave para la conquista. De acuerdo a Cortés, fue voluntad del propio Moctezuma convertirse en vasallo de Carlos V. Leemos así: “E por tanto vos sed cierto que os obedecerémos y ternémos por señor en lugar de ese gran señor que decis, y que en ello no habra falta ni engaño alguno; é bien podéis en toda la tierra, digo en la que yo en mi señorío poseo, mandar á vuestra voluntad” (1866, p. 86). Más allá de la fidelidad del traductor, me interesa comprender qué formas textuales utilizó para legitimar jerarquías entre culturas. Cortés se esfuerza por estilizar las declaraciones del señor azteca. Los estilemas utilizados por el traductor buscan demostrar que estamos ante un poderoso gobernante. El exceso de las descripciones sobre Tenochtitlán, las comparaciones con Venecia, y las palabras actuadas de Moctezuma, son estrategias que permiten a Cortés elogiarse a sí mismo por haber logrado el control de una alteridad radical. Este traductor necesita hiperbolizar o exotizar a Moctezuma para afirmar su poder: es él quien ha conquistado tan maravilloso reino, quien comparte la escena con ese linajudo señor. Cortés comprende que su mejor arma política es la traducción, ya que a través de esta transferencia cultural puede demostrar sus méritos a la corona española y legitimar representaciones y formas de conocer/controlar lo extranjero. En este sentido, “translation participates (...) in the fixing of colonized cultures” (Niranjana, 1992, p. 3). Entonces, la representación de un Moctezuma elocuente nos permite vislumbrar cómo el traductor trata de legitimar un sistema de poder imperial.

Casi un siglo después de este evento, seguiremos observando el interés peninsular por traducir sujetos indígenas como

actores en escena. En el Siglo de Oro encontramos algunos ejemplos estudiados por Moises R. Castillo en *Indios en escena* (2009). Quisiera destacar *La aurora de Copacabana* (1564) de Pedro Calderón de la Barca. En esta obra de teatro, el escritor español hace hablar a los incas con un estilo barroco, de tal manera que esta pieza pueda ser leída como una forma de conocer lo indígena según el marco cognitivo y literario en la España del siglo XVII. Sin embargo, como señalé respecto de las traducciones de Alonso Sanchez, *La aurora de Copacabana* no puede reducirse a la imposición de categorías eurocéntricas. El dramaturgo nunca viajó a los Andes y, si bien sus fuentes fueron librescas, produce un ensamblaje de flujos transatlánticos que relocalizan prácticas e ideas sobre el culto de la virgen de Copacabana. No estamos ante el arribo del cristianismo al “Nuevo Mundo”, sino ante la movilidad inversa de un catolicismo andino y sincrético dentro de la metrópolis española. Los parlamentos de los sujetos indígenas, que Calderón traduce con énfasis performativo, tratan de enfatizar estas fricciones transatlánticas. Las palabras de los incas no solo revelan un trasfondo católico, sino una poética literaria barroca, donde las mezclas de códigos culturales son la norma y no la excepción. Calderón nos aproxima a los sujetos indígenas, que para él son lejanos y extranjeros, con el objetivo de afirmar la posibilidad de encuentros culturales en un mundo barroco.

Los ejemplos de Cortés y Calderón de la Barca nos permitirán entender las traducciones producidas por Pedro Cieza de León (ca. 1554). Nuestro cronista se centra en los largos parlamentos pronunciados por Manco Inca con un claro interés reivindicativo. Cieza se contrapone a las traducciones de Hernán Cortés en sus cartas de relación. Cortés manifiesta una ansiedad por hacer hablar al otro-indígena para dominarlo, buscando enfatizar su superioridad cultural y política. Por el contrario, el cronista recurre a la imitación de un modelo literario español para intentar visibilizar las virtudes de Manco Inca. De esta manera, Cieza configura una identidad indígena que desesta-



biliza catalogaciones como “bárbaro” o “infiel”, dominantes en aquel periodo. En contraste, la “Oración de Mango” visibiliza el comportamiento del inca como ejemplo de heroísmo y valores caballerescos. En este punto, podemos hablar del talante “transatlántico” de la traducción de Cieza, es decir, su posición tensa entre dos sistemas culturales. Sin dejar de posicionarse dentro de las normas imperiales, este traductor heroiza al inca y busca desestabilizar el poder de los conquistadores. Es importante reconocer que las decisiones y prácticas “desestabilizantes” de los traductores se rigen por agendas políticas específicas, que bien atacan a los conquistadores o bien justifican el dominio administrativo-religioso del Imperio sobre sus nuevos territorios.

La “Oración de Mango” desestabiliza y afianza, simultáneamente, las estructuras del poder imperial. Esto se observa claramente cuando consideramos las fuentes del traductor. Lee una traducción escrita que ha sido producto de un proceso de edición y manipulación. Cieza de León reescribe la historia de Manco Inca a partir del testimonio de Alimache, “de buena memoria y agudo juicio” y quien fuera criado de este rey (1984, Cap. XC, p. 345). Se sabe que Cieza utilizó intérpretes para realizar sus preguntas y recopilar datos de sus informantes indígenas<sup>7</sup>. El diálogo con Alimache no debió ser la excepción. Así, la cadena de traducción se expande: hablando en quechua, Alimache traduce la historia de su señor; los “lenguas” traducen sus recuerdos del quechua al castellano; Cieza organiza esta información, la escribe en la lengua hegemónica y la imprime en la metrópoli con venia de Felipe II. Indiquemos, además, que el cronista no solo utilizó traducciones del quechua al castellano, de la oralidad a la escritura, sino también traducciones de quipus<sup>8</sup>. En *El señorío de los incas*, Cieza confiesa que el señor Guacorapora, de la provincia de Xauxa, “me dijo que, para que mejor lo entendiese, que notase que todo lo que por su parte había dado a los españoles (...) estaba allí [en los quipus] sin faltar nada; y así vi la cuenta del oro, plata, ropa que habían dado con todo el maíz y ganado y otras cosas” (2005, p. 324)<sup>9</sup>. En

este proceso traductivo intercultural, que fluye entre Cusco y España, se pierde la huella oral y la materialidad de la sociedad incaica. Sin embargo, al mismo tiempo, el traductor Cieza logra reivindicar el honor de Manco Inca y cuestionar la violencia de los conquistadores.

Para Cieza, sancionar a la conquista no significa poner en duda los derechos del rey sobre sus colonias. Por esto, al final de la “Oración de Mango” leemos: “la causa principal era para hacer liga o junta de gente para mover junta contra los cristianos” (Cap. XC, p. 346). Vemos aquí que el talante desestabilizante de este texto tiene un límite: no puede quebrantarse la soberanía del Imperio. A esto se suman otros detalles en las traducciones de Cieza que intentan amoldarse a los modelos normativos del cristianismo, resaltando los pecados de los sujetos indígenas, como la sodomía y la idolatría. No obstante, la investigación sobre cómo el traductor Cieza albergó una cultura incaica que le era lejana no puede detenerse ante conclusiones apresuradas, como decir que escribió únicamente desde una perspectiva europea (Pease, 1986, p. 139; Fossa, 2006, p. 123). No cabe duda que la obra de Cieza puede ser entendida como una ficción imperial de traducción en la cual “the other [the Inca] is translated into the term of the self [the Spaniards] in order to be alienated from those terms” (Cheyfitz, 1991, p. 15). Sin embargo, debemos sobrepasar este punto evidente y analizar las semiósferas donde negocian y se posicionan los traductores transatlánticos, donde se producen las operaciones traductivas. Al respecto, recordemos esta acotación de Tymoczko y Gentzler en *Translation and Power* (2002): “Translation thus is not simply an act of faithful reproduction but, rather, a deliberate and conscious act of selection, assemblage, structuration, and fabrication -an even, in some cases, of falsification, refusal of information, counterfeiting, and the creation of secret codes” (p. xxi). Es decir, se hace necesario explorar ideologías, proyectos políticos, universos discursivos, preguntarnos quienes auspiciaron estas traducciones, explo-

rar las normas sociales que rigieron su producción. Solo analizando estos factores, podremos entender que traductores transatlánticos como Cieza promovieron relaciones y movimientos tensos e inestables entre culturas antes que una simple anejió (Meschonnic, 1981, p. 38).

### **Las traducciones de Manco Inca en la maquinaria imperial transatlántica**

Partiendo de las ideas de Deleuze y Guattari en *One Thousand of Plateaus*, propongo entender las traducciones sobre Manco Inca como líneas o vectores que circulan dentro de una maquinaria imperial transatlántica, desestabilizando o fortaleciendo determinados estratos políticos que componen este sistema. Esta maquinaria está constituida por ensamblajes de cronistas, informantes nativos, religiosos, escribanos, mecenas y traductores que permitieron la movilidad o traslación de representaciones incaicas desde Cusco a la metrópolis. Dentro de este campo, los traductores interculturales adaptaron sus trabajos tratando de encajar con las tendencias estéticas e ideológicas de su contexto. Por lo tanto, traducir culturalmente la historia de Manco Inca no fue un acto mecánico o neutral, sino que cada participante buscó legitimar nuevas formas de interpretar, mejorar su estatus o defender intereses de patronazgo.

Dentro de la historia andina, la “Oración de Mango” se enuncia cuando este rey inca decide rebelarse contra los conquistadores recién llegados. Cieza enfoca las justificaciones de esta guerra: el inca y sus vasallos han sido maltratados y traicionados por aquellos a quienes ayudaron. A la sazón, la causa de esta insurgencia se debe a que los españoles, a pesar de la hospitalidad brindada, han deshonrado a Manco Inca. En *The Conquest of the Incas*, Hemming echa luces sobre este agitado contexto:

In the autumn of 1535 Manco Inca reached the momentous decision to oppose the Spaniards, to try to lead his people

in driving the conquerors out of Peru (...) Manco's first movement was to summon a secret meaning of native chiefs, particularly those of the southern Collao. He expounded the provocation suffered by him and his people. (1970, p.183)

Manco Inca pronunció sus quejas luego de que Almagro iniciara su expedición a Chile. La oración se inserta entonces en un periodo de sublevación que contó con el apoyo de Villac Umu (autoridad religiosa incaica) y de Paullo Inca (hermano de Manco). Cieza describe este momento histórico como sigue: “Antes que Almagro saliese del Cuzco, platicaron lo que ya tengo contado, este Mango y Villahoma y Paullo con otros principales. Y habiéndose pasado algunos días que Almagro era partido, el inca secretamente mandó llamar a muchos de los señores naturales de las provincias de Condesuyo, Andesuyo, Collasuyo y Chinchaysuyo” (1984, Cap. XC, p. 344). Es fundamental percibir que la oración es un discurso oral que tiene que ser escuchado por los seguidores del inca. Prescott recuerda que para Manco era indispensable reunirse y hablar con su pueblo, tal como leemos en este pasaje: “To carry their plans into effect it became necessary that the Inca Manco should leave the city [Cuzco] and present himself among his people” (1963, p. 342). Considerando este circuito comunicativo, el traductor Cieza remarca las palabras del inca con una dicción exaltada, dolorosa y trágica que denuncia la deslealtad y crueldad de los conquistadores.

Pero este cronista no intenta remediar las injurias contra Manco Inca solo por un deseo de justicia o un acercamiento solidario. Por un lado, quiso Cieza alianzas con el pacificador de Pedro de La Gasca. Un buen día de 1547, Cieza llegó a Lima para empuñar sus armas a favor de La Gasca, y todo lo dio en su lucha contra Gonzalo Pizarro. En vuelta a su lealtad, fue nombrado “cronista” por esta autoridad virreinal en aquel año de 1549. En *El señorío de los incas*, Cieza resalta el favor recibido: “llevava del presidente La Gasca cartas para todos los corregidores que me diessen favor para saber y inquirir lo notable de

las provincias” (2005, Cap. XCV, p. 247). Por otro lado, nuestro traductor reescribe la historia incaica para afianzar sus vínculos con los dominicos. Es una medida táctica ya que, luego de las guerras civiles en el virreinato del Perú, La Gasca favoreció notablemente a esta orden religiosa, siendo el dominico fray Domingo de Santo Tomás uno de los religiosos más influyentes de aquel entonces. No en vano, en la primera parte de la *Crónica del Perú*, Cieza ha de mencionar sus lazos con fray Domingo. Al respecto, el cronista apunta: “es uno de los que bien saben la lengua, y que ha estado mucho tiempo entre estos indios, doctrinándolos en las cosas de nuestra santa fe católica”. Asimismo, menciona que su información sobre Trujillo, Lima y Arequipa se basa en “la relación que tengo de fray Domingo” (2005, Cap. LXI, p. 175). Luego, hablando sobre la sodomía en los Andes, nos dice: “Y para que entiendan los que esto leyeren (...) pondré una relación que me dio de ello en la ciudad de Los Reyes el padre fray Domingo de Santo Tomás. La cual tengo en mi poder” (2005, Cap. LXIV, p. 182). Es sabido que este dominico fue uno de los colaboradores más cercanos a Las Casas. Por lo tanto, resulta lógico que antes de morir, Cieza pidiera que su obra fuese enviada al autor de *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*. Tanto La Gasca como los dominicos consideraban que los conquistadores solo habían producido caos y destrucción, impidiendo cimentar el gobierno del Perú. Como puede contemplarse, Cieza tradujo “La oración de Mango” para fortalecer una ideología específica (opuesta a la violencia de la conquista) y obtener beneficios (estatus, protección, valor simbólico) de quienes, para inicios de 1550, comenzaban adquirir poder en los dominios ultramarinos y la metrópolis. En el capítulo XII de *El señorío de los incas*, Cieza expone su ideología de traducción como sigue: “Y es de saber otra cosa, que tengo para mí por muy cierto, según han sido las guerras largas y las crueldades, robos y tiranías que los españoles han hecho en estos indios que si ellos no estuvieran hechos a tan grande orden y concierto totalmente se hubieran todos consumido y acabado”

(2005, p. 322). Así las cosas, la “Oración de Mango” fue compuesta por un traductor que buscaba cuestionar la tiranía de los conquistadores y elogiar a los reyes indígenas.

Es importante remarcar que, en el periodo colonial, cada traductor de Manco Inca se acopló a diversos discursos políticos y estéticos. En 1542, Collapiña, Supno y otros quipucamayocs traducen, oralmente, la memoria de los incas registrada en sus cordones o quipus. En la última parte de su relato hablan sobre Manco Inca, a quien atacan y acusan de haberse levantado contra los españoles. Su interés por traducir esta versión para Cristóbal Vaca de Castro fue legitimar la figura de Paullu Inca, otro de los hijos de Huayna Capac y hermano de Manco. Tiempo después, en *Suma y narración de los Incas* (concluida en 1551), Juan de Betanzos nunca menciona las humillaciones que sufrió Manco Inca ante los españoles. Para él se trata de un “ynga alçado” que no supo retribuir la confianza de los Pizarro. Asimismo, este cronista nos detalla que Manco Inca, temiendo que uno de sus hermanos usurpara su poder, decidió asesinarlo (2005, Cap. xxviii, pp. 415-416). Aquí Betanzos trató de deslegitimar la autoridad de este rey para favorecer al linaje de Atahuallpa, al cual pertenecía su esposa Cuxirimay Ocllo (luego bautizada como Doña Angelina Yupanqui)<sup>10</sup>. Por su parte, Guaman Poma, en *Nueva corónica y buen gobierno* (ca. 1615) propone una narrativa visual que cuestiona las virtudes y el poder de Manco Inca: lo representa prendiendo fuego a una iglesia durante la toma de Cusco; su rebelión es derrotada gracias al apoyo de la virgen María y Santiago el apóstol (figura 2). Este traductor intenta así encajar dentro de los discursos de evangelización cristiana y extirpación de idolatrías, principalmente jesuita (Lamana, 2019, pp. 88-89).



Figura 2. Manco Inca incendia un templo cristiano. Imagen reproducida en *Digital Research Center of the Royal Library*, Copenhagen, Dinamarca.

En *Historia general del Piru* (circa 1616), Fray Martín de Murúa ofrece una traducción cultural que explica los levantamientos del inca a partir de códigos universales del bien y del mal. Por un lado, resalta: “Nadie me podra negar que la rebellion y alçamiento de Mango Inga Yupanqui fue forçado y mouido de los agravios y opresiones de Hernando Pizarro y sus hermanos que de propia voluntad porque un animo generoso y noble [el de Mango Inga] siente mas las injurias quanto menos oçassion da para ellas” (fol. 149r). Por otra parte, en contraste con la ingratitud y violencia de los invasores, el religioso subraya la hospitalidad del inca. Describiendo el complot de los asesinos del rey indigena, Murú indica:

Manco Inca (...) se quedo con los españoles a los quales en todo hacia muy buen tratamiento y cortesia porque en su presencia les hacia poner la messa y alli les daba de comer y beuer abundantemente haciendoles mucho regalo como si estubieran en sus pueblos donde eran naturales y ya los españoles parece que estaban enfadados de tanto regalo y hartos de estar alli y quisieran bolverse al Cuzco (...) trataron entresi una grandissima traycion de que matassen a Manco Inga de la manera que mejor pudiesen (fol. 165r).

Entender la narrativa sobre Manco Inca, dentro la maquinaria imperial transatlántica, nos deja vislumbrar la decisión de los traductores por visibilizar o silenciar un texto original. Por ejemplo, en la “Oración de Mango”, este señor afirma que los españoles: “Atabalipa mataron sin razón, hicieron lo mismo de su capital general Chalacuchima; Ruminabi, Zopezozagua, también lo han muerto en Quito en fuego” (1984, Cap. XC, p. 345). No obstante, es necesario precisar que Manco Inca, en aras de asegurar su autoridad, fue uno de los principales oponentes de su hermano Atahualpa (“Atabalipa”). En especial, debido a motivaciones enraizadas con los rituales incas de la guerra (Lamana, 2008, p. 102), él mismo lideró los ataques contra Quizquiz, otro de los generales de Atahualpa. Posiblemente, Alimache, el informante de Cieza, no quiso brindar esta



información o, acaso, el mismo Cieza decidió no traducir ese conflicto, prefiriendo manipular el texto original en línea con el lascasianismo<sup>11</sup>. En contraste, Titu Cusi Yupanqui, hijo de Manco Inca, afirmó que su padre fue quien ordenó quemar a Chalacuchima: “my padre como lo vio, mando que luego fuese quemado a vista de todos” (2005, p. 30). Asimismo, resalta que Manco Inca apoyó a los españoles en la derrota de Quizquiz: “determino (...) dar alcance e perseguir al traidor de Quisquis” (2005, p. 30). Mediante estas referencias, Titu Cusi manipuló una narrativa histórica para reivindicar los derechos de su familia y justificar sus propios pedidos económicos a Felipe II. Esta diversidad de traducciones culturales deja en claro cómo cada traductor buscó manipular información de acuerdo a interés propios. Al respecto, Larissa Brewer-García, estudiando el caso de traductores africanos en la Colombia del siglo XVII, señala la posibilidad de que “Black interpreters regularly employed the scenes of evangelical linguistic translation to address their own need” (2020, p. 146).

Dichas manipulaciones pueden apreciarse *in extenso* en la *Instrucción* de Titu Cusi Yupanqui. Este texto fue compuesto en 1570 en condiciones políticas y escriturales que develan la complejidad de los circuitos transatlánticos. Titu Cusi es quien produce el original, un testimonio oral en lengua quechua con intención jurídica. Dicho testimonio es luego traducido por el agustino fray Marcos García y transcrito por el escribano Martín Pando. La traducción debía ser enviada a Lope García de Castro antes de su retorno a España. Finalmente, el inca solicitaba, encarecidamente, que su testimonio fuera entregado por García de Castro al rey Felipe II. Teniendo en cuenta que el rol de los traductores nunca es pasivo, debemos analizar con mucha atención esta anotación que, el escribano Martín Pando, insertó al final de la *Instrucción*: “relató y ordenó el dicho padre”. Estas palabras nos dejan vislumbrar que el agustino Marcos García no realizó una traducción literal, sino que manipuló la información oral del inca, por lo cual también ha sido conside-

rado autor de este texto (Jákfalvi-Leiva, 1993; Benoist, 2007; Cattan, 2016). Sus intereses como traductor fueron muy concretos: demostrar el cristianismo de Manco Inca y resaltar el importante rol de la orden de San Agustín en la evangelización del estado neo-inca de Vilcabamba<sup>12</sup>. Por su parte, Titu Cusi, quien a su vez traduce la historia de su padre para el agustino, buscó obtener beneficios específicos con su testimonio. Ya que Lope García de Castro había cambiado sus ofertas iniciales de 1565 (Nowack, 2004) y en vista de que el Tratado de Acobamba de 1566 había demorado en ser ratificado por Real Cédula hasta 1569 (Cattan, 2011, p. 39), Titu Cusi concibió la *Instrucción* para asegurar legalmente el cumplimiento de sus pedidos: ser reconocido como el único sucesor incaico; recibir las tierras productivas del valle de Yucay; ser beneficiado con una renta de cinco mil pesos; tener encomiendas en Arancalla, Vilcabamba y Bambacona; asegurar el matrimonio de su hijo Quispe Tito con Beatriz Coya, hija de su hermano Sayri Tupac. En resumen, la *Instrucción*, entendida como traducción intercultural, fue motivada por intereses ideológicos y económicos (Lefevre, 1992, p. 16), tanto de la nobleza incaica y la orden agustiniana en 1570.

### **El modelo del héroe: novelas de caballerías y el Cid**

Los lectores nos aproximamos a un texto original mediante las formas utilizadas por el traductor. Por lo tanto, “what never should be forgotten or overlooked is the obvious fact that what we read in a translation is the translator’s writing” (Grossman, 2011, p. 31). En este sentido, los receptores perciben la heroicidad en la “Oración de Mango” gracias al traductor Cieza, cuya escritura ha convertido al inca en un héroe medieval. Partiendo de los trabajos de Irving Leonard (1992), es plausible afirmar que Cieza fue un autor informado sobre el imaginario de los caballeros medievales. Así, en su narrativa sobre los incas se aprecia un interés por compararlos con príncipes europeos, llegando incluso a mencionar que ordenaban caballeros. Al respecto, los traductores al inglés de *Descubrimiento y conquista*

*del Perú*, Alexandra Parma Cook y Noble David Cook, critican a Cieza por hablar de caballeros, resaltando: “in the case of the horseless incas [it] was quite inappropriate” (1998, p. 316). No obstante, tales atributos buscaban demostrar que los incas tenían un alto grado de civilización y que eran señores naturales de sus tierras. Teniendo en consideración estos factores quiero subrayar que la “Oración de Mango” es un parlamento que pone de relieve la importancia socio-política del inca. No se trata de un simple enunciado, sino de un monólogo dirigido a sus súbditos. Desde las primeras líneas, Cieza quiere mostrarnos la autoridad de este gobernante indígena. Para conseguirlo, tiene que recurrir a una teatralización del héroe, es decir, a la auto-presentación del protagonista, quien explica sus vicisitudes y proyectos. La traducción cieciana entonces “individualiza” a Manco Inca, acentuando su “yo” señorial. Por esto, en un sentido formal, la oración se conecta con un tópico de la literatura española, a saber: el consejo sabio de los gobernantes. En este sentido, las palabras del inca evocan los “Castigos del Rey de Mentón” (en el *Libro del Caballero Zifar*, ca. 1300) o los ejemplos de *El Conde Lucanor* (1335).

Ciertamente, son notorias las diferencias cronológicas entre ambas publicaciones. No obstante, me interesa subrayar que la figura de un rey sabio, heroico, en la tradición literaria medieval española, es una de las fuentes de Cieza y que proseguirá incluso en años posteriores. Apelando al estudio de Mikhail Bakhtine sobre Rabelais (1970, p. 211), quiero plantear que Cieza absorbió un sistema tradicional de imágenes del honor heroico/caballeresco, recreando dicho sistema en su propio contexto histórico y en sus traducciones incaicas. La comparación trasatlántica que sugiero se basa en la ejemplaridad del rey indígena. Manco Inca se ha comportado como un señor leal y bondadoso, pero ha sido traicionado y maltratado por aquellos a quienes ayudó. En la primera parte de su traducción, Cieza hace que Manco Inca elogie el orden y justicia de su cultura. Ese pasado sistema político se contrapone con el caos y la vio-

lencia provocados por los conquistadores. De esta manera, los gobernantes incaicos poseen las virtudes tan anheladas por la literatura española. A través de la traducción de Cieza oímos que Manco Inca nos dice: “Acordaos que los incas pasados (...) no robaban ni mataban, sino cuando convenia a la justicia (...) Los ricos no cogian soberbia, los pobres no sentian necesidad, gozaban de tranquilidad y paz perpetua” (1984, Cap. XC, p. 344). Este modelo ideal de gobierno evoca aquellos consejos escritos en el *Libro del Caballero Zifar*, donde leemos: “amigos fijos, avedes a saber que en las buenas costunbres ay siete virtudes, e son estas: umiltdat, castidat, paciencia, abstinencia, franqueza, caridat, en dezir amor verdadero” (1982, p. 239). Mientras Manco Inca pone en práctica estos valores, los conquistadores se comportan de una manera opuesta o fingen tenerlas en apariencia. Atendamos a este pasaje en la “Oración de Mango”: “predican uno y hacen otro” (1984, Cap. XC, p. 344). Considerando este panorama, el reclamo de Manco Inca es justo y su decisión de organizar una resistencia ha sido forzada por la ignominia de sus agresores. Su rebelión en Cusco y Lima se justifica a partir de una explicación de lo que ha padecido: fue encarcelado, encadenado, tratado como un perro y sus mujeres han sido violadas. Observemos el siguiente fragmento: “donde los conocimos, que les debemos, o cual de ellos injuriamos para que con estos caballos y armas de hierro nos hayan hecho tan guerra” (1984, Cap. XC, p. 344).

Esta tonalidad del texto me permite establecer vínculos con otra isotopía de la literatura medieval española: los sufrimientos del caballero. Al respecto, uno de los ejemplos más sobresalientes es el exilio de Rodrigo Díaz de Vivar en el *Poema del Mio Cid* (1307). Falsamente acusado por sus enemigos, el Cid es desterrado por el rey Alfonso. Las primeras líneas de este poema épico remarcan el dolor del héroe: “De los sos ojos tan fuertemente llorando, / tornava la cabeça i estávalos catando” (1960, p. 123). Por su parte, en la “Oración de Mango” leemos: “No tienen temor de Dios ni vergüenza, tratannos como a

perros, no nos llaman otros nombres” (1960, p. 344). En ambos casos se aprecia la representación del caballero sufriente que, según afirma Harney, es “a commonplace of chivalric ideology and its literary manifestations” (2015, p. 150). La “Oración de Mango” se conecta entonces con las quejas del Cid, quien en el “Cantar del destierro” se lamentaba como sigue: “grado a ti, señor padre, que estás en alto! / Esto me an buolto mios enemigos malos” (1960, p. 124)

Cieza cuestiona la ingratitud de los conquistadores con gran ahínco. Sin embargo, el traductor también conoce los límites de su acercamiento o solidaridad con el mundo incaico. En primer lugar, Manco Inca tiene que hablar en castellano y no en quechua. En segundo lugar, sus palabras y comportamiento tienen que acoplarse a la estética dominante de la época. Finalmente, para enfatizar sus críticas a la conquista, Cieza debe usar códigos propios del imaginario heroico y caballeresco en España. Estas decisiones evidencian que este traductor reconocía que sus lectores europeos podrían no entender el honor de un inca vencido, sobre todo comprender que ese extranjero hablase con donaire y autoridad. Para evitar desencuentros radicales, el traductor realiza su tarea en diálogo con su tradición histórica y las expectativas españolas sobre culturas extranjeras. Los modelos que estaban a la mano para este traductor eran los caballeros y héroes medievales. Sin embargo, precisemos, a Cieza no le interesan los aspectos maravillosos de las novelas de caballería. Dispuesto a narrar una historia verídica, descarta imitar exageraciones o acontecimientos sobrenaturales. Más bien, siente predilección por la heroicidad de los personajes, por sus códigos de honor y lealtad. El inca se comporta como un señor que obra con el ejemplo ante sus vasallos, mientras sus enemigos nunca practican los valores que profesan. Manco Inca resalta que “todas las amonestaciones que nos hacen lo obran ellos al revés” (1984, Cap. XC, p. 344). El traductor configura el tono heroico de la oración en clara conexión con la ideología del orden político en la España del medioevo. Al respecto, Michael

Harney explica que el Cid tiene que actuar ejemplarmente para mantener su propia autoridad: “As a man with vassals of his own, the Cid must, first of all, show exemplary behavior toward his own lord. To deny Alfonso incites his own mesnadas to deny him” (Harney, 1993, p. 78). De modo semejante, Manco Inca actúa ejemplarmente, hospedando a los conquistadores, dándoles oro, plata, mujeres y siervos. Por lo tanto, son los propios españoles quienes quiebran estas políticas caballerescas. Ellos invierten las relaciones entre señores y vasallos.

Como he indicado arriba, Cieza resalta la jerarquía del inca. A pesar de su rango, este rey ha sido degradado y humillado por los recién llegados. Además, quienes eran sus vasallos, como los mitimaes y los yanaconas, le faltan el respeto “porque aprenden de los ladrones con quienes andan” (1984, Cap. XC, p. 344). De esta manera, el traductor ataca duramente el comportamiento e influencia de los conquistadores. Ellos son la antítesis de los caballeros y héroes medievales. En otras palabras, los invasores no han respetado los valores de su propia cultura: ni el honor, ni la fama, ni la hospitalidad. Así, Manco Inca, como un caballero deshonrado lamenta que sus huéspedes estén corrompidos por la ambición, a tal punto que no son leales con quien tanto les dio y solo quieren satisfacer sus deseos desmesurados: “su codicia ha sido tanta que no han dejado templo ni palacio que no han robado” (1984, Cap. XC, p. 355). En este pasaje late una ambición que todo ignora, un ánimo saqueador que busca solo conquistar sin importar honor o medida, un impulso casi automático que no acoge súplica alguna ni ninguna consideración por los suelos sagrados.

### **La tiranía de la conquista: el lascasianismo del inca**

La traducción de Cieza no solo dialoga con repertorios literarios españoles, sino también con la obra de Bartolomé de las Casas. De acuerdo a Lydia Fossa (2006), Cieza de León fue próximo al lascasianismo, criticando la violencia y los abusos de los

conquistadores. Para cuando nuestro autor publica la primera parte de su *Crónica del Perú* en 1553, la influencia de Las Casas es todavía notoria en los círculos intelectuales y políticos de España (Castro, 2007, p. 117). A pesar de sus tensiones con Felipe II, a quien no duda en criticar, su obra sigue siendo discutida y divulgada. Asimismo, su poder dentro de la corte aún está vigente (Someda, 1981). Para cuando Cieza fallece tempranamente en 1554, Las Casas ha publicado *Treinta proposiciones muy jurídicas* (1547), *el Confesionario o Avisos y reglas para los confesores de españoles* (1552), *La Brevisima relación de la destrucción de las Indias* (1552) y ha sostenido un ardoroso debate con Juan Ginés de Sepúlveda en Valladolid (1550). En cada una de sus intervenciones, cada vez que se refiere a soldados y encomenderos, Las Casas usará el término “tiranos”, remarcando el carácter injusto y sanguinario de la invasión española. No es de extrañar que, en su testamento, Cieza haya indicado que, de no encontrar editores, sus obras fueran enviadas a este dominico. ¿Pero cómo surgieron las relaciones entre el príncipe de los cronistas y el defensor de los indios? Leoncio López-Ocón (p. 117) argumenta que, en 1547, durante su viaje a Lima, Cieza comenzó a conocer la prédica de los dominicos, guiado por fray Domingo de Santo Tomás. Esta influencia lo llevaría a re-escribir su crónica-traducción siguiendo las propuestas de Las Casas, caracterizadas por un proyecto de “peaceful colonization and the protection of the Indians” (Castro, 2004, p. 117). En la “Oración de Mango” el inca caballeresco sufre las afrentas de los españoles crueles e ingratos. Esta traducción heroica de Manco Inca, que quiere desestabilizar el discurso de la conquista, trata de encajar con el pensamiento político de Las Casas. Siguiendo al dominico, Cieza representa a los conquistadores como agentes de la tiranía. El exceso de la violencia y la ambición de los conquistadores, específicamente de los hermanos Pizarro, en detrimento de las poblaciones indígenas, se resalta en este pasaje: “Pretendian ternos tan sojuzgados y avasallados que no tengamos más cuidado que de les bus-

car metales, proveerlos de nuestras mujeres y ganado” (Cieza p. 344). Precisemos que Las Casas no solo utiliza el concepto de tiranía en diálogo con *La Política* de Aristóteles (Mumford, 2012, p. 101). Otra de sus fuentes fue *Las Siete Partidas*, texto escrito por Alfonso X en el siglo XIII. En este código medieval leemos la siguiente definición de “tirano”: “tanto quiere decir como señor cruel que es apoderado de algun regno o terra por fuerza, o por engano o por traicion: et estos tales son de tal natura, que despues que son bien apoderados en la tierra, aman mas de facer su pro” (1807, Ley X, p. 11). En la obra de Cieza, el tirano es considerado un ser desalmado, maligno en demasía. En *El señorío de los incas*, los indígenas comienzan a llamar “sopays” o “demonios” a los “barbudos” recién llegados. Basado en la relación que escuchó de los orejones (soldados incaicos) en Cusco, Cieza transcribe: “Y como la soltura de los españoles haya sido tanta y en tan poco hayan tenido la honra ni honor de estas gentes, en pago del buen hospedaje que les hacían y amor con que los servían (...) dijeron luego que la tal gente no eran hijos de Dios sino peores que “sopays” que es nombre de diablo” (2005, Cap. V, p. 308).

Este pasaje es verdaderamente digno de mención, prueba irrefragable de la crueldad del conquistador. Concluimos entonces que, dentro de la maquinaria espacial transatlántica, los invasores europeos fueron interpretados como agentes vitandos y destructivos. Quiero resaltar el término “maquinaria espacial transatlántica” ya que la expresión “peores que ‘sopays’” refleja interacciones tensas entre sistemas culturales incaicos e ibéricos. “Sopays” es un índice que revela relaciones inestables a nivel ontológico, que no pueden reducirse a conceptos como “mezclaje” o “hibridez”. El mundo de Cieza y el mundo de Manco Inca no se amalgaman ni generan un “tercer espacio” (Bhabha, 1994), sino que se yuxtaponen o friccionan conflictivamente: en la cultura incaica el supay es un agente no-humano con quien se establecen negociaciones arriesgadas, que bien puede provocar daños o beneficios; en la cultura del traductor, el supay



es traducido desde una perspectiva cristiana y se convierte en símbolo de los conquistadores (Elguera, 2019). La decisión de Cieza por preferir el sentido católico no inferioriza a los incas, sino que, por el contrario, es una estrategia para defenderlos ante los abusos de la conquista. Así, el “sopay” andino/peninsular propuesto por Cieza se relaciona con el sentido político de “tirano” en la obra de Las Casas. En este sentido, el lascasianismo anima la escritura de Cieza sobre los conquistadores. Asimismo, “La oración de Mango” en 1553, aproximadamente, parece intuir el tono de las críticas de Las Casas a la corona española en sus últimos años de vida. Por un lado, Manco Inca en la traducción de Cieza nos dice: “su codicia ha sido tanta que no han dejado templo ni palacio que no han robado, mas nos les hartaran aunque todas las nieves se vuelvan oro y plata” (1984, Cap. XV, 344). Por otro lado, en *De Thesaurus* (1561), Las Casas “exploited the extensive documentation of grave looting in Peru to expose the insurmountable debt of the Spanish Empire, which had been accumulating material obligations to the peoples of the Indies from its very inception as a series of venture capital funds” (Legnani, 2020, p. 174). En ambos casos, Cieza y Las Casas fueron conscientes de que producían traducciones para reforzar diferentes roles e identidades entre las culturas de los incas y los conquistadores (Venuti, 2005, pp. 180-181), es decir, entre una cultura extranjera que había sido violentada y una cultura propia caracterizada por la crueldad y la injusticia.

## **Conclusiones**

En este trabajo estudié la “Oración de Mango” transcrita/traducida por Pedro Cieza de León en el capítulo XC de su *Descubrimiento y conquista del Perú*. Traté de comprobar la influencia de los cantares de gesta, novelas de caballería y el lascasianismo en la configuración heroica del inca. En este sentido, quiero resaltar cómo Cieza de León, desde la lógica caballeresca y el lascasismo, tuvo como principal objetivo enfatizar la crueldad de los españoles y elogiar las virtudes del inca. Ciertamente,

el cronista utilizó modelos peninsulares para hablar sobre el incanato. Como respuesta a esta tendencia europeizante de las crónicas, diversos estudios han buscado identificar las huellas y continuidades de tradiciones incaicas en dichos textos. No obstante, percibo aquí una ansiedad académica por rescatar un mundo indígena todavía puro, lo cual impide entender cómo la élite incaica, y sus posibles aliados, concibieron las negociaciones de poder a escala transatlántica. Cuando Titu Cusi decide hablar sobre Manco Inca, cuando Marcos García traduce/manipula su historia, estamos ante un ejemplo de cómo el uso de códigos extranjeros sirve para defender una cultura propia. Es decir, estudiar el entramado de flujos transatlánticos entre Perú y España nos permite visibilizar y reconocer la agencia incaica (ya sea producida por sujetos indígenas o traductores). En este sentido, he analizado cómo las traducciones interculturales de Cieza, producidas en conexión con la tradición religiosa y literaria europea, enfatizaron los valores, el orden y el heroísmo de los señores indígenas.

Es importante entender las traducciones de Cieza dentro de un entramado dinámico, donde códigos culturales están moviéndose entre registros orales, escriturales y materiales, donde la información está trajinando y atravesando geografías ultramarinas. Luego de escuchar a Alimache, probablemente entre 1547 y 1550, Cieza editó dicha información para demostrar a sus lectores que los reclamos del inca eran justos. Dichos reclamos cuestionaban el comportamiento de los conquistadores: ellos habían destruido el mundo incaico, humillando a los nativos, violando a sus mujeres, faltando el respeto a sus gobernantes. Esta perspectiva comprueba que nuestro cronista trató de adherirse a los discursos de Pedro de La Gasca y Bartolomé de Las Casas en contra de los conquistadores. Por lo tanto, La “Oración de Mango” no buscó “inferiorizar” o “exotizar” al rey indígena, sino heroizarlo. No obstante, el único momento en que Cieza cuestiona a Manco Inca es cuando sopesa las dimensiones de su levantamiento: atentar contra el dominio imperial.

Cieza es un traductor que desestabiliza el poder de los conquistadores, pero que se amolda a los grupos dominantes de la metrópolis, respetando la soberanía del rey en sus colonias y el derecho de la evangelización cristiana. Asimismo, comprendió que debía acoplar sus traducciones a los modelos culturales de su contexto. Solo así podría legitimar sus críticas a la conquista. Por ejemplo, sus constantes alusiones a Carlos V son una estrategia para legitimar su obra dentro de un campo letrado ibérico. Percibió además que usar conceptos europeos, y publicar en la metrópoli, permitiría que sus receptores comprendieran las virtudes del orden incaico.

En conclusión, las decisiones del traductor son motivadas por los debates, leyes y políticas que se producen en el sistema imperial. Considerando su posición dentro de esta maquinaria, debemos profundizar en la importancia de su movilidad ultramarina. Luego de arribar a Popayán, de ser conquistador y encomendero, Cieza llegó a Lima en 1547. Ha arribado como uno de los soldados que debían apoyar a La Gasca. Su estadía en Lima cambió los proyectos de escritura. Durante aquellos años, el dominico Santo Tomás se convirtió en uno de sus amigos más cercanos. Luego de su temporada en Perú, vemos a Cieza viajando de regreso a España, llevando consigo una oración/traducción escrita y compuesta por testimonios en quechua. Ya aposentado en la ciudad española de León re-escribió su *Crónica del Perú* influenciado por el lascasianismo, editando las historias de sus informantes como Alimache. Estas travesías no son anecdóticas, sino que otorgan un sentido socio-político y físico a la tarea de los traductores transatlánticos y sus reivindicaciones de los incas.

## Notas

- 1 Quiero expresar mi gratitud a las y los estudiantes de mi curso “Traducciones interculturales y fricciones transatlánticas en Perú y México” (2020-II, Tercer módulo), el cual enseñé en la Maestría de Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El grupo leyó una versión preliminar de este trabajo durante nuestras clases. Sus comentarios me ayudaron a profundizar en definiciones y contextos.
- 2 Asimismo, contemplando las rivalidades entre las órdenes católicas, Titu Cusi decidió inclinarse por los agustinos. No en vano fue bautizado el 28 de agosto, día celebratorio de San Agustín de Hipona.
- 3 Una vez preso, Túpac Amaru fue culpado por el asesinato del agustino Diego Ortiz. Luego del arribo de Marcos García a Vilcabamba, fue Diego Ortiz el segundo misionero de la orden de San Agustín en esta zona. Luego, García decidió volver a la ciudad del Cusco, quedándose Ortiz a cargo de la prédica católica. Poco tiempo después ocurrirá la muerte de Titu Cusi Yupanqui, en circunstancias misteriosas. Según afirma Calancha, la *coya* de Titu Cusi acusó a Ortiz de haber envenado al inca, provocando la ira de los pobladores. Esta muerte era el pretexto ideal que esperaba Toledo para atacar Vilcabamba. Finalmente, cabe indicar que la crónica moralizada de Calancha está plagada de animadversiones contra los incas. Este tono no es en vano, pues el objetivo de su “traducción” es demostrar que Diego Ortiz murió como un mártir cristiano.
- 4 Este es un defecto que percibo en Chang-Rodríguez (1984) y Lienhard (1991).
- 5 En su “Canto de Calíope”, Cervantes ofreció alabanzas a numerosos poetas en las Américas, entre ellos Alonso de Ercilla y Enrique Garcés (Toribio Medina, 1926; Elguera, 2021).
- 6 Por ejemplo, Husson (1985), Horswell (2012), y Peña Nuñez (2018) hablan de una poesía y épica incaica que ha sobrevivido intacta en la obra de Guaman Poma, Titu Cusi Yupanqui y Juan de Betanzos. En este sentido, los tres autores son leídos como receptáculos de conocimientos indígenas que no fueron “hispanizados” por el contacto.
- 7 Este método también fue utilizado por Titu Cusi Yupanqui. Julien sugiere que sus informantes pudieron ser los capitanes incas que aparecen como testigos al final de su *Instrucción* (p. xxi). Los nombres de estos capitanes son: “Suta Yupanguí e Rimache Yupanguí y Sullca Varac” (p. 162).
- 8 Es conocido el caso de los quipucamayocs en 1543. Convocados por Cristóbal Vaca de Castro, ellos tradujeron oralmente los datos registrados en estos cordones. Los “lenguas” escuchaban la narración en quechua, traduciendo al español. El traductor fue el indígena Pedro Escalante. Por su parte, el cronista Juan de Betanzos fue uno de los transcriptoros del texto (Fossa, 2006, p. 134). Después, los escribanos darían forma escrita al texto que las autoridades virreinales debían leer y archivar. Finalmente, este

texto fue transcrito por un tal fray Antonio entre 1603 y 1608. Sería publicado en forma impresa por Marcos Jiménez de la Espada en 1892.

- 9 En 1559, Polo Ondegardo, siendo corregidor del Cusco, reunió a los ancianos indígenas en la plaza de esta ciudad. Su objetivo era recopilar información fidedigna para escribir/traducir las costumbres incaicas, para lo cual utilizó “Inca rulers as well as the priest and *quipu camayocs* or Inca historians” (Cobo, Cap. 2, p. 99).
- 10 Las manipulaciones del traductor Betanzos resaltan los méritos de la familia incaica de su esposa para obtener beneficios económicos (Fossa, 2006, pp. 139-142).
- 11 Una característica del discurso de Las Casas fue negar cualquier tipo de agencia a los pueblos nativos del “Nuevo Mundo”. Para este dominico, se trataban de víctimas, sujetos nobles, ingenuos. Un detalle a destacar es cuando detalla la matanza en Cholula (2006, p. 56), pero omite hablar de las alianzas entre Cortés y la dinastía cholulteca. En contraste, Francisco de Vitoria, en su *De Indis*, reconoció las alianzas entre peninsulares e indígenas, verbigracia los Tlaxcaltecas.
- 12 Por un lado, hay quienes prefieren leer la historia y parlamentos de Manco Inca, transcritos en la *Instrucción*, como una “épica incaica” (Lienhard, 1991). Por mi parte, inspirado por los trabajos de Margueritte Cattán (2014, 2016), sostengo que debemos ahondar en los códigos culturales, religiosos y políticos del traductor agustino. Considero que solo comprendiendo la noción del mal en las *Confesiones* de San Agustín y la tradición de una épica cristiana de raíz agustina, podremos descifrar por qué Manco Inca es representado como un señor noble que da hospitalidad a su prójimo, que a pesar de los tormentos y tradiciones no duda en confiar en sus verdugos.

## Referencias bibliográficas

- Alfonso X. (1807). *Las siete partidas del rey Don Alfonso El sabio*. Tomo II. Partida segunda y tercera. Madrid: Imprenta Real.
- Anónimo. (1982). *Libro del caballero Zifar*. Barcelona: Editorial Castalia.
- . (1966). *Poema de mio Cid*. Edición, introducción y notas de Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Espasa-Calpe.
- Acosta, J. de. (1999). Parecer sobre la guerra de la China. *Escritos menores*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. Recuperado de:  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escritos-menores--0/html/fee5cdd8-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_22\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escritos-menores--0/html/fee5cdd8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_22_)

- Alvarez, R. y Vidal, A. (1996). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, S. (1996). The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of Translator. Alvarez, R. y Vidal, A. (eds.) *Translation, Power, Subversion. Multilingual Matters* (pp. 10-24). Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, S. y Trivedi, Harish. (1998). *Postcolonial Translation. Theory and Practice*. London: Routledge.
- Bauer, R. (2005). Introducción. Titu Cusi Yupanqui. *An Inca Account of the Conquest of Peru*. Translated, Introduction, and Annotated by Ralph Bauer (pp. 1-56). Colorado: UP Colorado.
- Betanzos, J. (2015). *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo*. Lima: Fondo editorial PUCP.
- Bakhtine, M. (1970). *Loeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous las Renaissance*. París: Gallimard.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Brewer-García, L. (2020). *Beyond Babel: Translations of Blackness in Colonial Peru and New Granada*. Cambridge: Cambridge UP.
- Calderón de la Barca, P. (2018). *La Aurora en Copacabana (una comedia sobre el Perú)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Cattan, M. (2011). En los umbrales de la Instrucción de Titu Cusi Yupanqui. *Histórica*. 35, 2, 7-44.
- . (2014). Cuestiones de género y autoría: La retórica clásica en la Instrucción de Titu Cusi Yupanqui. *Revue Romane*. 49, 1, 120-46
- Castro, D. (2007). *Another Face of the Empire. Bartolome de Las Casas, Indigenous Rights, and Ecclesiastical Imperialism*. Carolina del Norte: Duke UP.
- Cieza de León, P. (2005). *Crónica del Perú. El Señorío de los Incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . (1984). *Obra completa*. Vol. I. Madrid: CSIC
- . (1998). *The Discovery and Conquest of Peru*. Carolina del Norte: Duke UP.

- Cortés, H. (1866). *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V*. Madrid: Imprenta Central de los Ferrocarriles.
- Cheyfitz, E. (1997). *The Poetics of Imperialism. Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*. Philadelphia: U of Pennsylvania P.
- De la Vega., I. G. (1944). *Historia general del Perú*. Tomo II. Argentina: Emecé.
- De la Puente, J. C. (2018). *Andean Cosmopolitans. Seeking Justice and Reward at The Spanish Royal Court*. Texas: Texas UP.
- Elguera, C. (2009). *Cervantes y el Perú*, de Carlos Eduardo Zavaleta, *Letras* 80, (115), pp. 223-229.
- . (2019). Del Supay peores: violencia colonial en las quejas de Manco Inca. *El Hablador. Revista virtual de literatura*, 23. Recuperado de: [https://www.academia.edu/42717804/\\_Del\\_Supay\\_peores\\_violencia\\_colonial\\_en\\_las\\_quejas\\_de\\_Manco\\_Inca\\_seg%C3%BA\\_n\\_Titu\\_Cusi\\_Yupanqui\\_y\\_Pedro\\_Cieza\\_de\\_Le%C3%B3n](https://www.academia.edu/42717804/_Del_Supay_peores_violencia_colonial_en_las_quejas_de_Manco_Inca_seg%C3%BA_n_Titu_Cusi_Yupanqui_y_Pedro_Cieza_de_Le%C3%B3n).
- . (2020). Carlos Eduardo Zavaleta: Motivos para andinizar a Cervantes. *Quehacer. Revista de DESCO*, 5. Recuperado de: <http://revistaquehacer.pe/n6#carlos-eduardo-zavaleta-motivos-para-andinizar-a-cervantes>
- Felstiner, J. (1980). *Translating Neruda: The way to Macchu Picchu*. Stanford: Stanford UP.
- Fossa, L. (2006). *Narrativas problemáticas. Los inkas bajo la pluma española*. Lima: Fondo Editorial PUCP, IEP.
- Hemming, J. (1970). *The conquest of the Incas*. Londres: Macmillan.
- Gentzler, E.; Tymoczko. M. (2002). *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts.
- Grossman, E. (2010). *Why Translations Matters*. Londres: Yale UP.
- Harney, M. (1993). *Kinship and Polity in The Poema de Mio Cid*. Indiana: Purdue UP.
- . (2015). *Race, Caste, and Indigeneity in Medieval Spanish Travel Literature*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37, 259-277.

- Julien, C. (2005). Introduction. *History of How the Spaniards Arrived in Peru*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Lamana, G. (2008). *Domination without Dominance. Inca-Spanish Encounters in Early Colonial Peru*. Carolina del Norte: Duke UP.
- . (2019). *How “Indians” Think: Colonial Indigenous Intellectuals and The Question of Critical Race Theory*. U of Arizona P.
- Las Casas, Bartolomé de. (2006). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Alicante: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y Universidad de Alicante.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- Legnani, N. D. (2005). Introduction. *Titu Cusi. A 16th Century Account of the Conquest* (pp. 1-72). Cambridge: Harvard UP.
- . (2020). *The Business of Conquest: Empire, Love, and Law in the Atlantic World*. Notre Dame: U of Notre Dame P.
- Leonard, I. A. (1949). *Books of The Brave. Being and Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*. Cambridge: Harvard UP.
- Lienhard, M. (1991). *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. México: Ediciones del Norte.
- MacCormack, S. (1991). *Religion in the Andes. Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. New Jersey: Princeton UP.
- Meschonnic, Henri. *Jona et le signifiant errant*. Paris: Gallimard, 1981.
- Millones Figueroa, L. (2001). *Pedro Cieza de León y su Crónica de Indias. La entrada de los incas en la Historia Universal*. Lima: IFEA-Fondo editorial PUCP.
- Mignolo, W. (2003). *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Milton, J.; Bandia, P. (Ed.). (2009). *Agents of translation*. John Benjamins.
- Mumford, J. R. (2012). *Vertical Empire. The General Resettlement of Indians in the Colonial Andes*. Carolina del Norte: Duke UP.



- Murra, J. (1991). "Nos Hazen Mucha Ventaja": The Early European Perception of Andean Achievement". Kenneth J. Andriend and Rolena Adorno (ed.), *Transatlantic Encounters. Europeans and Andeans in the Sixteenth Century* (pp. 73-89). California: California UP. 73-89.
- Murúa, M. (2004). *Códice Murúa: Historia y genealogía de los reyes incas del Perú del padre mercedario Fray Martín de Murúa*. Códice Galvin. Madrid: Testimonio Compañía Editorial.
- . (2008). *Historia general del Piru: Facsimile of]. Paul Getty Museum*
- Ms. Ludwig XIII 16*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Peña Nuñez, B.C. (2018). *Los incas alzados de Vilcabamba en la primera Historia (1590), de Martin de Murúa*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- Prescott, W.H. (1963). *History of the Conquest of Peru*. Londres: Everyman's Library.
- Someda, H. (1981). Fray Bartolomé De Las Casas y el problema de la perpetuidad de la encomienda en el Perú. *Histórica*, 5(2), pp. 263-294.
- Venuti, L. (2005). Local contingencies: Translation and National Identities. Sandra Bermann and Michael Wood (ed.), *Nation, Language, and the Ethics of Translation* (pp. 177-202). New Jersey: Princeton UP.
- Vitoria, F. (1963). *Las elecciones De Indis y De Iure Belli*. Washington: Union Panamericana
- Yupanqui, T. C. (2005). *An Inca Account of the Conquest of Peru*. Translation, Introduction, and Annotated by Ralph Bauer. Colorado: Colorado UP.
- Zavaleta, C.E. (Ed.). (2009). *Cervantes en el Perú*. Lima: BNP.



**LA POÉTICA DE LA GERMINACIÓN CULTURAL O LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO ANDINO DESDE LOS ELEMENTOS PARATEXTUALES EN *FALO* (1926)**

**THE POETICS OF CULTURAL GERMINATION OR THE REPRESENTATION OF THE ANDEAN SUBJECT FROM THE PARATEXTUAL ELEMENTS IN *FALO* (1926)**

**A POÉTICA DA GERMINAÇÃO CULTURAL OU A REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO ANDINO A PARTIR DOS ELEMENTOS PARATEXTUAIS EM *FALO* (1926)**

**Alex Díaz Vargas\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
alex.diaz@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-5228-1639

Recibido: 20/03/21

Aceptado: 30/07/21

---

\* Alex Díaz Vargas es Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2011). Asimismo, en el 2021 culminó sus estudios de Maestría en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana en la misma casa de estudios. Por otro lado, en el 2015 cursó un diplomado en Gestión Educativa y Acreditación en la Universidad César Vallejo. Su campo de investigación es la literatura andina.

## Resumen

El vanguardismo literario peruano se caracterizó por construir un discurso revulsivo que cuestionó al aparato de Gobierno y a los discursos hegemónicos de su época. En el poemario *Falo* (1926) del poeta puneño Emilio Armaza (1902-1980), se percibe este mecanismo en dos instancias. Por un lado, a partir de la representación de un *sujeto lírico andino*, busca anular la condición de objeto del indígena porque su figura cobra protagonismo dentro de la escena cultural. A su vez, sobre la base de una dinámica dialéctica, este entra en tensión con los sujetos hegemónicos. Por otro lado, al visibilizar sus prácticas culturales y concebirlas en constante germinación, establece una forma de resistencia cultural frente a la violencia simbólica y fáctica ejercida en su contra. Mediante el análisis de los paratextos se buscará demostrar que esta estrategia poética que Armaza ejecuta persigue el objetivo de restituir la condición humana del hombre andino y legitimar la universalidad de su cultural.

**Palabras claves:** Paratextos, Sujeto lírico andino, Sujeto hegemónico, Voz lírica, Germinación cultural.

## Abstract

The Peruvian literary avant-garde was characterized by constructing a revulsive discourse that questioned the government apparatus and the hegemonic discourses of its time. In the collection of poems *Falo* (1926) by the poet from Puno Emilio Armaza (1902-1980), this mechanism is perceived in two instances. On the one hand, from the representation of an Andean lyrical subject, it seeks to annul the condition of the indigenous object because his figure takes center stage within the cultural scene. In turn, on the basis of a dialectical dynamic, it comes into tension with the hegemonic subjects. On the other hand, by making their cultural practices visible and conceiving them in constant germination, it establishes a form of cultural resistance against the symbolic and factual violence exercised against them. Through the analysis of the paratexts we will seek to demonstrate that this poetic strategy that Armaza executes pursues the objective of restoring the human condition of the Andean man and legitimizing the universality of his culture.

**Keywords:** Paratexts, Lyrical andean subject, Hegemonic subject, Lyrical voice, Cultural germination.

## Resumo

A vanguarda literária peruana caracterizou-se por construir um discurso repulsivo que questionava o aparelho governamental e os discursos

hegemónicos de sua época. Na coletânea de poemas *Falo* (1926) do poeta Puno Emilio Armaza (1902-1980), esse mecanismo é percebido em duas instâncias. Por outro lado, a partir da representação de um sujeito lírico andino, busca anular a condição de objeto indígena porque sua figura ocupa um lugar central na cena cultural. Por sua vez, a partir de uma dinâmica dialética, entra em tensão com os sujeitos hegemônicos. Por outro lado, ao tornar visíveis suas práticas culturais e concebê-las em constante germinação, estabelece uma forma de resistência cultural contra a violência simbólica e factual exercida contra elas. Através da análise dos paratextos procurar-se-á demonstrar que esta estratégia poética que Armaza executa tem como objetivo restaurar a condição humana do homem andino e legitimar a universalidade da sua cultura.

**Palavras-chaves:** Paratextos, Sujeito lírico andino, Sujeito hegemônico, Voz lírica, Germinação cultural.

---

## 1. Introducción

El presente artículo estudia al poemario *Falo* (1926) del escritor vanguardista puneño Emilio Armaza. Allí se percibe un discurso revulsivo que promueve la equidad del hombre andino en el panorama político y social de su época a través de la restitución de su humanidad despojada producto de un proceso de violencia simbólica que lo había confinado a la condición de “objeto”. Esto se logra apreciar en dos instancias del libro. Por un lado, a partir de la construcción de un *sujeto lírico andino*, Armaza busca anular la condición de objeto del indígena porque dicha figura cobra protagonismo dentro de la escena cultural. A su vez, sobre la base de una dinámica dialéctica, su presencia entra en tensión con los sujetos hegemónicos. Por otro lado, al visibilizar sus prácticas culturales y concebirlas en constante germinación, establece una forma de resistencia cultural frente a la violencia simbólica y fáctica ejercida en su contra. Esta dinámica discursiva se logra apreciar a lo largo de todo el poemario. No obstante, se demostrará esta hipótesis mediante el análisis de los elementos paratextuales.

Nuestro estudio presenta tres momentos claramente delimitados. En primer lugar, analizaremos sucintamente el contexto histórico y las condiciones coyunturales porque estos influyen poderosamente en la construcción de discursos. Es decir, para comprender con mayor precisión al vanguardismo, periodo en el que se aloja nuestro objeto de estudio, es necesario y significativo aproximarnos a su contexto. En segundo lugar, mediante una revisión breve de los estudios previos, buscamos situar a Emilio Armaza dentro del corpus literario nacional. Este procedimiento articula un objetivo doble. Por un lado, nos presenta el estado de la cuestión; por otro lado, problematiza directamente con la crítica hegemónica porque cuestiona directamente al canon establecido. En tercer lugar, se analizan los paratextos sobre la base del concepto de *sujeto lírico*. Esta categoría ha sido trabajada por Walter Mignolo en su análisis de la lírica de vanguardia<sup>1</sup>. Finalmente, al demostrar nuestra hipótesis, concluimos que Emilia Armaza pone en práctica esta estrategia discursiva para rescatar la condición humana del hombre andino y así legitimar su universalidad cultural.

## **El Vanguardismo literario peruano a través de su devenir histórico**

La poética vanguardista no fue un fenómeno insular; por el contrario, se erige como una novedosa sensibilidad artística porque es la palmaria manifestación de un cambio vasto articulado en toda la esfera ideológica mundial (Osorio, 1981). Por lo tanto, es gravitante reconocer que todo discurso literario no se gesta en el vacío, sino que estrecha lazos con su contexto sociocultural y pasa a ser una modalidad del *discurso social*. Este último concepto debe ser entendido como todo aquello que se asevera y se plasma escrituralmente en una sociedad concreta y en un momento histórico determinado, ya que se circunscribe dentro de los límites de “lo pensable” y “lo decible” (Angenot, 2010). Por lo tanto, los vanguardistas son artistas e intelectuales que piensan y escriben sobre la base del influjo de

la sensibilidad revolucionaria de su época. Por ello, es pertinente revisar brevemente el panorama sociocultural para entender mejor el surgimiento de este fenómeno.

Los países hegemónicos, motivados por la industrialización desarrollada desde la segunda mitad siglo XVIII en Europa, ingresan en un proceso que ha sido catalogado bajo el nombre de Modernidad. Es decir, se trata del impulso social a partir del desarrollo científico que luego se vería reflejado en sus diversos ámbitos como la ciencia, la cultura, etc. (Osorio, 1981). En el terreno literario, la modernización de los paradigmas no fue un fenómeno que apareció súbitamente ni obedeció solamente a la necesidad imperiosa de distanciarse de los lenguajes anteriores. Fue parte de un conglomerado de manifestaciones innovadoras que venían impulsadas desde la ciencia y que se comprendían desde el impacto transformador que esta generó en los modos de vida, la cultura, el arte, etc. (Osorio, 1981). Por ejemplo, el cinematógrafo y el desarrollo de la comunicación de masas ofrecieron herramientas técnicas novedosas y gravitantes en la forja de los nuevos lenguajes vanguardistas. A su vez, el crecimiento poblacional y el fenómeno migratorio también deben ser considerados, ya que establecieron redes de intercambio cultural que permitieron nutrir las perspectivas de la gran mayoría de escritores de diversas partes del planeta, ya que se transformaron en sujetos de experiencia cosmopolita. A través de sus estadías intercontinentales, establecieron redes de difusión e intercambio literario (Osorio, 1981).

Esto generó que la vanguardia sea un fenómeno global que, en las primeras décadas del siglo pasado y desde la institución del arte, surge como un cuestionamiento directo a la racionalidad moderna y a su lógica instrumental. Sobre la base de esa óptica, los escritores vanguardistas buscaron liquidar su tradición literaria desde la praxis y cultivo de formas poéticas innovadoras (surrealismo, futurismo, dadaísmo, creacionismo, etc.) y heterogéneas entre sí, pero compatibles en el objetivo de fondo. El Vanguardismo se instituye, por lo tanto, en un abanico

de escuelas que comparten el afán experimental y renovador, y que rápidamente se diseminan y alojan bajo diversos nombres por las diferentes partes del mundo<sup>2</sup>.

En Latinoamérica, presentó un carácter dialéctico marcado por la oposición entre el elemento internacional y la pluralidad social. Es decir, el vanguardismo se nutrió de los aportes extranjeros, pero se configuró desde el sustrato de la heterogeneidad de cada realidad nacional. Por esa razón, su comprensión necesita plantear un abordaje desde la diversidad subyacente, desde la realidad y condiciones de cada país (Osorio, 1981). Esto supone un reto hermenéutico porque adquiere múltiples aristas que lo complejizan. Sin embargo, es posible notar con claridad algunos rasgos generales.

La vanguardia en Latinoamérica fue experimentada solo desde lo discursivo. Es decir, solamente se vivió el efecto de modernidad desde el plano de la manifestación textual que no se condijo con la realidad concreta (transporte, comunicaciones, aparato productivo, infraestructura). La carencia de una modernidad material latinoamericana, por limitaciones de desarrollo tecnológico y económico, fue un óbice que no pudo superarse y solo quedó compensarlo desde lo artístico: la literatura debía ser el vehículo que permita reducir la brecha con la realidad material. Por ello, debe de pensarse en vanguardias discursivas y en modernidades simbólicas o “ficcionales” (Bueno, 1998). Muchos de los textos vanguardistas latinoamericanos representaban una atmósfera de modernidad que no era congruente con las realidades desde donde sus autores reales las estaban enunciando o las ubicaban. Esta tal vez sea la causa central que permita comprender su prematuro desvanecimiento (Bueno, 1998).

La coyuntura peruana de aquel entonces no es ajena a este panorama convulso. El final del XIX y los albores del XX se caracterizan por la emergencia de las nuevas clases sociales en la escena política que desplazarán a las élites oligárquicas del poder tras la debacle en la Guerra del Pacífico (1879-1884). Este



periodo es conocido como la *República Aristocrática*, que inicia en 1985 y se prolonga hasta el inicio del segundo mandato de Augusto B. Leguía en 1919. Bajo una fachada de modernidad, este mandatario pone en ejercicio una política populista que busca la reivindicación y el protagonismo de las masas populares, pero sigue relegando sin atenuantes al indígena (Burga & Flores Galindo, 1980). A su vez, los partidos tradicionales pierden fuerza y se instalan nuevos como el aprismo y el comunismo. Mejoran parcialmente las exportaciones en la agricultura y la inversión inglesa es desplazada paulatinamente por el capital norteamericano (García-Bedoya, 1990).

Es en este escenario en el que se desarrolla el vanguardismo peruano. Se practica con mayor intensidad en la poesía y entabla una intensa relación con las máquinas. Esto se tradujo en el incesante experimentalismo como búsqueda de liberación literaria (Lauer, 2005). De cierto modo, existe una suerte de consenso en la crítica especializada al considerar como fecha de inicio a 1916, año en el que Alberto Hidalgo publica *Arenga lírica al emperador de Alemania* (Chueca, 2009) o porque fue uno de los años más fecundos porque todo cambió de eje temático y de forma (Sánchez, 1987).

A grandes rasgos, podemos identificar dos vertientes vanguardistas peruanas: una de orientación regionalista representada por Vallejo, los hermanos Peralta, entre otros; y otra inclinada a lo cosmopolita en la que destacan Martín Adán, César Moro y Emilio A. Westphalen (García-Bedoya, 1990) o también conocidas como andina y cosmopolita (Mamani, 2017)<sup>3</sup>. La gran mayoría de poetas vanguardistas locales provienen del interior del país y que, a su llegada a Lima, continuaron con su intensa labor difusora en revistas que eran voceras de sus programas ideológicos y artísticos: intercambio que convirtió en puntos de confluencia a Trujillo, Cusco, Arequipa y Puno. Por lo tanto, pensar a dicho periodo como un fenómeno centralista es erróneo.

Es recién hacia finales de la década de los 60 y entre los años 70 y 80 que se acrecienta de manera significativa el interés por examinar las rutas transitadas por los vanguardistas (Chueca, 2009). Esto dio como fruto diversos estudios, antologías, artículos, homenajes en revistas y reseñas que rejuvenecieron el debate sobre su aporte. Por ejemplo, se publicaron la antología *Vuelta a la otra margen* (1970) de Abelardo Oquendo y Mirko Lauer, el libro de ensayos *Figuración de la persona* (1970) de Julio Ortega, la *Antología de la poesía peruana* de Alberto Escobar (1973).

Estos nuevos textos aportaron miradas novedosas que se sumaban al caudal de los esfuerzos de la crítica literaria latinoamericana por establecer una caracterización más precisa de la vanguardia del continente, que había sido catalogada como un remanente acrítico de las europeas (Chueca, 2009). Sin embargo, es pertinente mencionar que, salvo Carlos Oquendo de Amat con *5 metros de poemas* (1927) y Alejandro Peralta con *Ande* (1926), las obras vanguardistas de filiación andina han quedado sin reedición o no se las han considerado en las antologías canónicas como *9 libros vanguardistas* (2001) o *Poesía vanguardista peruana* (2009) de Mirko Lauer y Luis Fernando Chueca, respectivamente. Asimismo, la bibliografía crítica que las toma como objeto de estudio central es exigua si la comparamos con su par cosmopolita. Es justamente en la todavía olvidada vertiente andina en la que se ancla la producción literaria más importante de Emilio Armaza: *Falo* (1926), que es su único poemario.

### **Emilio Armaza (1902-1980): un poeta de altura**

A 3800 metros sobre el nivel del mar y con un acentuado abandono de las autoridades (entendido esto en términos de olvido político, pauperización económica, retraso educativo y otras consecuencias perniciosas), Puno, sin embargo, fue una zona en la que a inicios del XX tuvo lugar una notable camada de

escritores que enarbolaron un discurso revulsivo de reivindicación social que propugnaba la mejora de las condiciones de vida para los hombres del ande (Ortiz, 2019). El Perú de aquellos años era pensado y proyectado desde la visión reduccionista de las élites, desde un circuito monologante que no incluía a esas minorías andinas invisibilizadas por la violencia simbólica heredada desde la época colonial. El grueso de los intelectuales puneños de entonces se organizó sistemáticamente, siendo la fase más trascendente la correspondiente al denominado Grupo Orkopata, cuyo líder era Gamaliel Churata (Arturo Peralta). El *Boletín Titikaka* fue el órgano cultural de los orkopata. Una revista de gran valor y en la que colaboró reiteradamente Emilio Armaza, a pesar de no ser catalogado como un integrante de dicho grupo. No obstante, la obra de Armaza no es insular, ya que tuvo proyectos compartidos con Gamaliel Churata (Mamani, 2016).

Desde su primera participación en la revista *La Tea* (1917) con la publicación del poema “La muerte del poeta”, Armaza urdió un ambicioso plan de ser el gestor de la gran revolución literaria nacional. Ímpetu y apetito insaciables que solo un visionario, un adelantado a su época podría imaginar lograrlo. Su actividad artística ha sido constante porque contamos con registros de su participación en diversos grupos culturales en su natal Puno como *Bohemia Andina*. Es en ese escenario donde se afianza su amistad con los hermanos Peralta. Apoyado significativamente por Emilio Romero, autor de *Balseros del Titicaca* (1934), participa en la organización de diversas actividades culturales como puestas dramáticas, conferencias y conversatorios sobre literatura andina.

La publicación de *Falo* está marcada por una suerte de anécdota simpática que evidencia las discrepancias que Armaza sostuvo con los hermanos Peralta, quienes eran los que en última instancia decidían las publicaciones bajo su sello editorial. O sea, en principio el libro debió ser publicado por la Editorial Orkopata, que ingresó en la escena literaria y cultural del

país con la publicación del poemario *Ande* (1926) de Alejandro Peralta. *Falo* debía ser el segundo título de esta casa editorial. No obstante, sería la Tipografía “Comercial”, también de Puno, la que finalmente lo pondría a la luz pública. Es llamativo que esta región, a pesar de ser una de las más empobrecidas del Perú y con un índice de analfabetismo alto, haya apostado por una empresa editorial de tal magnitud (Ortiz, 2019). Es decir, estos escritores y promotores culturales tomaron en cuenta el costo de producción, el circuito lector reducido (percibido en términos de consumidores pecuniarios) y, superando esos óbices, generaron un sistema de producción notable. Ya no únicamente estamos hablando de escribir libros, sino de que esos emprendimientos se concretaron. Resulta realmente enternecedor el convencimiento que los impulsaba a superar los límites impuestos por la pauperización.

Destacado estudiante de Antonio Encinas, Emilio Armaza “ha desarrollado una intensa actividad cultural, lo que se evidencia en su carácter polifacético” (Mamani, 2016, p. 58). Su obra comprende al periodismo, la crítica y teoría tanto cultural como literaria, y la poesía. Se enroló en las filas de la izquierda. Su afán principal fue la justicia social. Este predicamento lo llevó a compatibilizar y participar con el grupo Los Zurdos de Arequipa. Ellos difundían sus ideas de izquierda a través de su revista: *Chirapu*. Un rasgo distintivo de su poesía es su capacidad de síntesis. Este temple le prodiga una medida que se traduce en potencia y depuración lírica. No obstante, esta brevedad desembocará en su pronta desaparición de la escena poética (Lauer, 2001b). Recordemos que solo publicó un poemario.

Por otro lado, son distinguibles tres momentos en su lírica. El primero está imbuido por el Modernismo. Por ejemplo, “Nocurno” es un poema que destaca por su cromatismo y la predilección por la adjetivación. El segundo es de plenitud vanguardista. Allí prima la economía verbal, la exploración de la página en blanco, los juegos tipográficos, la experimentación versal,

el equilibrio, entre otros. *Falo* es la concretización de ello. La tercera etapa que podemos catalogar como posvanguardista la constituirán los poemas posteriores a este libro. Se mantienen algunos recursos formales del periodo anterior como la alternancia con las mayúsculas, pero la anécdota y el tono íntimo constituyen el núcleo lírico. “Afirmación de mi padre” es uno de los poemas de este periodo, porque el destino inevitable de la vida y el componente familiar sobre la base de la imagen de la muerte del progenitor son los tópicos centrales.

El corpus de estudios disponibles sobre su producción literaria es visiblemente reducido. Se suele mencionar tangencialmente a su obra en, por ejemplo, trabajos generales como historias de la literatura peruana, prólogos en antologías sobre poesía andina o en análisis panorámicos sobre el desarrollo vanguardista peruano<sup>4</sup>. Asimismo, no contamos con un texto que reúna de forma orgánica su poesía; tampoco se han reeditado sus libros de crítica o de teoría literaria. A pesar de haber recibido el reconocimiento de escritores destacados de su época como Percy Gibson, Federico More, Alcides Arguedas y César Vallejo, su obra ha sido olvidada por las diferentes generaciones. En otras palabras, la poética armazeana ha padecido un injustificado silencio por parte del foco crítico. Por ello, a través de este artículo, se busca la recuperación y la profundización del análisis de su valiosa producción poética. Una tarea pendiente e impostergable que colabora con el desarrollo de los estudios andinos peruanos. Simultáneamente, establecemos indirectamente una agenda problemática con el canon literario y sus dinámicas selectivas, porque cuestionamos su ausencia dentro de ese grupo de élite.

## **El valor de los elementos paratextuales**

*Falo* está formado por cuatro poemas o partes de extensión dispar. Estos se titulan “Panteísmo”, “El himno del Granuja”, “Hembra en el Olimpo” y “Kolli”, respectivamente. No obstante,

su estructura intratextual resulta no ser tan simple, ya que en cada uno de ellos se advierten *segmentos poemáticos* que pueden ser leídos independientemente. Este aspecto genera que apreciemos microcosmos articulados a la red ideológica global del libro. En otras palabras, *Falo* puede ser percibido como un todo orgánico o también como la sumatoria de sus partes, todo anclado en el sustrato andino. Simultáneamente, la exploración formal genera que los límites poemáticos se difuminen, porque la página en blanco es percibida como una suerte de terreno extenso que emula a la pampa andina por donde la voz poética se desplaza (Mamani, 2016).

Para el hombre del Ande, el espacio geográfico no solo es su lugar de residencia, sino que depende de la explotación de sus recursos para sobrevivir. Asimismo, es el sitio en el que están sus dioses y se llevan a cabo sus rituales y ejercicios culturales. Lo habita, realiza sus labores agrícolas y ganaderas, participa de sus rituales religiosos, disfruta y sufre sus amoríos y vive pasionalmente su cultura porque practica el panteísmo. Es decir, posee una concepción religiosa inmanente donde la relación deidad-hombre es directa y se valida desde lo empírico. Esto genera un potente lazo entre el sujeto y su tierra y todo lo que allí se aloja. Por ello, cuando Armaza poetiza sobre la base de la imagen del ande, no solo está practicando literatura, sino que está representando y actualizando sus prácticas culturales, su condición de humano, de hombre anclado en un tiempo y sociedad específicos.

Y, sobre la base del cosmopolitismo, inserta la difusión de estas praxis en otros sectores culturales. Subyace, por lo tanto, una universalización del hecho cultural andino porque pasa a participar del conglomerado de prácticas del orbe a través de la red intercultural de la vanguardia. Esta estrategia permite que se legitime, desde el circuito de retroalimentación e intercambio, la validez del ritual y de las formas epistémicas andinas. Es un mecanismo que salvaguarda sus saberes y creencias: su cultura. El propósito era entablar un diálogo que retroalimente

y equipare sus diversas expresiones literarias. Se instituyen, por lo tanto, relaciones académicas e intelectuales horizontales donde se liquidan las jerarquías y las dinámicas de poder, mas no las tensiones intestinas<sup>5</sup>. En efecto, al interior del vanguardismo nunca dejaron de existir las discrepancias (Lauer, 2001b). La intención de fondo es construir la idea de nación peruana desde la poesía en la que el andino es un personaje protagónico. *Falo*, entonces, es una práctica poética que reafirma su vida y cultura: busca restituir la condición humana y social del indígena.

En este poemario los elementos paratextuales también desempeñan un rol fundamental en la significación, porque nos proporcionan pistas interpretativas que se asocian y se corresponden con la configuración del *sujeto lírico andino*, una de las dos estrategias discursivas que se perciben en nuestro objeto de estudio. Como ya se anotó, la otra es visibilización de sus prácticas culturales en constante germinación.

La dimensión paratextual funciona en el primer sustrato. El segundo involucra a la dimensión intratextual desarrollada a lo largo de las cuatro partes. Esto no quiere decir que el primer mecanismo discursivo no esté presente en los poemas; todo lo contrario, aquí también funciona con intensidad, pero desde la lógica del desdoblamiento del *sujeto lírico andino* en una voz lírica multitemporal anclada en su panorama histórico. Es decir, apreciamos que el *sujeto lírico andino*, intratextualmente, presenta diferentes etapas.

Así, en “Panteísmo” y “Hembra en el Olimpo” es un “indio fornido” que se desplaza por la “naturaleza de primavera”. Esto sugiere la idea de que se trata de un joven fuerte y fecundo que se desenvuelve por un escenario de igual talante porque lo primaveral remarca ese aliento de vitalidad. Por otro lado, en “El Himno del Granuja”, tras una retrospectiva desde sus meandros intersubjetivos, adopta una forma infantil que se regocija en el juego y en la exploración íntima que sobrepasa los límites de lo corpóreo: “Has tenido 9 años / jugabas a

la guerra”, “CADA DÍA LA NIÑEZ TE MUDABA DE ALEGRÍA”, “SI SE HABRA QUEDADO EL ALMA EN LOS ATRIOS Y LOS BANCOS”. Nótese que en los dos últimos versos se intensifican estos dos aspectos debido a la inclusión tipográfica de las mayúsculas.

En “Kolli”, el *sujeto lírico andino* se ha transformado, a diferencia de las partes anteriores, ahora es una voz. Ya no es una presencia corpórea que siente, goza y experimenta su cultura. Ahora se ha diluido en una voz que desde el presente busca interrogarse por el pasado, por el bien perdido. La nostalgia gana terreno porque la atmósfera poética está cargada de recuerdos y de cierto cariz de arrepentimiento por no aprovechar el momento: “He malgastado la alegría”, “el paso del camino”, “se hizo noche / las pupilas perdieron los contornos de las cosas”. Ya lo sensorial es insuficiente porque el tiempo ha generado un desgaste irreversible en todo el escenario poético. En la segunda página de esta parte (cabe mencionar que no están numeradas, solo nos guiamos cuantitativamente por los folios) tiene lugar un segmento poemático muy significativo en el que emplea el verso escalonado. En la parte izquierda coloca una serie de sustantivos que representan elementos de la naturaleza y, hacia abajo y en diagonal derecha, sus némesis. Verbigracia:

Árbol	
	el huracán devasta
pira	
	el viento apaga.

Las imágenes continúan, pero siempre remarcan que el tiempo es una entidad que al pasar modifica todo a su paso. El único elemento que se salva es la lava: “¡OH MARAVILLOSA LAVA! / ACASO NUNCA”. Este último término es fundamental porque hace recordar nuevamente la imagen de lo temporal y lo terrenal porque la lava es la piedra derretida. La perdurabilidad



de la vida a través de la imagen de la piedra milenaria. Por estas razones, esta es una parte plagada de adioses, pero también de retornos: “Voces familiares del retorno / hasta el perro más viejo mirará mis ojos / una mañana dirán las aves mi regreso”. Esta imagen se vincula con el canto de las aves y nos recuerda el valor que tiene lo sensorial en las partes anteriores. Por lo tanto, hay un juego de representación que se orchestra mediante dos vectores: *sujeto lírico andino-voz poética*. Esta característica nos recuerda que *Falo* es un libro plenamente vanguardista porque “La imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que ‘paulatinamente se evapora’, para dejar en su lugar la presencia de una voz.” (Mignolo, 1982, p. 134).

Volviendo a la dimensión paratextual, el primer elemento es el título. Este señala explícitamente al órgano reproductor masculino. No obstante, su carga no es únicamente denotativa, pues involucra un proceso semántico más complejo, dado que proporciona una perspectiva de su cosmovisión. Es decir, al referirse a la parte reproductiva del varón, se está identificando como sujeto masculino. Es la primera instancia de la construcción discursiva que tampoco debe ser confundida con un rasgo puramente biográfico. A pesar de que en “la lírica [se] acorta la distancia entre el ‘yo’ del enunciado con el ‘yo’ de la enunciación” (Mignolo, 1982, p. 132). En otras palabras, el poeta privilegia la forma masculina porque, bajo los parámetros de su cosmovisión, adquiere significados como valentía, virilidad, arrojo, rebeldía de espíritu. Esto, por oposición, no es excluyente con relación a lo femenino. Los roles agrícolas son distintivos según el género, mas no excluyentes. Así, el varón suele desempeñar funciones que exigen un mayor despliegue de fuerza física como el trabajo con el arado para preparar la tierra para la siembra. Mientras que la mujer es la encargada de colocar la semilla que luego germinará.

En paralelo, entra a tallar la idea de fertilidad, ya que lo fálico sugiere lo fecundo. Esto no solo se limita a lo poético,

sino que se despliega por diversas capas como el quehacer cotidiano, las prácticas sociales y rituales. Se instituye, por lo tanto, la poética de la germinación cultural. Esta será el vehículo que garantizará la subsistencia frente a la violencia simbólica ejercida por los sujetos hegemónicos que buscan exterminar las prácticas culturales andinas y todo su conglomerado epistémico. Por ejemplo, en “Panteísmo” y en “Hembra en el Olimpo” se materializa esta poética desde el tratamiento del tópico del eros andino. Las montañas, los ríos, los animales y la atmósfera son elementos sensuales que comulgan y se alinean con los hombres a través del acto sexual que no debe ser visto como un acontecimiento burdo de posesión, sino que implica a toda la cosmovisión andina bajo una lógica circular de procreación constante. La naturaleza y las prácticas humanas se funden, ya que están en constante germinación de la vida y la cultura (Mamani, 2016).

En segundo lugar, en la contraportada, el autor se autodenomina como el “imaginador”. Este término alude directamente a la conciencia autoral en la praxis literaria. Esta es percibida en términos de ficción. Es decir, como ocurría con los simbolistas franceses, el acto creativo es una labor plenamente consciente. Emilio Armaza. no olvida que la literatura sigue siendo un producto de la imaginación: una ficción. “Al evitar la narratividad o reducirla al mínimo, la enunciación lírica privilegia el plano del ‘discurso’ (...) en consecuencia, acentúa la sensación de que estamos frente a un acto de habla y no frente a personajes y acciones” (Mignolo, 1982). La cita anterior pone en evidencia que Armaza está convencido de que el texto literario no es una biografía. Por lo tanto, no nos está haciendo partícipes de sus experiencias personales; no es un fenómeno individual. Al comprender que es un discurso ficcional, construye, desde la proyección de su intersubjetividad, un sujeto que, por sinécdoque, representa a toda la sociedad andina.

Luego de esta imagen liminar, los lectores nos encontramos con lo que podemos catalogar como un *manifiesto de autor*. Un

pequeño testamento poético que nuevamente advierte, dentro de ese talante catafórico que gobierna al libro, rutas interpretativas al lector. En este punto, el trabajo hermenéutico se torna más complejo porque los límites entre la ficción y el elemento autobiográfico se confunden nuevamente. Este testimonio no solo nos proporciona la ubicación geográfica del autor, sino que lo inscribe dentro de una comunidad cultural específica. Esta es heredera del legado incaico en su más alto rango, pues señala a una pacarina real: “lago maravilloso que parió a manco kapac”. Se refiere claramente al Lago Titikaka. Hacia la parte final del mismo, afirma con claridad el aliento de su escritura. Esta es la sinergia de un espíritu revolucionario entrelazado con su propio legado cultural (“mi raza”). Aquí se demuestra cómo es que la vanguardia peruana estuvo capitaneada por un pregón ideológico subversivo que propugnaba repensar la sociedad y la representación cultural de las minorías no hegemónicas como la sociedad andina y sus prácticas.

En la parte final de *Falo* apreciamos el último paratexto que brinda información sobre el proceso de escritura del libro y el tiempo que pasó en la imprenta antes de ver la luz pública. Le tomó más de un año a Armaza escribirlo, y cerca de un mes, la editorial, terminar la dactilografía de este. Este es el que menos se relaciona con la configuración del *sujeto lírico andino*, pero nos recuerda la ardua tarea que significó de su producción.

## **Conclusión**

En suma, a lo largo de este artículo se ha demostrado que los elementos paratextuales son gravitantes en la representación del *sujeto lírico andino* en *Falo* (1926) de Emilio Armaza. A su vez, su configuración atañe a la búsqueda por anular su condición de objeto dentro de la tradición literaria y cultural de su época. Emilio Armaza es un poeta de filiación izquierdista que buscó constantemente renovar la literatura nacional a partir

de repensar el mosaico social. Por ello, cuestiona a los sujetos hegemónicos. A su vez, este artículo invita a pensar y repensar el canon peruano, porque pretender unirse a la noble labor de rescate y consideración de la poética germinal armazeana.

## Notas

- 1 A diferencia de Latinoamérica, en Brasil las vanguardias son conocidas como Modernismo. Allí destacaron autores como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Antônio de Alcântara Machado, Menotti del Picchia, Oswaldo Costa, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado, entre otros.
- 2 En líneas generales, la crítica reconoce dos vertientes.
- 3 Tomemos en cuenta que no todos los vanguardistas nacen en la pura vanguardia. Es decir, recorren un derrotero previo que los dirige posteriormente a ella como se percibe en las obras de Vallejo, Bustamante y Ballivián, entre otros.
- 4 En el 2015, Mauro Mamani Macedo publicó un artículo sobre el poemario *Falo* (1926) de Armaza. En dicho estudio, ubicaba como eje temático al eros andino plasmado a través de la interrelación entre los sujetos y los elementos andinos de su entorno. Luego, dicha aproximación exegética, ampliada, se transformaría en el segundo capítulo de su libro *La poética de lo sensible* (2016).
- 5 Al respecto, revise el texto *La polémica del Vanguardismo* (2001) de Mirko Lauer. Allí se recogen diversos textos vanguardistas que entran en controversia.

## Referencias bibliográficas

- Angenot, M. (2010). *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Armaza, E. (1926). *Falo*. Puno: Tipografía “Comercial”.
- Bueno, R. (1985). *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Burga, M. & Flores Galindo, A. (1987). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rikchay.
- Chueca, L., (comp.). (2009). *Poesía vanguardista peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- García-Bedoya Maguiña, C. (1990). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lauer, M. (2001a). *9 libros vanguardistas*. Lima: El Virrey-OECI.
- . (2001b). *La Polémica del Vanguardismo 1916 - 1928*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- . (2002). *Poesía Vanguardista Peruana 1916 - 1930*. Lima: Hueso Húmero Ediciones.
- . (2003). *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mamani, M. (2009). *Poéticas andinas*. Lima: Pájaro de Fuego Ediciones, Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Guaraguao.
- . (2016). *La poética de lo sensible*. Lima: Fondo Editorial USIL.
- . (2017). *Sitio en la tierra. Antología del vanguardismo andino*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, 48 (118-119), 131-148. <<https://core.ac.uk/download/pdf/296296269.pdf>>
- Ortiz, M. (2019). Poesía peruana de los años veinte: vanguardia e indigenismo. En R. Chang-Rodríguez & M. Velázquez (Drs.) *Historia de las Literaturas en el Perú*. Lima: PUCP, Casa de la Literatura Peruana, MINEDU.
- Osorio, N. (1981). Para una caracterización del vanguardismo hispanoamericano. *Revista Iberoamericana*, 42 (114-115), 227-254. <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3623>>
- Sánchez, L. A. (1987). *Valdelomar o la "belle époque"*. Lima: Inpro-pesa.



**ROSTRO Y MULTIPLICIDAD O UN MÁS ALLÁ DE LA VIO-  
LENCIA EN CIERTA LITERATURA PERUANA**

**FACE AND MULTIPLICITY OR A BEYOND OF VIOLENCE  
IN CERTAIN PERUVIAN LITERATURE**

**ROSTO E MULTIPLICIDADE OU UM MAIS ALÉM DA  
VIOLÊNCIA EM CERTA LITERATURA PERUANA**

**Cesar Augusto López Nuñez\***

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

ORCID: 0000-0002-1305-8899

Recibido: 20/03/21

Aceptado: 30/06/21

---

\* Cesar Augusto López Nuñez (Callao 1986) Es Licenciado en Literatura por la UNMSM con la tesis *Óscar Colchado Lucio, artesano cósmico. La propuesta cosmopolítica de Rosa Cuchillo*. Magíster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil) con la tesis *El proyecto estético político en El Guesa de Sousândrade y El pez de oro de Gamaliel Churata*. Obtuvo el segundo puesto en el Tercer Concurso de Cuentos ACJ de 2004. El año 2014 publicó un libro de poesía titulado *O*. Actualmente es profesor de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, y de la Facultad de Ciencias Sociales. Realiza sus estudios de doctorado en la misma casa de estudios, investiga en torno al concepto de animal en la producción de Gamaliel Churata.

## Resumen

A partir de la obra fundamental de Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito*, el presente texto busca ampliar el concepto de rostridad, desarrollado por el filósofo, de tal modo que descentre su carácter antropocéntrico. El objeto de esta expansión crítico-conceptual apunta al análisis de textos literarios que se encuentran en una esfera de pensamiento distinta al occidental, debido a que su marco de construcción expresivo se cimentaría en la fuerte influencia del pensamiento amerindio. Dentro de este amplio uso del término, se hará énfasis en la presencia no humana como factor estético decisivo y no meramente ornamental o exótico.

**Palabras clave:** Levinas, Rostridad, Literatura peruana, Pensamiento amerindio, Animalidad.

## Abstract

Starting from the fundamental work of Emmanuel Levinas, *Totality and infinity*, this text seeks to expand the concept of faciality, developed by the philosopher, in such a way that it decenters its anthropocentric character. The object of this critical-conceptual expansion points to the analysis of literary texts that are in a sphere of thought different from the western one, because its expressive construction framework would be based on the strong influence of Amerindian thought. Within this broad use of the term, emphasis will be placed on the non-human presence as a decisive aesthetic factor and not merely ornamental or exotic.

**Keywords:** Levinas, Faciality, Peruvian literature, Amerindian thought, Animality.

## Resumo

A partir da obra fundamental de Emmanuel Levinas, *Totalidade e infinito*, o presente texto procura expandir o conceito de rostridade, desenvolvido pelo filósofo, de tal forma que descentre seu caráter antropocêntrico. O objetivo desta ampliação crítico-conceitual dirige-se para a análise de textos literários que se localizam uma esfera de pensamento distinta à ocidental. Devido ao marco de construção expressivo cimentar-se-ia na forte influência do pensamento ameríndio. Dentro deste termo amplo, se fará ênfase na presença não humana como fator estético decisivo e não somente ornamental ou exótico.

**Palavras-chaves:** Levinas, Rostridade, Literatura peruana, Pensamento ameríndio, Animalidade.



Al principio existía la palabra, y la palabra estaba frente a Dios, y la palabra era Dios.

*Jn. 1,1*

El hombre comprendido como individuo de un género o como ente situado en una región ontológica, que preserva en el ser como todas las sustancias, no tiene ningún privilegio que lo instaure como fin de la realidad.

*Emmanuel Levinas*

## **Tanteos levinasianos y un poco más**

Tres importantes datos se complementan o se desenvuelven en la reflexión teológica con la aparición de Cristo. En primer lugar, se nos narra que no habría existencia sin palabra (λόγος); que esta permite la diversidad de la manifestación, ya que Dios crea con ella, como se puede leer en los dos primeros capítulos del *Génesis*. En segundo lugar, esta palabra estaba muy cerca, o mejor, frente a Dios (ἦν πρὸς τὸν θεόν), según el evangelio de *Juan* 1, 1. Lo interesante a resaltar de este breve fragmento se refiere a la tradición de la rostridad hebrea;<sup>1</sup> es decir, estar de cara *a*. Es compleja esta idea, ya que pocos han podido ver la faz de Dios, por no decir nadie, sino hasta el misterio de la encarnación. Moisés tiene la posibilidad de ver la espalda de YHVH en el Sinaí (*Ex.* 33, 23), por ejemplo, y se nos informa, a continuación, que el efecto inmediato del encuentro con la divinidad es el resplandor del rostro, dada la comunión del cara a cara o el estar delante *de* (*Ex.* 34, 29)<sup>2</sup>. Todo fiel es transformado por un encuentro epifánico e incondicional, re-creativo. En tercer lugar, la misma palabra por la que se hace y por la que se comulga es el *a priori* de todas las existencias y posibilidades. El signo de Cristo dignifica la carne.

La repercusión de esta sucinta revisión bíblica tiene que ver con cierta grieta dialógica e incondicional que Levinas instala

en su plan filosófico; a través del necesario reconocimiento de Dios en su filosofía. En ese sentido, la función del rostro bajo estos códigos se corresponde con un supremo fondo fenomenológico que preservaría la posibilidad de religar el fenómeno humano dañado por la fragmentación. No bastaría con el hombre en tanto hombre, sino con una lectura de la voluntad amplia de Dios en el mundo como garante de la posibilidad comunicativa e, incluso, “incomunicativa” debido a la viabilidad del ateísmo (Levinas, 2002, p. 82). La ética, así, se correspondería con la búsqueda del gozo establecido en la vida (Levinas, 2002, p. 201), en tanto feliz trascendentalidad difícil de conquistar o retomar, después de la *Shoá*. ¿Cómo atender a la vida después de experimentarla dolorosamente finita? Para Levinas, si bien la visión y el tacto tienen cierto carácter fundacional en la tradición filosófica occidental, se necesita de un tercer elemento relacionante. Se emplea la palabra como punto de referencia, pero su complemento es importante en la escucha. La persona o personalidad se destina a ser atendida en la expresión y el reconocimiento de su diferencia, que siempre es complemento del que escucha, porque “el rostro me habla” (Levinas, 2002, p. 211).<sup>3</sup> La positividad de esta situación es signada por la divinidad; una que, muchas veces, parece, se quisiera opacar para deslizar una edificio ético sin una presencia garante, pero esta exterioridad, a través de su palabra, logrará hacerse presente en la incondicionalidad o “ingratitude” (Levinas, 2006, p. 50) que transmitiría a la facultad del encuentro. En ese sentido, lo que se tendería a llamar giro ético es en verdad un giro teológico, ya que no se hablaría de la humanidad y de sus potencias ontológicas, estéticas y éticas, sino de sus condiciones de posibilidad en la apelación a fondo divino. Para nosotros, esto no representa un problema mayor, salvo cuando se escamotea la variable divina en un discurso desfigurante.

Dicho lo anterior, es posible explorar y aprovechar el proyecto levinasiano con cierta “torcedura” epistémica. Pero antes, vale la pena hacer énfasis en la posibilidad de lo infinito en lo

finito, gracias a la garantía de la posible la palabra que deriva de lo divino. Esto quiere decir que lo ético implica la multiplicidad (Levinas, 2002, p. 210) como un todo afirmativo, en tanto las potencias de la expresión se amplían a lo no-humano, ya que, curiosamente, es no-humano lo que asegura la humanidad y su manifestación. Dios, como el gran *ente*, es la base de lo posible, puesto que los hombres portarían el dirigirse al otro como suma facultad que lo divino otorga y que es anterior a todo hecho reflexivo del ser, debido a que “el plano ético precede al plano de la ontología” (Levinas, 2002, p. 214). Antes del ser es el llamado o la pregunta fundamental: “¿Dónde está tu hermano?” (Gen 4, 9).

La realidad ética puede ser desplegada, sin lugar a dudas, porque la rostridad no se ocuparía de lo antropomorfo solamente, sino de la responsabilidad con las manifestaciones que se colocan frente a nosotros; de la creación, podríamos también decir, tal como se puede notar en los momentos previos a la vida pública de Jesús, ya que “vivía entre los animales salvajes y los ángeles le servían” (Mc 1, 13b). Este asunto queda aún más claro cuando Pablo medita en la redención:

[E]l mundo creado también dejará de trabajar para que sea destruido, y compartirá la libertad y la gloria de los hijos de Dios. Vemos que la creación entera gime y sufre dolores de parto. Y también nosotros, aunque tengamos el Espíritu como un anticipo de lo que hemos de recibir, gemimos en nuestro interior mientras esperamos nuestros derechos de hijos y la redención de nuestro cuerpo. (Rm 8, 21-23)

Tal parece que el verbo encarnado, antes de la discursividad evangélica, convive con animales no domésticos, porque el punto cero de la redención inicia desde el afuera, desde el desierto como albergue de lo no antropomórfico. Este mismo espacio solo puede compartirse con la lógica angelical, fuera de la lengua humana, la cual, al parecer, puede ser compartida por la realidad “salvaje”. Incluso, en la cita de la *Carta a los roma-*

nos, es posible avistar que, sin el Espíritu, el hombre no podría entender la esperanza y el dolor que esta conlleva y marca los cuerpos. Sin embargo, la esfera de la creación, el mundo, todo lo que no es humano tiene una clara inmediatez en relación a la espera y la centralidad que ocupa el cuerpo en esta.

La dislocación del rostro humano no sería más que la recuperación de lo animal como principio regente de la intuición inmediata de la verdad o, en todo caso, otra forma de comprender el desvelamiento (ἀλήθεια). La plenitud del gozo de la vida se encontraría mejor situado en lo “salvaje” que en lo civilizado. Para Giorgio Agamben, el punto de encuentro entre la apertura animal y humana se encontraría en el “aburrimiento” (Agamben, 2005, p. 82); pero no nos parece solvente tal afirmación, salvo si seguimos de pie juntillas las ideas de Martín Heidegger y asumimos que los animales experimentan esta sensación, contra la premisa, más conveniente y lógica, de que su realidad abierta es continua e ininterrumpida, a diferencia de lo humano.

Sería más factible aproximarnos a la crítica del rostro que realizan Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas*: “Los ‘primitivos’ pueden tener las cabezas más humanas, más bellas y más espirituales, pero no tienen rostro y no tiene la necesidad de él” (2010, p. 181). Este aparente debate de la rostridad no se encontraría más lejos que el asunto del ascenso de lo menos humano como el *a priori* de un carácter dialógico primigenio y total. En otros términos, el imperio del rostro definido o significante debería ser reemplazado por un esquematismo del encuentro con una diversidad de personalidades dispuestas frente a un quién o un alguien que no es excluyente. No habría, según lo expuesto, el mundo de lo humano y el otro mundo, sino el mundo que exige una respuesta a la multiplicidad de voces que se dirigen unas a otras. La dimensión ética debe considerar este principio como adecuada cimentación de su actuar.

No importaría el ser como primer término, sino el cuestionamiento que me generan las expresiones en el mundo, de mundos heterogéneos, como preguntas.<sup>4</sup> ¿Cómo se llegaría al misterio

de la pregunta contenida en los innumerables acontecimientos del mundo? Levinas considera el homicidio como aquel limitante de lo ético, comprendido este, como responsabilidad de la diferencia que permitiría la afirmación de mi *ipseidad*. Es decir, mientras más afirme los rostros que se colocan frente a mí, más podré acceder al sí mismo que soy. Y ello implica la multiplicidad que puedo ser, también, y no solo la humanidad que me define, puesto que Dios, el absoluto otro, permite que yo sea lo que Él no es, me permite la plenitud e infinitud. Inevitable, entonces, la cita del quinto mandamiento: “No matarás” (Ex. 20,13). Una interpretación posible de este imperativo puede reformularse de la siguiente manera: “Darás vida”.

Afirmar la vida en la dación desde mi sí mismo guarda un sentido más amplio del que aparentemente se resuelve en lo humano, ya que, en las condiciones contemporáneas, todas las existencias estarían sujetas al exterminio. La urgencia de una ética ampliada y sustentada en el incondicionado debería recorrer la vía de lo múltiple como máxima exigencia hermenéutica con el cosmos: “La multiplicidad en el ser que se niega a la totalización, pero que se perfila como fraternidad y discurso, se sitúa en un «espacio» esencialmente asimétrico” (Levinas, 2006, p. 229). Esa asimetría se condice con la afirmación de las expresiones del mundo que podrían ser voces de una diversidad amplia de personas y no de solo realidades antropomórficas o antropocéntricas. El espacio sería habitable por la inherente multiplicidad de los encuentros y las exigencias éticas de la rostridad, comprendida como pregunta de la cual no se puede huir, de la cual no habría coartada (Bajtín, 1997).

Liberar al hombre del hombre para que se pueda (ad)mirar en sus potencias, no sería un ejercicio descabellado, ya que corroboraría el *a priori* que sostiene a las existencias encarnadas, comunicantes e interpretables sobre el terreno de la relación infinita. Así, se le permitiría al carácter interno de las expresiones la trascendentalidad de su carnatura.<sup>5</sup> Como puede notarse, la estética se amplía, de manera que puede pasar de lo condicio-

nado al terreno de la experimentación. La fraternidad puede ser ampliada también desde lo humano que no desdice la no-humanidad, ya que esta última le permitiría su razón dialógica en el reconocimiento de la vida que los cuerpos experimentan en el mundo.

Por fin podemos arribar a la torcedura epistémica que prometimos, gracias a la rendija del fondo incondicionado de la teoría levinasiana, sumada a la encarnación del verbo. Nos referimos al principio amerindio de comprensión y solidaridad:

No caso amerindio, os humanos são os primeiros a chegar, o restante da criação procede deles... os nomes, em sua infinita variedade, existiam... *antes-junto* das coisas (os Yanomami pecaris, o Povo jaguar, a Gente canoa) estas não esperaram um arquinomeador humanos para saber que eram e o que eram. Tudo era *humano*, mas tudo não era *um*. A humanidade era multidão polinômica; ela se apresentou desde o início sob a forma da multiplicidade interna, cuja externalização morfológica, isso é, a especiação, é precisamente a matéria da narrativa cosmogônica. É a Natureza que *nasce* ou se “separa” da Cultura e não o contrário, como para nossa antropologia e filosofia (Danowski & Viveiros, 2015, p. 92).

Esta conversión solo es posible desde un punto de vista mítico que iluminaría o completaría las narraciones ontológicas, estéticas y políticas de Occidente. En nuestro caso específico, hemos partido de la narración judeo-cristiana para afirmar la antecendencia animal jamás negada por la perspectiva amerindia y sobre la cual se edificó su *praxis* hermenéutica. Con esto queremos indicar que los caminos no son tan lejanos, pero precisan de un ajuste en la mira, ya que nuestra costumbre epistémica suele moverse en medio de cortes radicales entre naturaleza y cultura o presente y pasado, por ejemplo. La lógica tendría que ver con la afirmación de un *continuum* existencial en el que la preminencia del cuerpo envolvería una dignidad humana. No hablamos de una proyección, sino de una afirmación bajo

la óptica de un todo humano, personal y sacro. En resumidas cuentas, podríamos hablar de un diálogo generalizado, uno que se corresponde con la anterioridad de la palabra misma.

Para resumir nuestra exposición, Levinas, en *El humanismo del otro hombre*, indica que la aproximación amorosa o de odio al prójimo (entendido como “próximo” para nuestro interés interpretativo) tiene que ver con una “conmoción de las entrañas” (2006, p. 125). Luego se remite al origen filológico del término y lo sitúa en el útero femenino. Creemos que es posible extender esta apreciación a la dinámica de entendimiento situada en el respeto a la Pachamama como gran madre de todos los existentes. En ese sentido, la “proximidad” de los vivientes acarrearía una responsabilidad, una ética de la escucha y del encuentro con una totalidad y personalidad que nos sostiene. En el Capítulo 37 de su *Guía de perplejos*, Maimónides indica que la palabra rostro “significa, ante todo, la “faz, cara, rostro. semblante» de todo animal” (1994, p. 117). Aquí no se excluye a lo humano, sino que se permite la asunción expresiva de una gama variada de rostros u opciones de encuentro. El estremecimiento de la corporalidad que se encuentra en un mundo habitado por varios tipos de carnes agregaría a lo humano una afirmación localizada más allá de sus fronteras.

Finalmente, hemos querido ampliar el criterio levinasiano de la rostridad apuntando a un sistema ontológico, estético y político que trascendería los protocolos del pensamiento hegemónico, pero que, en el fondo, no lo negarían, sino que le permitirían una libertad hermenéutica nunca antes experimentada y pertinente, según la experiencia contemporánea del fin del mundo y no solo del género humano. Bajo este criterio, la rostridad también podría convertirse en una máquina de dominio contra otras formaciones “faciales” o epistémicas que justificarían la colonización y la invalidación de otras expresiones o métodos de sondeo de la realidad, ya que, por solo citar un tópico, “Desde el punto de vista del racismo, no hay exterior, no hay personas de afuera, sino únicamente personas que deberían

ser como nosotros, y cuyo crimen es no serlo” (Deleuze & Guattari, 2010, p. 183). La pertinencia de esta aseveración concuerda con las formaciones de rostros en tanto territorios que desconocen la diferencia. De manera distinta, en el pensamiento amerindio y en su narración sobre las personas; estas tendrían que ser respetadas en su humanidad inherente, la cual estaría enmarcada en su manifestación corporal como una totalidad por sentir. La ausencia de la narrativa occidental, sin duda sería completada por las narraciones indígenas.

### **Algunos rostros que hablan**

Luego de nuestro ejercicio de ampliación crítica de la rostridad hacia lo animal y su asiento en la corporalidad, en la carne, es imposible no remitirnos a construcciones estéticas que se encuentran cercanas a nuestra reflexión. Valga decir que no estaríamos descubriendo algo nuevo, sino que proponemos un vértice de lectura situado en el *blind side* hermenéutico y analítico de la tradición epistemológica de occidente. En otros términos, daríamos cabida y pertinencia plena a un conjunto de creaciones estéticas en las que se puede percibir con claridad esa exterioridad que se intuye en el desierto profético, en lo abierto o en el infinito que asegura la totalidad. Así, lo que, en un momento, se podría considerar como la “mirada primitiva del mundo” sería una forma interpretativa que permitirían la población del arte. En nuestro caso, el arte verbal y los acontecimientos literarios serán el punto de encuentro.

Si consideramos la literatura como un instrumento de experimentación y exploración, deberíamos asumir que su plasticidad o elasticidad dialógica depende de su direccionamiento incondicionado. El gozo de la obra de arte dependería, entonces, de su apelación a la totalidad estética y no solo a la fruición intelectual. No en vano la poesía fue expulsada de la ciudad y, por ende, de los intereses estatales platónicos. En estos términos compartimos la afirmación levinasiana sobre el hecho artístico:



“Una orientación que va *libremente* del Mismo al Otro es Obra” (Levinas, 2006:51). La libertad, mencionada por Levinas, afirma la multiplicidad como antecedente del Mismo o lo humano y daría paso al encuentro de una heterogeneidad con otra. La ilimitación permite la apertura total, permite la comprensión del yo y el tú en el mapa del acontecimiento estético. De este modo, la obra literaria, en el caso específico de este estudio, estaría habitada por la totalidad, una que no se esconde bajo la sombra de la razón, fuente del totalitarismo, *par excellence*.

Preparado el terreno interpretativo, es posible reconocer, en ciertas obras, ese perfil epistémico otro que exigen un ejercicio de prácticas interpretativas flexibles. Es decir, la presencia de una alta heterogeneidad de personajes que pueblan la novela no se correspondería con lo accesorio, fantástico, mágico o arcaico, sino con un régimen de comprensión otro que sería la guía general de la expresión artística del texto. En otros términos, no acabaría en lo antropomórfico la disputa de poder, sino en el marco epistémico amerindio que contempla lo antropogénico con todas sus exigencias narrativas y normativas.

No tan lejano a nuestras líneas, Gamaliel Churata nos antecede desde *El pez de oro*, obra que llevaría a cabo la manifestación del fondo heterogéneo para la identidad. Imposible no relacionarlo con cierto hálito levinasiano:

[E]l hombre, como tal, debe poseer la irracionalidad de la vida. No juzgo estos términos del diálogo humano porque me reconozca autoridad; mas puedo menos de manifestarte que el hombre enfrenta sus polichinelas mentales a la grávida sustancialidad de la vida; y que ha hecho de aquéllas los nóúmenos del Universo. (Churata, 2012, p. 531)

Aquella “irracionalidad de la vida” por la que aboga Churata en la humanidad es aquel incondicionado sobre el que se edificaría una verdadera ética o, por lo menos *praxis*. Su crítica se fundamenta, pues, en que se ha suplantado a la relación vital por razones de tipo ideal frente a la concreción de lo vivo. Si vale

la aclaración, es la vida o las potencias de vida las que emergerían como pregunta en la literatura y, más aún, en aquella que acepta universos otros en su dinámica. En el caso del escritor arequipeño, este afirma lo siguiente: “Presumo que me leen Challwas” (Churata, 2012, p. 216). ¿Bajo qué lógica es posible esta presunción? Desde la óptica chamánica, una que parte del método de la subjetivación como principio regulador de sentido(s). En esta ocasión, lo múltiple leería lo humano, lo cuestionaría hasta descentrarlo de su régimen solitario. La ética del sujeto diverso quebraría la primacía de la dictadura ontológica y, más aún, humana, ya que

La ontología como filosofía primera es la filosofía de la potencia. Converge en el *Estado* y la no-violencia de la totalidad, sin precararse contra la violencia de la que vive esta no-violencia y que aparece en la tiranía del Estado. La verdad que debería reconciliar a las personas, existe aquí como anónimamente. La universalidad se presenta como impersonal y ahí allí otra falta de humanidad (Levinas, 2002, p. 70).

Más lejos vamos si vadeamos la tiranía ontológica que niega a los rostros de los peces (*challwas*) la capacidad de preguntar desde sus existencias, aparentemente mudas o a medio existir en el campo del ser. Para que la universalidad sea, debería asumir la totalidad de las singularidades que siempre son múltiples en el encuentro del que algunas literaturas dan cuenta.

En un pasaje de *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo, queda más claro este quiebre radical, pero no destinado a la separación:

Nuestras palabras son igual que pozos, en esos pozos caben las aguas más diversas: cataratas, lloviznas de otros tiempos, océanos que fueron y serán de ceniza, remolinos de ríos y de humanos y lágrimas también. Son lo mismo que gente nuestras palabras y a veces mucho más, no simples portadores de un significado, de un significado que

siempre es un significado solamente, no son esas vasijas que se aburren con la misma agua guardada hasta que sus personas, sus lenguas, las olvidan, se rompen o se cansan, tumbadas, menos que muertas. No. En nuestras vasijas caben ríos enteros, y si acaso se quiebran, si acaso se raja la envoltura de las palabras, el agua sigue allí, vivida, intacta, corriendo y renovándose sin parar. Son seres vivos que andan por su cuenta, las palabras, animales que nunca se repiten, que nunca se resignan a una misma piel, a una misma temperatura, a unos mismos pasos. (1981, p. 234)

La magnitud de la palabra no se encumbraría en lo unitario, sino en lo polimorfo, en lo fluido, en su relación con el movimiento o la inmanencia de la contigüidad. La cuestión del “además” es crucial, ya que las potencias del cosmos se van agenciando sin un concierto vertical, sino en la horizontalidad que la vida permite. El paisaje de la palabra garantiza la singularidad que no se deja asir por lo representativo, sino por lo expresivo. No estamos dentro de los bordes de la imitación, sino la relación como premisa de verdad. Hay una clara oposición entre dos palabras, en la cual, la segunda perdería sus cualidades de decir, ya que se organizaría en torno a la muerte; una que se caracteriza por haber sido expropiada por lo humano. Las palabras son más que gente, animales que nunca se repiten. Lo que, para la mirada metodológica de cortes o diferenciaciones infranqueables, que instala la aparición de *la palabra* en Occidente y su correlato antropocéntrico, sería un despropósito de sentido; desde el punto de vista de la sabiduría indígena absurdo sería estancar *las palabras* al ámbito del mero discurso.

El estallido positivo de las construcciones estéticas que no se amparan en el poder de la palabra soberana o tiránica destituiría la violencia como un hecho unitario o privado. Así, una ética colocada en su exterioridad por estéticas realmente “sordas” a sus reclamos se encontraría en un punto de afianzamiento completo de lo que es el reconocer. La otredad negativa, impuesta a cualquier pensamiento fuera del hegemónico, guar-

daría un máximo de positividad, ya que restituiría, por ejemplo, la convivencia de la carne, antes de la palabra, con los rostros de las manadas de sentido que guarda el cosmos en su constancia re-creativa.

Para citar un tercer caso artístico nos remitiremos a *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado y su propuesta narrativa:

- ¡Cerro Auquimarca! ¡Cerro Auquimarca dormilón!  
—¡Yau! — respondió enseguida una voz en la cumbre entre el ruido de un parpadear de alas.  
—¿Ves a una mujer con un allko frente a tu puerta?  
—¡Sí los estoy viendo cerro Rasuhuilca alborotau!  
—¿Los dejaras pasar a los dos?  
—¡A ella si a su huallqui no!  
—¡Eso mismo te iba a decir! ¡El allko espantará a tu ganado!, ¿no ves que tiene cuatro ojos?  
—¡Sí, sobre todo a mis vizcachas y a mis venados! ¡No lo dejaré entrar!  
—¡Yau! (Colchado 2000: 33)

Como se puede observar, los cerros hablan, aunque no tengan voz humana, con propiedad, pero lo que importa en el régimen comunicativo es la capacidad de reconocer personas en manifestaciones aparentemente objetuales. Brindar subjetividad, animar (dar vida), reconocer la expresividad de los cuerpos y la efervescencia de la vida es, en la novela de Colchado, el imperativo al que se aproxima la filosofía de la rostridad en Levinas, desde su tradición religiosa (re-ligante y re-leyente). Bajo este criterio, los cerros tendrían personalidad y responsabilidades de cuidado cósmico. En esta estela, el problema general del conflicto armado interno fue desdeñar lo ajeno a las herramientas analíticas del pensamiento hegemónico, el cual se ha empleado, comúnmente, para invalidar e invisibilizar cuestiones de lo no-humano, en tanto rostro que pregunta y exige respuesta.

Otra de estas situaciones límite nos remite a la discusión de Liborio con los camaradas que tomaron una *wakchita* de

vicuña y se colocaron en relación de posible castigo venido de los *wamanis*. Liborio devuelve la cría para calmar la cólera de los *jirkas* y su reflexión final sobre la negación de personalidad del “entorno natural”, que los camaradas exhiben y sobre todo Angicha, se remite al cuestionamiento: “Caracho, también el pensamiento de ella era de misti” (2000: 170). La imposibilidad de reconciliación no se encontraría en la orilla de lo que, en términos generales, se puede considerar como amerindio, sino en la incapacidad para dejar que las palabras, el sentido, vuelva a ser habitado por lo múltiple, considerado bajo el régimen de lo heterogéneo. Es claro que la homogeneidad ha rendido frutos insoslayables, pero retornar a cierta anterioridad conceptual no restaría ningún tipo de potencia, sino todo lo contrario.

Es posible que afinarnos en la costumbre epistemológica convierta el rostro en un significante déspota frente a otras gnoseologías y, en ese sentido, fundamentos de limitación ética en terrenos éticos por explorar, que aún tienen funcionamiento y exigencias políticas que se erigen, en la actualidad, bajo la urgencia de la difícil negociación contra la destrucción del cosmos. Podemos culminar afirmando la posibilidad de un despliegue de la ética levinasiana a ciertos objetos estéticos que apelan, más allá del rostro antropomórfico, a la experiencia de la multiplicidad existencial de personas que no cesan de comunicar en un mundo que es más de uno. Esta especie de retorno *ad fontes* no solo sería el aprovechamiento de una propuesta filosófica para brillar a su amparo, sino su revisión crítica, a través del vértice estético como teoría y como elemento ausente en el cuadro de meditación occidental.

## Notas

- 1 La íntima comunión de Dios con el Verbo marca una continuidad de comunicación sin intermediarios, entre el antiguo y el nuevo testamento. La ley del amor marca un hito que amplía la discusión, pero esta se encuentra fuera de los linderos de este estudio. Baste citar el texto como provocación: “A Dios no lo ha visto nadie jamás; pero si nos amamos unos a otros, Dios está entre nosotros y su amor da todos los frutos entre nosotros” (1 Jn 4,12).
- 2 Maimónides en su *Guía de perplejos* (Cap. 37-38) hace la aclaración sobre el rostro en tanto encontrarse en comunión con alguien, reconocer al otro en la manifestación de su faz. Complementario a este aspecto, la espalda también significa seguir la voluntad de... En ese sentido, “dejarse” por la epifanía implica atender la voluntad del otro en su heterogeneidad. Este mismo resplandor se puede localizar en la teofanía de Tabor (Mt 17, 1-9).
- 3 La profundidad de la actuación como hecho fundante de la persona se podría considerar como una realidad de representación, tal como la plantea Hobbes en el capítulo XVI del *Leviatán* y como se ha mantenido hasta hoy en cuestiones gubernamentales; no obstante, frente a este panorama, términos como manifestación o expresión serían más acordes con el acto de presentación total.
- 4 En el epílogo al libro *Yo y tú*, publicado en 1957, 34 años después de la primera edición de esta obra, Martin Buber realiza una explicación sobre la posibilidad de establecer relaciones dialógicas con animales bajo el término de reciprocidad, el cual podría incluir a plantas (2006, pp. 209-120).
- 5 Esta idea responde al valor de los cuerpos en tanto subjetivos; lugar donde se asienta un ego que se experimenta sin posibilidad de separarse de la vida y, por ende, llamada a la plenitud (Henry, 2007, pp. 87-118). Importante aclarar que el filósofo Michel Henry expone la primacía de la carne humana frente a otras carnaduras (2004), camino por el cual no pretendemos transitar, ya que cada carne tendría un mundo por conocerse.

## Referencias bibliográficas

- Agamaben, Giorgio. (2005). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-Textos
- Bajtín, Mijail M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Editorial de la Universidad de Puerto Rico / Anthropos.
- Buber, Martin. (2006). *Yo y tú y otros ensayos*. Buenos Aires: Lilmod.

- Calvo, César. (1981). *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Iquitos: LABOR / CEDEP.
- Churata, Gamaliel. (2012). *El pez de oro*. Madrid: Cátedra.
- Colchado, Lucio. (2000). *Rosa Cuchillo*. Lima: Editorial San Marcos.
- Danowski, Déborah y Viveiros de Castro, Eduardo. (2015). *Ha mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie / Instituto Socioambiental.
- Deleuze Gilles y Guattari, Félix. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Henry, Michel. (2001). *Encarnación. Una filosofía de la carne*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- . (2007). *Filosofía y fenomenología del cuerpo. Ensayo sobre la ontología de Maine de Biran*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- . (2004). *Palabras de Cristo*. Salamanca: Sígueme.
- Hoobes, Thomas. (1984). *Leviatán* (2 vol.). Madrid: SARPE.
- Levinas, Emmanuel. (2006). *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI editores.
- . *Totalidad e infinito*. (2002). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Maimónides. (1994) *Guía de perplejos*. Valladolid: Trotta.





**LA INVENCIÓN DEL MITO EN LA NOVELA DE MANUEL  
SCORZA**

**THE INVENTION OF MYTH IN MANUEL SCORZA'S NOVEL**

**A INVENÇÃO DO MITO NO NOVEL DE MANUEL SCORZA**

**David Elí Salazar Espinoza\***

Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión  
dsalazare@undac.edu.pe

ORCID: 0000-0003-4509-2132

Recibido: 14/03/21

Aceptado: 15/06/21

---

\* Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Docente investigador registrado en el RENACYT del CONCYTEC. Ha publicado los libros: *Discursos de socavón* (2006) *Proceso de la literatura pasqueña Tomo I, poesía* (2014), *Proceso de la literatura pasqueña Tomo II, Narrativa* (2016). Estudio crítico a *La Odisea de la columna Pasco* de Juan Antonio Martínez (2019). *Tradición oral de la provincia de Pasco Tomo I* (2020). *Tradición oral de la provincia de Pasco Tomo II (presentado en noviembre del 2020)* *Destinos inciertos* (1998) *Las botas de jebe* (1994) *Allá abajo* (1992). Conferencista y ponente en varios países como: Ecuador (2007), Chile (2008) Israel (2010) Colombia (2017-2018), México (2019). Fue becario a Israel y tuvo una corta estadía en Egipto (2010). Actual docente de literatura y Posgrado de la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión de Cerro de Pasco.

## Resumen

El artículo propone la revisión del tratamiento del mito como uno de los temas medulares en la saga novelística de Manuel Scorza. Se repasa las ideas centrales de algunos críticos literarios, pero a la vez se incorpora nuevos elementos que enriquecen la inventiva del autor. Nos detenemos en el estudio de la doble función del mito creada por el novelista: como revelación de la realidad y como invento; en esta última, exponemos algunos ejemplos claves de Scorza sobre la creación de la otra historia, la conciencia vencida de los protagonistas, la vigilia de Raymundo Herrera, la detención del tiempo y su sentencia publicitada: “yo viajo del mito a la realidad”. Metodológicamente apelamos a la revisión de la crítica literaria scorziana, los estudios sobre su obra y con ello planteamos que el invento del mito en Scorza es ideológico, una forma de concientización social que rebasa el propósito estrictamente literario.

**Palabras claves:** Invención del mito, Manuel Scorza, Novela, Ficción y realidad.

## Abstract

The article proposes a review of the treatment of myth as one of the core themes in Manuel Scorza's novel saga. The central ideas of some literary critics are reviewed, but at the same time new elements are incorporated that enrich the inventiveness of the author. We stop in the study of the double function of the myth created by the novelist: as a revelation of reality and as an invention; In the latter, we present some key examples of Scorza on the creation of the other story, the defeated conscience of the protagonists, the vigil of Raymundo Herrera, the arrest of time and his publicized sentence: “I travel from myth to reality”. Methodologically we appeal to the review of Scorcian literary criticism, the studies on his work and with this we propose that the invention of the myth in Scorza is ideological, a form of social awareness that goes beyond the strictly literary purpose.

**Keywords:** Invention of the myth, Manuel Scorza, Novel, Fiction and reality.

## Resumo

O artigo propõe uma revisão do tratamento do mito como um dos temas centrais da saga do romance de Manuel Scorza. As ideias centrais de alguns críticos literários são revistas, mas ao mesmo tempo são incorporados novos elementos que enriquecem a inventividade do autor. Paramos no estudo da dupla função do mito criado pelo romancista: como revelação da realidade e como invenção; Nesta última, apresentamos

alguns exemplos-chave de Scorza sobre a criação da outra história, a consciência derrotada dos protagonistas, a vigília de Raymundo Herrera, a paralisação do tempo e sua publicitada frase: “Viajo do mito à realidade”. Metodologicamente apelamos à revisão da crítica literária escorciana, aos estudos sobre sua obra e com isso propomos que a invenção do mito em Scorza é ideológica, uma forma de consciência social que vai além do propósito estritamente literário.

**Palavras-chaves:** Invenção do mito, Manuel Scorza, Romance, Ficção e realidade.

---

## Introducción

Manuel Scorza (1928-1983) es uno de los novelistas que mayores comentarios críticos ha ocasionado y desatado polémicas a raíz de la publicación entre 1970 a 1979 de su saga novelística denominada *La guerra silenciosa*. Su reconocimiento internacional, la cantidad de estudios que se han hecho en las universidades europeas sobre su obra, las diversas entrevistas que ha concedido a medios extranjeros y su actividad cultural realizado en vida le ha permitido tener un nombre en la literatura hispanoamericana para ubicarlo dentro de la tradición narrativa más importante del Perú, aunque esta actitud no ha sido lo mismo en la crítica literaria del país. Ya en 1984, Tomás G. Escajadillo denunciaba una “conspiración del silencio” contra Scorza a pesar que su obra había sido traducida a más de 30 idiomas; sin embargo, “la crítica literaria nacional trataba de ignorarlo, negarle, en tanto novelista, un lugar dentro de la literatura peruana” (Escajadillo, 1994, p. 11). Han tenido que pasar varios años para su reconocimiento y hoy, nadie puede negar el valor de la obra scorciana como uno de los proyectos narrativos más ambiciosos que ha hecho en el Perú cuya vigencia sigue creciendo a más de 50 años de haberse publicado su primera novela *Redoble por Rancas* (1970)<sup>1</sup>

Según el crítico alemán Friedhelm Schmidt (1991b, 1993), quien analiza y organiza la “bibliografía de y para Scorza” plan-

tea tres temas centrales sobre las cuales ha girado la crítica literaria sobre la narrativa de Scorza: 1) La relación entre ficción y realidad. 2) La elaboración de los mitos indígenas. 3) La ideología del autor (Vilchez, 2007, p. 13). Respecto al primero, se pretende contrastar cuánto de realidad “real” se narra en la novela y cuánto de fantasía o ficción es elaborada en el discurso novelístico. Sobre ello existen varios trabajos como también el recojo de testimonios de los personajes reales que aún están vivos y que describen el proceso histórico que narra Scorza desde la perspectiva de los hechos como narradores testigos. Respecto al segundo, que es el tema de interés de este artículo, los mitos se evidencian en un conjunto de pasajes ejemplares de la fabulación del narrador, de la capacidad imaginativa de Scorza cuya versión muchas veces choca con la versión de los protagonistas reales; incluso, “se debería precisar que los mitos que aparecen en *La Guerra Silenciosa* no son herencia de la tradición, del substrato quechua —como pensaron algunos críticos franceses—, sino que forman parte que una mitología muy precisa: la producida por el propio Scorza, que surge de su poder simbólico, metafórico y poético” (Gras, 2003, p. 250); sin embargo, el cuestionamiento que pudiera hacerse a Scorza del tratamiento del mito como creaciones propias que no guardan relación con la tradición oral pasqueña es debatible, puesto que, aunque es mínima, se puede identificar algunos rasgos de la conciencia mítica de los campesinos en la novela scorziana. Creemos que el problema va más bien por la carencia de estos registros en los textos orales de Pasco que no se había fijado en la escritura en momentos de procesamiento de la novela<sup>2</sup>. No obstante, el mito es un tema clave dentro de la novela de Scorza para desentrañar todo el bagaje de su propuesta narrativa y para comprender hasta dónde alcanza la dimensión fabuladora del autor, chocando incluso con los deseos y pensamientos de los campesinos de Pasco, de sus aspiraciones y frustraciones de lucha; en todo caso, del papel que cumple el mito dentro de

toda esta historia de los levantamientos campesinos de Pasco reflejadas en la novela.

### **La función del mito**

El mito en la narrativa de Scorza adquiere una doble función: Por un lado, como aprehensión de los mitos andinos que los campesinos lo hacen circular de manera colectiva y la difunden en su vida cotidiana, y por otro, como invento, como estratégica narrativa, como producto de su gran capacidad imaginativa. Esta idea la refuerza Roland Forgues en su libro *Estrategia mítica de Manuel Scorza* (1991) Para él, la doble dimensión del mito que aparece en la guerra silenciosa es:

Por un lado, como revelación de la realidad concreta y por otro, como conciencia que aspira a superarla. A esta doble dimensión lo denomina “estrategia mítica”: Una estrategia que tiende a sustituir la conciencia mítica por la conciencia histórica. Así, Scorza busca en el mito un medio de vencer su propio desarraigo y la soledad de los hombres intentando reunirlos —sin conseguirlo— en su vasto movimiento de solidaridad. Utiliza el mito para revelar y denunciar la realidad concreta, retomando el discurso ideológico de sus predecesores (Arguedas, Alegría) pero con recursos narrativos distintos. El éxito alcanzado tanto en Europa como en otras partes del mundo por los cinco cantares de “la guerra silenciosa” nos muestra que hay algo en la narrativa de Scorza que supera los límites del Perú y América Latina y ese algo es justamente el tratamiento del mito, en tanto que construcción literaria, como soporte de la modernidad a la que aspira el escritor. El mito se presenta, pues para Manuel Scorza como el necesario elemento de substitución que permite testimoniar la real existencia de un grupo humano despojado por otro grupo humano de su identidad y sus raíces. (Forgues, 1991, p. 21)

La invención del mito en *La guerra silenciosa* tiene una explicación. Para Dunia Gras, el Perú según Scorza se quedó sin

historia y se hizo entonces necesaria una contra historia para hacer frente a esa historia oficial impuesta y extraña, una realidad en la que muchos protagonistas no tenían lugar. En este sentido, sostenía Scorza que esa contra historia solo podía encarnarse en el mito, como respuesta a la locura, al desequilibrio colectivo tras la destrucción del tiempo histórico. El mito inventa, pues, otra historia paralela para negar la realidad, para huir de ella, actuando como única posibilidad de existir para los pueblos conquistados. (Gras, 2003, p. 164). Ideas que han sido reforzadas por el mismo autor en varias entrevistas como las concedidas a Roland Forgues, Antón Amargo, Manuel Osorio, Joaquín Soler, por citar a algunos de los tantos que dio.<sup>3</sup>

Esta invención del mito se da desde el comienzo de la saga novelística. Está presente en ese famoso capítulo inicial donde se describe de cierta “celeberrima moneda” que se le cayó al juez Montenegro en su paseo habitual que hacía cada día al caer la tarde y que se mantuvo allí durante un año sin que nadie se atreviera a tocarla y la tranquilidad retorna al humilde pueblo de Yanahuanca cuando él mismo lo ubica anunciando a sus amigos su suerte. La invención del mito es un recurso literario para simbolizar el miedo que causa la autoridad omnipotente de la figura del juez, el pavor en los demás de su nefasta presencia, el poder que tiene para determinar el destino de los hombres; las demás autoridades como el gobernador, el jefe militar, el director de la escuela y la servidumbre solo están para complacer los caprichos del “traje negro”. El mito del miedo colectivo pues funciona como efecto del poder hasta que aparece la figura de Héctor Chacón que pretende quebrantar el mito del miedo.

La construcción del mito se hace evidente en las acciones del “ladrón de caballos” que aparece en *Redoble por Rancas* (1970) y *Garabombo el invisible* (1972). El personaje tiene facultades para hablar con los equinos, siente sus angustias de ser animal, recibe sus quejas y logra convencerlos para realizar la gran rebelión de los caballos que deben apoyar a Héctor

Chacón; de similar forma, en su segunda novela, se efectúa la convención de caballos que se congrega en la punta de Cónoc donde el acuerdo de los animales es apoyar a los comuneros en su lucha por las tierras. Aparentemente estamos ante un discurso estrictamente creativo donde el narrador da rienda suelta a su imaginación, pero estas facultades de la reciprocidad entre los animales y los hombres a tal punto de entablar conversaciones entre ellos son historias que se narran en el mundo andino, presentes en la tradición oral de los pueblos de Yanahuanca y que Scorza posiblemente los recogió de boca de los testimonios de sus personajes. En todo caso, lo que el novelista se propuso fue reelaborar los mitos indígenas, reanudar el pasado mítico de los quechuas y de la cosmovisión indígena; es decir, ser coherente con la visión de los vencidos. La tradición indígena, todavía mantiene casi inalterable esa reciprocidad del hombre con los animales, con la naturaleza, con su mundo mágico; no siempre es ficción y creatividad del mito en la novela scorziana; sino que hay fuertes indicios de que algunos mitos corresponden a la tradición oral pasqueña, pero procesada por la genialidad del autor.

### **El mito como creación de la otra historia**

El mito, entendido en su acepción más amplia, tal como lo definiera Claude Lévi-Strauss (1964) como “un conjunto de referencias imaginadas organizadas pero vinculadas a la vida real del individuo”, le sirve a Scorza; pues declaraba utilizar el mito para aclarar la realidad y no como un escape de ella, llevar a sus personajes, como al lector, a una toma de conciencia, recobrar la memoria perdida y denunciar la explotación de los campesinos de Pasco (Forges, 1991, p. 21). Si en *Redoble por Rancas* se inserta el mito a partir de las acciones del juez Montenegro, es a partir de *Garabombo, el invisible* que el mito cobra un aspecto más elaborado; está integrado dentro de una visión del mundo más coherente y global hasta que el mito llega a su propia desaparición en el último cantar *La Tumba del Relámpa-*

go. Para esta inserción, el autor ha dado muchas justificaciones relacionando el mito como imaginación de una nueva historia, como la creación de un mundo. En una de sus varias entrevistas Scorza dijo:

Los supervivientes de las masacres no fueron solamente expulsados del espacio, sino del tiempo, es decir de la historia. Y para existir espiritualmente los salvados del naufragio precolombina —cemento humano de la futura América Latina— necesitan refutar esa historia: necesitan anular esa visión insoportable. La única manera de hacerlo es crear otra historia que es el mito [...] El mito funciona como un arma destinada a forjar el pasado que no puede estar en el pasado sino en el futuro. (Amargo, 1980, p. 17)

La construcción de la otra historia está en la acumulación de anécdotas, a los relatos fantásticos ligados al mito; estas historias configuran “la creación de un mundo posible”, categoría trabajada por Dunia Grass (1998) a partir de su tesis doctoral. En esa historia imaginada se enfrentan dos sectores: por un lado, los blancos, los hacendados que ostentan el poder, que han arrebatado las tierras a los indios, a los comuneros de Pasco; por el otro lado, los campesinos que se han levantado contra el poder, han recuperado fugazmente sus tierras que legítimamente les pertenecen desde hace siglos. La lucha entre “el bien” y el “mal” se repite desde una postura crítica del autor, explicado a través del mito. Casi todos los episodios que favorecen al juez Montenegro en *Redoble por Rancas* a parte de la simbólica moneda, como las morosas partidas de póquer, el favor que recibe en la rifa, la carrera de caballos, entre otros; no son más que anécdotas de la contrahistoria para reforzar simbólicamente la acumulación del poder con que gozan los blancos.

### **La conciencia vencida**

Una de las simbologías importantes que aparece en la “guerra silenciosa” es imaginar a los campesinos de Pasco que afrontan



con sus adversarios una lucha desigual pero cargados de una “conciencia vencida” que los lleva inevitablemente a la derrota, categoría que ha sido ilustrada por Roland Forgues (1991). Estas ideas fueron ratificadas por el novelista Mabel Moraña (1983): “Se me preguntaba si yo era el cronista de una derrota [...] yo en efecto, soy el cronista de una realidad vencida, porque no temo en decir que el Perú es una conciencia vencida” (p. 189). Este concepto de “conciencia vencida” viene de una postura ideológica tan presente en la obra que permite identificar la similitud en las estructuras narrativas de las tramas finales que culminan en masacres. En las cinco novelas, los héroes individuales, las luchas colectivas de los comuneros de Pasco terminan en derrotas. No es casual que todas culminan en masacre y tragedia. Los héroes individuales fracasan en su intento de rebeldía; Tanto Héctor Chacón, Fermín Espinoza (Garabombo), Raymundo Herrera, Agapito Robles y Remigio Vilna se frustran en sus objetivos; algunos tienen éxitos fugaces, pero al final fracasan. Lo mismo podemos decir de las luchas colectivas cuyo final es la derrota de la comunidad que es masacrada por los militares. Esta ideología cargada de un pesimismo literario pretende convencer al lector de que la historia de las luchas campesinas a lo largo de la historia siempre han culminado en derrotas. Aunque históricamente, esto no sea cierto, la carga ideológica está más cerca de las novelas indigenistas peruanas que de las del boom hispanoamericano.

### **La vigilia de Reymundo Herrera**

Otro mito que se construye en la obra de Scorza es la figura de Raymundo Herrera que, desde mi punto de vista, es uno de los mejores personajes creados en la literatura peruana y de habla española. Si Héctor Chacón, “el nictálope” tiene la facultad de ver de noche como si fuera de día, “Garabombo” se transforma en un ser invisible, cuya cualidad lo aprovecha para organizar a la comunidad; claro, es invisible para “los notables” y visible para sus paisanos, por lo que su invisibilidad es puramente social,

no lo ven “porque no quieren verlo”; Agapito Robles, como personero de Yanacocha lidera a su comunidad, dueño de una gran serenidad pero que es perturbada al final, por la “rabia” que se impone cuando recupera la hacienda Huarautambo; luego del triunfo fugaz, su alma es generadora de paz. De similar forma, Remigio Villena está empeñado en destruir los ponchos de Agapito Robles que teje la adivina Añada con el propósito de modificar el futuro trágico que le espera a su comunidad; ante tan sorprendentes personajes, la figura de Raymundo Herrera se alza como un ideal tan marcado por la tradición indígena construido a partir de un episodio real ocurrido en Pasco, narrado por el mismo Agapito Robles a Scorza<sup>4</sup>. La vigilia de Raymundo Herrera, tratando de levantar el plano catastral de su comunidad, recorriendo día y noche durante treinta días para contrastar los linderos de su pueblo, es una acción épica de grandes dimensiones; luego de recorrer los límites logra convencerse de que su comunidad era dueño legítimo de esas tierras marcadas en hitos por sus ancestros. Este hecho es una actitud heroica comparable a los grandes héroes clásicos de la literatura universal; en el fondo, el viejo Raymundo es el depositario de la memoria de su pueblo y de su conciencia colectiva. El insomnio es una metáfora que nos induce a que los hombres tenemos que ser muy vigilantes del destino de nuestros pueblos, estar atentos ante las agresiones con que se quiere cometer contra los comuneros; es la única manera de ser libres.

De similar forma, en la misma novela, Scorza plantea otro mito que es “La construcción del futuro”. En 1914, algunos comuneros de Yanacocha decide buscar una nueva tierra en la selva central del Pangoa, rememorando el mito de Moisés, buscando la tierra prometida que nos relata la literatura hebrea. El líder Inri Campos ubica el lugar, pero la realidad cruda de la selva frustra sus ilusiones de libertad. Se presentan los problemas de alimentos, escasez de agua y no encuentran una salida propicia para comunicarse con otros pueblos. Conscientes de su fracaso, los yanacochanos regresan a su pueblo y el líder

decide quedarse en el Pangoa escondiendo su vergüenza. Lo que en verdad quiso Inri Campos fue buscar la crisis agraria abandonando el pueblo para buscar el progreso fuera de su territorio, pero la realidad frustró sus expectativas; lo que revela la ideología implícita de la novela, que la crisis de la comunidad no se resuelve abandonando el pueblo, sino quedándose, luchando contra la adversidad. Por tanto, el mito de construir el futuro fuera de su comunidad fracasa. Estas ideas vienen de más atrás, del indigenismo peruano, cuando los indios se frustran tratando de vivir fuera de su comunidad o la que acertadamente Tomas G. Escajadillo (1972, 1994) planteó en relación a la novela *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría, donde “la comunidad es el único lugar habitable para el hombre andino” (p.79). Scorza no hace más que ser coherente con el pensamiento del indigenismo cuya solución al conflicto agrario es quedarse en su comunidad y luchar por su reivindicación.

### **La detención del tiempo**

La “detención del tiempo” es otro mito significativo al que apela Scorza para explicar el poder que ejercen los blancos contra los campesinos. En *El jinete insomne* y en *El cantar de Agapito Robles*, el tiempo sufre una transformación, el tiempo normal se quiebra, no es un tiempo histórico, cronológico; por el contrario, es un tiempo mítico, degradado y falso. En ese tiempo mítico es la que suceden los hechos. Ya Scorza había tratado de explicar sus conceptos del tiempo en varias entrevistas:

Roland Forgues - Tu concepción del tiempo detenido ¿significa que consideras que desde la conquista no ha pasado nada en el Perú y América Latina?

Manuel Scorza - No es que no ha pasado nada. Ha sucedido cosas muy importantes. Pero el país, fundamentalmente sigue sido un país de esclavos y un país destruido. Nosotros, en este momento, somos un lugar en el mundo que no tiene historia, donde vivir es un acto desesperado. Yo he dicho públicamente acá en el Perú que ser peruano es una forma

de horror. Desde la conquista el pueblo peruano se quedó parado, anonadado, porque se quedó sin historia. El pueblo peruano es un pueblo amnésico, un pueblo preso casi de locura. Ningún pueblo puede existir sin historia. Cuando los españoles destruyen los quipus que habían mantenido una profundidad histórica, según dice Porras Barrenechea, desde 400 años aniquilan su historia, la borran. El invasor no sólo ocupa el territorio, sino el tiempo; esa es la ocupación más grave. (Forgues, 1987, p. 82)

La detención del tiempo se da cuando las aguas del río Chaupihuaranga no discurren, estas se convierten en una laguna que luego se congela y por tanto no hay comunicación entre los pueblos. Además, los relojes se pudren y el control de tiempo entra en un caos. Nadie sabe qué hora ni qué día es. Estamos en un tiempo a-temporal, mítico donde la noción de vida sucede en una incertidumbre; recién en *La tumba del relámpago*, el tiempo recobra su orden lógico, cuando se pretende destruir ese vaticinio trágico para la comunidad que se revela en los ponchos tejidos por doña Añada, que dicho sea de paso es la reelaboración de dos personajes históricos de la literatura universal: el viejo “Tiresias” y la tejedora “Aracné” (Gras, 1998, p. 492). Con la metáfora de la detención del tiempo, Scorza pretende decirnos que el poder necesita dominar el tiempo para sujetar al individuo eliminándola de la historia, por ello, Agapito Robles reflexiona diciendo “En nuestra provincia todo está detenido por culpa de nuestra cobardía” (Scorza, 1977, p. 108) cuya lectura nos transmite que los comuneros, en ese preciso momento, adolecen de una formación de conciencia social muy sólida para enfrentar los hechos: “sólo la recuperación de esa conciencia social permitirá que los vencidos accedan de nuevo a la historia, esto es: que logren recobrar su propio ser del que se vieron desposeídos al ser expulsados del tiempo” (Forgues, 1991, p. 54). Similar tratativa del mito se da cuando las madres empiezan a cantar el Apu Inca Atahualpaman en *La tumba del relámpago*; esta forma de tratar el mito en la obra scorziana es

puramente ideológica, pues el relato invoca una sensibilidad en la toma de conciencia social de la que deben estar dotados los campesinos para enfrentar sus luchas.

### **“Yo viajo del mito a la realidad”**

Es en *La tumba del relámpago*, novela que cierra el ciclo narrativo de *La guerra silenciosa*, donde se propone destruir el mito para volver a la realidad, tal como ha sostenido el propio Scorza a través de su famosa frase: “yo viajo del mito a la realidad” (Bensoussan, 1974, pp.40-42). En las cuatro novelas anteriores, la lucha se concentraba contra el poder de los hacendados y *La Cerro de Pasco Corporation* de manera externa, en *La tumba del relámpago*, la perspectiva ideológica pretende cerrarse con la postura de la concientización interna de sus personajes. Los comuneros pasqueños deben liberarse de sus opresores, pero solo lo conseguirán si ellos logran zafarse de su ancestral y anacrónica forma de interpretar los fenómenos físicos y los hechos mágicos marcados en esa conciencia mítica. La última novela se centra en la concientización de sus actores a través de sus líderes, incluso del propio Scorza como personaje de ficción. Sin embargo, *La tumba del relámpago* también culmina en otro fracaso más de la lucha campesina, porque estos siguen afeerrados a sus mitos indígenas, a sus creencias y supersticiones, el peso del mito frustra las esperanzas políticas de liberación del pueblo. La conciencia “mitógena” de los campesinos permanece atávico al cambio. Ese propósito ideológico marcado en *La tumba del relámpago* para hacer del artefacto literario un instrumento de concientización también se frustra, el mito funciona en cierta parte, pero al final no logra calar en el alma del campesino que prefiere mantener su espíritu y la tradición ancestral de su pueblo.

No obstante, se ratifica lo que Scorza ha defendido su obra dándole un carácter histórico y onírico a través de sus entrevistas, argumentando que sus novelas presentan dos niveles: por

una parte, un nivel histórico, que es trabajo casi antropológico de cuatro o cinco años de investigación sobre la realidad de los levantamientos campesinos de Pasco, y por otro, un nivel ficcional, que desde un punto de vista fantástico y mitológico se proponía “aclarar la realidad y no escapar de ella”. Ese nivel fantástico está muy ligado al mito cuya función era “viajar del mito a la realidad”, pasar de la “superstición a la acción”; en otras palabras, usar un recurso estrictamente literario para crear e inventar mitos. Si Scorza no apeló en usar gran parte de los mitos de la rica y variada tradición folclórica oral de Pasco, o lo hizo muy poco, creemos que no hubo una actitud para obviar esa tradición; sino que tuvo que inventar los mitos para desarrollar su propósito ideológico de concientizar a una población e insuflar su espíritu de lucha, formar una conciencia social en sus lectores, romper el pesimismo de muchos mitos andinos para inducir un carácter más libertario, más independentista, más luchador que el pueblo peruano necesitaba. El propósito literario de *La guerra silenciosa* cumple su rol al convertirse en una saga novelística de gran interés, crece el grado de recepción en la crítica literaria y los lectores extranjeros; pero para los campesinos de Pasco, para los personajes testigos, de los cuales algunos todavía están vivos, para ese público lector de esta región; la invención del mito sacrifica el carácter verosímil de gran parte de la novela, ellos creyeron que la obra de Scorza debía ser una obra de denuncia donde se debía narrar los hechos de los levantamientos campesinos como sucedieron, se verían representados en sus aspiraciones y pensamientos como lo manifestaron en varias oportunidades.<sup>5</sup>

## Conclusiones

La creación del mito en la novela de Scorza cumple una función principal, aclarar la realidad y no un escape de ella; la ideología implícita apuntaba a la concientización de la masa campesina, y a que la novela, a parte de cumplir su función estética, sea a la vez un vehículo para crear conciencia social en los

lectores. Esa actitud deseada se propone en la última novela donde los personajes pasan de la superstición a la acción, ese destino trágico que se tejía en los ponchos de la vieja “Añada” tenían que ser destruido, la derrota prevista en el futuro tenía que ser cambiada por la acción de los campesinos; por tanto, tenía que quemarse los ponchos tejidos para Agapito Robles para cambiar la historia. En ese propósito, el mito cumple su misión, pero todos sabemos que al final, la gesta colectiva y la concientización de los campesinos para luchar contra sus adversarios también fracasa. La capacidad creativa de Scorza en la invención del mito puede parecer una “traición a la historia” como lo platearon algunos críticos (Ráez, 1971; Neyra, 1985) o como también lo sostienen los personajes reales de la novelística scorziana. Sin embargo, tal como lo sostiene Gras (1998), Scorza logró “desfolclorizar a los indios”, a estos personajes que vivían oprimidos les faltaba algo para salir de esa opresión, de manera simbólica se construyó los mitos para que tomen conciencia de su condición y aprendan a luchar por su dignidad. Creemos que Scorza, en gran parte, lo logró; y fruto de ello es el interés que despertaron sus obras en el extranjero, donde se han hecho monumentales estudios sobre sus novelas. No obstante, más allá de la invención del mito, el aporte fundamental de Manuel Scorza a la literatura es haber construido, desde la perspectiva estética, un conjunto de imágenes de los levantamientos campesinos de Pasco producidos a inicios de la década del 60. Imágenes que no habían sido representadas hasta ese momento en la literatura peruana, acciones que sucedían cotidianamente en el presente y que la historia oficial no lo tomaba en cuenta; tuvo que ser la novela de Scorza la que representara el conflicto desigual entre los campesinos de Pasco con la poderosa empresa minera norteamericana contribuyendo significativamente en la ampliación del universo novelesco del mundo andino y minero.

La vigencia de la novelística de Scorza, a 50 años de haberse publicado *Redoble Por Rancas*, nos revela que los conflictos de

campesinos y la minera aún no han sido superados. Las confrontaciones siguen en estos tiempos como para seguir imaginando nuevos mitos y continuar reescribiendo la nueva guerra silenciosa.

## Notas

- 1 El año 2020 se organizaron varios certámenes académicos en reconocimiento y valoración a la obra de Manuel Scorza. Una de ellas fue la que organizamos bajo mi presidencia: el “Primer coloquio internacional Vigencia de Redoble por Rancas: 50 años después” en la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión entre el 29 y 30 de octubre del 2020. Así también, el “Coloquio literario internacional 50 años de la pentalogía La guerra silenciosa de Manuel Scorza” organizado por la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco entre el 20 al 22 de noviembre del 2020.
- 2 Dunia Gras (2003, p. 250) cuestiona que los mitos que aparecen en la novelística de Scorza no pertenecen al sustrato quechua de la tradición oral pasqueña, como se puede comprobar en el libro *Folklore literario del Cerro de Pasco* (1994) de César Pérez Arauco que recopila la literatura oral de esta región. Es necesario advertir que Pérez Arauco recopiló historias orales sobre Pasco para su tesis universitaria sustentada en 1974 en la UNDAC pero que lo publicó como libro recién en 1994 después de 24 años que Scorza publicara *Redoble Por Rancas* (1970) y culminara con *La tumba del relámpago* en (1979). Es posible que Scorza no revisara la tradición oral de Pasco porque hasta esa fecha no había trabajos publicados en Pasco referente a estos temas. El libro pionero de recojo de relatos orales es *Fantasmándino*, series 1,2 y 3 (1972, 73 y 76) de Zenón Aira Díaz. Para mayores datos sobre Pérez y Aira, consúltese mi libro *Proceso de la literatura peruana, Tomo II, narrativa* (2016).
- 3 Véase “Entre la esperanza y el desencanto: entrevista a Manuel Scorza”, en AFERPA, *L'Homme et son Oeuvre*, Burdeos, GIRDAL-Université de Bordeaux III, pp. 5-18 [reproducida en R. Forgues, *Palabra viva de escritores peruanos II: Hablan los narradores*, Lima, Studium, 1988, pp. 79-90]. Amargo, Antón (seud. Antonio Núñez Molina) (1979): “Entrevista a Manuel Scorza, el escritor insomne”, *Triunfo* (Barcelona), vol. 33, n.º 878, 24-11-79, pp. 53-55. Osorio, Manuel (1979): “Desde sus orígenes, toda la literatura latinoamericana es mítica. Conversación con Manuel Scorza”, *El País Suplemento: Arte y pensamiento* (Madrid), 15-7-79, pp. 4-5. Soler Serrano, Joaquín (1977): “Entrevista a Manuel Scorza”, *A Fondo*, RTVE, Madrid, 9-7-77.
- 4 Esta confesión lo hace el propio Scorza quien recuerda a Agapito Robles informando que Raymundo Herrera se había muerto después de no dormir un mes. “llegó a las 6, y a las 7, se murió” dijo. En Amargo Antón “Entrevista a Manuel Scorza, el escritor insomne” (1979).



- 5 Amador Cayetano, Gregorio Espinoza Corasma, Exaltación Travezaño, personajes vivos de Scorza me concedieron una entrevista el 3 de marzo de 1994 en el cementerio de Cuypan (donde reposan los mártires de Uchumarca, a 40 Km de Cerro de Pasco). Allí ellos muestran su desazón por las novelas de Scorza. Ellos hubieran querido que se ubiquen a los verdaderos luchadores en su dimensión y no a Héctor Chacón ni a Garabombo que han tenido problemas con la justicia. Estas entrevistas fueron expuestas en mi ponencia “Testimonios reales de la pentalogía narrativa de Manuel Scorza” en el *X Congreso del hombre y la cultura andina*. Cerro de Pasco, 1994. Publicado además en mi libro *Proceso de la literatura pasqueña, Tomo II, Narrativa* (2016) pp. 188-190.

## Referencias bibliográficas

- Amargo, A. (1979). Entrevista a Manuel Scorza, el escritor insomne. *Triunfo*, vol. 33, N° 878. Barcelona: pp. 53-55.
- . (1980). El Rincón del confesor. Una huelga en la corte del Rey Juan Carlos. Capítulo XI: La sombra de Agapito Robles. Capítulo XII: La llegada de Manuel Scorza. *Ínsula*, vol. 35, n.º 396-397, pp. 33 y 36; n.º 398, pp. 17 y 20; y n.º 399, pp. 17 y 19.
- Bensoussan, A. (1974). Manuel Scorza: “Yo viajo del mito a la realidad”. *Crisis* (Buenos Aires), n.º 12, pp. 40- 42.
- Escajadillo, T. G. (1984b, marzo, 3). Scorza: La Guerra Silenciosa y la conspiración del silencio. *El Observador*, p. 11.
- . (1994a). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru editores.
- . (1994b). Los principios estructuradores de *El mundo es ancho y ajeno*. *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: editorial LUMEN S.A.
- Forgues, R. (1988). Entre la esperanza y el desencanto: entrevista a Manuel Scorza. En *Palabra viva de escritores peruanos II: Hablan los narradores*, Lima: Studium, pp. 79-90.
- . (1991). *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Lima: CEDEP.
- Gras, D. (1998). *Manuel Scorza, un mundo de ficción* (tesis doctoral en filología española). Divisió I de Ciències Humanes y Socials Universitat de Barcelona: Barcelona: <[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/35042/5/05.DGM\\_5de8.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/35042/5/05.DGM_5de8.pdf)>

- . (2003). *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*. Murcia: Edicions digital de la Universitat de Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (Serie América. Colección de ensayos literarios de la A.E.E.L.H., 5) <file:///C:/Users/j/Downloads/manuel-scorza--la-construccion-de-un-mundo-posible-0.pdf
- Martínez, G. y Forgues, R. (1986). Manuel Scorza: Testimonio de Vida. En *M. Scorza, Poesía*, Lima: Municipalidad de Lima.
- Moraña, M. (1983). Función ideológica y la fantasía en las novelas de Manuel Scorza. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 9, n.º 17, Lima: pp. 171-192.
- Neira, H. (1985). Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisiense sobre Manuel Scorza. *AFERPA*, pp. 93-117.
- Salazar, D. E. (2016). *Proceso de la literatura pasqueña, tomo II, narrativa*. Lima: Editorial San Marcos.
- Scorza, M. (1984): *Redoble por Rancas* (3ra. Edición). Barcelona: Plaza y Janés.
- . (1984). *Garabombo, el Invisible* (3ra. Edición). Barcelona: Plaza y Janés.
- . (1977): *El Jinete Insomne*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- . (1977). *Cantar de Agapito Robles*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- . (1979). *La Tumba del Relámpago*. México: Siglo XXI
- Schmidt, F. (1993). Bibliografía de y sobre Manuel Scorza: nuevas aportaciones. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 37, Lima: pp. 355-359.
- Vilchez Bajarano, Y. J. (2007). *Aproximación a la novelística de Manuel Scorza Redoble por Rancas: La ironía como discurso crítico*. (Tesis de licenciatura en Literatura), Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima. <[https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/596/Vilchez\\_by.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/596/Vilchez_by.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>

**LA METÁFORA DEL AMOR EN UN POEMA DE LA TORTUGA ECUESTRE DE CÉSAR MORO**

**THE METAPHOR OF LOVE IN A POEM OF LA TORTUGA ECUESTRE BY CÉSAR MORO**

**A METÁFORA DO AMOR EM UM POEMA DE LA TORTUGA ECUESTRE DE CÉSAR MORO**

**Jhonny Jhoset Pacheco Quispe\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
jhonnypachecoquispe@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7052-0317

Recibido: 20/03/21

Aceptado: 30/06/21

---

\* Docente en la UNMSM. Magister y candidato a Doctor en la misma casa de estudios. Ha sido ponente en varios congresos de literatura en homenaje a Abraham Valdelomar, Pilar Dughi y José B. Adolph, entre otros. Ha publicado artículos y reseñas sobre literatura fantástica, narrativa contemporánea y poesía de vanguardia en diferentes revistas como *Lucerna*, *Desde el Sur*, *Ínsula Barataria*, *Espinela* y *El hablador*, así como en el libro colectivo *Lo real es horrenda fábula: la violencia política en la literatura peruana* (2019). Asimismo, tiene dos poemarios de estilo neobarroco *Anatomía de la tierra* (2014) y *La arquitectura del humo* (2018).

### **Resumen**

En el presente artículo se analizará la metáfora del amor en un poema de *La tortuga ecuestre*, de César Moro. Nuestra hipótesis de investigación plantea que con la ejecución de dicha metáfora se genera una serie de sucesos: emergencia del amor, conversión de funciones de los amantes, destrucción del referente y la unión sentimental jamás vista. Para sustentar lo mencionado, nuestro marco teórico tomará los conceptos psicoanalíticos de Jacques Lacan. La herramienta de análisis será la hermenéutica.

**Palabras claves:** Metáfora del amor, César Moro, Psicoanálisis, Amor.

### **Abstract**

This article will discuss the metaphor of love in a poem of *La tortuga ecuestre* by César Moro. Our research hypothesis suggests that the execution of this metaphor generates a series of events: emergence of love, conversion of functions of lovers, destruction of the reference and the sentimental union never seen before. To support the above, our theoretical framework will take Jacques Lacan's psychoanalytic concepts. The analysis tool will be hermeneutics.

**Keywords:** Metaphor of love, César Moro, Psychoanalysis, Love.

### **Resumo**

Este artigo discutirá a metáfora do amor em um poema de *La tortuga ecuestre*, de César Moro. Nossa hipótese de pesquisa sugere que a execução dessa metáfora gera uma série de eventos: emergência do amor, conversão de funções de amantes, destruição da referência e união sentimental nunca vista antes. Para apoiar o acima, nossa estrutura teórica tomará os conceitos psicanalíticos de Jacques Lacan. A ferramenta de análise será a hermenêutica.

**Palavras-chaves:** Metáfora do amor, César Moro, Psicanálise, Amor.

---

## Introducción

César Moro fue un poeta peruano que escribió su producción poética, casi en su totalidad, en francés. Sin embargo, durante su estancia en México (1938-1948) escribió en castellano una serie de poemas y un libro esencial en su obra: *La tortuga ecuestre* (1938-1939). Ese libro, de escritura surrealista, tiene como eje temático el amor, uno devorador que desentraña el caos hasta conseguir la deificación y conjugación con el amante mediante un mecanismo ejecutado por el sentimiento amoroso. Ante lo expuesto, nos preguntamos, ¿cómo se produce esta emergencia del amor?

Para responder esta interrogante, el presente artículo tiene la finalidad de explicar y sustentar que la aparición del amor se propicia por la conversión de funciones entre los participantes de este idilio, el amado y el amante. Nuestra hipótesis de trabajo consiste en que el emisor se convierte en amado (*erómenos*) y el receptor en amante (*erastés*) para desplegar el amor. Esta funcionalidad genera implicancias como la aparición de la mano milagrosa y la consumación de una relación inmarcesible jamás vista.

De esta manera, se estudiará un poema de *La tortuga ecuestre*, “A primera vista”, a través de los conceptos psicoanalíticos de Jacques Lacan que serán aplicados en la hermenéutica del texto. Con ello, el objetivo del trabajo tiene la propuesta de exponer y argumentar la estructura y mecanismo funcional del amor en la poesía de César Moro.

## La metáfora del amor

### Metáfora

La metáfora en el inconsciente tendrá la función de crear sentido que luego entrará en el sujeto para que este se constituya como sujeto. Aquello se produce porque el deslizamiento realizado en la metonimia otorgará a la cadena significante un sentido no

significado. Esta significación resistida se irá condensando en la metáfora donde observaremos cómo los significantes se irán apilando uno encima de otro. La sustitución de una palabra por otra palabra será inevitable para presentificar el sentido elidido en la cadena metonímica. Así, el surgimiento del significado se debe a la emergencia del significante por realizar el nuevo sentido deslizado en una de sus leyes, la combinación. Y el amor que tiene el mismo mecanismo de producción de la metáfora debido a la sustitución de funciones de sus dos significantes, el amante y el amado, hará principiar su significación, el amor, por su propia naturaleza de significante, ya que el “amor como significante —porque, para nosotros, es un significante y nada más—, el amor es una metáfora —si es que, la metáfora, hemos aprendido a articularla como sustitución” (Lacan, 2003, p. 51). Además, el amor visto como significante es primordial, “porque fuera de la existencia del significante no hay ninguna apertura posible de la dimensión de amor propiamente dicha” (Lacan, 1999, p. 440).

## **Amor**

¿Qué es el amor? “El amor es dar lo que no se tiene” (Lacan, 2003, p. 250), es un engaño, pues el amor propicia de que, en apariencia, se dé “algo” que no tenemos hacia al otro; incluso, así lo tuviéramos no se lo daríamos: “el amor... —es dar lo que no se tiene, y solo se puede amar si se hace como si no se tuviese, aunque se tenga. El amor como respuesta implica el dominio del no tener” (p. 396). Además, el engaño se da en todos los niveles, ya que la persona a quien damos ese “algo” que no tenemos, no es la persona quien dice ser: “de acuerdo con la propia definición del amor, dar lo que no se tiene, es dar lo que no tiene... a un ser que no lo es” (Lacan, 1999a, p. 359).

Si lo que damos en el amor es esencialmente lo que no tenemos, ¿cómo se origina la significación del amor?, ¿cómo surge el sentido del amor? El amor surge como la metáfora, porque el

amor es una cadena metafórica donde se produce la sustitución de los significantes, cuando la función del *erastés* es remplazada por la del *erómenos*, con el que surge la significación del amor.

### **Erastés y erómenos**

El amor surge cuando el *erómenos* ocupa el lugar de función del *erastés*. Pero, ¿quién es el *erastés*? Este es el amante, el sujeto del deseo, que le falta algo, pero no sabe eso que le falta: “lo que caracteriza al *erastés*, el amante, para todos aquellos que a él se acercan, ¿no es esencialmente lo que le falta? Nosotros podemos añadir enseguida que no sabe qué le falta” (Lacan, 2003, p. 45). En tanto, el *erómenos*, el amado, es el que tiene “eso”, ese algo que le falta al amante, por ello, es visto el “amado como el único que, en dicha pareja, tiene algo” (p. 45). Sin embargo, el ser amado no sabe lo que porta en él mismo:

[E]l *erómenos*, el objeto amado, ¿no ha sido situado siempre como el que no sabe lo que tiene, lo que tiene escondido y que constituye su atractivo? Lo que tiene, ¿no es aquello que, en la relación de amor, es llamado no solamente a revelarse, sino a devenir, a ser presentificado, mientras que hasta entonces era solo posible? En suma, digámoslo con el acento analítico, o incluso sin este acento, el amado no sabe, él tampoco. Pero se trata de otra cosa —no sabe lo que tiene. (p. 51)

Con estos actuantes es con que se produce la significación del amor.

La problemática del amor radica en el desencuentro entre el amante y el amado expuesto en el párrafo anterior. El primero no sabe lo que le falta y el segundo no sabe que tiene eso que le falta al otro: “La cuestión es saber, si lo que tiene guarda relación, diría incluso una relación cualquiera, con aquello que al otro, el sujeto del deseo, le falta” (p. 45), puesto que entre “estos

dos términos que constituyen, en su esencia, el amante y el amado, observen ustedes que no hay ninguna coincidencia. Lo que le falta a uno no es lo que está, escondido, en el otro. Ahí está todo el problema del amor” (p. 51). Ergo, se concluye que el amor “da nada”, porque su fórmula es dar lo que se no tiene, salvo su falta que lo constituye: “El amor, en efecto, sólo (sic) se puede articular en torno a su falta, por el hecho de que, de aquello que desea, solo puede tener su falta” (p. 49). Recordemos que la falta, en términos lacanianos, es el *objet petit a*. Este puede cumplir análogamente la misma función que el amor, aunque no es ni será el amor:

¿Cómo *a*, objeto de la identificación, es también *a*, objeto del amor? En la medida en que arranca metafóricamente al *amante...* del estatuto bajo el cual se presenta, el de amable, *erómenos*, para convertirlo en *erastés*, sujeto de la falta —aquello por lo que se constituye propiamente en el amor. Es lo que le da, por así decir, el instrumento de amor, en la medida en que se ama, que se es amante, con lo que no se tiene. (Lacan, 2006, p. 131, la cursiva es del original)

Entonces, se ama el objeto *a*, la falta, puesto que se da eso, lo que no se tiene: “En función de este amor, digamos, real, se instituye lo que es la cuestión central... la que se plantea el sujeto a propósito del *ágalma*, a saber, lo que le falta, pues es con esta falta con lo que ama” (p. 122). Y este mismo funcionamiento lo veremos en la emergencia del amor.

### **Mano milagrosa o surgimiento del amor**

¿Cómo surge la significación del amor? ¿Cuál es el mecanismo metafórico de los actantes, el amante y el amado, en el surgimiento del sentido amoroso? El amor es una metáfora y, como tal, su articulación se basa en la misma mecánica que la metáfora: la sustitución.

El amor surge cuando el amado, el *erómenos*, deja su lugar pasivo que ocupa en la cadena metafórica del amor para situar-



se en, sustituir la, función del amante, el *erastés*: “Por este solo hecho, cumple esa condición de metáfora, la sustitución del *erómenos* por el *erastés*, que constituye en sí mismo el fenómeno del amor” (Lacan, 2003, p. 224). La metáfora del amor se cumple cuando se produce esta articulación en la que el amante se ha sustituido en su función por el amado. Sin embargo, a veces, la significación amorosa no se cumple en los dos actuantes del amor porque el amado es “vacío”, *kénosis*:

¿Qué hace que la metáfora del amor no pueda producirse? ¿Qué no hay sustitución de *erómenos* por *erastés*? ¿Qué él no se mantiene como *erastés* allí donde había *erómenos*? Es que [el amado]... Su esencia, es este οὐδέν [*oudèn*, nada], este vacío, este hueco... este *kénosis* [κένωσις, vaciamiento]. (p. 183)

La realización del amor, consistido en la sustitución del *erómenos* por el *erastés* en su función, es el milagro de amor, de correspondencia, del amado, ahora convertido en *erastés*, hacia el amante. Este fenómeno inexplicable solo se puede comparar con la mano que sale a sujetar el objeto amado:

¿Qué quiere decir esto?... Lo que inicia el movimiento que está en juego en el acceso al otro que nos da amor es aquel deseo por el objeto amado que yo compararía, si quisiera ilustrarlo, con la mano que se adelanta para alcanzar el fruto cuando está maduro, para atraer hacia sí la rosa que se ha abierto, para atizar el leño que de pronto se enciende. (p. 64)

Y se complementa esta imagen, este mito, donde se produce la metáfora que engendra la significación del amor, con la mano milagrosa que surge por parte del amado:

Esa mano que se tiende hacia el fruto, hacia la rosa, hacia el leño que de pronto se enciende, su gesto de alcanzar, de atraer, de atizar, es estrechamente solidario de la maduración del fruto, de la belleza de la flor, de la llamada del

leño. Pero cuando ese movimiento de alcanzar, de atraer, de atizar, la mano ha ido ya hacia el objeto lo bastante lejos, si del fruto, de la flor, del leño, surge entonces una mano que se acerca al encuentro de esa mano que es la tuya y que, en este momento, es tu mano que queda fijada en la plenitud cerrada del fruto, abierta de la flor, en la explosión de una mano que se enciende —entonces, lo que ahí se produce es el amor”. (p. 64)

La mano milagrosa produce amor ya que ha acontecido la sustitución del amante por el amado en su función: “eres tú quien al principio era el *erómenos*, el objeto amado, y, de pronto, te conviertes en el *erastés*, el que desea” (p. 64). Esta sustitución se concretiza, se presentifica, se hace real con la mano que surge (amado) en respuesta a la mano que se tiende (amante): “si la mano se tiende, lo hace hacia un objeto. La mano que surge al otro lado es el milagro” (p. 64). En otras palabras, el milagro de amor, la metáfora del amor, se realiza cuando el deseado se convierte, se sustituye, en deseante. Y el surgimiento del amor es lo real (Lacan, 2003), pues lo inexplicable, lo imposible que responde al deseo, pertenece al ámbito de lo real. De otro lado, afirmamos que el amor es un dios —así lo creían los griegos antiguos—, y los dioses pertenecen al recinto de lo real, lo caótico, ya que “cuando el amor se manifiesta en lo real no tiende a la armonía” (Lacan, 2003, p. 159), pues por su naturaleza, “los dioses reales, llevan la imposibilidad hasta aquel punto del que les hablaba hace un rato, el de no soportar siquiera la calificación pasiva... solo se podían revelar a los hombres mediante el escándalo” (p. 190). La batahola ocasionada por los dioses se debe a su *ágalma* siniestro, el *dáimôn* que “viola todas las reglas como pura manifestación de una esencia, la cual, por su parte, permanecía completamente oculta. Su enigma quedaba del todo escondido. De ahí la encarnación *daimónica* de sus hazañas escandalosas” (p. 190). El amor al ser un dios, *dáimôn*, es/crea *hýbris*, desmesura, desequilibrio, desastre y desarmonía: “Sí, a propósito de los efectos del amor... Cuando

se trata del amor donde hay arrebatado, *hýbris*, algo en exceso... entonces empiezan los desastres, el follón, los perjuicios, como él dice, los daños” (p. 91).

Por último, diremos que la significación del amor es el vínculo más fuerte del mundo por el sacrificio del amado por el amante —como el ejemplo de “Aquiles, el amado, [que] se convierte en amante” (p. 67) cuando muere Patroclo—, debido a la sustitución de funciones, el *erómenos* por el *erastés*, donde se da la mayor prueba de amor que ninguna fuerza humana podría romper:

el amor es un vínculo contra el cual todo esfuerzo humano acabaría quebrándose. Un ejército hecho de amados y amantes... sería un ejército invencible, porque tanto el amado por el amante como el amado son eminentemente susceptibles de representar la más alta autoridad... Esta noción culmina en lo más extremo, en el amor como principio del sacrificio humano. (p. 57)

Lo que se forja en la metáfora del amor es una conexión indestructible y dignificante de los dos actuantes de este mecanismo metafórico. Y esta sustitución en la “metáfora del amor” se debe simplemente a que “amar es, esencialmente, querer ser *amado*” (Lacan, 1999b, p. 261), ser *erómenos*.

## **Análisis de “A vista perdida”**

Presentamos íntegramente el texto a analizar como apareció originalmente en la edición de 1957 de *La tortuga ecuestre*. Luego se realizará el análisis correspondiente.

### **A VISTA PERDIDA**

No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno suntuoso de pelos  
como fascas finísimas colgadas de cuerdas y de sables  
Los paisajes de la saliva inmensos y con pequeños cañones de plumas-  
fuentes  
El tornasol violento de la saliva

- La palabra designando el objeto propuesto por su contrario  
El árbol como una lámpara mínima  
La pérdida de las facultades y la adquisición de la demencia  
El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras  
La logoclonia el tic la rabia el bostezo interminable  
La estereotipia el pensamiento prolijo  
El estupor  
El estupor de cuentas de cristal  
El estupor de vaho de cristal de ramas de coral de bronquios y de plumas  
El estupor submarino y terso resbalando perlas de fuego impermeable a la risa como un plumaje de ánade delante de los ojos  
El estupor inclinado a la izquierda flameante a la derecha de columnas de trazo y de humo en el centro detrás de una escalera vertical sobre un columpio  
Bocas de dientes de azúcar y lenguas de petróleo renacientes y moribundas descuelgan coronas sobre senos opulentos bañados de miel y de racimos ácidos y variables de saliva  
El estupor robo de estrellas gallinas limpias labradas en roca y tierra tierra firme mide la tierra del largo de los ojos  
El estupor joven paria de altura afortunada  
El estupor mujeres dormidas sobre colchones de cáscaras de fruta coronadas de cadenas finas desnudas  
El estupor los trenes de la víspera recogiendo los ojos dispersos en las praderas cuando el tren vuela y el silencio no puede seguir al tren que tiembla  
El estupor como ganzúa derribando puertas mentales desvinculando la mirada de agua y la mirada que se pierde en lo umbrío de la madera seca Tritones velludos resguardan una camisa de mujer que duerme desnuda en el bosque y transita la pradera limitada por procesos mentales no bien definidos sobrellevando interrogatorios y respuestas de las piedras desatadas y feroces teniendo en cuenta el último caballo muerto al nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela y gruñir mi abuelo de cara a la pared  
El estupor las sillas vuelan al encuentro de un tonel vacío cubierto de yedra pobre vecina del altillo volador pidiendo el encaje y el desague para los lirios de manteleta primaria mientras una mujer violenta se remanga las faldas y enseña la imagen de la Virgen acompañada de cerdos coronados con triple corona y mo-

ños bicolores

La medianoche se afeita el hombro izquierdo sobre el hombro derecho  
crece el pasto pestilente y rico en aglomeraciones de minúscu-  
los carneros vaticinadores y de vitaminas pintadas de árboles  
de fresca sombrilla con caireles y rulos

Los miosotis y otros pesados geranios escupen su miseria

El grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico

La sublime interpretación delirante de la realidad

No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh lo-  
cura de diamante

En “A vista perdida” encontramos la creación del amor debido al intercambio de funciones entre el amado (*erómenos*) y el amante (*erastés*), así como un entorno donde brilla la ausencia de este último. No obstante, el delirio logra presentificar al amante perdido; es decir, el *erómenos* ejerce un rol activo en la significación del amor, pues presentifica y predispone de todos sus esfuerzos (“delirio”) para no perder al *erastés* otra vez (“no renunciaré jamás”). La actividad del amado es trascendental en el surgimiento del amor, pues siguiendo lo que nos dice Lacan (1999b) sobre el amor, el amante es quien tiene, primeramente, la función de hacer del amado un objeto del deseo.

El mecanismo de la metáfora del amor es puesto en funcionamiento por la mano tendida del amante que inicia un recorrido hacia al objeto amado. El amante realiza su función dejando su impronta en el amado a la espera de su respuesta para completar la cadena metafórica del amor. El aura irradiante del *erastés* es un tesoro que no se debe perder, por ello, al sentir la pérdida de este, el *erómenos* sale con su mano milagrosa (“No renunciaré jamás”) al encuentro de la otra mano ya extendida con el fin de realizar la significación metafórica del amor.

Con la conversión del amado en amante, o sea, la emergencia del amor, se aprecia la liberación de un referente caótico, una odisea de dificultades y desavenencias que el *erómenos* debe atravesar si no desea perder a su *erastés*. El frenesí visualizado tiene como causa el espíritu encarnado del amor:

el *dáimôn*. El genio destructivo e intemperado sale a asolar el mundo cuando se produce el sentido del amor. Entonces, el espacio apacible donde habitan los actuantes se torna caótico, *daimónico*, en el que las cosas o personajes adquieren formas, o se fusionan, con objetos diametralmente opuestos, desnaturalizando el ambiente o generando un sinsentido de las acciones. En el poema, el “No renunciaré jamás” del *erómenos* “al lujo insolente al desenfreno suntuoso de pelos / como fasces finísimas colgadas de cuerdas y de sables” implica dos aspectos en el que se mezclan vicisitudes y opulencia. Por un lado, se indica el camino tortuoso que debe recorrer el amado para no dejar escapar la presencia del amante. Por otro lado, la imagen que expele el *erastés* de suntuosidad y magnificencia (“lujo”, “fasces”) explican la razón de lucha del amado para no desligarse del amante. La mención de las “fasces” como característica inherente al amante no es fortuito. Recordemos que las fasces eran insignias de los cónsules romanos que se componían de una segur en medio de un ramo de varas. Una segur es un hacha o una hoz que sirven para cortar o realizar un trabajo. Tanto el hacha como la hoz son herramientas. Según Bachelard (1996), la persona que maneja dicho instrumento muestra una destreza, una necesidad de actuar en o contra la naturaleza y sacarle provecho. El herrero impone su poder y advierte la agresión que vendrá. En el verso citado, el amante representado significa el poder y la violencia que el amado aprecia *per se* y que no está dispuesto a perder.

Luego del *dáimôn* suscitado por el surgimiento del amor, aquel comienza a impregnar los lugares con su sombra *daimónica*: “Los paisajes de la saliva inmensos y con pequeños cañones de plumas- / fuentes”. El paisaje es y pertenece a la naturaleza. La naturaleza es vista como la madre dadora de protección. Para Bachelard (1978), en la naturaleza-vida siempre recorre el agua. Todo líquido es un agua. La saliva es un agua que empapa el paisaje-naturaleza. La saliva se crea en la boca, lugar donde se recibe los alimentos sustanciales para

vivir. Tanto el paisaje y la saliva, en este verso, se muestran como el refugio, lo íntimo y lo sustancial para la supervivencia. El amado circunda estos lugares, al parecer, de reposo; sin embargo, están provistos del furor demencial de las armas, la violencia. El mundo vegetal se mezcla con esa sustancia vital, la saliva: “El tornasol violento de la saliva”. El tornasol es un girasol, aunque también es una sustancia química violácea que determina la acidez de una disolución. Entonces, el paisaje provisto de la “saliva” ya es un lugar cáustico por el que tiene que recorrer el amado si no quiere perder a su amante.

Hasta el momento hemos visto cómo el *dáimôn* ha maculado el espacio del *erómenos* volviéndolo un lugar tensionado, angustiante. Desde el siguiente verso, la inclemencia que debe soportar el amado será extremo, inclusive, hasta perder la razón, las facultades del lenguaje y la coherencia razonable del mundo: “La palabra designando el objeto propuesto por su contrario”. Este verso es crucial dentro de la poética y la cosmovisión del amado. En primer lugar, la palabra es lenguaje y el lenguaje es pensamiento. El mundo que configurará estará volcado a contradecir la coherencia lineal de las acciones y la realidad. Esto conllevará a que se unan objetos con otros de diferente naturaleza, con el cual, se prodirá un referente surrealista donde serán posibles estas fusiones contrarias. Por otro lado, el verso citado nos prepara para lo que veremos luego, la pérdida del lenguaje. Al no servir al pensamiento racional, notaremos los problemas que afrontará el amado con este lenguaje que ahora designa lo contrario. Las incoherencias que se prodirán debido a la anomia del lenguaje solo serán el preludio para la entrada a la demencia por parte del amado.

Sin embargo, antes de ingresar a la pérdida del lenguaje y la razón, el amado nos sitúa frente a un tótem: “El árbol como una lamparilla mínima”. Siguiendo las ideas de Bachelard (2006), el árbol es un lugar de refugio en el que se puede guarecer luego de avatares sufridos. La protección del árbol es semejante al que proporciona la casa. Entonces, el árbol más poderoso es

una casa protectora. La imagen de seguridad y recogimiento se complementa en el verso con la imagen de “lámparilla mínima”. La lámpara irradia luz y la luz es fuego. Recordemos que para Bachelard (1966) el fuego es un elemento creador y destructor. El fuego da cobijo cuando se está a la intemperie. El fuego da calor al desamparado y da señal de vida para el que está perdido. El fuego da alimento, pues sirve para cocer las plantas o animales encontrados en la naturaleza. Es decir, el fuego altera y trastorna el ámbito natural. En el verso, tanto el “árbol” como la “lámparilla” son significantes de hito, refugio y amparo. A la vez, connotan el nuevo hogar y la guía por este espacio alterado que vendrá por la pérdida del lenguaje.

En los anteriores párrafos el amado nos ha preparado para lo que viviremos a continuación: la privación del lenguaje y la entrada a la locura. El amado para no renunciar a su *erastés* sufre:

La pérdida de las facultades y la adquisición de la demencia  
 El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras  
 La logoclonia el tic la rabia el bostezo interminable  
 La estereotipia el pensamiento prolijo  
 El estupor  
 El estupor de cuentas de cristal. (Moro, 1957, p. 16)

El *erómenos* muestra el menoscabo de su sagacidad lingüística, por ello, el detrimento de la realidad. Recordemos que la realidad está hecha a partir del entretrejido de significantes en la cadena de la significación. Es decir, el mundo se elabora por mediación del lenguaje. Entonces, privarse del lenguaje le permite al amado prepararse para ingresar al delirio desbordante. Lo que observamos es el resultado del *dáimôn* del amor que ha trastocado el pensamiento, el lenguaje, el mundo real. La disminución de las actividades racionales e intelectuales del *erómenos* lo notamos en “la logoclonia”, “la estereotipia” y “el estupor” que sufre. Sin embargo, estos mismos inconvenientes lo cautivan y le posibilitan otras perspectivas como las deliran-



tes, porque en las acciones demenciales se muestra el espíritu *daimónico*, el amante dador de amor.

Con la merma del lenguaje y la razón, el amado se adentra hacia lo recóndito del desquiciamiento en el que los objetos, animales, cosas, partes del cuerpo y fenómenos naturales pierden su naturaleza racional para principiar un mundo surrealista: “El estupor de vaho de cristal de ramas de coral de bronquios y de plu- / mas”. La repetición del “estupor”, a lo largo del poema, nos recuerda que el *erómenos* está en un ambiente delirante en el que la facultad intelectual disminuida se estructura con vegetales y minerales así como elementos humanos y animales. De cierto modo, el amado nos expresa que su locura mezcla torrenciosamente los mundos existentes en la realidad. No hay coherencia ni jerarquías en la vida surrealista, ya que los elementos mencionados componen al estupor en el mismo grado. Así, la composición de las cosas no solo gravita en los objetos que la forman, sino que se aprecia una perspectiva orientacional en cuanto a la disminución de la agudeza:

El estupor submarino y terso resbalando perlas de fuego impermeable  
a la risa como un plumaje de ánade delante de los ojos

El estupor inclinado a la izquierda flameante a la derecha de columnas  
de trapo y de humo en el centro detrás de una escalera vertical  
sobre un columpio. (Moro, 1957, p. 16)

En la cita existe la perspectiva de que lo malo es abajo y arriba lo bueno, así como la izquierda es el retroceso y la derecha es el progreso (Lakoff & Johnson, 1995). Ahora, en el verso mencionado el menoscabo intelectual pertenece al ámbito del mar, es “submarino”, profundo, en el que “resbalan”, caen, perlas de fuego. El fuego, la luz, sinónimo de lo intelectual y visto como un lujo, atesorado, no se sostiene en lo racional por la risa disuasiva. La antinomia producida es clara: la razón versus la risa. Aquella irrumpe provocando el descenso de las “perlas de fuego” (la inteligencia), pero no hacia lo hondo sino con dirección a lo alto. Las plumas del “ánade”, por contigüi-

dad, nos proporcionan un “vuelo” imaginario de la razón caída en este trastocado mundo. No es casual el símil del descenso con el vuelo de un pájaro. Si seguimos lo que nos dice Slavoj Žižek (2000), las aves desde la antigüedad han significado el poder, el culto, la pleitesía a lo magnánimo, el poder encarnado; así lo vemos en aves como el halcón (Horus), el águila (Zeus) o la paloma (Santísima Trinidad). El ave-deidad es una entidad que regenta el poder y puede someter la naturaleza, el mundo, a sus designios. Lo expresado en el verso anterior demuestra que el amado vive a expensas de una realidad inversa en el que gobierna el descontrol. El “ánade” con su plumaje mueve sin cesar la razón desbocada por la risa y el estupor. El movimiento sinuoso, la caída de las facultades intelectuales, se complementará con su “inclinación” hacia la izquierda y a la derecha pero que tienen diferentes caracterizaciones. Mientras que la izquierda es flameante, fuego que acoge y protege; la derecha al parecer se constituye como “columnas”, pero estas son endebles porque su composición consiste en ser de “trapos” y de estado “humeante”. El lado izquierdo muestra mayor atractivo y peligro por la representación del fuego, una luz nueva distinta al de la razón. En cambio, el lado derecho, lo racional, manifiesta lo que se ha dejado por su inconsistencia, tal vez, por no retener al *erastés*. Pero la perspectiva orientacional no acaba aquí, pues se menciona el centro donde existe una “escalera vertical sobre un columpio”. Si tomamos el centro como lo gravitatorio, el sostén de un referente, aquel contiene una “escalera vertical” que nos dirige hacia arriba, lo bueno, pero que se encuentra en estado caótico, ondulante, por el columpio que conlleva, por antonomasia, el sentido del movimiento. En otras palabras, hemos visto como el espacio por donde trasunta el amado es un territorio en constante beligerancia e inestabilidad.

El desquiciamiento producido por el *dáimôn* del amor al pronunciarse el “No renunciaré jamás” del amado, nos sigue mostrando un referente surrealista donde las partes del cuerpo

se fusionan con objetos minerales; mientras el sabor y el color delimitan el tránsito de lo dulce a lo amargo por la misma consistencia antitética del mundo *daimónico*: “Bocas de dientes de azúcar y lenguas de petróleo renacientes y moribundas descuelgan coronas sobre senos opulentos bañados de miel / y de racimos ácidos y variables de saliva”. Encontramos la sinestesia como figura literaria en el que los sentidos de sabor y olfato se entremezclan para realizar un sinsabor nuevo. Lo antitético se muestra por lo dulce (azúcar) y lo ácido (racimos) o lo amargo (petróleo). Es decir, el amado transita por polos opuestos, gravita entre los extremos de la percepción y el sentido. Asimismo, los elementos mencionados muestran una rememoración de la infancia, lo maternal, así como lo sexual, la adultez. Siguiendo a Bachelard (1978), la boca y los labios son sinónimo de la primera felicidad porque se percibe en la infancia una sensibilidad regocijante cuando se lacta el seno de la madre. Del seno femenino brotará el alimento sustancial de los recién nacidos, la leche. El seno será visto como un objeto parcial que dará vida y placer al ser humano. En el verso, la boca es dulce (“azúcar”) como un niño, pero la lengua es nigérrima y pegajosa que manifiesta opulencia, valor que solo lo concibe un adulto. El seno está revestido de ambrosia, miel, que forman el nexo con la vitalidad que requiere y absorbe el infante, aunque también está formado por la acidez que prodiga la saliva, la locura *daimónica*, la adultez.

Luego de observar los extremos de los sentidos y las orientaciones, el amado vuelve a transitar por los opuestos arriba-abajo: “El estupor robo de las estrellas gallinas limpias labradas en roca y tierra / tierra firme mide la tierra del largo de los ojos / El estupor joven paria de altura afortunada”. Las estrellas se encuentran en lo alto, en los confines del Universo. También, puede significar la magnificencia. En los dos casos, se percibe la grandiosidad con la que se está revistiendo la pérdida de las facultades intelectuales, el estupor. Además, según Bachelard (1996), las piedras, las rocas, muestran una dureza,

una permanencia de lo eterno. Las rocas no se transforman y mantienen su esencia por siempre. En el verso mencionado, las “gallinas” son esculpidas en las piedras para eternizarlas. Rememoremos lo dicho sobre la significación del poder que las aves representan. Si bien las gallinas no vuelan, su significante “ave” mantiene su jerarquía panorámica en el poema. Al ser esculpidas en las rocas, se manifiesta la permanencia que se quiere hacer de ellas en el tiempo. No obstante, no solo en las piedras se situarán sino en la tierra firme, abajo. Su poder quedará enquistado en lo terrenal. La antítesis cumple un rol fundamental dentro de estos versos que abre un espacio ondulante de arriba (ave) y abajo (tierra). Inclusive, el estupor se presentifica como un “joven paria” de “altura afortunada”. Hallamos nuevamente la configuración metafórica del amado: arriba es lo bueno. Lo que se encuentra en lo alto es poderoso y magnifico como las aves; en cambio, lo de abajo es lo fijo y lo pétreo.

Si el amado nos ha situado dentro de un ambiente convulso en el que se mezcla lo suntuoso y lo simple: “El estupor mujeres desnudas sobre colchones de cáscaras de fruta co- / ronadas de cadenas finas desnudas”; el estadio *daimónico* se preludia mostrando tecnología, naturaleza y anatomía en una escaramuza silenciosa: “El estupor los trenes de la víspera recogiendo los ojos dispersos en las / praderas cuando el tren vuela y el silencio no puede seguir al / tren que tiembla”. El tren simboliza la velocidad, el temblor del descontrol y los límites del frenesí. El tren “vuela” y rompe la gravedad de surcar por la tierra. La explosión y velocidad surrealista se complementará con el derrumbe de las últimas puertas de racionalidad:

El estupor como gonzúa derribando puertas mentales desvencijando la mirada de agua y la mirada que se pierde en lo umbrío de la madera seca Tritones velludos resguardan una camisa de mujer que duerme desnuda en el bosque y transita la pradera limitada por procesos mentales no bien definidos sobrellevando interrogatorios y respuestas de las piedras desatadas y feroces te-

niendo en cuenta el último caballo muerto al nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela y gruñir mi abuelo de cara a la pared. (Moro, 1957, pp. 16-17)

El último rescoldo de la razón ha sido derribado por una “ganzúa” y que ha desatado las “miradas de aguas” que se pierden en la “madera seca”. El espacio marino se percibe con la aparición de seres mitológicos como el Tritón. En relación a lo último, recordemos que los dioses o seres mitológicos son muestra de lo real. Los seres divinos no pueden ser descritos por nuestra racionalidad, por ello, los describimos a través de metáforas. En otras palabras, los dioses habitan en lo real, ya que ellos son lo real. En la cita mencionada no es fortuito que Tritones aparezcan, pues estamos en el ámbito de la demencia donde cualquier acontecimiento puede suceder. Además, el amor al ser un dios, un *dáimôn*, ha impregnado a todos los seres y lugares con su no-materia. El Tritón solo es un efecto *daimónico* del amor. El Tritón representa el mar, las profundidades misteriosas, la presentificación de lo real. Por ello, las piedras se desatan, los caballos mueren y una mujer transita procesos mentales no bien definidos. La razón ha sido mancillada con el torbellino viscoso del amor.

El *dáimôn* del amor se torna más espeluznante a medida que avanzamos en los versos, pues lanza imágenes obscenas y profanas:

El estupor las sillas vuelan al encuentro de un tonel vacío cubierto de yedra pobre vecina del altillo volador pidiendo el encaje y el desagüe para los lirios de manteleta primaria mientras una mujer violenta se remanga las faldas y enseña la imagen de la Virgen acompañada de cerdos coronados con triple corona y moños bicolors. (Moro, 1957, p. 17)

La mujer toma un rol protagónico dentro de la cita. El amado ha recorrido un mundo trastocado por la esencia del amor, el *dáimôn*, hasta perder el lenguaje y la racionalidad. La mujer

símbolo de la gracilidad y parsimonia va tomando rasgos violentos desde la cita anterior. En dichos versos encontrábamos una mujer desnuda que dormía en un bosque y que atravesaba una pradera limitada por “procesos mentales no bien definidos”. Asimismo, ya habíamos visualizado la imagen grotesca de “mujeres dormidas sobres colchones de cáscara de fruta”. Así, la mujer en el poema participa de lo real puesto que en su ser lleva la antítesis, la violencia, y lo real mismo al encarnar una divinidad como la Virgen. La mujer divina debajo de las faldas y acompañados de cerdos es un cuadro grotesco y apócrifo que no escatima en desacralizar esa imagen al volverla terrenal y sucia. Hasta el momento se había escamoteado la razón, pero faltaba la última creencia, la religiosa. Con la profanación de la imagen de la Virgen ya todo se ha transgredido; los indicios de salvación racional o de la fe quedan estigmatizadas con las figuras de los cerdos, significantes terrenales que llevan características de suciedad y mundanidad *per se*. En consecuencia, debido a la conjunción de la Virgen y los cerdos veremos una naturaleza trastocada, surrealista:

La medianoche se afeita el hombro izquierdo sobre el hombro derecho  
crece el pasto pestilente y rico en aglomeraciones de minúsculos  
carneros vaticinadores y de vitaminas pintadas de árboles  
de fresca sombrilla con caireles y rulos. (Moro, 1957, p. 17)

Ahora los fenómenos naturales han cobrado vida y se “afeitan” el hombro izquierdo, lugar a donde siempre se inclinan las acciones u objetos que aparecen en el poema. La naturaleza explotada por el espíritu *daimónico* solo engendra pasto apesotado que contiene animales minúsculos y vaticinadores, así como vitaminas pintadas con árboles y pelos. No obstante, la realidad misma denuncia esta vorágine del amor: “La miosotis y otros pesados geranios escupen su miseria”. El mundo natural no soporta la debacle y la tormenta delirante del amado, pero ya nada puede hacerse pues el amado ensalza y glorifica el estadio de la locura, la invasión de lo real en la realidad: “El

grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico / La sublime interpretación delirante de la realidad”. Los límites de la cordura y la esquizofrenia son muy estrechos. Las barreras que resguardan cada mundo son frágiles cuando se desatan enfermedades mentales como el autismo, la paranoia, la psicosis y la esquizofrenia. Por lo tanto, la locura es manifestación de esa transgresión de la barrera. Así, Žižek (2000) nos dice que cuando es roto este límite, lo real, lo pre-lingüístico, invade por completo la realidad construida por el lenguaje, la normalidad, ya que comienza a gobernar. El verso citado solo es consecuencia de lo que el amado ha ido sufriendo durante su trayecto por el espacio *daimónico*. El amado fue perdiendo adrede sus facultades emocionales e intelectuales para entrar en el delirio. El lenguaje cotidiano dejó la coherencia y la gramática para crear otra sintaxis donde el mundo surrealista se pueda realizar, pronunciar, mediante imágenes antitéticas y metafóricas. Los últimos resquicios de la cordura fueron mancillados mediante imágenes profanas para dar paso a la demencia del amor, en el cual se puede presentificar el *erastés*. De este modo, al final del poema, el amado exclama su abdicación al delirio porque en ese estadio se encuentra el amante: “No renunciare jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh lo-/ cura de diamante”.

Luego de recorrer un mundo *daimónico*, el *erómenos* reafirma su respuesta y sale al encuentro, con su mano milagrosa, al llamado de la mano ya extendida del amante. Metafóricamente, la primera mano, el “No renunciare jamás”, muestra la adhesión del amado a su *erastés* originándose la última consecuencia del amor: la comunión impertérrita de los amantes. Si el amante cae vertiginosamente, el amado caerá con él hasta lo más profundo de la demencia, ya que en el delirio es donde habita el *erastés*, siendo este mismo la locura suntuosa y embriagadora que impregna la realidad y la razón del *erómenos*.

## Conclusiones

En el poema analizado “A vista perdida”, perteneciente a *La tortuga ecuestre*, se despliega el sentimiento amoroso mediante una serie de mecanismos que hacen posible la emergencia del amor. Así, se observa la conversión del *erómenos* y el *erastés* en sus respectivas funciones, así como la aparición de la mano milagrosa, que trae como implicancia la unión sentimental jamás vista. Con ello, el texto muestra un referente cambiante y destruido por el yo lírico ante la ausencia del amante. De este modo, se ha observado que el amor no solo es una aparición, sino que atañe una estructura y función en el desarrollo lírico de este tópico en la escritura surrealista de César Moro.

## Bibliografía

- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1996). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1966). *Psicoanálisis el fuego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lacan, J. (1999a). *El seminario 5. Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- . (1999b). *El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2003). *El seminario 8. La transferencia*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2006). *El seminario 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Moro, C. (1957). *La tortuga ecuestre*. Lima: Ediciones Tigrondine.
- Žižek, S. (2000). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.



**JORGE CAFRUNE: MIGRAR A LA PROPIA MUERTE**

**JORGE CAFRUNE: MIGRATE TO ONE'S OWN DEATH**

**JORGE CAFRUNE: MIGRAR PARA A PRÓPIRA MORTE**

**Luciana Arriaga\***

Universidad Nacional de Salta  
arriaga.luciana.90@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4350-2951

Recibido: 17/03/21

Aceptado: 20/06/21

---

\* Luciana Arriaga es profesora en Letras de la Universidad Nacional de Salta. Se adscribió a la cátedra de Problemáticas de las Literaturas Argentina e Hispanoamericana. Tuvo una beca de investigación estudiantil universitaria sobre Literatura Regional, Proyecto "Raúl Araoz Anzoátegui, poeta y ensayista". Trabajó como docente en distintos colegios secundarios desde el año 2013. Realizó talleres de lectura y escritura creativa en Biblioteca Popular "El Molino" N° 4083. Actualmente, es docente de Normativa de la Lengua Española, Comprensión de Textos y Teoría Literaria en el IES N° 6040 de Vaqueros. Cursa la Maestría Estudios Literarios de Fronteras (UN-Ju-Jujuy) y participante del proyecto de investigación "Poéticas migrantes y políticas de la memoria" a cargo de la Prof. Betina Campuzano (UNSA).

## Resumen

El siguiente trabajo propone una lectura de la figura migrante del cantante argentino Jorge Cafrune a partir de la crónica de Jimena Néspolo (2018) *¿Quién mató a Cafrune? Crónica de la muerte de la canción militante*. Desde diferentes miradas, encontramos en este emblema del folclore popular la figura de la migración no solo como desplazamiento físico/espacial, sino también desde sus escritos (las letras de sus canciones), y desde su capacidad performática. La migración, para este autor desplazado, también es leída como un factor ideológico, motor para otros posibles desplazamientos y sus consecuencias.

**Palabras clave:** Migración, Autoría desplazada, Performance, Folclore popular.

## Abstract

The following work proposes a reading of the migrant figure of the singer Jorge Cafrune from the chronicle of Jimena Néspolo (2018) *Who killed Cafrune? Chronicle of the death of the militant song*. From different points of view, we find in this emblem of popular folklore the figure of migration not only as a physical / spatial displacement, but also from his writings (the lyrics of his songs), and from his performative capacity. Migration, for this displaced author, is also read as an ideological factor, a motor for other possible displacements and their consequences.

**Keywords:** Migration, Displaced authorship, Performance, Popular folklore.

## Resumo

O trabalho a seguir propõe uma leitura da figura migrante do cantor Jorge Cafrune a partir da crônica de Jimena Néspolo (2018) *Quem matou Cafrune? Crônica da morte da canção militante*. Sob diferentes perspectivas, encontramos neste emblema do folclore popular a figura da migração não apenas como um deslocamento físico / espacial, mas também a partir de seus escritos (as letras de suas canções), e de sua capacidade performativa. A migração, para esse autor deslocado, também é lida como fator ideológico, motor de outros deslocamentos possíveis e seus desdobramentos.

**Palavras-chaves:** Migração, Autoria deslocada, Atuação, Folclore popular.

---

## Presentación

El hombre es, por naturaleza, un sujeto trashumante. Migra para sobrevivir. El movimiento le ha permitido alimentarse, encontrar hogar, trabajo e, incluso, escapar de la muerte. La historia de Jorge Cafrune es la de un hombre que migró para encontrarla. Contextualicemos. Con su vida de cantor popular anclada en los 60 y 70, no escapó a la realidad de la Argentina en aquellos años. Con el peronismo proscripto, con la violencia estatal y luego paraestatal, con la gran masa popular excluida, nunca disimuló su identificación con quienes serían perseguidos, asesinados y desaparecidos durante la última dictadura Cívico-Militar.

Jorge Antonio Cafrune Herrera (08 de agosto 1937 - 01 de febrero 1978) nació en el norte de Argentina, en la provincia de Jujuy, en el seno de una familia de costumbres gauchescas. Su ascendencia es la siriolibanesa, como la de muchos nortños. Formó parte de algunos grupos de música folclórica como Las voces del Huayra o Los cantores del alba, y finalmente alcanzó amplio reconocimiento como solista. Realizó varias giras (nacionales e internacionales), y fue un artista comprometido con el contexto de su época. Muy cercano al peronismo, y a diferencia de otros artistas de la época, decide volver al país durante la dictadura Cívico-Militar, y muere tras interpretar “Zamba de mi esperanza”, letra prohibida en ese entonces. La crónica que escribe Jimena Néspolo busca, entre otras cosas, encontrar una respuesta a la pregunta aún no resuelta por la historia oficial sobre la muerte del artista. Se sabe que fue embestido un 31 de enero de 1978 en su caballo por una camioneta Rastrojero y que falleció ese mismo día a la noche. Se conoce también que fue bajado abruptamente del escenario al interpretar esa zamba y amenazado de muerte. Lo que no está en los anales de la historia oficial, pero sí investiga esta crónica, es el nexo entre su muerte y su accionar. Jorge Cafrune forma parte del imaginario popular argentino por ser el emblema del gaucho re-

tobado. Logró una llegada al público, a las masas, como pocos artistas de su época. Sus canciones y su figura siguen siendo un emblema, no solo para el ámbito del folclore, sino también para gran parte de la izquierda popular.

A partir de un exhaustivo trabajo de investigación, Jimena Néspolo escribe *¿Quién mató a Cafrune? Crónica de la muerte de la canción militante* (2018). La autora nació en la provincia de Buenos Aires. Es poeta, escritora, investigadora del CONICET. Doctora en Letras por la UBA. Recibió el premio del Fondo Nacional de las Artes con su ensayo “Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto” (2004) y dirige la revista Boca de Sapo, donde la crónica toma un lugar relevante como un género que se abre paso en el campo literario actual. En este libro, retoma cuestiones relacionadas a la historia, al folclore, al feminismo, a la militancia, a la canción popular, a su propia vida. En un estilo que va desde un registro formal, como lo es el de la investigación, hasta el lenguaje visceral de la infancia, logra configurar la estampa revolucionaria del cantor y remover en la memoria colectiva un recuerdo que se cierra en una pregunta que no ha sido respondida aún en el discurso oficial.

Si bien hay mucho escrito e investigado sobre la vida de Jorge Cafrune, su figura polémica y las letras de sus canciones, no hay aún trabajos que aborden, desde un enfoque investigativo, *¿Quién mató a Cafrune? Crónica de la muerte de la canción militante*, recientemente publicada en Argentina en el año 2018. Son muchas las temáticas que se desprenden de la crónica, y de la figura del artista. En este trabajo, pondremos el foco en cómo se construye la figura de Jorge Cafrune desde este texto literario, entendiendo que la autora recupera a este personaje que forma parte del imaginario popular para volver sobre ciertas cuestiones que parecen ya cristalizadas, desde un género actual y argumental como lo es la crónica. En su escrito, Néspolo pone de manifiesto las múltiples *migraciones* que se pueden leer en la vida de este personaje, en desplazamientos espaciales y

de otro tipo. El objetivo de este trabajo será el de relevar y analizar todas esas migraciones, tomando como punto de partida la categoría de *sujeto migrante* propuesta por Antonio Cornejo Polar (1996).

### **La crónica: un género de frontera**

No resulta casual que para hablar de este personaje tan anfibio en una época en la que los semas del folclore y el gauchaje<sup>1</sup> parecen ya agotados, Jimena Néspolo elija la crónica. Si bien no es nuestro objetivo ahondar en el género en sí, creemos importante destacar la elección de la autora, ya que no resulta irrelevante. Este género es urbano (siglo XX) y llega pujando desde los márgenes. Según Elena Altuna:

Las rápidas transformaciones de los espacios urbanos en las últimas dos décadas del siglo XX, la presencia de nuevos actores en el campo social, la vivencia de una temporalidad acelerada amenazando borrar las huellas de la memoria más reciente, tanto como la necesidad de testimoniar estos cambios, han conducido a una renovada emergencia de la *crónica* en el campo literario latinoamericano. (Altuna, 2016, p.101)

La historia de Cafrune, cronicada como la muerte de la canción militante, responde también a una necesidad de revisar aquellas verdades no denunciadas por la historia oficial: “Si escuchábamos ‘el cuento del accidente’ debíamos mantenernos silentes porque el peligro podía acechar incluso en ese pueblito de provincia” (Néspolo, 2018, p. 9) escribe en el Prólogo. De ahí su carácter de urgencia. De urgencia, pero también de denuncia, de resultado de una investigación periodística, de desmontaje.

Entendemos que es este un género migrante y de frontera, ya que, por un lado, viene a problematizar cuestiones que incomodan al discurso hegemónico para resemantizarlo. En este caso, hunde el dedo en la herida de un pasado reciente que apenas

está logrando ponerse en discurso en textos como el analizado. Por otro lado, porque es un género poroso, fronterizo, permeable, híbrido, que toma del discurso social —del rumor social—<sup>2</sup> géneros como el periodístico, el histórico, cruzándolos con el lírico, para entramar la polifonía de la que la literatura está hecha. En este sentido, la misma biografía de Jimena Néspolo se relaciona con el género desde su propia praxis, puesto que, además de ser escritora y poeta, está atravesada por el discurso periodístico desde la dirección de su revista. La crónica viene a ser, entonces, una nueva textualidad que da forma a este tipo de discurso.

### **Cómo migra un gaucho**

La figura del gaucho se remonta a la época de la colonia, y refiere al mestizo, al criollo, que se dedica a las faenas del campo. Podemos encontrarlo ya en la literatura desde textos clásicos como *El Matadero* o *El Martín Fierro*, por nombrar algunos ejemplos. Si bien es un término que nace en aquella época, todavía hoy se habla y efectivamente existe este sujeto social. Jorge Cafrune es una de las expresiones icónicas del “ser gaucho” por su manera de vestir, sus intereses, la música que tocó y la manera de interpretarla, su afición por los caballos de campo, etc. En la crónica se describe de esta su acercamiento e inicio: “En la finca, además, tomó contacto con los gauchos y paisanos diversos, con quienes aprendió a montar a caballo y todos los trabajos de la vida de campo”. (Néspolo, 2018, p. 15). Aunque el tema del gaucho parezca agotado, pues mucho ha sido trabajado por la literatura clásica y fundacional del nacionalismo argentino, la lectura que propone Néspolo sobre esta figura es disruptiva puesto que viene a correr el eje sobre juicios sociales ya dados y cristalizados sobre el mismo.

Antonio Cornejo Polar introduce el concepto de *literaturas heterogéneas* (1980) al referirse a la obra de José María Argue-

das, para pensar en aquellos discursos literarios en los que uno de los componentes de la situación comunicativa pertenece a un universo sociodiscursivo diferente. En sus planteos, refiere al caso de la literatura indigenista, en donde tanto el emisor como el destinatario son letrados, pero el referente —el indígena— no lo es. De este concepto se desprenden el de “sujeto heterogéneo” y “sujeto migrante” (1996), para pensar en que cada uno de los elementos de la situación comunicativa pueden ser heterogéneos en sí mismos.

Jorge Cafrune (Perico, Jujuy 1937 - Benavidez, Buenos Aires 1978) podría ser considerado un “sujeto migrante”. Perteneció a una familia que descendía de inmigrantes, como una gran parte de la población argentina. Su ascendencia era la sirio-libanesa, por lo que logró reconocimiento bajo el seudónimo de el Turco. Fue conocido, también, por su afición a los caballos, y fue en el lomo de este animal que realizó muchos de sus desplazamientos. A lo largo de su vida, fue la música la que lo llevó a la trashumancia. Viajó por innumerables destinos: desde Latinoamérica, hasta Europa, Estados Unidos o África. Residió en España durante sus últimos años, junto a su segunda esposa, y decidió adelantar su regreso al país tras la grave enfermedad de su padre. Ya desde su filiación, y profundizado desde su historia de vida y su devenir, leemos la heterogeneidad que lo constituye como latinoamericano y como migrante: hijo de sirio-libaneses, gaucho, argentino residente de otros países desde sus giras hasta su estadía en España, y finalmente migrante en su propio país. Pero esta heterogeneidad y condición de migrante se leerá no solo desde su condición de criollo y sus desplazamientos físicos, sino desde otro tipo de migraciones que analizaremos más adelante.

Entre sus tantas anécdotas de viaje, Néspolo rescata la de una gira que el artista realizó con Los Olimareños<sup>3</sup> por el interior de Uruguay. En el recorrido, los músicos hicieron el camino a Artigas y Rivera por Brasil. En ese año, 1961, se vivía un clima tenso en este país debido a la caída del presidente Qua-

dros, quien comulgaba con la ideología de la revolución cubana. Cuando el Turco y sus colegas fueron detenidos por la policía, fueron sometidos a un largo interrogatorio. Cafrune llevaba su barba tupida y esto fue motivo suficiente para levantar sospechas. Luego de probar los fines con los que viajaban, “le dije al oficial: ‘¿Ha visto que no había nada?’ ‘Sí —me contestó— pero ¡vosé tem barba moito peligrosa!’” (Néspolo, 2018, p. 39) La barba, que forma parte de la fisonomía de un *otro*, lo acompañó desde entonces.

Domenico Nucera (2002) explica al respecto que, ante la imagen de este *otro*, operan los *prejuicios*. Estos no son nunca individuales, sino colectivos. Para el autor, el prejuicio con el que es juzgado el personaje en esta escena “pertenece a una sensibilidad colectiva que expresa a través de él la hegemonía cultural de una idea con respecto a otras” (Nucera, 2002, p. 263). En este caso, una hegemonía anti-revolucionaria que representa esos valores y esa ideología a los que Cafrune se opondrá desde su música y desde sus acciones, leídas en clave de actos políticos.

La figura del migrante es, entre otros, un foco de discusión para cada país. Es en función del migrante y de las políticas estatales que cada estado establece, que esta figura puede erigirse como un huésped o un enemigo. No olvidemos que este sujeto siempre es/representa una *otredad*. Para Nucera, este *otro* puede ser recibido con hospitalidad, en cuanto representa algo positivo (y él lo plantea en función a una idea de viajero-turista); o con hostilidad, ya que es “temido en cuanto peligro” (Nucera, 2002, p. 286). En el caso de Jorge Cafrune y Los Olimareños en Brasil, y a causa del contexto anteriormente explicitado, este *otro* es el guerrillero, el de la “barba peligrosa”, y por ello se vivencia la hostilidad hacia estos inmigrantes.



## Una migración discursiva y performática

Cafrune no fue un migrante solo por su desplazamiento físico/espacial. En su crónica, Jimena Néspolo habla de una “autoría desplazada o de segundo grado” que el cantor popular ejerce sobre sus canciones. Una “fuerte impronta autoral con la que armaba su repertorio y, además, en su capacidad performática, capaz de ajustar e improvisar nuevas letras de acuerdo al público que tenía delante” (Néspolo, 2018, p. 69). En este sentido, podemos pensar en estas “adaptaciones” como esos cambios o migraciones —en el sentido del desplazamiento— que fueron una de las características principales de este personaje, y que aseguran su éxito y su llegada al pueblo (aún más que los propios cantautores de quienes tomaba las letras para transformarlas). No olvidemos que toda migración implica una transformación y una apropiación.

En la configuración de su repertorio, este autor de segundo grado marca y reconoce una filiación. A pesar de los distintos desencuentros que esto le ha producido con sus antecesores, Cafrune reconoce y destaca la propia re-escritura de los cantautores que han marcado su vida como músico, que han dado sustento a su ideología. Atahualpa Yupanqui<sup>4</sup> fue el más destacado de ellos: “se constituyó en emblema del cambio de la canción criolla, y en bandera, impulso y ancla de esa radicalización del canto de protesta —que Carlos Molinero llama ‘canción militante’ (*Militancia de la canción*, 2011)” (Néspolo, 2018, p. 69). Entre esta *tradición*, entendida en términos de Raymond Williams como “una versión del pasado que pretende conectar con el presente y ratificarlo” (Williams, 2009, p.154) y que es el resultado, como vemos, de un proceso selectivo; podemos mencionar a tantos otros como Jaime Dávalos<sup>5</sup> y Eduardo Falú<sup>6</sup>.

La forma en que estos textos “dialogan”, en términos de Bajtín (año), posibilitando nuevas lecturas, nos remite a la noción literaria de “intertextualidad”. Desde un marco metodológico anclado en la Literatura Comparada, Tania Franco Carvalhal

(1996) explica de qué manera surge este concepto y cómo viene a renovar la temática del estudio de las fuentes. El término bajtiniano “intertextualidad” es traducido por Julia Kristeva. En su libro *Semiótica* (1981), la autora explica que la productividad del texto literario existe porque todo texto es absorción y transformación de otro texto. En este sentido, explica Franco Carvalhal, el proceso de escritura resulta del proceso de lectura anterior de un “corpus”. A partir de este nuevo concepto, entonces, aquello que era entendido como una relación de dependencia, esa supuesta deuda que existía con el texto anterior, pasa a ser entendido como un procedimiento natural de reescritura de los textos.

En libro *Literatura Comparada* (1996), Carvalhal presenta también la figura del comparatista. En su lectura, este adopta una actitud de crítica textual mediante la cual no se detiene en simples identificaciones de estas relaciones, sino que las analiza en profundidad. Es decir, no va a preguntarse únicamente por qué se rescata un texto dentro de otro, sino “¿Cuáles son las razones que llevaron al autor del texto más reciente a releer textos anteriores? Si el autor decidió reescribirlos, copiarlos, en fin, relanzarlos en su tiempo, ¿qué nuevo sentido les atribuye con ese desplazamiento?” (Carvalhal, 1996, p. 69).

Clara queda, entonces, la mirada comparatista con que Jimena Néspolo caracteriza de “autoría desplazada o de segundo grado” justamente a esta reescritura que hace el gaucho Cafrunne. De esta manera, sus indagaciones amplían el binarismo con que se suelen establecer paralelos en los estudios de fuentes e influencias. El texto de este autor de segundo grado pasa a configurarse como una reescritura, que no solo transforma el texto desde lo escrito/dicho, sino también desde su performance.

En el mismo sentido de la cuestión autoral, Adriana A. Bocchino (2006) replantea el concepto de “autor” de Foucault a partir de las llamadas “escrituras del exilio”, ajustando su significación al marco de producción de los autores. Para la autora, quienes escriben desde el exilio utilizan ciertas estrate-

gias —como las dedicatorias a sus compañeros desaparecidos, los escritos en memoria de, los epígrafes, etc. — para trazar un entramado dentro del sistema literario como una idea de red. Este recorrido marca la biografía personal del autor, que escribe desde la memoria, contra el olvido, y de esta manera también escribe *otra historia*. Y es que desde esta perspectiva, “no hay la afirmación de un sujeto único sino la contención escrituraria de los sujetos” (Bocchino, 2006, p. 3).

Podemos establecer aquí un paralelismo con Cafrune como autor quien, además de reconocer a otros autores desde los que parte para sus interpretaciones, realiza dos homenajes principales a lo largo de su trayectoria, trazando el entramado dentro del discurso histórico extra oficial. Estos los realiza, justamente, a través de la migración hacia el interior del país: a Felipe Varela, en la gira “De a caballo por mi patria” (1967); y a José de San Martín, en la gira en la que ocho o diez mil hombres cabalgarían hasta Yapeyú. Sobre esta última, escribe Néspolo:

El dramático episodio de la Marcha de Homenaje para honrar sus restos, una marcha irrealizada que a Cafrune le costó la vida, puso en evidencia la visceralidad de un conflicto que al día de hoy se mantiene vivo y que lejos de suspender antagonismos da cuenta del calibre dramático del horror cuando se amordaza la Justicia y se amilana a la Verdad en la patena servil del todo vale. (Néspolo, 2018, pp. 93-94)

Paradójicamente, Bocchino plantea que esta autoría “Se trata de una cuestión de vida o muerte, resistencia o complicidad, militancia en algún caso, única posibilidad, lo reitero, de sobrevivencia”. (Bocchino, 2006, p. 3). Lo que sobrevivirá de Cafrune será su historia. En este sentido, es “el sujeto que escribe afirmándose, pese a todo y contra todo, en el acto de escribir” (Bocchino, 2006, p. 03).

Esta “genealogía musical y militante” tiene también sus herederos. En una suerte de tiempo circular, Mercedes Sosa y

León Gieco se configurarán como sucesores de la ideología del Turco Cafrune. El festival de Cosquín será el escenario que enmarcará estas filiaciones. Y no es casual que sea este el marco donde se tejan estas relaciones, puesto que este festival es el más importante de música folclórica de Argentina. Debido a su origen, la Novena por la Virgen del Rosario (patrona de la ciudad), dura nueve noches y se realiza en la última semana de enero, en la ciudad de Cosquín, en el turístico Valle de Punilla de la provincia de Córdoba. La tradición acostumbra a hacer referencia a las Nueve Lunas de Cosquín (o Nueve Lunas Coscoínas). Siguiendo su relación con lo anteriormente expuesto, el escenario del mismo se llama Atahualpa Yupanqui. Expoñiendo a Jorge Cafrune, entonces, como una figura paternal, la Negra<sup>7</sup> cuenta de esta manera su inicio:

Subí sola con mi bombito, y canté la canción *El derrumbe indio*, del tucumano Figueroa Iramain. Cafrune me dio el tono y yo con el bombito hacía algo como una baguala. Lo de Cafrune era apoyo en todo sentido: estaba ahí, en boca del escenario, custodiando que nadie de la comisión subiera y me sacara a patadas. Se portó muy bien Cafrune. No sólo hizo eso; nos dio la plata para que pagáramos nuestro hospedaje. (Néspolo, 2018, p. 45)

En este sentido, la figura paternal de la que hablamos viene a hacer no solo de auspiciante, sino de protector. En esta secuencia, Cafrune no está protegiendo solamente a una mujer, sino a una compañera, a una nueva voz que volverá sobre la denuncia que tanto ha marcado su vida como cantor y como militante<sup>8</sup>.

### **Otras migraciones del contexto**

El folclore, entendido no solo como el género musical, sino también como toda una práctica o cultura ejercida principalmente por los pobladores del interior del país, no era en aquellos años un tema únicamente popular. Por un lado, con el peronismo<sup>9</sup>,

se fomenta la revitalización de este género musical, en un contexto en el que las migraciones internas del país configuraban un nuevo sujeto social en la gran capital: los cabecitas negras, término despectivo con que el antiperonismo nombró a los nuevos habitantes de la ciudad, que llegaban para trabajar en las fábricas de la nueva industria nacional. El apogeo del folclore como género musical fue uno de los resultados de este encuentro cultural, en el que el hombre del interior migraba a Buenos Aires en busca de un sustento económico, de un sueño de progreso. Néspolo (2018) va a explicar en su crónica que este apogeo se conoció como el *boom* del folclore, gestado e introducido ya por el Manifiesto del Nuevo Cancionero<sup>10</sup>, en pos del “desarrollo de un sentimiento antiimperialista y de liberación nacional y social” (Néspolo, 2018, p. 66). En este contexto, para el estado —aunque no para toda la sociedad—, el migrante *otro* es visto como un huésped, por ello la hospitalidad mediante la cual se fomenta este encuentro de culturas a partir de políticas públicas. Este fomento no tiene que ver únicamente con la necesidad de impulsar la industria, sino también con un modelo de nacionalismo *otro*, situación que cambia con la caída del justicialismo.

Por otro lado, la migración del folclore no se da solo “del campo a la ciudad”, sino también “del conocimiento popular a la academia”. Introducido por Augusto Raúl Cortázar (1947) bajo el concepto de “Folclore Ecológico”, la academia acompaña este movimiento migratorio del género popular, poniendo de manifiesto una dicotomía entre un folclore tradicionalista, conservador, cómplice de la dictadura cívico militar; frente a otro de corte militante, que pone el acento en “lo nuestro” entendido como esa mixtura, esa heterogeneidad que caracteriza a la argentinidad entera. En este sentido, el Folclore Ecológico viene a ser aquel que, lejos de buscar lo originario, observa lo que ha sido asimilado, “transculturado” por la experiencia comunitaria y se funde en el paisaje que forja la experiencia lugareña. Es en esta definición de qué es “lo nuestro” que Cortázar explica

la diferencia entre las dos expresiones del folklore, desde una perspectiva ideológica, que conviven en los 60 y 70:

“Lo nuestro” —dice— no quiere decir lo exclusivo y único, pretensión que así como alimenta un “patriotismo ingenuo” acarrea además, “algunas desdichadas consecuencias”. Muy por el contrario, “lo nuestro” es aquello que expresa en distintos grados los procesos de asimilación de elementos heredados de otras culturas. “Esto o aquello es considerado *nuestro* porque lo hemos asimilado, porque con ello hemos integrado un complejo que, aun constituido por elementos extraños y antiquísimos, representa en cierto modo nuestra propia re-creación colectiva y anónima, refleja nuestra alma, sustentada por la tierra madre y depurada en las cribas el tiempo incontable”. (Néspolo, 2018, p. 22)

En esta definición reconoce y revaloriza toda una tradición migrante de la argentina que, tanto como las raíces originarias, forman parte de lo que identifica al país. Es en este sentido que entendemos que fue la migración la que produjo este encuentro de culturas que dio como resultado esta síntesis que es *lo nuestro*. Esa síntesis que es expresión de la canción militante tal como la entiende Carlos Molinero<sup>11</sup>, y que el folklore tradicionalista busca ocultar en detrimento de una pretendida homogeneidad.

### **Migrar a la propia muerte**

Ya en 67, Cafrune deja trunca una gira que inició para unir las capitales a caballo con el objetivo de unir a cada provincia y a cada población. Tras la muerte de su padre y con plena conciencia del momento histórico que atraviesa la Argentina, regresa de España. En homenaje al libertador José de San Martín reanuda la gira “de a caballo por mi patria”, que terminaría en Yapeyú. “desafiando las güeyas ajenas / sé abirme camino pa’ dir donde quiera”. (Néspolo, 2018, p.33), canta *El Orejano*.

¿Para qué se desplaza? Cafrune conoce la realidad de su país. Tras su presentación en Cosquín, el cantor interpreta las canciones que le pide la gente, entre ellas, “Zamba de mi esperanza”, un tema prohibido por el gobierno de facto de aquellos años. Este acto de rebeldía es el que lo condena:

Sabe, no obstante, que se debe a su público, y que llegado el momento interpretará todo lo que su público le pida. Y eso es precisamente lo que ha hecho. Pero al segundo tema solicitado ha debido abandonar presuroso el escenario ante la llegada imprevista de los uniformados. El recuerdo de esa huida es humillante, deliberada, entre apuros y bambalinas le atenaza la garganta y le deja en el paladar el sabor amargo de la cobardía o la derrota. Después de esa noche le llueven las amenazas: *si emprende la marcha, morirá*<sup>12</sup>. (Néspolo, 2018, p. 97)

En esta cita, la autora propone una lectura de la muerte del personaje según la cual el hecho mismo de haber interpretado una canción prohibida por el gobierno dictatorial es lo que lo condena. El desplazamiento, la migración, aunque sea hacia el interior de su propio país, es lo que lleva al músico a la muerte, según el relato de Néspolo. La frontera que está por cruzar es interna. En este sentido, la *otredad* se construye desde lo ideológico. No solo vuelve, sino que es un migrante en su propio país y se mueve, desde esta lectura de su historia, impulsado por sus convicciones.

Por un lado, la idea del *retorno*, tal como la explica Domenico Nucera (2002), implica volverse a colocar en el punto de partida. Regresa a su lugar de origen para terminar una gira, para cerrar un círculo a través del desplazamiento. Si el exilio “es por definición un viaje forzoso al que se niega la posibilidad de volver a juntarse al final con el lugar de origen” (Nucera, 2002, p. 250), el recorrido de Cafrune nos permite leerlo como un *migrante*, puesto que el gaucho se retoba contra toda amenaza y decide retornar. Hay ahí una posibilidad que él mismo se da, aunque no sea la posibilidad que le da el Estado.

Por otro lado, y como migrante que se desplaza cruzando una frontera interna, es un *otro* para el Estado, configurado como un “enemigo” al que hay que eliminar, pues el movimiento físico no solo implica un desplazamiento de los cuerpos, sino también de sus ideas. En esta crónica, el gaucho Cafrune “migra a la propia muerte”, porque no puede, no quiere y elige no migrar en sus convicciones. En este sentido, la figura de Jorge Cafrune viene a sintetizar la de muchos militantes de la época, artistas o no, que con la misma lógica decidieron permanecer en su país y fueron muertos y/o desaparecidos por este mismo gobierno de facto. En su escrito, Jimena Néspolo recupera, de todo un imaginario popular, la figura de un artista consagrado, una figura central del folclore cuya canonicidad no puede ya ser discutida, para romper con ciertas configuraciones del imaginario ya establecidas en las que este género popular parece estar ligado a una tradición y, por ello, a una única lectura del folclore como expresión de lo machista y lo conservador. Sin embargo, este gaucho en palabras de la autora, rompe con estos estereotipos y muestra una cara *otra* dentro de la tradición argentina.

## Conclusión

Desde una selección genérica como lo es la crónica, pasando por un desplazamiento físico, una autoría de “segundo grado”, y una instalación del discurso folklórico en el ámbito académico; el texto de Jimena Néspolo invita a re-pensar lo que entendemos por *migración*. Abrir las fronteras del concepto, leído desde aportes teóricos como el de “intertextualidad”, “autoría desplazada”, y un posicionamiento sobre qué/quién es el *otro*; nos permite comprender la multiplicidad de movimientos que pueden ser leídos hacia el interior de esta historia. Una historia en la que la migración deja de ser una posibilidad de mejora en el sentido del más natural instinto de supervivencia, para ser, pese al perecimiento del propio cuerpo, una apuesta ideológica en pos de la *memoria*.



El texto que relata la *muerte de la canción militante*, une la figura de Cafrune a la de este género musical: un folclore combativo. El acto de la migración ligado al sema de la muerte es el movimiento (desplazamiento) que buscará la continuidad ideológica del sujeto migrante desde las filiaciones, desde la memoria. En esta configuración textual de la ideología del gaucho, la autora romperá con los sentidos más tradicionales asignados a esta figura para proponer una lectura actualizada y diferente de lo que este género musical y este sujeto ya cristalizados significaron y representan hoy para la historia y la memoria de su país.

## Notas

- 1 El término *gauchaje* proviene de *gaucho*. La figura del gaucho se remonta a la época de la colonia, y refiere al mestizo, al criollo, que se dedica a las faenas del campo. Podemos encontrarlo ya en la literatura desde textos clásicos como *El Matadero* o *El Martín Fierro*, por nombrar algunos ejemplos.
- 2 En términos de Angenot y Robin (1988), es el escritor el encargado de escuchar el rumor fragmentado del discurso social y transformar lo que vale la pena de ser escrito en literatura.
- 3 Nombre del dúo de canto popular uruguayo formado por Pepe Guerra y Braulio López en 1960.
- 4 Atahualpa Yupanqui, nombre artístico de Héctor Roberto Chavero, nació en Juan A. de la Peña, Pergamino el 31 de enero de 1908 y falleció en Nîmes, Francia el 23 de mayo de 1992. Fue un cantautor, guitarrista, poeta y escritor argentino. Ampliamente considerado como el músico argentino más importante de la historia del folclore.
- 5 Jaime Dávalos nació en Salta, Argentina el 29 de enero de 1921 y falleció en Buenos Aires el 3 de diciembre de 1981. Fue un poeta y músico argentino, y se dedicó gran parte de su vida a recorrer el país y, a partir de ello, escribir su poesía.
- 6 Eduardo Falú nació en El Galpón, provincia de Salta el 7 de julio de 1923 y falleció en Buenos Aires el 9 de agosto de 2013. Fue un guitarrista y compositor argentino.
- 7 Haydée Mercedes Sosa, alias La Negra (San Miguel de Tucumán, Tucumán, 9 de julio de 1935-Buenos Aires, 4 de octubre de 2009) fue una cantante de música folclórica argentina, considerada la mayor exponente del folclore argentino. Se la conoció como *La Voz de América Latina*. Fundadora del Mo-

vimiento del Nuevo Cancionero y una de las exponentes de la Nueva canción latinoamericana.

- 8 Entendemos por *militante* a aquel que realiza acciones en pos de la defensa de una ideología determinada, con el fin de realizar cambios en la sociedad para mejorarla.
- 9 Movimiento político referenciado en Argentina por Juan Domingo Perón (militar y político argentino, 1895-1974) durante sus presidencias en el país.
- 10 Nuevo Cancionero, también conocido como Movimiento del Nuevo Cancionero, fue un movimiento musical-literario de la Argentina, con proyección latinoamericana, lanzado en Mendoza en 1963, que caracterizó a la música popular argentina durante las décadas de 1960 y 1970. Estaba integrado por Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Manuel Oscar Matus, Eduardo Aragón, Tito Francia, Juan Carlos Sederó y Hamlet Lima Quintana entre otros artistas. Su objetivo fue impulsar el desarrollo de un cancionero nacional en renovación permanente, sin fronteras entre géneros, que fuera capaz de superar la oposición tango-folklore y evitar las manifestaciones puramente comerciales. El *Nuevo Cancionero* se insertó en el marco del “boom del folklore argentino” que se produjo en la década de 1960 y abrió camino a una visión de la música popular argentina más abierta y orientada a la innovación. Jorge Cafrune estuvo íntimamente relacionado con estos artistas.
- 11 Ver en apartado anterior: “Una migración discursiva y performática”.
- 12 Cursiva nuestra.

## Referencias bibliográficas

- Altuna, E. (2016). Pedro Lemebel: Crónicas de la orfandad urbana. En Altuna y Campuzano (Comp.). *Vertientes de la Contemporaneidad*. Salta: EUNSa.
- Angebot, M. y Robin, R. (1988). La inscripción del discurso social en el texto literario. *Sociocriticism, 1*. (mimeo)
- Bocchino, A. (2006). Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor”. *Orbis Tertius*, año XI, N° 12. Universidad Nacional de La Plata.
- Bueno, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos.
- Cornejo Polar, A. (2002) *Escribir en el Aire*. Lima: CELACP.

- Franco Carvalhal, T. (1996) *Literatura Comparada*. Buenos Aires: Corregidor.
- Néspolo, J. (2018) *¿Quién mató a Cafrune? Crónica de la muerte de la canción militante*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Nucera, D. (2002) Los viajes y la literatura. En Gnisci, A. (Comp.). *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica.
- Kristeva, J. (1978) *Semiótica*. Buenos Aires: Fundamentos.
- Williams, R. (2009) *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.



**GERMÁN CHOQUE VILCA, POETA SUBANDINO<sup>1</sup>**

**GERMÁN CHOQUE VILCA, SUB-ANDEAN POET**

**GERMÁN CHOQUE VILCA, POETA SUB-ANDINO**

**María Lucila Fleming\***

CONICET-Universidad Nacional de Salta  
lucilafleming@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-7527-4239

Recibido: 25/04/21

Aceptado: 10/06/21

---

\* Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Salta (Argentina), en donde actualmente integra el Proyecto de Investigación “Poéticas migrantes y políticas de la memoria en la literatura y la cultura latinoamericanas (2005-2018)” radicado en el Centro de Investigación de la UNSa. Obtuvo el título de Magíster en Literaturas de América Latina por la Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires, Argentina) con una tesis dedicada a las redes de religación entre Puno y el Noroeste argentino en la primera mitad del siglo XX. En el presente se desempeña como becaria doctoral de CONICET, investigando las redes Perú-Argentina que se plasman principalmente en publicaciones como el *Boletín Titikaka* o *Martín Fierro*.

## **Resumen**

Abordar la propuesta estética del poeta Germán Walter Choque Vilca (Jujuy, Argentina 1940-1987) nos habilita a problematizar la noción de “literatura andina” (Espino Relucé, 2019) en general y a su vez, atender a las particularidades locales que aún están pendientes de revisión. Por esto, en el presente trabajo nos proponemos sistematizar los componentes andinos presentes en la poética del escritor jujeño; y reflexionar acerca de la posibilidad de abordar “lo andino” a partir de una relocalización desde la región subandina del norte de Argentina.

**Palabras clave:** Literatura andina, Región subandina, Choque Vilca.

## **Abstract**

Approaching the aesthetic point of view of the poet Germán Walter Choque Vilca (Jujuy, Argentina 1940-1987) enables us to rethink the notion of “Andean literature” (Espino Relucé, 2019) in general and, also, pay attention to the local characteristics that are still pending for revision. For this reason, in this paper we try to systematize the andean topics existent in Choquevilca poetry; and think about the possibility of redefining the andean literature focusing on the argentine sub-andean región.

**Keywords:** Andean literatura, Sub-andean región, Choque Vilca.

## **Resumo**

Abordar a proposta estética do poeta Germán Walter Choque Vilca (Jujuy, Argentina, 1940-1987) nos permite problematizar a noção de “literatura andina” (Espino Relucé, 2019) em geral e, por sua vez, atender às particularidades locais ainda pendentes de revisão. Por isso, no presente trabalho nos propomos a sistematizar os componentes andinos presentes na poética do escritor da província de Jujuy; e refletir sobre a possibilidade de abordar o “andino” a partir de uma realocação desde a região sub-andina do norte da Argentina.

**Palavras-chaves:** Literatura andina, Região sub-andina, Choque Vilca.

---

*Mañana, en alas del viento subandino,  
me hundiré en las arrugas de mi tierra.  
¡Quiero sentir arder sobre mis carnes  
el metálico sol de Sudamérica!*  
G. W. Ch V.

## **Introducción**

El poeta Germán Walter Choque Vilca nació en 1940 en Tilcara, uno de los parajes más emblemáticos de la ciudad argentina de Jujuy. Lo apodaron “El Churqui”<sup>2</sup> debido a su similitud con dicho árbol, nombre con el que pasó a la posteridad. Uno de los aspectos más llamativos de su labor consiste en la fugacidad de su obra, la cual, a excepción del libro *Los pasos del viento* (1984) publicado en vida, se encontraba dispersa a causa de su costumbre de escribir en papeles sueltos que eran repartidos “generosamente por doquier entre amigos, turistas y quienquiera se le haya acercado alguna vez” (Méndez, 2015, p. 13). Recién en el año 2015 se publicaron sus *Obras completas* luego de un trabajo minucioso de recopilación a cargo de Héctor José Méndez. Sin embargo, como contracara de la costumbre donativa del poeta, que podría hacernos suponer una escritura ágil o desenfadada, nos encontramos con poemas altamente trabajados en lo formal, con métrica exacta y rima habitualmente intercalada verso de por medio, aunque también cuenta con algunas piezas más libres.<sup>3</sup>

Choque Vilca, además, trabajó como maestro rural y fue un músico aficionado. Integró el coro *Las Voces de la Quebrada*, que le permitió viajar por Medio Oriente en compañía de Jaime Torres; y grabó un cassette con sus poemas recitados y musicalizados llamado “Tilcara: Germán Walter Choque Vilca dice sus poemas”, el cual fue durante mucho tiempo más accesible que su propia obra escrita. De esta manera, tejió relaciones entre oralidad y escritura, entre música y poesía, siendo otra de las marcas de estilo del autor.

Desde su lugar natal, Choque Vilca produjo un discurso lírico arraigado en una “cosmopercepción andina” (Ayala, 2011) con fuertes resonancias locales. El espacio de Tilcara, a la vez geográfico y simbólico, constituye la piedra angular de su escritura; y desde ella, ofrece una estética enraizada en los andes argentinos. A partir del análisis de algunos de sus poemas nos proponemos identificar los rasgos andinos presentes en ellos, en vistas a definir su propuesta a la vez identitaria y estética; y reflexionar acerca de los alcances de la noción “literatura andina” (Espino Relucé, 2019) relocalizada en el contexto específico de los Andes Meridionales, y dentro de esta región, el sector de la Quebrada de Humahuaca en la provincia de Jujuy.

### **El canto rojo del Churqui**

La escasa producción crítica<sup>4</sup> dedicada a la obra de Choque Vilca llamó la atención hacia los tintes modernistas presentes en su escritura, hecho significativo si tenemos en cuenta el desfase temporal entre ambos. De esta manera, en poemas como “Azul porque sí” (Choque Vilca, 2015), observamos un juego cromático azulado mientras la luz atraviesa el paisaje de la Garganta del diablo, conformando un ambiente preciosista a partir del uso de frases tales como “fulgor vestal de una doncella” o “La luz azul revuela en arabescos”. No obstante, dichos rasgos modernistas se encuentran mixturados con la presencia de un referente andino fuertemente localizado en la región específica de Tilcara y su entorno; lo que nos recuerda al Vallejo de *Los heraldos negros* ([1918] 2008), en ese tránsito entre modernismo e incipiente vanguardia, a partir de la incorporación de la forma coloquial y del referente andino<sup>6</sup>. Este fue el motivo que llevó a Mercedes Peñaloza (2019) a definir la escritura de Choque Vilca ensamblada entre Modernismo e Indigenismo de Vanguardia, en lo que ella llamó un Modernismo indigenista:

Es decir, consideramos que su producción literaria refiere directamente a un espacio interdiscursivo de códigos cul-



turales en donde se entrecruzan, por un lado, las voces y los registros de la geocultura andina: la memoria oral, las prácticas y pertenencias sociales: las formas y mecanismos existenciales y vitales; y por otro, superpuesto, los registros mixturados de estéticas modernistas y vanguardia indigenista, constituyéndose en una unidad cabal de sentido. (p. 17)

Coincidimos con la crítica argentina en la fuerte presencia de marcas de la “geocultura andina”, aunque llama la atención que Peñaloza etiquete de “indigenista” a un poeta que se autodefinió como “indio”: “Salud, querido amigo, desde mi origen de indio / donde los dioses beben desde los ojos mansos, / donde las lluvias besan la tierra embarazada / y los vientos labriegos parcelan los airamos” (2015, p.164<sup>7</sup>) y “Hermano de las tribus Humahuacas”: “Yo, hermano de las tribus Humahuacas, / yo vengo del antiguo asentamiento” (2015, p.74); con lo cual se genera un borramiento de los juegos identitarios propuestos por el propio Choque Vilca, a partir de una operación crítica que intenta encontrar modelos preexistentes a una escritura que tiene su propio sentir, su propia entidad fundada en elecciones estéticas e identitarias bien determinadas. En otras palabras, pensamos que en la escritura del Churqui no hay elementos librados al azar; y de la misma manera, se manifiesta una elección identitaria como gesto político (Branca, 2017) que se traduce en una poética andina comprometida con su tierra natal.

Nuestra propia hipótesis de considerar la poética de este escritor jujeño como andina nos llevó a plantearnos una serie de interrogantes referidos a la definición misma de lo andino.<sup>8</sup> Es decir, ¿Qué requisitos debe cumplir un escritor para ser considerado “andino”? ¿Debe ser originario del ande? ¿El referente debe ser andino? O ¿Hay algo en la composición misma de los poemas que denoten una “andinidad”? Estas cuestiones han sido reflexionadas con anterioridad por los críticos peruanos, entre los que destacamos a Mauro Mamani Macedo y Gonzalo

Espino Relucé. El primero, tanto en su libro antológico dedicado al vanguardismo andino (2017) como en otro trabajo anterior dedicado a las “Poéticas andinas” (2009), considera como criterio de selección que los autores hayan nacido en los Andes y que cuenten con un referente o sustrato referencial andino. El segundo, nos ofrece una definición de la “literatura andina” como supraconcepto, como “representación de las literaturas que se hacen en los Andes” (Espino Relucé, 2019, p. 20), “esa literatura que no quiere ser indigenista sino que se posesiona de la lengua dominante para ofrecer otras miradas de los Andes” (p. 17).

Aunque dichas propuestas en gran parte nos allanan el camino, ambos críticos reflexionan desde y sobre Perú, con lo cual, corremos el riesgo de extrapolar condiciones particulares y transformarlas en generales, borrando nuestras propias tradiciones y conflictos internos. Por lo tanto, consideramos que resulta necesario relocalizar los estudios andinos en los diferentes contextos de producción<sup>9</sup>, para ahondar en las riquezas específicas de cada entorno, ya que no es lo mismo, como veremos, escribir en la región de los Andes Meridionales que en los Andes centrales. De la misma manera, debemos atender a los diversos sustratos indígenas que, en el caso del escritor que nos convoca, constituyen un campo tensional que pone de manifiesto que “a medida que los estudios se van alejando de los Andes centrales, las características comunes van dejando paso a particularidades propias” (Zanolli, 2005, p. 195).

Quizá el poema que mejor ilustra la poética choquevilqueana sea “Canto rojo”. En él, a partir de una estructuración formal en tres cuartetos de métrica alejandrina y rima asonante en los versos pares, el yo lírico apareja la palabra con un canto y un grito, e hipotetiza acerca de las cualidades y los destinos posibles de este.

Tal vez mi canto rojo por sobre el mediodía  
tenga un ritmo de ojotas sobre la tierra parda.  
Tal vez mi canto diga de sueños sin mensura  
envueltos en el ronco tambor de los pucaras.

Tal vez mi canto enjuague las lágrimas de cobre  
que ruedan por la oscura mejilla de mi raza.  
Quizás tenga mi canto la turbia rebeldía  
que ruge en las entrañas de la tierra olvidada.

Puede ser que este grito nacido en las tinieblas  
amanezca en el blanco pañal de la mañana  
y atravesase los aires como venablo indio  
hasta donde termina la patria de las águilas.

(Choquevilca, 2015, p. 37)

En primera instancia, resulta llamativo el gesto de elegir una tradición clásica para presentar su poética, a la cual define con un “ritmo de ojotas sobre la tierra parda”, o con un “grito nacido en las tinieblas”. La exactitud formal entra en choque con el referente presentado como “rebelde venablo indio”. Sin embargo, teniendo en cuenta el contexto de producción de los ochenta, cuando la escena cultural de la provincia de Jujuy ya había pasado por la importante experiencia vanguardista de la revista *Tarja*, publicada entre 1955 y 1960; y considerando la amistad manifiesta del Churqui con su “maestro”, el pintor tilcareño Medardo Pantoja, quien fuera a su vez el encargado de la plástica de la mencionada revista, podemos entender un gesto estético-político rebelde en contra del vanguardismo local, en pos de sus propias definiciones escriturarias.

En segunda instancia, se presenta una relación metonímica entre una serie léxica asociada al color (canto rojo,/tierra parda,lágrimas de cobre,oscura mejilla de mi raza,turbia rebeldía,-grito nacido en las tinieblas) que denotaría una simbiosis entre la tierra, el indio y el canto como un todo imbricado a partir del color rojo, tan característico de la geografía de Tilcara<sup>10</sup>. Sumado a lo anterior, la mención a las “ojotas” como sinécdoque del indio y su ritmo. Aquí debemos recordar la afición del autor a la música y los constantes vaivenes entre recitado, canto y escritura, en una imbricación que en ocasiones generó diferentes versiones de un mismo escrito. Agregamos como datos relevan-

tes que no parece haber una jerarquización de la palabra escrita por sobre la oralidad; y que a lo largo de su obra aparecen constantes menciones a cantos andinos interconectados con sonidos de la naturaleza.

Por último, en este poema programático el yo lírico expresa la posibilidad de que su canto redima las penurias de una raza en una tierra olvidada, a partir de la reafirmación de un pasado andino prehispánico representado en el poema por “sueños sin mensura”, “el ronco tambor de los pucarás”, el “venablo indio” o “la patria de las águilas”. Dicho pasado, se reactualiza en el presente a partir de la enunciación de un sujeto comprometido, que avizora un porvenir más luminoso. Al respecto, Peñaloza (2019) afirma:

Su producción reposiciona la temática originaria con voz colectiva cruzando el escenario textual en busca de reivindicaciones y con ánimo liberador, en un devenir acompañado, cíclico, cósmico de la humanidad y la naturaleza. La poesía de Choque Vilca aparece como una unidad cultural que une voz, cuerpo y paisaje, estos registros se unen y nos habilitan otras lecturas del mundo andino; las convicciones ideológicas y temáticas del pueblo se cruzan con ritmos y sonidos del mundo occidental. Vemos también que la tradición oral subyace en el fondo de estas creaciones. (p. 3)

Además de las características mencionadas por Peñaloza, en las próximas páginas intentaremos sistematizar los restantes tópicos y modos andinos presentes en la poesía de Choque Vilca, que dan cuenta de “otra lectura del mundo andino” desde el contexto de las sierras subandinas.

## **La poesía andino-humahuaca de Choque Vilca**

Como postulamos desde el inicio de este trabajo, es nuestra intención poner el foco en las particularidades locales al momento de pensar en las características andinas de la escritura de Germán W. Choque Vilca. Consideramos que de este modo

atenuamos la tendencia a tratar “lo andino” de manera general, como un gran paraguas que abarcaría todas las estéticas producidas en los andes. Es decir, nos preguntamos si un criterio geográfico general, según el cual la América Andina abarcaría “un extenso territorio, que comprende todos los países sudamericanos que son cruzados por la cordillera de los Andes, asociados al océano Pacífico que baña las estribaciones montañosas occidentales en casi todo su recorrido” (Lumbreras L. G., 1999, p. 27), alcanza para asociar a escritores que deciden tematizar un referente anclado en dichas geografías. Por supuesto que tampoco podemos obviar el hecho de que existen lazos culturales comunes que sirven de aglutinamiento, para lo cual seguimos la propuesta de *regiones culturales* (y por lo tanto literarias) de Palermo y Altuna (1996) entendidas como

una o varias formaciones sociales que presentan características particulares comunes en sus momentos formativos en el orden socio-cultural y en los momentos decisivos de reestructuración de los procesos del mismo orden, marcados por acontecimientos fuertes de carácter político y económico, movimientos migratorios, conformación lingüística, etc. (p. 8)

De esta manera, Palermo y Altuna proponen que si bien la región andina se asienta sobre el criterio geográfico mencionado, se caracteriza por la presencia de “Pueblos Testimonio” (Ribeiro, 1977), aquellos que sobrevivieron a las altas civilizaciones (en este caso la incaica) y fueron conquistados por la civilización europea. Como consecuencia, sufrieron un proceso de transformación étnica. Además, en el citado artículo las autoras revisan las conexiones que históricamente relacionaron al noroeste argentino con el llamado Alto Perú. Resulta interesante comprobar que desde antes de la Conquista, durante la Colonia y hasta fines del siglo XVIII (creación de la Aduana con sede en Buenos Aires), existieron vínculos fluidos entre estas zonas.

En una operación hacia el interior del mapa, cabe aclarar que la tierra cantada por el poeta jujeño se ubica en los Andes Meridionales, que comprenden “la puna de Atacama, las punas saladas que le rodean en Bolivia, Chile y Argentina, y los valles y quebradas que aparecen salpicados, como oasis, en el noroeste argentino y la costa chilena (Lumbreras L. G., 1999, p. 420). Dentro de ellos, se encuentra la ciudad de Tilcara en la Quebrada de Humahuaca, que fuera el asiento de los grupos étnicos conocidos como Omaguacas (Zanolli, 2005), los cuales contaron con su propia “cosmopercepción” y prácticas culturales, en muchos casos diferentes a las de sus posteriores colonizadores incas. Justamente, el poema más conocido de Germán Choquevilca y que inicia a modo de presentación su libro *Los pasos del viento* se titula “Tilcara”. Este espacio tanto geográfico como poético puede ser concebido como *taypi* (Bouysson-Beyssac & Harris, 1987), el centro del universo lírico choquevilqueano, pues en él se da la unión de todos los pueblos:

Abre tus brazos al rosal latino;  
no levantes ni cercos ni murallas,  
que tus mollaras le den sombras y abrigo  
al criollo, al europeo y al aymara,  
y que lleven tu nombre por el mundo,  
¡muchacha azul, princesa americana! (p. 18)

La noción de *taypi* refiere a una “posición céntrica que permite la unión de contrarios. *Taypi* es el lugar donde pueden convivir las diferencias, es el tiempo mítico original, cuando las diversas naciones —que más tarde serán tal vez enemigas, es decir *awqa*— surgían del mismo centro” (Bouysson-Beyssac & Harris, 1987, pp. 39-40). En el poema, este espacio tiene la potencialidad de generar la convivencia entre criollos, europeos y aymaras, tres actores que aparecerán en los restantes poemas del autor, aunque luego se acentúan los conflictos, cosa que no sucede en “Tilcara”. Es decir, el *taypi* involucra un *tinkuy* (Mamani Macedo, 2019; Ayala, 2011) de pueblos enfrentados

que llegan a un punto de armonía. Y esto solo parece posible en Tilcara.

Además de criollos, europeos y aymaras, debemos tener en cuenta la presencia del sustrato indígena humahuaca u omaguaca<sup>11</sup>. Entonces, Tilcara se propone como una realidad multiétnica que se plasma en la letra de Choque Vilca mediante un campo tensional; y que requiere de nuestra atención si nos proponemos advertir las características de las literaturas andinas de estas tierras.

Uno de los elementos sobresalientes de los humahuacas consiste en sus relaciones ancestrales con el agua, consignadas en la composición de su nombre de origen aymara, a saber *uma* (agua) y *huaka* (adorar, adoratorio) (García Moritán & Cruz, 2011; Zanolli, 2005). La adoración del agua puede estar asociada a la laguna de los Pozuelos, ubicada en la Puna jujeña, alrededor de la cual se dispersaron diversos pueblos antes de la penetración incaica, otorgándole un sentido simbólico (Zanolli, 2005). Si bien en la poesía de Choque Vilca no se menciona esta laguna, sí aparece nombrada Runtuyoc, ubicada en las inmediaciones de la anterior: “¡Ay, pastora cobriza de Abra Pampa, / virgen india, nacida del Runtuyoc!” (p. 35). En esta pequeña frase se condensan una serie de tópicos que denotan la mixtura entre lo andino y lo humahuaca, pues la mujer originaria de esos parajes es una virgen india nacida del agua, con lo cual adquiere cualidades míticas que se refuerzan al final del poema cuando afirma que “anda buscando novia el equinoccio” (p. 35). En otro poema dirá que el río Huasamayo “ebrio de noche oscura, por el barro / revolcó las doncellas de las fuentes / con la ardiente lujuria de sus brazos” (p. 22), aludiendo nuevamente a la relación entre el agua y lo femenino.

En concordancia con la línea acuática mencionada, existe una serie de poemas de Choque Vilca dedicada a las lluvias y otra a los ríos. En la primera, encontramos piezas como “Lluvia” (p. 83), “Y no es la lluvia” (p. 85); en la segunda, de mayor relevancia que la anterior, encontramos “Huasamayo” (p. 22),

“Río Grande” (p. 82) y “Dos ríos y un solo destino” (p. 26). Estos ríos van paralelos, en *yanantin* (Mamani Macedo, 2019) y se muestran en interconexión con el hombre quebradeño y puneño, son quienes recogen sus reclamos: “El uno, Huasamayo barroso, / con ímpetu salvaje traía desde el cielo / un grito de horizontes, un destino infinito, / un sueño libertario buscando el universo” (p. 26). “El otro, el Río Grande, venía desde la puna, de los sueños morenos, / de las minas de plomo, de las vetas de sangre, / del sudor de los collas, de los sueños mineros” (p. 27), son los dueños del tiempo y el espacio: “Claro, volvían de su origen / a reclamar su espacio, su lugar en el tiempo” (p. 26). “Parecías cansado de venir de tan lejos, / infinito de barro, maduro de distancias (...) ¿Qué traes en el limo fatal de tu corriente?/ ¿Un misterio infinito sin ayer ni mañana?”(p. 82) y el yo lírico manifiesta una relación de hermandad con ellos: “Lloro por vos cuando me encuentro lejos, /¡cuando te nombro, hermano Huasamayo!” (p. 22).

Además, el “sonoro cordaje de la tierra” (p. 82), como llama en otro momento al río este poeta, posee una función memorial signada por el transcurrir cíclico, que permite que sus aguas atestigüen tiempos presentes y pasados: “Qué viste allí en la Puna golpeada por el viento/que en tu espuma se anuda la pena y la nostalgia? / ¿Acaso los andrajos de una raza vencida/ o tal vez la potencia de un dios que se levanta?” (p. 82). Podemos encontrar en esto una característica de filiación andina, pues en las confluencias de los ríos, el aymara “reconoce también sus relaciones con los antepasados, con sus vecinos y con sus dioses” (Bouysse-Cassagne & Harris, 1987, p. 13)

Todo el paisaje construido en los poemas comparte el rol de testigo de tiempos antiguos, a la manera de marcas imborrables de un pasado que fue mejor para el hombre nativo. Proponemos como ejemplo dos poemas que el autor dedica a la fortificación del Pucará de Tilcara, que se mantiene en pie aún hoy, y que constituye un punto central de la comunidad humahuagueña



debido al carácter simbólico de conexión con la cultura andina y a la relevancia arqueológica que reviste.

### **Nocturno sobre el Pucará**

Estabas dormido y lejos sobre el tiempo inmemorial  
por las calles de la sombra, por los sueños de la greda,  
por la antigua adolescencia de tus milenios de cobre,  
por la raza enfebrecida que llenó tu eternidad.

Estabas como hace tiempo divisando las distancias  
en la gris simetría del sepulcro sideral,  
en la ronda de la luna cuando afila las aristas,  
en los ríos de allá afuera que te acunan y se van.

El silencio de las tumbas, el dolor del cementerio,  
esos brazos vegetales reclamando inmensidad;  
esas sombras que transitan los caminos de la noche,  
esos ríos de allá afuera que te dan oscuridad.

Siempre alerta desde el tiempo, desde el génesis del mundo,  
vigilando tu horizonte que se pierde más allá,  
donde un día Viltipoco desangrara las dos razas  
defendiendo su atavismo, la aborígen hermandad.

En las noches del incario florecieron por tus venas  
las inmensas religiones, en la curva celestial.  
Esculpiéron holocaustos en el ara Americana  
y en la mítica leyenda aprehendieron lo inmortal.

Suspendida del silencio sobre el dorso de la arena,  
una cruz de cuatro estrellas reclamaba su deidad;  
con el signo de otros dioses corrompieron tus creencias  
y la antigua Pachamama se durmió en tu soledad.

Rueda el viento por las pircas su dolor de yaravies,  
van rotando por las sombras las cantatas del ritual  
y en los ojos de las llamas los luceros resplandecen  
como cuentas enhebradas en los hilos de un collar.

(pp. 128-129)

## **El Pucara**

El sol de media tarde soñaba sacrilegios  
deformando las sombras y estirando los ríos,  
palpitaba su fuerza detrás de las raíces,  
licuaba en los panales la miel de los racimos.

De pie, sobre los muros, los negros legionarios  
entre el viento y la piedra guardaban los caminos,  
crucigramas del tiempo tendidos en la espera  
del retorno imposible de los pasos del indio.

Callado en su memoria de osario y de vasija,  
retenía en las tumbas la herencia de los siglos.  
Por su vientre de tiestos a veces los espectros  
molían con sus danzas la luz de los recintos.

Inclinado en la oblicua contraluz de la tarde,  
de cara hacia el poniente, se hundía en los abismos,  
adoratorio inmenso de una raza dormida,  
sobre la greda oscura del vientre sub andino.

Una quietud de cobre que unguía los andenes,  
en la última pendiente se hizo un ruego infinito.  
Se hundió en las turbadoras pupilas de las llamas  
pisoteando el temprano silencio de los nidos.

La espiral rogativa era un astil de cuarzo  
que disparó la fuerza plural de Viltipoco.  
Un perfil de vicuña cruzó el final del día  
perdiéndose en un cielo de pájaros sombríos.

La noche de los tordos cayó de las estrellas,  
la tierra por las sombras desparramó los grillos.  
La luna de las Ñustas fue un oráculo blanco  
desprendida del canto ritual del sacrificio. (pp. 20-21)

Estas dos piezas de idéntica extensión pueden ser concebidas como un continuum. En ambas, se tematiza la nostalgia del sujeto lírico a partir de la observación del Pucará como vestigio de un esplendor antiguo que se ha perdido, con innegables ecos vallejanos del tipo de “Nostalgias imperiales” o “Terceto

autóctono” (Vallejo, [1918] 2008). De esta manera, todo el entorno que se va presentando en estos y los restantes poemas del Churqui, nos redirigen hacia un orden anterior en el que se funden la cultura incaica con la humahuaca. La lógica temporo-espacial de los dos poemas responde a una concepción diferente a la occidental, en donde se solapan pliegues simultáneos unidos por la fuerza de la piedra del Pucará, acompañada por toda la flora y fauna locales, las cuales también se lamentan por la imposición de una cultura ajena. A su vez, la presencia de los muertos y espectros aumenta la sensación de simultaneidad, de circularidad, de tiempo condensado en el espacio de dicha fortificación.

Lo anterior da pie a otro aspecto relevante que tiene que ver con el proceso de refundación del pasado concebido de manera plástica, en el sentido en que se intersectan diferentes temporalidades. En los poemas del escritor jujeño encontramos una selección de determinados “capítulos” de la historiografía local, como pueden ser la dominación incaica, la supremacía del cacique humahuaca Viltipoco<sup>12</sup>, escenas de la conquista y del éxodo jujeño (en poemas como “Alba del 23 de Agosto” o “Romance a la muerte del Coronel Alvarez Prado”) y el silenciamiento de todo el período colonial. Este gesto poético-político busca la reivindicación de los indígenas, quienes aparecen en los poemas como los legítimos pobladores de la zona, hecho que se refuerza por la naturaleza que acompaña el reclamo. Como colofón, Choque Vilca reactualiza una postura milenarista asociada al retorno del inca, verbalizada en múltiples imágenes que integran una isotopía constante en su poética, tales como:

¡Ah!, pero el indio de América no ha muerto.  
Se ha tendido a dormir un sueño largo,  
desde el alto candil del Cabo de Hornos  
hasta el árido azul del Tihuanaco.

Sólo espera el llamado de sus dioses  
para tensar la fuerza de su brazo

y dejar escapar por su garganta  
todo el fuego inmortal del Lullaillaco. (pp.24-25)

¡Patria, dime si quieres que convoque  
a las tribus que duermen en las tumbas!  
¡Traeremos el sol de Purmamarca  
en la punta emplumada de las chuzas! (p.67)

## **El indio en el presente**

Luego de haber abordado las tematizaciones del pasado en la poesía de Choque Vilca, resta analizar qué sucede con la representación que hace del indio en su propio presente de la enunciación. Podemos afirmar que es en la narración del día a día de la comunidad de la Quebrada de Humahuaca donde mejor se observan las permanencias de una “cosmopercepción” andina arraigada en el *ayni* (Mamani Macedo, 2019), es decir, una relación de reciprocidad entre el hombre y la naturaleza. Esta última no es concebida “como exterioridad y recurso, sino como “interioridad”, en este criarse mutuamente. (Bugallo, 2010, p. 101). La riqueza expresiva del Churqui nos ofrece un sinnúmero de imágenes de la vida agraria; podemos nombrar como ejemplo los siguientes fragmentos de los poemas “Abuelo Victoriano”, “Labrador” y “Hermano sembrador”:

### **Abuelo Victoriano**

Era un manzano que se fue secando  
sobre el tibio rumor de las acequias.

Era el origen del impulso agrario,  
el crepúsculo verde de la siembra.

(...)

Aró la tierra virgen desde el alba al] ocaso,  
el sudor de su frente fertilizó las] melgas,  
y el pan de cada día, sobre la] humilde mesa,  
tenía la fragancia del agua y la] molienda.

En las estrías del surco fue] quedando su vida,  
porque era otra semilla germinal en] la tierra,  
Fertilizada en noches de espera y] lloviznas,  
madurada en las verdes cuchillas de la siembra.(p. 31)

### **Labrador**

Labrador de tierra sometida,  
conjunción de cosechas y trabajo  
aleación de sudor y de fatiga  
sobre la gris patena de tu campo.

Con el cobre doliente de tu carne  
las cuchillas del sol hechas] cansancio  
madurarán las mieses de tu sangre  
sobre el verde milagro del verano  
(...)

Labrador de Tilcara, en tus rastros  
van quedando las fuerzas de tus] brazos,  
como ofrenda de paz, como] manojos  
de mazorcas pletóricas de granos (p. 87)

### **Abuelo Victoriano**

¿Sabes hermano, sembrador y labriego?,  
ni tu ni yo venimos de otros rumbos.  
volvemos por la vieja raíz de nuestra] sangre  
a flor del universo.

(...)  
Queremos florecer como las uvas.  
Como espigas granadas ofrecemos  
los dos unidos en un brindis largo.  
Los dos, hermano.

Tú, siembra; yo, aguacero.  
Tú, semilla germinal de sangre.  
Yo, lamiendo los surcos con el húmedo] aliento.  
Los dos unidos por los tendones largos  
que estira nuestra patria por el suelo. (p. 89)

En las citas anteriores hallamos un yo lírico integrado en la comunidad de labradores, lo que se aprecia en su linaje familiar representado por su abuelo y en el sentimiento de hermandad que profesa con el sembrador. Todo lo cual contribuye a un sentir y vivir comunitario propio de la cultura andina (Zanolli, 2005). Además, en el tercer poema se relaciona la siembra de la tierra con la siembra de las palabras, entroncando al quehacer poético en la misma praxis andina. Como él afirmara en su escrito “Yo, el Churqui”: “Aquí cultivé la tierra junto a mi abuelo Victoriano y sembré en los surcos los poemas que nunca florecieron” (p. 136). Recordemos que el primer pseudónimo utilizado por Choque Vilca fue “Juan Manuel de los Surcos”, lo que, sumado a su segundo apodo “Churqui”, nos da una idea de la estrecha relación que mantenía con la labranza y la naturaleza.

Por momentos, la relación del poeta con la naturaleza adquiere matices sensuales, como en “Oscuridad”, en donde leemos: “¡Nada!/ Sólo tú,/ ¡Naturaleza!/Yo me estrecho a tu carne y a tus formas, / oscuras y sensuales, / a tus pechos de noche, / a tus caderas / suavemente iluminadas / por la luz de las estrellas (...) Más allá te detienes en el agua / y te mojas la espesa cabellera / en las ondas del río que va yendo, / Afrodita del Mar de las Tinieblas” (pp. 62-63). La figura femenina de la naturaleza tiene otra faceta como mujer fértil: “En brazos del dulce sostén del camino, / más allá del sueño que entibian los soles, / la tierra fecunda se extiende en azúcar / y en blancos azahares descansa la noche” (p. 66); “donde las lluvias besan la tierra embarazada / y los vientos labriegos parcelan los airampos” (p. 164); lo que nos habilita a asociaciones con la Pachamama, nombrada en muchos poemas como la madre fecunda, pero también en relación con la virgen de la tradición católica, en poemas como “Madre nuestra” o “Peregrinos de la Puna”: “Esta noche misma subirán al cerro / a ‘bajar’ la Virgen de Copacabana (...) Tres mil peregrinos de toda la Puna, / creencia divina, liturgia pagana. / Devoción sublime plasmada en cansancio, / tributo de sangre de la Pachamama” (pp. 114-115)

El sincretismo entre la Pachamama y la virgen María pareciera ser una constante en el territorio andino, pues, en palabras de Verónica Cerededa “Pachamama se llama comúnmente *wirjina* (Virgen), apelación que la identifica aparentemente con la madre del dios cristiano, aunque también en la religión andina antigua el culto a la tierra cultivada estaba a veces asociado con el lugar donde estaba enterrada una virgen *aqla* (1987, p. 47). Sin entrar en detalles, pues excede los objetivos que nos propusimos, apuntamos algunos aspectos a tener en cuenta en la localidad de asiento del *locus* poético que estudiamos. En primer lugar, la creación de la Cofradía de la Virgen de Copacabana en 1634 (Zanolli, 2005) y la celebración de la fiesta de Nuestra Señora de Copacabana cada 2 de febrero.

Ese día un espíritu festivo y de recogimiento a la vez invadía el pueblo que en romería de propios y extraños, españoles e indios veneraban a la virgen entre el calor y el polvo. Al finalizar la misa de mediodía entre donaciones, y a la espera de la elección de mayordomos y sacerdotes, los Torocontí, los Cortés, los Choque o los Socomba, es decir los indios más prósperos del pueblo, hacían circular comida y bebida para todos los promesantes. Las familias salían de sus casas para compartir, con el resto de la comunidad, su devoción por la virgen pero también para participar en un ritual de encuentro. (Zanolli, 2005, p. 182)

Estas fiestas e instituciones coloniales, en palabras de Zanolli, contribuyeron a la creación de una identidad colectiva que nucleaba a todos los indios agrupados en dicha cofradía. De esta manera, las identificaciones coloniales se entrelazaban con una memoria étnica anterior. Al mismo tiempo, la virgen de Copacabana funciona como un nodo unitivo transnacional, integrando las zonas de Puno y Bolivia. Es decir que la presencia de los rituales de doble dependencia (religiosidad cristiana-Virgen de Copacabana/religiosidad andina-Pachamama), más las características específicas de esa advocación en la Quebrada de Humahuaca, echan luces acerca de los complejos procesos

identitarios que atravesaron los pueblos humahuacas, y que se patentizan en los poemas de Choque Vilca como un presente vivo a través de la práctica cultural de las peregrinaciones.

## **Conclusión**

En los poemas del escritor jujeño Germán Walter Choque Vilca se irradia, a partir de la localización de Tilcara como *taypi*, un referente andino situado en esas geografías y no otras. Es decir que su obra nos brinda un acercamiento hacia el entorno de la Quebrada de Humahuaca, sus pobladores y sus modos de vida, todo esto arraigado en una “cosmopercepción” que es andina, pero también humahuaca.

Los sustratos indígenas aymaras, quechuas, humahuacas e incas entran en juego tensionalmente en los diversos niveles textuales. Esto llega a su punto máximo en los solapamientos de diferentes tiempos históricos tales como la conquista, las rebeliones al mando del cacique Viltipoco, el incario, los procesos independentistas en la provincia de Jujuy y el presente, representado a partir de la enunciación de un sujeto colectivo que muestra complejos procesos identitarios. Todo lo anterior, mixturado en un presente cíclico asentado sobre una relación de reciprocidad entre el hombre y la naturaleza, en donde la segunda hace eco del reclamo del yo lírico en pos de la redención de un pueblo que fue ultrajado y que espera el retorno de un orden andino incaico anterior.

Todas las características mencionadas contribuyen a la riqueza de la lírica del Churqui, a la cual proponemos denominar como poesía andino-humahuaca, pues consideramos que de este modo iniciamos un camino de autoconocimiento de nuestras particularidades locales. La poesía de Choque Vilca, entonces, es una de las manifestaciones existentes en el sistema de las literaturas andinas (en plural) radicadas en los andes meridionales.



## Notas

- 1 Las sierras subandinas conforman un conjunto de cordones serranos situados en la región andina del noroeste argentino, abarcando parte de las provincias de Salta y Jujuy. El poeta Choque Vilca utiliza esta nomenclatura de neto corte geográfico en dos poemas: “El Pucara”: “Inclinado en la oblicua contraluz de la tarde,/de cara hacia el poniente, se hundía en los abismos,/adoratorio inmenso de una raza dormida,/sobre la greda oscura del vientre sub andino” y “Poema sobre el Atlántico” (reproducido en el epígrafe de este trabajo).
- 2 El churqui es un árbol mediano característico de los valles secos y quebradas de Salta y Jujuy. Su nombre proviene del quechua, chur = producir molestia; ki = cortar, herir. El principal editor y amigo de Germán Choque Vilca afirmaba acerca de este apodo: “Alguna vez me pregunté sobre el acierto de darle el apelativo de “Churqui” al poeta de Tilcara. Una paradoja imposible, cierta e imperecedera. Porque designar con el nombre de un árbol leñoso, duro, indómito, espinoso, a veces achaparrado y otras enhiesto, a un vate romántico, pletórico de nostalgia y entregado a una proverbial bohemia, es aventurarse a caer en el vacío. Es que los lugareños son sabios cuando se trata de endilgar sobrenombres; y Germán, luego de sufrir varios accidentes casi fatales, recibió el bautismo de ‘Churqui’ en el templo de la vida, aludiendo a su fortaleza física. Nervudo, más bien alto, brazos largos y fuertes, cabeza altiva pero desprovista de soberbia, cuerpo longuilíneo sostenido por piernas de mimbres, ágiles y atléticas. Una nariz aguileña y prominente partía de un tajo su mirada recia, profunda, oscura y a la vez humilde y bondadosa, en la que se adivinaba el drama de su vida, el misterio de sus noches y el asombro por los milagros de la Naturaleza”. (Méndez, 2015, p. 11)
- 3 El poema menos estructurado de la serie es “Oscuridad”, con una única estrofa de 36 versos de métrica heterogénea y ausentes de rima.
- 4 Relevamos la existencia de dos artículos dedicados al poeta (Vilca, 2014/2015; Pérez, 2018) y dos tesis de Licenciatura defendidas en la Universidad Nacional de Jujuy (Argentina), “La configuración del tiempo y el espacio en poemas de Germán Walter Choque Vilca como expresión de una poética mestiza” de Mercedes Peñaloza (2019) y “La lírica de Germán Walter Choque Vilca, expresión de una reivindicación andina a través de la escritura: tinkuy cultural del hombre latinoamericano” de José Luis Fernando Aguilar, a la cual lamentablemente no pudimos acceder.
- 5 La Garganta del diablo es una formación rocosa ubicada en Cafayate, provincia de Salta (Argentina).
- 6 Las posibles relaciones entre César Vallejo y Germán Choque Vilca exceden los objetivos de este trabajo, sin embargo, mencionamos a modo de ejemplo el poema “Pastora de Abra Pampa”, el cual posee similitudes con “Idilio muerto”.

- 7 Todas las citas se toman de las *Obras Completas* (Choque Vilca, 2015) consignadas en las referencias bibliográficas.
- 8 Desde la disciplina histórica, encontramos los mismos interrogantes a la hora de historizar una vasta región considerada “andina”. Coincidimos con Enrique Ayala Mora cuando afirma: “La primera pregunta que surge nos plantea: ¿qué es lo andino? Esta evidente inquietud podría responderse desde el escenario geográfico, desde el ámbito ecológico, en suma desde el escenario físico natural, asiento de nuestro devenir. Sin embargo, lo andino no se agota en una suerte de determinación geográfica. Su especificidad, puede argüirse, tiene un carácter polisémico, de unidad y pluralidad. Esto es, porque de un lado recupera la historicidad de un proceso milenario que por diversos factores da una unidad a la evolución de un conjunto de pueblos frente a una realidad regional continental y planetaria, y de otro lado, paradójicamente expresa no un tronco homogeneizador, sino una unidad que da sentido a una pluralidad, a una diversidad que no se disgrega sino que integra los términos naturales y geográficos, los culturales y simbólicos. Así, a partir de esa diversidad ecológica que abarca desde la zona costanera hasta los páramos y punas, sin olvidar el pie de monte amazónico, lo andino conjuga en sus diferencias una complementariedad” (1999, p. 14).
- 9 Este trabajo de relocalizar los estudios andinos lo llevamos a cabo, inicialmente, en un artículo dedicado al poeta salteño Manuel J. Castilla (Fleming & López, 2020), en el cual reflexionamos acerca de la posibilidad de considerar su estética dentro del marco del “vanguardismo andino”. De la misma manera, Pamela Rivera, en un artículo recientemente publicado, conjuga los espacios y saberes indígenas andinos y wichí en la poesía del salteño Jesús Ramón Vera (Rivera G, 2020)
- 10 Estos juegos cromáticos se encuentran en la cerámica típica de Tilcara y Hornillos (Quebrada de Humahuaca) desde tiempos prehispánicos, con decorados geométricos negros sobre rojo (Lumbreras L. G., 1999).
- 11 Para el debate acerca de la distinción entre Humahuacas u Omaguacas, ver Zanolli (2005).
- 12 “Viltipoco fue el último gran líder de la resistencia indígena al norte del valle Calchaquí, entre la Quebrada de Humahuaca y los espacios económicos y administrativos de mayor importancia al sur del Cuzco: Charcas y Potosí” (Zanolli, 2005, p. 142). “Con la captura de Viltipoco se terminaban 50 años de resistencia al español y aparecía en su verdadera dimensión el nombre de un cacique prácticamente anónimo, con un poder que hasta el mismo Juan Calchaquí debió envidiar, que cayó sin combatir y que, hasta el momento, aparece más como un mito que como una realidad. (Zanolli, 2005, p. 171)

## Referencias bibliográficas

- Ayala Mora, E. (1999). Presentación general. En L. G. Lumbreras, *Historia de América Andina. Vol 1 Las sociedades aborígenes*. (pp. 9-24). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar- Libresa.
- Ayala, J. L. (2011). *Diccionario de la cosmopercepción andina. Religiosidad, jaqisofía y el universo andino*. Lima: Arteidea grupo editorial.
- Bate, L. F. (1999). Comunidades andinas pre-tribales: los orígenes de la diversidad. En L. G. Lumbreras, *Historia de América Andina. Vol 1. Las sociedades aborígenes* (pp. 77-108). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar- Libresa.
- Bouysse-Cassagne, T., & Harris, O. (1987). Pacha: en torno al pensamiento aymara. En T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt, & V. Cereceda, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (pp. 11-57). La Paz: Hisbol.
- Branca, D. (2017). *Identidad aymara en el Perú. Nación, vivencia y narración*. Lima: Horizonte.
- Bugallo, L. (2010). La estética de la crianza. Los santos protectores del ganado en la Puna de Jujuy. En T. Escobar, *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos / Ticio Escobar ; María Alba Bovisio ; Marta* (pp. 85-102). Córdoba: Encuentro Grupo Editor.
- Cereceda, V. (1987). Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En T. Bouysse-Casagne, O. Harris, T. Platt, & V. Cereceda, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (pp. 133-231). La Paz: Hisbol.
- Choque Vilca, G. W. (2015). *Obras completas*. Jujuy: Cuadernos del duende.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Espino Relucé, G. (2019). *Narrativa quechua contemporánea. Corpus y proceso (1974-2017)*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Fleming, M. L., y López, I. N. (2020). "Vanguardismo andino" más allá de Perú. *Caligrama*, 25(1), pp. 95-109.

- García Moritán, M., y Cruz, M. B. (2011). *Comunidades originarias y grupos étnicos de la provincia de Jujuy*. Yerba Buena, Tucumán: Ediciones del subtrópico.
- Lumbreras, L. G. (1999). Introducción al volumen. En L. G. Lumbreras, *Historia de América Andina. Vol. 1 Las sociedades aborígenes*. (pp. 25-46). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar .
- . (1999). Tribus y estados en los Andes: siglos XII-XVI. En L. G. Lumbreras, *Historia de América Andina. Vol 1. Las sociedades aborígenes* (pp. 331-434). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar- Libresa.
- Mamani Macedo, M. (2009). *Poéticas andinas*. Puno. Lima: Pájaro de fuego ediciones.
- . (2017). *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Lima: Fondo de Cultura Económico.
- . (agosto de 2019). Purun Yachana. El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestra literatura. *Jornaleros. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*. (Año 4/ n° 4), pp. 11-22.
- Méndez, H. J. (2015). Prólogo. En G. W. Choquevilca, *Obras completas* (pp. 11-13). Jujuy: Cuadernos del duende.
- Núñez Atencio, L. (1999). Las formaciones históricas del desierto y los bosques meridionales. En L. G. Lumbreras, *Historia de América Andina* (pp. 283-330). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-.
- Palermo, Z., & Altuna, E. (1996). Región cultural y región literaria. En Z. Palermo, *Una literatura y su historia, Fascículo 2* (pp. 1-18). Salta: CIUNSA.
- Peñaloza, M. H. (2019). *La configuración del tiempo y el espacio en poemas de Germán Walter Choque Vilca como expresión de una poética mestiza*. Jujuy: Texto inédito.
- Pérez, A. J. (Febrero-Marzo de 2018). La poesía indígena del Churqui Choque Vilca. *Revista Destiempos*(58), pp. 122-149.
- Ribeiro, D. (1977). *Configuraciones histórico-culturales latinoamericanas*. Buenos Aires: Calicanto.

- Rivera G, P. R. (2020). El indio entre naturaleza y urbanidad: representaciones sociales y literarias. *Tesis*, 13(17), pp. 109-128.
- Vallejo, C. ([1918] 2008). *Los heraldos negros*. Buenos Aires: Losada.
- Vilca, G. E. (2014/2015). Choquevilca: un poeta entre dos mundos. *Revista Hermeneutic*(13), pp. 1-13.
- Zanolli, C. E. (2005). *Tierra, encomienda e identidad: Omaguaca (1540-1638)*. Buenos Aires: Sociedad argentina de antropología.



**PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN, MEMORIA Y VIOLENCIA  
EN EL TESTIMONIO DE GREGORIO CONDORI MAMANI**

**IDENTIFICATION, MEMORY AND VIOLENCE PROCESSES  
IN THE TESTIMONY OF GREGORIO CONDORI MAMANI**

**PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO, MEMÓRIA E VIOLÊNCIA  
NO DEPOIMENTO DE GREGORIO CONDORI MAMANI**

**Marcia Muriel Manino\***

Universidad Nacional de Salta  
marciamanino3c@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9746-1481

Recibido: 20/03/21

Aceptado: 20/06/21

---

\* Marcia Muriel Manino tiene 27 años, vive en la ciudad de Salta, Argentina y es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Salta (UNSa). Actualmente se encuentra transitando el tramo final de la Licenciatura en Letras y ejerciendo como docente en nivel medio y superior no universitario. Fue Auxiliar Docente de segunda en la cátedra de Teoría Literaria I en la UNSa. Obtuvo dos becas de investigación: en la Facultad de Humanidades y en el Consejo de Investigación de la UNSa (CIUNSA). Tanto allí como en su tesis investigó sobre la construcción de la identidad en testimonios indígenas peruanos de la sierra, la novela testimonial afroperuana y testimonio de una mujer shipiba de la Amazonia, enfocando esto último en la segunda beca. Actualmente forma parte de un proyecto de investigación de CIUNSA indagando aún sobre testimonios de mujeres amazónicas.

## Resumen

Este trabajo indaga en el testimonio etnográfico peruano de *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1997) a fin de analizar cómo se construyen los procesos de identificación del indígena migrante de las sierras y cómo esa construcción se encuentra atravesada por una heterogeneidad conflictiva que, a su vez, se signa por una posición de subalternidad. Además, interesa reflexionar en torno a la importancia del testimonio como texto de carácter heterogéneo que desde su condición genérica se traduce en un dispositivo que representa la heterogeneidad latinoamericana y que denuncia los ultrajes de la cultura occidental sobre la indígena.

**Palabras claves:** Testimonio etnográfico, Procesos de identificación, Violencia, Indígena, Migrante.

## Abstract

This work investigates inquires into the Peruvian ethnographic testimony of *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1997) to analyze how the identification processes of the indigenous native migrant from the mountain ranges are built and how this construct is penetrated by a contentious heterogeneity that, in turn, is marked by a position of subordination. Besides, this work is interested in reflecting on the importance of the testimony as a text of heterogeneous nature that, from its generic condition, translates into a device that represents Latin American heterogeneity and that denounces the Western culture's outrages against the indigenous one.

**Keywords:** Ethnographic witness, Identification processes, Violence, Indigenous native, Migrant.

## Resumo

Este trabalho investiga o testemunho etnográfico peruano de *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1997) com o objetivo de analisar como se constroem os processos de identificação do migrante indígena da serra e como essa construção é atravessada por uma heterogeneidade conflictiva que, por sua vez, é marcada por uma posição de subalternidade. Além disso, busca refletir sobre a importância do testemunho como um texto de natureza heterogênea que, desde sua condição genérica, se traduz em um dispositivo que representa a heterogeneidade



latino-americana e que denuncia os ultrajes da cultura ocidental sobre a cultura indígena.

**Palavras-chaves:** Testemunho etnográfico, Processos de identificação, Violência, Indígena, Migrante.

---

## Introducción

El testimonio del cargador Gregorio Condori Mamani fue recogido por los antropólogos Ricardo Valderrama Fernández y Carmen Escalante Gutiérrez. Relata la vida de un cargador nacido en Acopía, Perú, que quedó huérfano y desde pequeño salió de su comunidad para trabajar a la ciudad, pasando por innumerables experiencias dolorosas. Luego de participar de un corometraje a cargo de Luis Figueroa en 1974, los antropólogos cuzqueños llevaron a cabo entrevistas, estableciendo un lazo de amistad y vecindad con él y su esposa. Más tarde escribieron el testimonio<sup>1</sup> de este migrante de las sierras.

Se trata de un texto ampliamente revisitado por la crítica y con una importante recepción en el ámbito académico. Sobre todo, cabe destacar los estudios de Antonio Cornejo Polar (1990) y de Elena Altuna (2008) quienes aportaron interesantes análisis sobre él.

Este trabajo indaga en el testimonio etnográfico peruano de *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1997) a fin de analizar cómo se construyen los procesos de identificación del indígena migrante de las sierras y cómo esa construcción se encuentra atravesada por una heterogeneidad conflictiva que, a su vez, se signa por una posición de subalternidad. Además, interesa reflexionar en torno a la importancia del testimonio como texto heterogéneo que desde su condición genérica se traduce en un dispositivo que representa la heterogeneidad latinoamericana, tal como lo expresó Cornejo Polar en sus numerosos escritos sobre crítica literaria latinoamericana.

A partir de una lógica descriptiva y exploratoria de este análisis cualitativo, intentamos llevar a cabo una observación comprensiva y reflexiva sobre los procesos de identificación que dan cuenta de representaciones heterogéneas en el testimonio peruano a partir de las fluctuaciones de voces del letrado y el indígena. Adscribimos a una metodología de carácter cualitativo puesto que la tarea fue observar fenómenos sociales — como el lugar de los indígenas en la ciudad— por medio de la selección de testimonios de corte fronterizo entre lo literario y lo antropológico. Esta indagación se realiza desde el análisis y la descripción comprensiva del texto *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*.

### **Punto de partida**

El testimonio, género inaugurado por Premio Casa de las Américas, se enmarca en la llamada literatura indigenista que tiene como referente al mundo indígena, aunque en la forma (genérico) sigue siendo occidental y se trata de una escritura hecha por mestizos, en contraposición de la literatura indígena. Estamos ante un texto heterogéneo y emergente que hace unas décadas ingresa a la crítica y a los estudios literarios trabajado desde sus propias particularidades. El testimonio funciona como instrumento comunicativo de denuncia y da cuenta de consideraciones verosímiles ancladas en la realidad.

*Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1997) es un testimonio de corte etnográfico y canónico (Nofal, 2012) en el que se observa la presencia de dos antropólogos que hacen hablar a un informante. Este último se presenta en situación de desigualdad en relación con los letrados, puesto que se trata de un sujeto analfabeto, indígena migrante, indio urbano que denuncia los ultrajes de la urbe modernizada. La voz del informante es la de un sujeto con historia que representa a una colectividad signada por la subalternidad y, pese a toda la problemática sobre la cuestión de la autoridad, creemos que lo que dice y lo

que silencia en este testimonio nos permitirá comprender las formas en que construye su identidad. Sostenido por la memoria, cuenta su vida en forma cronológica partiendo desde su infancia y las descripciones de las peripecias de su vida están construidas con detalles muy precisos.

Se evidencia un sujeto que se mueve entre distintas identificaciones en las que la construcción de la memoria del sujeto subalterno (Spivak, 2011) se lleva a cabo desde dos voces que conforman la autoría del relato: la del letrado y la del informante. Gregorio es el representante de toda una colectividad, los *sin ayllu*, subyugada por la violencia urbana de una sociedad modernizada como lo es el Cusco. Dicha violencia no es más que el producto de relaciones de poder (Foucault, 1995) que aún están signadas por la colonialidad (Said, 1993) y que se traduce en situación de dominación. A continuación, analizamos algunos ejes que conducen a una lectura del testimonio de este indígena peruano: los procesos de identificación, la memoria del sujeto migrante y las situaciones de violencia que atraviesan Gregorio y Asunta<sup>2</sup>, su esposa.

## **Gregorio, un runa sin ayllu**

Gregorio es huérfano, perdió a su familia, no tiene tierras ni ganado, tampoco tiene pueblo, pese a que nació en Acopía. Migró al Cusco para servir a *mistis*, *wiraqochas* y gringos:

Él es un *waqcha*, pues no tiene parientes y no deja familia. Circuló por la vida sin un grupo de referencia, siempre solo y transitando por muchos empleos para sobrevivir: pastor de ovejas y vacas, cuidador de chanchos y burros, una vez recluta y, otra, presidiario, finalmente limpiador de pisos en una fábrica y, hasta el final de sus días, cargador: levanta el peso para que descansen las espaldas de dueños, los empleados, los comerciantes, las amas de casa y hasta los obreros. Su historia está impregnada de tragedias que se traducen en una situación de orfandad: la muerte de su hijo Tomasito y la de sus dos prime-

ras mujeres, el hecho de no poder tener más hijos y de que su esposa actual, Asunta, se enferma y deja el puesto de comida en uno de los mercados de Cusco.

La cuestión de la orfandad es clave puesto que representa una situación negativa para la cultura andina. La idea de colectividad y complementariedad rige la cosmovisión andina, pues uno se define en relación con el otro. El *Yanantin* (Mamani Macedo, 2019) es todo aquello que va en pareja, señala el carácter relacional de lo que existe para la cultura quechua y aymara. Por ello, es un estado necesario para lograr la armonía y la estabilidad que, en el caso de Gregorio, se rompe al abandonar su comunidad. La figura del testimoniante es la de un cristo (Cornejo Polar, 1994) que pone a sus espaldas el peso físico de lo que lleva, además del peso de vivir en estado de orfandad, sin *ayllu*, sin el *yanantin*; vive en estado total de vacío porque se transforma en un *wakcha*, es decir, un huérfano, al perder todo lo que es esencial para el mundo de los Andes.

La autobiografía de Gregorio Condori Mamani permite conocer tanto el Cusco urbano y la modernidad en el Perú de los sesenta y los setenta, como la cosmovisión andina a través de su conocimiento del origen de su lugar, las deidades, los *apus* (espíritus de las montañas), el *hanakpacha* (mundo de los dioses), el *ukapacha* (mundo de abajo), la *pachamama* (madre tierra) y hasta la fuerza de la naturaleza. Gregorio no ignora la política, los conflictos sociales, la pobreza que hay en el campo y las diferencias étnicas y sociales. Él es consciente de su lugar en el mundo, ese lugar que lo relega al despojo y a la orfandad.

Los estudiosos (Cornejo Polar, 1994; Sklodowska, 1992) acuerdan en que el antropólogo/letrado no es solo quien recoge un testimonio y escribe los paratextos, también es quien selecciona al informante y lo que se dirá o no en el texto, sobre la base de las representaciones que tiene el intelectual de la comunidad donde recoge los datos. Sin embargo, no podemos pensar que esa intervención determina de forma absoluta la autonomía del testimoniante, pues las identificaciones que constituyen su

identidad se dejan leer en *Gregorio Condori Mamani*. Él habla en nombre de los migrantes serranos que se trasladan a la ciudad en búsqueda de mejores condiciones de vida, por lo tanto, lo individual se diluye en lo colectivo, por lo que el carácter de biografía literaria se pierde al ser, en realidad, una biografía cultural.

Desde el principio Gregorio se considera un desarraigado, tanto en términos geográficos como en términos de lazos de parentesco biológicos, pues no pertenece a ningún lugar y no tiene familia, más que la que conforma con su primera esposa, a quien pierde, y, más tarde, con Asunta. Rosaleen Howard-Malverde (1997) advierte que una de las terminologías que utiliza el informante para expresar su sentido de identidad a lo largo del relato —y la de los miembros de la comunidad que lo rodea— es justamente *wakcha* (huérfano) y es el que determina el destino marginal, la pérdida del *Yanantin* de Gregorio.

Gregorio se autopercibe en contraposición al *misti*, es decir, al mestizo, el “otro” contrario de Gregorio, quien pertenece a los *runas*: al grupo de personas que forman parte de una comunidad y tienen la responsabilidad de reproducir lo aprendido en esa cultura. Esos otros con los que tiene malas experiencias, al trabajar para ellos, lo maltratan, discriminan y, sobre todo, el otro/mestizo le impone su cultura y su lengua. Al respecto, cuenta que tuvo que buscar a un compadre *misti* para entablar matrimonio con Asunta, ya que la iglesia lo exigía junto al rito obligatorio de rezar en español. Gregorio expresa que el Ejército lo obligaba a hablar la lengua hegemónica y como tenía ciertas dificultades para apropiarse de ella, lo denigraban.

El ingreso al Ejército era forzado, los indígenas estaban obligados a pelear en nombre de una Nación que no los protege y a hablar la lengua española silenciando la lengua y la cultura propia. Gregorio y su colectividad, aunque desde lo constitucional son considerados ciudadanos<sup>3</sup> pierden este estatuto al no ser ciudadanos que puedan alzar la voz o que sean considerados con igualdad por el resto y por el mismo Estado (Cam-

puzano, 2020). La ajenidad a la cultura letrada los convierte, como consecuencia, en desplazados. El imperio mismo de la escritura es una forma de violentar el mundo simbólico de los pueblos originarios, pues implica la imposición de toda una cosmovisión que se contrapone a la que ya tienen. Patente es el testimonio de Asunta cuando cuenta que no reacciona ante los trabajadores municipales que actúan con violencia sobre ella a causa de su desconocimiento de la licencia municipal ya que no sabe leer e ignora las normas que rigen la ciudad.

Nuevamente el episodio de Cajamarca que, por cierto, Gregorio narra, se reactualiza: la autoridad y el poder se encarnan aún en la palabra escrita en español y somete a la lengua indígena oral. Las estructuras de poder se encuentran aún signadas por la colonialidad del poder (Quijano, 1999), noción que representa un elemento clave del capitalismo mundial y que se funda en la idea de clasificación racial/ étnica de las poblaciones de todo el mundo originada a partir de América. Esta clasificación es fundamental para este patrón de poder y opera en el plano material y subjetivo de la sociedad y la existencia cotidiana. En la narración sobre la vida de Gregorio vemos con claridad la intensidad con la que la cultura occidental se impone y subyuga a la cultura andina desde el momento de la llegada de los europeos al continente.

El conocimiento de Gregorio sobre este momento clave de la historia andina, donde se produce el grado cero del enfrentamiento entre oralidad y escritura, en términos de Cornejo Polar, dan cuenta de la conciencia que tiene el enunciador acerca del lugar que ocupan los indígenas en la ciudad. El testificante establece una relación de inferioridad, asociada al desconocimiento de la escritura, respecto a los españoles y los incas. La oposición a la que Gregorio alude a lo largo de casi todo el relato entre *runas* y *mistis* tiene su origen justamente en los hechos de Cajamarca que dan inicio a esta relación de dominación de la cultura occidental sobre los pueblos originarios. Relación que

se traduce en la presencia de identidades conflictivas en Latinoamérica.

Gregorio conoce las prácticas religiosas de las sierras y, curiosamente, interpreta y explica acontecimientos modernos de su propia cosmovisión andina para comprender los cambios de la modernidad que le son ajenos. Tal es el caso de un fragmento en el que cuenta sobre la aparición del avión, producto de los desarrollos tecnológicos occidentales:

Un día, en tiempo de la era, nosotros estábamos trabajando entre doscientos o trescientos hombres, y en eso por detrás del cerro Silquincha, apareció un pájaro grande, parecido al cóndor, gritando como condenado. Y todos los que estábamos en la era nos asustamos. Ese rato me acordé de un cuento que narró una vez mi tío Gumerciendo, que faltando unos días para el fin de este mundo va a venir un alqamari con cabeza de cóndor y pies de llama a avisarnos a los runas, familias del inka, para esperar listos el fin de este mundo. (Valderrama Fernández & Escalante Gutiérrez, 1997, p.17)

Se refiere al avión como un pájaro, pues traspone el término sobre la base de sus conocimientos del mundo que poco tienen que ver con los de la tecnología. Además, reconoce que el pasado del colectivo *runa* es el mejor estado en relación con las prácticas de la ciudad modernizada que ofrece el presente, pues Gregorio asume su pertenencia indígena, a la que valora y carga de sentidos positivos. La comunidad es una relación fundamental que se está perdiendo a causa de una modernidad que avanza vertiginosamente yuxtaponiéndose a las prácticas culturales andinas siempre de la mano con el *ayni*. La experiencia del *ayni* (cooperación y solidaridad andina), ligado a la noción de *pachamama* (totalidad y abundancia) son entendidas para Gregorio desde lo afectivo e involucra conflictos cuando la experiencia se traslada a la ciudad, al espacio urbano donde estas formas de vivir con el otro se presentan como prácticas culturales residuales (Williams, 1977):

Y venían a ayudarte. De todo esto nunca se pagaba en dinero: de lo que ayudabas, ni de lo que te ayudaban. Esto era el *ayni*. Aquí en Cusco, he visto poco esta costumbre del *ayni*, desde que vine. Los paisanos, cuando vienen aquí, se olvidan esta forma de ayudarse. [...] Si todos hiciéramos *ayni*, estas casas de Pueblos Jóvenes, no estarían como se ven, como casas de condenados; será porque el corazón de todo paisano que se instala en el Cusco, ya no escucha las costumbres del pueblo. (Valderrama Fernández & Escalante Gutiérrez, 1997, p. 23)

La incapacidad de Gregorio para adaptarse al mundo urbano radica justamente en la oposición que él mismo establece entre lo urbano y lo rural —donde se siente vinculado— pues en la ciudad no es más que un indígena marginado, un ciudadano que no puede ejercer su ciudadanía. La identidad del sujeto migrante (Cornejo Polar, 1996) también se construye en torno a la cosmovisión andina, a partir de la cual da significado a su propia existencia. La condición de migrante se explica a partir del desarraigo por no pertenecer ni a un espacio ni a otro: se reconoce habitante del mundo urbano, a la vez que siente nostalgia de su infancia; vive y habla desde más de un lugar (Campuzano, 2016).

La marginalidad, la condición de migrante y la orfandad, son las formas más violentas contra Gregorio. En su estadía en la ciudad, la violencia y el ultraje se dan tanto en los trabajos forzados e inhumanos a los que son expuestos él y los migrantes, como en la ocupación en el ámbito periférico e insalubre de la urbe. El cuerpo crístico del cargador (Cornejo Polar, 1994) está marcado, flagelado a causa de los procesos de destrucción del cuerpo por los discursos de la historia (Foucault, 1984). El informante y su esposa ocupan una casa precaria al lado de un basurero, en los barrios jóvenes del Perú. Gregorio habla de la deshumanización de la sociedad a causa de los discursos sociales que regulan las prácticas que los relega y los trata como si fueran animales.



La memoria individual de Gregorio se vincula con la fijación de la experiencia en carne propia. La condición de subalternidad es una condición asumida y cuestionada permanentemente por el testimoniante que narra su vida denunciando sus vivencias: “Así está la vida, jodida. Esta vida, jode; jode al estómago y esta espalda ya no puede con la carga” (Valderrama Fernández & Escalante Gutiérrez, 1977, p. 84).

### **Migrar en un mundo moderno**

Víctor Vich (2001) analiza, a partir de la situación de los cómicos ambulantes en las calles de Perú, las tensiones de la modernidad y hace referencia a la realidad de estos barrios como expresión de una identidad social:

[L]a subalternidad debe entenderse como un lugar epistemológico presentado como límite, negación o enigma [...] Por ello, la descripción de los asentamientos humanos en Lima, asociados a todos ellos con la migración y la pobreza, resulta ser el símbolo no sólo de las características de los espectadores sino, sobre todo, de la identidad del evento del teatro ambulante. (Vich, 2001, p. 52)

Gregorio se traslada a la ciudad en busca de una mejor calidad de vida, aunque ese anhelo no se realiza. Su identidad también se constituye a partir de la identificación con la figura del forastero (Altuna, 2008), siempre extraño y ajeno a los lugares que arriba. El migrante siente nostalgia por la igualdad y la reciprocidad. Desde luego, el *ayni* es el núcleo de la organización social de donde él proviene. Pero, a la vez, el testimoniante se siente identificado<sup>4</sup> con la urbe. De ahí que el protagonista sea un sujeto migrante cuyos rasgos identitarios son heterogéneos, por lo que deben ser abordados desde el “aquí”/“allá” y desde el “antes”/“ahora”. El informante narra su historia de vida, sus desventuras y las de Asunta desde el “ahora” y el “aquí”, a través de una memoria que mira con nostalgia y anhelo el “allá” y el “antes”, su lugar de origen y los tiempos en las sierras antes

de que la modernidad niegue la posibilidad de una vida plena en esos espacios.

En su testimonio se visibiliza a un indio urbano que representa a los sujetos “productores de heterogeneidad, cuyas acciones modifican el paisaje urbano, pero también los lugares de origen” (Altuna, 2008: 124). La presencia de los migrantes produce una transformación en el engranaje de la ciudad, ocupando, como ya sabemos, los lugares más bajos de ella y trabajando en condiciones precarias. La idea acerca de que los indígenas pertenecen al campo y los mestizos a la ciudad se quiebra a partir del surgimiento de esta figura que se desplaza.

### **Gregorio Condori Mamani, un sujeto heterogéneo**

Creemos que es imposible que la voz de Gregorio —y todo testimonio en el que no intervenga solo el testimoniante— aparezca sin dejar huellas de subjetividad del letrado ni del informante. A su vez, hay tensiones dentro de los procesos de identificación del testimoniante plagada de apropiaciones de más de una cultura y de una forma de mirar el mundo. La identidad andina que coexiste con cosmovisiones propias de la urbanidad y la modernidad, es una forma de resistencia ante la violencia epistémica. Por ello, no creemos que representen sujetos maleables incapaces de tomar la voz, por el contrario. Las identificaciones de Gregorio son múltiples y heterogéneas: proviene de un lugar con toda una cosmovisión milenaria como la andina y transita por diversos espacios adaptándose a otras, de ahí su condición de sujeto migrante que está en constante proceso de transformación. Los variados rasgos que lo constituyen coexisten conflictivamente.

Pensamos la identidad según Stuart Hall (2010), quien considera que la identidad es una “producción” continua, pues no tiene un fin ni se cierra. Se trata de un concepto móvil que no se encuentra preconstruido, sino que toma forma en las representaciones discursivas. Los textos testimoniales configuran la

identidad de un grupo, siempre en relación a un “otro” que puede ser distinto y que jamás es estático. La noción de *representación* de Roger Chartier puede ser válida cuando afirma que la

[C]onstrucción de las identidades sociales como resultantes siempre de una relación forzada entre las representaciones impuestas por aquellos que poseen el poder de clasificar y designar y la definición, sumisa o resistente, que cada comunidad produce de sí misma. (Valderrama Fernández & Escalante Gutiérrez, 1996, p. 57)

Ahora bien, Gregorio se identifica con la cultura indígena y hace referencia a ella con nostalgia, lo cual no significa que en él no se presenten rasgos identitarios propios de la cultura hegemónica occidental. El protagonista, en sus andares, se identifica con otras prácticas culturales propias de la urbanidad, de ahí que sea un indio urbano. Tal es el caso de su conocimiento sobre la situación política de una Nación que lo margina, así como la conciencia política que lo traspasa, todo lo cual queda bien expuesto en el capítulo undécimo cuando hace referencia a su encuentro con el dirigente Emiliano Huamantla, un sindicalista comunista que Gregorio conoció y a quien apoyó.

Además, Gregorio cree en los dioses de sus antepasados, pero también acude a la religión católica haciendo propia una diglosia cultural (Lienhard, 1994) en la que coexisten ambas cosmovisiones, pese a que la segunda identificación la hace por una necesidad de adaptarse o conseguir estatuto de pertenencia a la urbe:

El cargador debe aprender el castellano, apropiarse de la religión católica y adaptarse a la ciudad perdiendo las costumbres de sus antepasados. Estas contradicciones dan cuenta de un sujeto heterogéneo que se encuentra desgarrado por las tensiones de sus diferentes experiencias de vida: la de su procedencia y la del espacio urbano. Gregorio construye su imagen a través de múltiples discursos y experiencias que coexisten a causa de los constantes movimientos y los variados territorios

que lo obligan a hablar desde múltiples lugares que no logran resolverse porque se yuxtaponen conflictivamente.

## **La traducción del letrado solidario en el testimonio de Gregorio**

En el testimonio etnográfico, la intervención del letrado es más que evidente, pese a la insistencia de negarla, en la traducción que significa el pasaje de la oralidad a la escritura y al de otras lenguas hegemónicas, como lo es el español. El traslado no es solo de un sistema lingüístico a otro, puesto que intervienen aspectos culturales y sociales propios del testimoniante y del letrado. En la nota preliminar del testimonio, Valderrama Fernández y Escalante Gutiérrez admiten que hay un proceso de traducción, pero no se hace referencia a toda la implicancia de la traducción cultural: está atravesada por decisiones, ya sea en la organización, en la omisión de información, etc., e implica transferencias que ponen en tensión la idea de veracidad del relato:

Muchas veces eran ellos quienes elegían los temas para hablar, lo que recogíamos en cinta magnetofónica empezando su traducción en junio de 1975. Este proceso fue interrumpido repetidas veces para volver a entrevistas con el objeto de que ampliaran aspectos que habían pasado de largo. (Valderrama Fernández & Escalante Gutiérrez, 1977, p. 6)

Howard Malverde expresa que los procesos de identificación que se manifiestan en la narración de Gregorio están atravesados por conflictos y ambivalencias a causa de la historia de colonización que vivió su pueblo. Es en los rasgos lingüísticos, sobre todo léxicos, de su discurso donde se puede divisar esta realidad. Con base en esto, la autora plantea que el desafío del traductor está en preguntarse hasta qué punto un discurso de identidad colonizada es traducible y hasta dónde ese proceso puede implicar la visibilización de las ambivalencias inherentes a la identidad cultural andina. Me parece muy interesante la

idea de la traducción en términos de teoría de la “transferencia semántica”, en este caso, de un texto originalmente en “lengua débil” (quechua) a “lenguas fuertes”, como lo son el español e inglés. Este paso tiene límites en tanto no todo es transferible de una lengua a otra.

El criterio de traducción ha sido privilegiar lo que tal vez sería el orden de prioridades para una persona de cultura más urbana, de tipo occidentalizada, menos orientada por valores de comunidad y territorio que una persona, como Gregorio, que se autoidentifica como runa. (Howard Malverde, 1997, p. 10)

Además, entra en juego la cuestión de “autotraducción” o “traducción intralingüística” que lleva a cabo Gregorio al intentar trasponer lo que él desconoce a lo conocido, por medio de estrategias discursivas para atravesar las barreras culturales que lo alejan de los letrados. La autotraducción propicia un espacio intermedio entre la cultura y la lengua de Gregorio y la occidental, donde existe hibridez en las expresiones y se articulan los procesos de identificación. Este espacio intermedio, propone Howard Malverde, se llama o califica como *autoetnografía*: texto transculturalizado compuesto de representaciones que un sujeto se construye para definirse ante el otro, colonizador, por medio de apropiación de elementos de la cultura del otro. Esto significa que el sujeto heterogéneo no lo es solo en la medida en que es un indio urbano que se traslada del campo a la ciudad donde vive y se apropia de prácticas culturales urbanas, sino que también su discurso, desde lo lingüístico, es heterogéneo y da cuenta de transacciones de una lengua a otra.

En la relación de préstamos entre la lengua quechua y el español, tal como vemos en el habla de Gregorio, se refuerza la condición de discurso transculturalizado (Rama,1982) del testimonio. De algún modo, el testimoniante no se puede expresar solo con sus propias categorías culturales, sino que se mide por las categorías del otro. Pero el grado de influencia que sufre el

quechua es más profundo e impactante que el que se da con la traducción al español o inglés. Si bien la necesidad de mantener algunos términos invariables en la traducción, que lleva a la necesidad de anexar un glosario, puede implicar la expansión del vocabulario de la lengua de traducción, no deja de ser una realidad cargada semántica e ideológicamente por la debilidad del quechua.

La traducción es entendida, según James Clifford (1999), como *viaje*, ya que implica moverse entre dos mundos y se llevan a cabo negociaciones e intercambios. Se trata de *transacciones* (Bueno Chávez, 1996) en las que se producen desplazamientos de contenidos culturales. Es por ello que la traducción va más allá de lo lingüístico y es esto lo que hace del testimonio de Gregorio un texto complejo, donde no podemos detenernos y aceptar sin problematizar la propuesta de Valderrama Fernández y Escalante Gutiérrez en los paratextos. Allí hay un intento de borrar la intervención de estos en la construcción discursiva, alegando que sólo transcribieron lo que los testimoniados —Gregorio y Asunta— dijeron:

El hecho de ser el *runa simi* nuestro idioma materno, ha facilitado que la traducción al castellano resulte lo más cercana posible al texto quechua, conservando así la forma muy peculiar de expresarse de los bilingües andinos de la zona. Las personas que lean el texto quechua podrán tener de él su propia interpretación, porque consideramos que nuestra traducción no es única ni la más perfecta. Asimismo, es la versión castellana conservamos palabras en quechua que necesitan nota al margen, por lo que se añade un glosario. (Valderrama Fernández & Escalante Gutiérrez, 1977, p. 7)

Si bien los antropólogos admiten que su traducción no es la “única ni la más perfecta” (Valderrama Fernández & Escalante Gutiérrez, 1977, p. 6), solo hacen referencia a la traducción de un idioma a otro, como si se tratara de un traslado transparente. El hecho de que hayan grabado y vuelto a grabar para ampliar aspectos que pueden haberse pasado de largo, que ve-

rifiquen fechas y datos de acontecimientos precisos pareciera ser la garantía de que todo lo que se escribe en el relato es totalmente veraz: “Todos estos datos nos sirvieron para confirmar la veracidad del relato de Gregorio” (Valderrama Fernández & Escalante Gutiérrez, 1977, p. 7).

En el intento de presentar al testimonio como un texto sencillo que traspasa el relato oral al escrito, se suma la intervención en la cuestión de ciertas elecciones: disposición en capítulos, el borrado de los nombres de los antropólogos en la tapa de algunas ediciones, el añadido de un glosario en la versión castellana. No son cuestiones menores, puesto que dan cuenta de otras voces que también están formando parte del discurso y, por lo tanto, interviniendo en el relato que construye la identidad de Gregorio.

## **Conclusión**

La construcción de la identidad de Gregorio Condori Mamani es compleja y contradictoria. En ella intervienen múltiples identificaciones a partir de lo que Gregorio decide contar —o no, pues los silencios son importantes—, además de la selección que llevan a cabo los antropólogos acerca de qué incluir o no. El foco está en la orfandad como rasgo identificadorio. La condición de estar solo en el mundo se traduce en no tener padres, al perder a su hijo, a su familia, quedar solo con Asunta, y por el sentimiento de no pertenencia a ningún espacio físico. Gregorio se sabe *runi* y se sabe diferente a los *misti*, reconoce algunas prácticas propias del campo, como los mitos y las creencias religiosas que le sirven para explicar el mundo. Pero, a la vez, debió aprender el castellano, apropiarse de la religión católica y adaptarse a la ciudad dejando de lado algunas costumbres de sus antepasados. Estas elecciones dan cuenta de un sujeto heterogéneo que se encuentra desgarrado por las tensiones de sus diferentes experiencias de vida: la del mundo indígena y la del espacio urbano.

Los discursos y experiencias que coexisten a causa de los constantes movimientos y los variados territorios que lo obligan a hablar desde múltiples lugares, muestran una yuxtaposición de identificaciones que dan cuenta de la conflictividad que constituye al indio urbano. Sin *ayllu*, sin *yanantin*, el estado de orfandad se acentúa al extremo.

Los procesos de identificación en Gregorio, siempre en términos dinámicos, son el resultado de su condición de migrante. El protagonista presenta rasgos de más de una cultura. La ambivalencia y las tensiones de esta identidad son producto de una historia rasgada por la colonización y la dominación que pueden hacer del idioma mismo en que se escribe el testimonio un texto intraducible. El testimonio de Gregorio, a su vez, problematiza la realidad de los indígenas migrantes y visibiliza los procesos de identificaciones que atraviesan a estas colectividades. Sin duda, estamos ante un caso paradigmático de estos grupos que conviven en relación desigual por la imposibilidad de ejercer su ciudadanía y por las pérdidas de sus tradiciones milenarias, todo lo cual, a su vez, es producto de la hegemonía occidental que aún hoy se impone con sus estructuras de pensamiento colonialistas.

De hecho, el mismo testimonio etnográfico, con todas sus complejidades en torno a las problemáticas acerca de su representatividad, la autoridad y la veracidad, es un texto heterogéneo. El referente es el mundo indígena, por lo que forma parte de la literatura indigenista peruana que empieza a cobrar relevancia en el siglo XX. La naturaleza genérica del testimonio, permite, a su vez, problematizar y visibilizar la situación de Gregorio en la ciudad de Cusco. No cambia su situación, puesto que la intención paternalista queda en los intereses académicos de los antropólogos que recogen la voz del cargador. Sin embargo, nuestro protagonista logra hacerse escuchar resistiendo ante su situación y la de su comunidad subalterna.

Creemos que la condición de migrante, huérfano e indio urbano se acentúan justamente por la dificultad de que ellos



mismos “hablen” sin la intervención de un *otro* perteneciente a la cultura hegemónica académica. Esto último en el caso del testimonio etnográfico indigenista, pues la literatura indígena da cuenta de otros procesos que ya se están generando en el complejo caleidoscopio de la literatura hispanoamericana.

## Notas

- 1 El libro fue traducido al alemán, holandés, noruego, inglés, japonés y polaco. Incluso, se reeditaron ediciones especiales, como es el caso del testimonio de su propia esposa, Asunta Quispe.
- 2 Cabe destacar que la figura de Asunta fue invisibilizada por muchas ediciones (Campuzano, 2020). La publicación del testimonio de Gregorio Condori Mamani incluye el testimonio de su esposa. Sin embargo, son las últimas ediciones las que colocan en la portada el nombre de la mujer. Este dato no es menor puesto que tiene que ver con el impacto de los estudios de género en las sucesivas ediciones de este testimonio en relación con Asunta.
- 3 Hannah Arendt se detuvo a estudiar las experiencias políticas que posibilitaron el surgimiento de la ciudadanía en la modernidad y a cómo el examen de los procesos sociopolíticos llevó a la negación y destrucción de la ciudadanía y de la libertad política. Para Arendt, la ciudadanía democrática consiste, antes que nada, en una forma de vida en donde los ciudadanos deben poder levantar la voz y asociarse con criterio propio e independencia política, lo cual le permite la construcción de un espacio público libre e igualitario que debe ser protegido y garantizado por la propia acción cotidiana de los ciudadanos (Jiménez Díaz, 2013).
- 4 Esa identificación podría ser considerada en términos intrusivos en tanto no se trata de una decisión inspirada en el deseo, sino más bien en la necesidad de comprender para adaptarse a ese nuevo mundo donde, se supone, su vida mejoraría.

## Referencias bibliográficas

- Altuna, E. (2008). La partida inconclusa: indigenismo y testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 34, No. 68, pp. 121-141.
- Bueno, R. (1996). Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. En: *Mazzotti y Zevallos* (coord.), *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, pp.21-36.
- Campuzano, B. (2020). *Memoria y violencia en la narrativa peruana: del testimonio residual al cuento de guerra*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Tucumán. Salta. En evaluación.
- . (2016). Experiencia migratoria y tiempos heterogéneos en el testimonio latinoamericano contemporáneo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XLII, n°83, Lima-Boston: pp. 317-332.
- Cliford, J. (1999). *Itinerarios Transculturadores*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Cornejo Polar, A. (1990). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizontes.
- . (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Universidad Central de Venezuela: Ed. De la Facultad de Humanidades y Educación.
- . (1981). *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista, La cultura nacional, problema y posibilidad*. Lima: Editorial Lasontay.
- Foucault, M. (1984). Nietzsche, genealogy, history. En P. Rabinow (ed.). *The Foucault Reader*, Harmondsworth: Penguin.
- . (1995). *Discurso, poder y subjetividad*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto.
- Hall, S. (2010). Introducción: ¿quién necesita “identidad”? En Restrepo, Eduardo; Vich, Victor y Walsh Catherina (Eds.). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar,

- Universidad Javeriana. Quito: Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar, Enviñon Editores.
- Howarde-Malverde, R. (1997). Narraciones en la frontera: la autobiografía quechua de Gregorio Condori Mamani y sus traducciones al castellano y al inglés. *Amerindia* N° 22, 63-84. En línea [http://celia.cnrs.fr/FichExt/Am/A\\_22\\_05.pdf](http://celia.cnrs.fr/FichExt/Am/A_22_05.pdf). (Fecha de consulta: 25 de agosto de 2009).
- Lienhard, M. (1994). Sociedades heterogéneas y disgloria cultural en América Latina. En: Scharlau, Birgit (ed.). *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische grenzgänge zwischen. Moderne und postmoderne*. Tübingen, Gunter Norr Verlag.
- Mamani Macedo, M. (Julio, 2019). Yanantin: relación, complementariedad y cooperación en el mundo andino. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*. , vol. 8, n° 16, pp. 191-203.
- Nofal, R. (2002). *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del sur. 1970-1990*. Universidad Nacional del Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras. San Miguel de Tucumán.
- Quijano, A. (1999). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: Lander, Edgardo (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Said, E. W. (1993). *Culture and imperialism*. Nueva York: Vintage Books.
- Sklodowska, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano. reconstruir hechos reales Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang.
- Spivak, G. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El Cuenco del Plata.
- Vich, V. (2001). *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.



**NARRAR LA FRONTERA: BORDES DE UN GÉNERO EN  
DESPLAZAMIENTO**

**NARRATING THE BORDER: EDGES OF A GENDER IN DIS-  
PLACEMENT**

**NARRAR A FRONTEIRA: LIMITES DE UM GÊNERO EM  
DESLOCAMENT**

**Melania Sol Maidana\***

Universidad Nacional de Salta  
melaniasolmaidana@outlook.com.ar

ORCID: 0000-0001-8057-6306

Recibido: 25/03/21

Aceptado: 15/06/21

---

\* Melania Sol Maidana. Especialista en Lectura y Escritura (Ministerio de Educación de la Nación); Licenciada en Letras Modernas, Profesora en Letras Modernas y Técnica en Corrección Literaria, egresada de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Actualmente, es Maestranda en Estudios Literarios de Frontera (Universidad Nacional de Jujuy). Fue becaria del Programa JIMA (Jóvenes de intercambio México-Argentina) en convenio con la Universidad Autónoma de Aguascalientes (México) y Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) en el 2010. También fue becaria del programa Bicentenario, en convenio con la Universidad de Guadalajara y la Universidad de Córdoba durante el 2011. Actualmente, se desempeña como Docente Adscripta en la cátedra “Prácticas Críticas” de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Salta y como Auxiliar Docente en la cátedra “Comunicación y expresión” de la Universidad Católica de Salta. Imparte diversas materias en Institutos de Educación Superior de la provincia de Salta, Argentina.

## Resumen

El artículo problematiza en torno al género *relato de frontera* y su relación con el *relato de viaje* a partir del fenómeno del desplazamiento migrante latino desde la voz de una mujer indocumentada. Interesa indagar en torno a los lindes que dentro del relato se trazan en relación a sus fronteras genéricas, a la vez que se reflexiona en torno a los modos de hacer memoria y su escritura. El texto, dispositivo de conservación y elaboración de la memoria, es registro colectivo de quienes transitan la frontera norte. Se vuelve un acto pedagógico de lucha y de resistencia a favor de la vida, pues brinda una autoconciencia de unidad de la experiencia vital e histórica de los marginados. Su intencionalidad es transformativa de la existencia puesto que ensaya un modo resistir y (re)construir una grieta en donde la historia presente y la memoria histórica de los desplazados florece.

**Palabras clave:** Relato de frontera, Migrancia, Memoria.

## Abstract

The article discusses gender problems in the *border story* and its relationship with the *travel story* based on the phenomenon of Latino migrant displacement from the voice of an undocumented woman. It is interesting to inquire about the boundaries that are drawn within the story in relation to its generic borders, while reflecting on the ways of making memory and its writing. The text, a device for the preservation and elaboration of memory, is a collective record of those who travel the northern border. The text is a pedagogical act of struggle and resistance in favor of life, since it offers a self-consciousness of unity of the vital and historical experience of the marginalized. Its intentionality is transformative of existence since it rehearses a way of resisting and (re) building a rift where the present history and the historical memory of the displaced flourish.

**Keywords:** Border story, Migration, Memory.

## Resumo

O artigo problematiza aspectos em torno ao gênero *relato de fronteira* e sua relação com o *relato de viagem* a partir do fenômeno do deslocamento migrante latino, tendo como ponto de partida a voz de uma mulher indocumentada. Interessa indagar em torno as margens que dentro do relato se traçam em relação a suas fronteiras genéricas, ao mesmo tempo que busca-se refletir sobre os modos de fazer memória e sua escritura. O texto, dispositivo de conservação e elaboração de memória, é registro coletivo de quem transita a fronteira norte. O tex-

to é também um ato pedagógico de luta e resistência em favor da vida, pois brinda uma autoconsciência de unidade da experiência vital e histórica dos marginados. Sua intencionalidade é transformativa da existência já que ensaia um modo de resistir y (re)construir uma fenda onde a história presente e a memória histórica dos deslocados florescem.

**Palavras-chaves:** Relato de frontera, Migrações, Memoria.

---

## Presentación

Luego de un tránsito académico en México, se posicionó como objeto de interés indagar sobre aquellos discursos que, aunque silenciados u opacados, incurren —sin despojo de tensiones— en el sistema literario latinoamericano, abriéndose paso en él. Así fue que durante el 2010-2013, se investigó sobre la(s) Literatura(s) Indígena(s) en el México actual. En particular me aboqué a las letras *wixaritari*, entendiéndolas como parte del diverso y heterogéneo (Cornejo Polar, 1999) entramado de la literatura latinoamericana, discursividad compuesta por textos que se caracterizan por la pluralidad de signos socioculturales en su proceso productivo.

Aún travesada por aquella inquietud, aunque en un nuevo escenario y bajo otras coordenadas temporales y espaciales (situada en Argentina, contexto de pandemia por COVID-19) vuelvo a México. Viajo intencionalmente a él, para escuchar aquellos *otros* silencios que laten desde/en los bordes, los límites geográficos y las fronteras en tanto lugar de enunciación y espacio —geográfico y discursivo— para reflexionar sobre un género en particular. Hago referencia a los *relatos de frontera* entendiéndolos como una forma de escritura y narración, puesta en texto de enunciaciones políticas, poéticas y experienciales que se generan en los avatares del paso, atravesamiento de un territorio político y geográficamente definido a otro en condición de migrante ilegal. En este caso, en el texto abordado se narra

el tránsito desde Guatemala a Estados Unidos, desde la voz de una “indocumentada”.

El texto seleccionado se corresponde con *Historia de una indocumentada* de Ilka Oliva Corado, escritora guatemalteca radicada en Estados Unidos. Allí se organiza lo narrable bajo una determinada distribución discursiva, en palabras de Ange-not (1985), modelizando aquello que se dice y se escribe en un estado de sociedad. Según esta perspectiva, el texto es la materialidad discursiva; esto es un fragmento del discurso social, entendiéndolo como todo aquello que se dice, piensa y escribe en un estado social. El texto, entonces, al ser fragmento del discurso social no *refleja* lo real, sino que simplemente textualiza aquel discurso social.

Desde esta compleja funcionalidad discursiva y social, el texto es la construcción de una estrategia de representación de la memoria de un desplazamiento, de los sujetos con los cuales se movilizó, de quienes quedaron en el propio país; así como también de los lugares atravesados y del territorio de cruce con su respectiva (in)definición de límites, clasificación de personajes y diseminación de lógicas de funcionamiento de poder y opresión sumamente descarnadas.

Es significativo considerar que este tipo de textos —desde la periferia de las semiosferas de los medios de comunicación, de las gramáticas que sostienen los lenguajes jurídicos y políticos dominantes— interpelan, disputan y tensionan los mecanismos de autodescripción de la cultura occidental y de las políticas migratorias estadounidenses y latinas, en particular. Desde ese lugar, desarrollan su propio centro, espacio de decibilidad, denuncia, resistencia y memoria. En este ejercicio discursivo se gestan mecanismos de autodescripción identitarios que no solo resisten y denuncian la situación de los desplazados; sino también crean un espacio de memoria para trazar *otra* historia. Escribir es, también, parte de una acción pedagógica de memoriar, de resistir y existir “de y por la vida” (Walsh,



2006, p. 9). Se ponen en el centro de la escena a sujetos, niños, niñas y adolescentes, mujeres que se encuentran sometidos a prácticas de segregación y vulneración de los Derechos Humanos, para hacerlos audibles y visibles.

Desde aquí, la propuesta de este trabajo busca introducirse en la problematización de este género discursivo y su vínculo con el relato de viaje, a partir de una narración que expone el tránsito desde Centroamérica a Estados Unidos, desde la perspectiva de una mujer migrante de origen guatemalteco y rural. Pretendo indagar en torno a los lindes que, dentro del texto, se trazan en relación a sus fronteras genéricas, la relación entre la dimensión ficcional y la modalidad factual, a la vez que caracterizar los modos de hacer memoria y cómo esta se textualiza.

Asumir esta perspectiva supone una posibilidad gnoseológica desde la cual se esboza una mirada oblicua para leer el texto; esto funda un pacto previo de lectura y análisis. Hablo aquí de la posibilidad de mirar comparativamente, de analizar un modo de narrar la migrancia como ejercicio que desarticule las perspectivas de los nacionalismos culturales y sus respectivos esencialismos, en pos de un trazado supranacional (Guillén, 2005). En este sentido, cabe preguntarse desde dónde y cómo trazar la frontera genérica del relato de una migrancia en particular como fenómeno socio-cultural global y supranacional. Como enuncié, la perspectiva trasciende así las miradas esencialistas, nacionalistas, regionalistas que priman sobre los textos y las identidades en desplazamiento, a la hora de elaborar lecturas, análisis y críticas. Desde aquí, germina un espacio fecundo para elaborar una lectura e indagar en una problemática particular que le es propia; desde una voluntaria inscripción a un campo de reflexión problematizador de lecturas, textos y modos de hacer lecturas.

## **El texto y su género: memoria del desplazamiento, frontera y escritura**

La migración consiste en un proceso social, grupal e individual de alejamiento del lugar de procedencia, el cual se prolonga en el tiempo (Coto, 2012). Puede —o no— ser definitivo y conlleva múltiples causas, desde limitaciones económicas, sociales, hasta la radical necesidad de huida para la supervivencia.

En tanto son procesos complejos, históricos, sociales, políticos, económicos y culturales aquellos que se imprimen a la hora de abordar este tipo de desplazamiento, es dable hablar de las migrancias, en plural. Y desde esta definición, los modos en que se relatan, exceden, en tanto fenómeno, la posibilidad de circunscribirse estrictamente en el discurso literario. No obstante, los relatos que se generan en los procesos de migrancia son factibles de leerse a la luz de teorías y metodologías que, desde lo literario, ofrecen un diálogo enriquecedor.

En este espacio pretendo caracterizar, a través del análisis de algunos elementos del *relato de viaje* (Alburbeque-García, 2011; Almacegui, 2008 y Colombi Nicolai, 2006), a este relato en particular. Desde este lugar, se abre una pregunta que invita a reflexionar sobre la experiencia humana, los diferentes tipos de desplazamientos que se elaboran desde ella y la manera en que se enuncian y narran. Es este el lugar reflexivo desde donde convoco algunas referencias teóricas para hablar de los relatos de viaje como una forma que involucra un tipo particular de desplazamiento.

Alburquerque-García en “El ‘relato de viajes’: hitos y formas en la evolución del género” trabaja en la caracterización de los *relatos de viajes*, estableciendo rasgos comunes en la evolución del género a lo largo de la historia. El autor parte de una premisa necesaria al plantear que el viaje, en tanto tránsito y desplazamiento, es producto de la curiosidad y también de una necesidad vital, y comenta respecto al género:

[C]onsiste en un discurso *factual* que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva, que dota al género de una cierta dosis de realismo. Suele adoptar la primera persona (a veces, la tercera), que nos remite siempre a la figura del autor como testigo de los hechos y aparece acompañada de ciertas figuras literarias que, no siendo exclusivas del género, sí al menos lo determinan. [...] *Las marcas de paratextualidad (como correlato de la modalidad factual) y de intertextualidad son propias, aunque lógicamente tampoco exclusivas, de estos 'relatos de viajes'*. Está fuera de toda duda que los límites de este género no cuentan con perfiles nítidos (Alburquerque-García, 2011, p. 33; énfasis del autor).

En el caso del relato de frontera que aquí se analiza, *Historia de una indocumentada*, la curiosidad como móvil del desplazamiento quedaría puesta bajo la lupa al considerar la voz enunciativa y como esta asume la perspectiva de la migrancia indocumentada. Las travesías en el desierto, los mares y otros espacios físicos inhabitables suponen sacrificios, calamidades y exposiciones a los mecanismos de externalización de fronteras que muchas veces resultan inenarrables para quienes desean ingresar. Ello coloca a lo humano en los bordes de su condición de existencia. La necesidad vital expresada en el impulso de superación del estado de carencia y el deseo de una mejor condición de vida, forma parte inherente del relato de frontera; pues es el móvil pulsante que lleva a la itinerancia. Respecto a la curiosidad, esta no se imprime como una necesidad; la carencia y la falta son las que motorizan al desplazamiento en el relato. Y lejos de ser una aventura individual, la narradora, apenas comienza el relato, apela a una decisión colectiva: “Debo salir de las tibias sábanas (...) la diáspora aguarda por mí no debo hacerla esperar” (Oliva Colorado, 2014, p. 13).

En cuanto a la dimensión factual del discurso, este se modula bajo el ingreso de voces que materializan determinados roles y funciones sociales socialmente identificables (la madre,

los agentes migratorios, los diferentes coyotes, los personajes de la narco-migración), registros que nombran a la migrancia mediante la incorporación de palabras ideológicamente acentuadas (migrantes indocumentados, aliens, intrusos, espaldas mojadas), voces, lenguas (Bajtín) y topónimos que permiten referenciar geográficamente los espacios transitados. Estos elementos resultan inherentes a la diversidad sociocultural del universo artistizado y las dinámicas sociales que dentro de la frontera se liberan. Ahora bien, desde la revisión de estas características del género del relato de viajes a la luz del relato en cuestión, es posible identificar que la narración acude y se sujeta a las modalidades factual y descriptiva como una necesidad de ir más allá estas. Y aquí resulta nodal plantear que el texto, en este sentido, se supedita a una intención particular que lleva a que la discursivización del relato se presente como un proceso de interpretación de una experiencia de desplazamiento que se enuncia y, a la vez, denuncia.

Escribir, narrar, decir da cuenta de una posición enunciativa de alteridad y frontera, en tanto espacio situado desde el que se habla y lugar de enunciación que se asume. Es allí donde los sentidos se desestabilizan y fugan, las gramáticas más fijas se desarticulan y surge la grieta —textual y discursiva— como espacio de denuncia y resistencia que interpela ontológica, existencial y materialmente los modos de exterminación a los que son expuestos los desplazados; también llamados “migrantes indocumentados aliens, intrusos, espaldas mojadas” (Oliva Colorado, 2014, p. 10).

A partir de ello, en estas líneas, interesa detenerme en el análisis de lo que Patricia Almacegui enuncia como “el principio diferencial de cada relato de viaje” (2008, p. 27). Tomo esta propuesta como una invitación a indagar en torno a las perspectivas críticas del género y como una forma de poner en suspenso los intentos de deducción de reglas generales y rigurosas que lo definan. El principio diferencial colabora, analíticamente y teóricamente, con la posibilidad de asumir una actitud que intente

visibilizar la productividad del género en cuestión a partir del análisis del relato en particular.

El género relato de frontera, desde lo expuesto, considero que se encuentra, en tanto sistema de relacional, integrado al relato de viaje y, como condición propia de este; se caracteriza más por sus fronteras y bordes que por su estructura cerrada y especificidades internas (Colombi Nicolai, 2006). Esta consideración resulta inherente a la posibilidad de ver en él un intento permanente de materializar discursivamente la compleja y multiforme realidad que evoca, cristaliza y tensa, a partir de la narración.

En *Historia de una indocumentada*, la focalización del relato se asume desde la voz testimonial de un yo-narrador-mujer, de procedencia guatemalteca quien se inscribe en el ámbito rural. Desde allí, bajo la forma de una escritura autobiográfica novelada, Ilka narra su desplazamiento en tiempo presente. Desde el modo en que esta narración se dispone, y el uso del tiempo verbal, se genera el efecto de invitar al lector a asumir la travesía en el minuto cero en que esta se discursiviza. Escribir, desplazarse, narrar y leer se conjugan estrechamente como una estrategia en la que se actualiza el registro de la crónica en vivo y en directo: “Suena la alarma del reloj despertador, son las cinco en punto de la mañana del veintisiete de octubre del año dos mil tres” (Oliva Corado, 2014, p.13).

A nivel pragmático, la fuerza ilocucionaria de la autora fija un modo bajo el cual el mensaje será leído. En el texto, la narración y el acto de narrar tienen una importancia y una finalidad prioritaria; pues desde allí se cuenta una historia. Ella se presenta como testimonio y memoria de un desplazamiento que remite, de modo manifiesto, a un universo de desplazamientos y sujetos desplazados: “No quiero pensar en que mi cuerpo puede ser uno de los miles que nunca regresan, que desaparecen entre las fauces de la frontera de la muerte” (Oliva Corado, 2014, p. 14).

El texto genera una representación social de algunos modos de desplazarse por la frontera, y cristaliza, a la vez, una forma de partir, de llegar y transitar. Al realizar esta operación, evoca aquellas generaciones que le precedieron y formula horizontes experienciales para quienes vendrán. Este modo de inscribirse en el texto, de manera individual y colectiva, genera un registro representativo y abre la posibilidad de elaborar un registro discursivo de un modo particular de hacer transitar y hacer memoria. En el epígrafe, desde la paratextualidad, se refuerza la modalidad factual y se destina el relato: “Para los inmigrantes indocumentados que murieron en el intento, para los que sobreviven a las fronteras de la muerte, para los que emigrarán” (Oliva Corado, 2014, p. 12). Es en el compromiso con aquellos sujetos con los que se hermana de manera inmemorial donde se establece una base de identificación, un locus de enunciación transfronterizo en tanto identidad(es) periférica(s), alternizada(s), marginalizada(s) por las respectivas metrópolis nacionales por las que se transita: México y Estados Unidos. La frontera es el lugar (distópico y antívida) por el que se transita y es el espacio textual y discursivo el cual se agrieta para dar voz a estos desplazamientos. El relato de frontera elabora, así, un locus de enunciación transfronterizo desde donde sustenta un reclamo político ante el olvido y el silenciamiento.

Como mencioné, la narración se inunda de espacios identificables, temporalidades, personajes que buscan organizar un orden (cronológico, témporo-espacial) del desplazamiento. Se genera, de este modo, una garantía de autenticidad y verosimilitud del texto respecto a una dimensión extratextual y respecto a un orden socio-cultural establecido. El texto conserva en sí una espesura semiótica (lenguas sociales, palabras, discursos, prácticas de cruce) de referencialidad a un contexto identificable dentro de la sociedad guatemalteca, mexicana —y latinoamericana— vinculada y/o relacionada con el cruce de fronteras

de manera ilegal, la migrancia, la diáspora de desplazados, la corrupción y la trata de personas.

La narración toma como objeto el desplazamiento, la figura de quien escribe se proyecta sobre el narrador-personaje. De esta manera, el sujeto de la enunciación plantea una relación de solidaridad con el sujeto del enunciado (Colombi Nicolai, 2006) y, desde allí, se desliza, también, un pacto de lectura sustentado en una organización ideológico-política del universo elaborado. La narración no solo da cuenta del tránsito por tres países (Guatemala, México y Estados Unidos) y sus respectivos territorios fronterizos. También, es testimonio de una mujer indocumentada que busca cruzar una de las fronteras más peligrosas del mundo y la descripción, en la narración de este cruce, es un modo de dar cuenta de la supervivencia; allí toma una de sus mayores vuelos dentro del relato. Narrar para no olvidar y sobrevivir; para testimoniar, para recordar, para representar y hacer memoria.

La orientación ideológica que el relato va a ir corporeizando a lo largo del texto es sumamente significativa para indagar sobre el “efecto de lo real” (Barthes) que se elabora en la selección de momentos, escenas, la jerarquización de los momentos y la disposición que diferentes materiales (personajes, voces, lenguas, palabras) asumen. Desde la esfera del personaje, el papel que desempeña asumirá las características de una heroína ficcionalizada con determinados atributos semánticos y valencias que no solo configuran a quien narra, sino también a las alteridades frente a las que se posiciona. En el acto de narrar y situarse en el camino, el desplazamiento compromete a aquellos sujetos que se quedan en el territorio de procedencia, a quienes la esperan y a quienes transitan el camino de frontera con ella y; también, dejan sus vidas en él. El texto reconstruye un tejido social y devela las estrategias que se despliegan para la supervivencia.

## Memoria y escritura: la voz del borde

En *Historia de una indocumentada*, interesa analizar el diálogo entre la escritura y la voz enunciativa. El acto de escribir va un poco más allá de ceñir la experiencia a un lenguaje; se abre como un lugar para constituirse en él, un espacio en donde el sujeto-escritor aparece y se resiste a desaparecer.

Adriana Bocchino en su trabajo “Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor” (2006) trabaja sobre el concepto de autor abordado desde la perspectiva foucaultiana para revisarlo a la luz de las escrituras de exilio de dos autores argentinos, producidas en torno a la última dictadura militar argentina. Del planteo de Bocchino, resulta especialmente significativa la caracterización que elabora respecto a la escritura de exilio y cómo esta se presenta en el texto al surcar en él un lugar enunciativo y escriturario. El texto opera como un tejido; en él, la escritura (se) contiene a los sujetos en situación de exilio; pues allí van escribiéndose, citándose, nombrándose:

En su desplazamiento, como el de la escritura, la situación de exilio constituye a estos sujetos y, por lo tanto, allí los cuerpos se definen desde la escritura que aparece como lugar de arraigo. Se trata de espacios enfrentados en términos ideológicos, sociales, políticos y, por lo tanto, retóricos, a los que Foucault trabajó (Bocchino, 2006, p. 4).

En el relato de frontera, Ilka figura escribir para testimoniar(se), para no desaparecer en el olvido, para atravesar los disfraces de identidades que debe asumir sin perder su singularidad, para dejar huella de lo andado de manera individual y colectiva; para no olvidarse de quién es:

El mismo día guardé mi acento guatemalteco y los modismos para aprender nuevos y mexicanos, no sé cómo sucedió pero lo logré de otra forma mi historia fuera distinta y tal vez yo no estaría en este momento escribiendo este relato. Día y noche estudiando nombres de ríos, calles, poblados, Estados, nombres de gobernantes, aprendí el himno



nacional, canciones tradicionales de Morelos, Guerrero y Veracruz. Todo esto para poder defenderme si en caso me detenía la policía en México o la Patrulla Fronteriza en Estados Unidos, el único objetivo era que si me deportaban que me devolvieran a México y no a Guatemala, eso me permitiría intentarlo nuevamente y que si me entrevistaba la policía mexicana me dejara continuar con el viaje (Oliva Colorado, 2014, pp. 21-22).

En tanto espacio de producción discursiva materializada en el texto, la escritura constituye y presenta en el género una estética particular y una retórica que solicita un tipo especial de interpretación cultural y contextualizada: escribir para resistir y existir desde y en el texto. Desde allí, la descripción y la factualidad son modalidades de las que la narración se sirve para testimoniar y denunciar la realidad inhumana y la violencia sistemática y organizada a la que son sometidos los migrantes por parte de las políticas migratorias que se direccionan desde Estados Unidos y México. Desde la escritura, en tanto estrategia discursiva, acto productivo y ficcional, se los nombra para hacer memoria de ellos y por ellos.

Esta particularidad se presentiza en el relato de frontera analizado. Es en el texto donde se elabora un lugar especial, un espacio para afirmarse y construir a nivel enunciativo y discursivo identidad/es de/en desplazamiento: transfronterizo, migrante, ilegal, en supervivencia e invisibilidad social. El texto responde a la pregunta quién habla: un sujeto que tiene como espacio de presencia y condición de existencia a la escritura, la migrancia en desplazamiento y su memoria. Esta identidad de referencia autorial sujeta al texto hace frente a aquellas distancias y disimetrías entre la dimensión de lo real y aquella de orden discursivo:

[A]tacada la ilusión realista, puesta en el centro la pregunta por el representar (cómo, desde dónde, con qué lengua, para quién), al mismo tiempo que se interroga el objeto de representación, es decir el orden de los hechos (qué, por

qué, cuándo, dónde), la única certeza que queda se radica en el sujeto que escribe afirmándose, pese a todo y contra todo, en el acto de escribir. (Bocchino, 2006, p. 3)

Las preguntas quién habla-escribe y para qué se entrelazan y dialogizan. Desplazarse y escribir, hacer memoria, constituye a este relato de frontera, a la vez que la voz que lo integra. La escritura es el lugar donde la voz enunciativa se arraiga y resiste al silenciamiento y al olvido. Es su prueba, una huella de supervivencia y existencia tras zambullirse en el río oculto y silencioso que atraviesa cotidianamente la geografía de los países centroamericanos tras el “sueño americano”. Es el triunfo ante la muerte, aquella que (ex)pone los cuerpos y la vida al exterminio sistemático que la frontera arroja como esquema cotidiano:

No, yo no aprendí a leer y a escribir para hacerme maestra ni para egresar de la universidad, yo aprendí a leer y a escribir para relatar lo que muchos ven y fingen desconocer, lo que es real y se traga las vidas de miles, yo aprendí a leer y a escribir para darle vida a los desaparecidos sin identidad que murieron en el intento de lo que yo pude lograr (Oliva Colorado, 2014, p. 79).

Es en la palabra que se asume enunciada, escrita y vivenciada, en la escritura ficcionalizada, hecha voz y cuerpo donde quien habla encuentra espacio para reconocerse, nombrar y nombrarse. En el movimiento de este desplazamiento, la escritura hace lugar a un sujeto que cruza un umbral y lo transforma; de este modo puede relatar su experiencia hermenéutica como consecuencia de un tránsito entre la vida y la muerte, entre las fronteras: “son las diez y diez de la mañana del veintisiete de octubre de dos mil tres, no volteo para observar las últimas miradas (...) atravieso el umbral y abordo el avión que me convirtió en extranjera” (Oliva Colorado, 2014, p.18).

Desplazarse, transformarse y hacer memoria deja huella en un género particular, permeado de voces anónimas que resuenan desde el oleaje de migrantes indocumentados sin voz y sin

nombre identificable en la base cruda de uno de los territorios más peligrosos de la tierra. Convocando las palabras de Cornejo Polar respecto al sujeto migrante en la literatura latinoamericana: “no hay mejor discurso sobre la identidad que el que se enraíza en la incesante (e inevitable) transformación” (1996, 841). La escritura, su textualización y ficcionalización, pone en evidencia las características de este género fronterizo: “a veces también híbridos y paraliterarios” (Almacegui, 2008, p.26).

La frontera que Ilka cruza no es solo la geográfica. La retórica y poética del desplazamiento en esta narración irradia a la identidad enunciativa, al género, a la voz que discurre, a la forma de una crónica, un diario íntimo, una denuncia, una evidencia testimonial y colectiva de un drama social. La escritura se ficcionaliza y, al hacerlo, desplaza, igual que el viaje, al género y a sus fronteras.

## **Conclusiones**

Problematizar en torno al género *relato de frontera*, su relación con el *relato de viaje* con la mirada puesta en los desplazamientos forzados de los migrantes latinos, no solo permite indagar en torno a los lindes que dentro del relato se trazan en relación a sus fronteras genéricas, sino que, a la vez, sirve de reflexión para atrevernos a mirar los modos de hacer memoria y la escritura como una forma de resistencia y existencia. Desde esta línea de trabajo, el texto abordado resulta tanto un dispositivo de conservación y elaboración de la memoria como un registro colectivo de aquellos migrantes que han cruzado la frontera norte.

La escritura, materializada en el texto, resulta, de este modo, un acto pedagógico de lucha y de resistencia a favor de la vida; interpela, desde la posición de alteridad, de frontera (en tanto espacio geográfico desde el que se habla y locus de enunciación) ontológica, existencial y materialmente los modos de exterminación a los que son expuestos los migrantes indocumentados en su viaje hacia Estados Unidos. Desde este lugar, brinda una

autoconciencia de unidad de la experiencia vital e histórica de los marginados.

Considero que la particularidad del relato de frontera radica en que, desde el texto se narra la periferia, se habla desde/en el margen: la escritura es un proceso poroso entre la vida y la muerte. Allí están expuestas las fronteras de un género y una voz que negocia y pone en el centro el debate político de las migrancias, la ilegalidad y las políticas migratorias expulsivas; así como también sus impactos en los desplazamientos forzados. En él, el cruce, la representación de la frontera, la escritura, las marcas del género, la elaboración de la voz en desplazamiento son estrategias que fragmentan permanentemente el espejo de la representación para dislocar los modos tradicionales de narrar, desplazarse e interpretar.

## Referencias bibliográficas

- Albuquerque-García, L. (2011). El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género. *RevistadeLiteratura*, 73/145(1534). <<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/25>>
- Almarcegui, P. (2008). Viaje y literatura: elaboración y problemática de un género. *Letras*, 57-58. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/4505/1/viaje-literatura-elaboracion-problematika-genero.pdf>
- Angenot, M. (1988). La hegemonía como imposibilidad de otra legitimidad. *Interdiscursividades*. En Oviedo, A. (Ed). *De hegemonías y disidencias*. Argentina: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- Angenot, M. y Robin, R. (1991). La inscripción del discurso social en el texto literario. En Malckuzynski, P. (Compilador). *Sociocríticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*. Ámsterdam: Rodopi.
- Aquino Moreschi, A. (2012). Cruzando la frontera: Experiencias desde los márgenes. *Frontera norte* 34/47 (7-34). <<http://www.scielo.org.mx/pdf/fn/v24n47/v24n47a1.pdf>>

- Bajtín, M. (1989). La palabra en la novela, La estilística contemporánea en la novela, El plurilingüismo en la novela y El hablante en la novela. *Teoría y Estética de la novela*. México: Taurus.
- Bocchino, A. (2006). Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor. *Memoria académica Orbis Tertius*. 11/12 (1-12). <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr21>>
- Colombi Nicolía, B. (2006) El viaje y su relato. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, 43 (11-35). <<https://www.redalyc.org/pdf/640/64004302.pdf>>
- Cornejo Polar, A. (1996) Una heterogeneidad no dialéctica. Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*. 62/176-177. <<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/6262>>
- . (1999) Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 25/50. (9-12). <[https://www.academia.edu/8106483/PARA\\_UNA\\_TEO%C3%8DA\\_LITERARIA\\_HISPANOAMERICANA\\_A\\_VEINTE\\_A%C3%91OS\\_DE\\_UN\\_DEBATE\\_DECISIVO](https://www.academia.edu/8106483/PARA_UNA_TEO%C3%8DA_LITERARIA_HISPANOAMERICANA_A_VEINTE_A%C3%91OS_DE_UN_DEBATE_DECISIVO)>
- Coto, P. (2012) *¿Qué dicen los migrantes cuando cuentan? Texto y contexto en narraciones orales*. [1ª. Ed.]. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Guillén, C. (2005) Primeras definiciones, Lo local y lo universal y Lo uno y lo diverso. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Lotman, J. (1996) *Semiosfera 1*. Madrid: Cátedra.
- Oliva Colorado, I. (2014) *Historia de una indocumentada. Travesía en el desierto de Sonora-Arizona*. [1ª. Ed.]. Digital. Dyskolo.
- Walsh, C. (2016) ¿Interculturalidad y (de)colonialidad? gritos, grietas y siembras desde Abya Yala. Versión resumida de este texto fue presentada como conferencia magistral en el Congreso Brasileiro de Hispanistas.



**LA IMAGEN DE LA CIUDAD DE LIMA EN CUÁN *IMPUNEMENTE SE ESTÁ UNO MUERTO* DE WASHINGTON DELGADO**

**THE REPRESENTATION OF THE CITY OF LIMA IN CUÁN *IMPUNEMENTE SE ESTÁ UNO MUERTO* BY WASHINGTON DELGADO**

**A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE DE LIMA EM CUÁN *IMPUNEMENTE SE ESTÁ UNO MUERTO* DE WASHINGTON DELGADO**

**Paul Deyvid Hualpa Benavides\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
paul23literato@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0870-4489

Recibido: 17/03/21

Aceptado: 27/03/21

---

\* Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha dirigido el Club de lectura de la Casa de la Literatura (2013-2015). Como ponente ha participado en el CAELIT (Congreso de estudiantes de Literatura de la Universidad Federico Villarreal) en el 2012 y en el Coloquio *Para vivir mañana* dedicado al poeta Washington Delgado realizado por la Casa de la Literatura (2015). Ha llevado cursos de especialización en mediación de lectura en 2018 y 2020 con la *Cátedra de mediación de lectura y escritura* organizada por la Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura y la Casa de la Literatura.

## Resumen

El presente trabajo de investigación está enfocado en analizar la representación de la ciudad de Lima y la atmósfera mortuoria que se recrea en dicho espacio en el poemario *Cuán impunemente se está uno muerto* de Wáshington Delgado. Como hipótesis de trabajo planteamos que dicha atmósfera mortuoria afecta tanto la representación de los individuos como la del propio espacio urbano. Asimismo, consideramos que dicha representación de la ciudad de Lima tiene como finalidad cuestionar los proyectos políticos que se han planteado desde su fundación. Por otro lado, nuestro estudio abordará el tema de la ciudad capital como un espacio desde cual se inscribe una poesía de carácter social que cuestiona y critica su entorno. Nuestro trabajo de análisis sigue los postulados de la Retórica General Textual. Asimismo, hemos empleado la tipología de metáforas desarrolladas por Lakoff y Johnson para estudiar la conceptualización que se da de nuestra ciudad capitalina.

**Palabras claves:** Representación, Lima, Wáshington Delgado, Poesía.

## Abstract

This research is focused on analyzing the representation of the city of Lima and the mortuary atmosphere that is recreated in it, in *Cuán impunemente se está uno muerto* by Wáshington Delgado. Our hypothesis states that this mortuary atmosphere affects both the representation of the people and the urban place itself. Likewise, we consider that the purpose of this representation of the city is to question the political projects that have been raised since its foundation. Additionally, this article will address how the capital becomes a place of inscription for a social poetry that questions and criticizes its surroundings. Our research is based on the principles of General Textual Rhetoric. Finally, we have used the typology of metaphors developed by Lakoff and Johnson to study how Lima conceptualized.

**Key words:** representation, Lima, Wáshington Delgado, poetry.

## Resumo

O presente trabalho de pesquisa está focado em analisar a representação da cidade de Lima e da atmosfera mortuária que é recriada naquele espaço no livro de poesia em *Cuán impunemente se está uno muerto* de Washington Delgado. Como hipótese de trabalho, nós propomos que a referida atmosfera mortuária afeta tanto a representação dos indivíduos quanto a do próprio espaço urbano. Da mesma forma, consideramos que o objetivo da referida representação da cidade de Lima é questionar os projetos políticos que foram criados desde sua fundação.



Por outro lado, nosso estudo irá abordar o problema da capital como espaço a partir do qual se inscreve uma poesia social que questiona e crítica seu entorno. Nosso trabalho de análise segue os postulados da Retórica Textual Geral. Da mesma maneira, nós usamos a tipologia de metáforas desenvolvida por Lakoff e Johnson para estudar a conceitualização que ocorre de nossa capital.

**Palavras-chaves:** Representação, Lima, Washington Delgado, Poesía.

---

## Introducción

Washington Delgado Tresierra representa una de las voces poéticas más importantes de la poesía peruana contemporánea. Cabe señalar que se trató de un autor fecundo y versátil. Para ello basta con mencionar su extensa producción poética, así como su obra narrativa y sus ensayos. La obra poética de Washington Delgado ha originado muchos comentarios por parte de la crítica especializada, sin embargo, dichos trabajos se han enfocado, principalmente, a los primeros poemarios como *Formas de la ausencia* (1955), *Días del corazón* (1957), *Para vivir mañana* (1959), *Parque* (1965) y *Destierro por vida* (1969). Su último libro, *Cuán impunemente se está uno muerto* (2003), es un texto póstumo que no ha sido estudiado por muchos críticos, a excepción del trabajo de Camilo Fernández Cozman, titulado *El poema argumentativo de Washington Delgado* (2012), y la tesis de Juan Payán, *Washington Delgado: un poeta peruano de la generación del 50* (2007), en la cual le dedica un apartado al estudio de este poemario.

Nuestra intención es visibilizar la importancia de este último libro de Washington Delgado para entender muchos de los temas que el autor de *Formas de la ausencia* trabajó en poemarios anteriores como es el tema de la representación de la ciudad de Lima<sup>1</sup>. Cabe mencionar en este punto que nos ha sido de vital importancia el trabajo de Luis Fernando Chueca, “Washington Delgado: Elegía limeña” (2006), quien rastrea este ítem en la poesía delgadiana. Sin embargo, en dicho estudio se

deja de lado a *Cuán impunemente se está uno muerto*. Nosotros consideramos que para tener una mirada completa del desarrollo de este tema es necesario el análisis del último poemario de Delgado que proponemos en este artículo.

La metodología que hemos empleado para este trabajo sigue los postulados de la Retórica General Textual. Por otro lado, hemos utilizado la tipología de metáforas desarrollada por Lakoff y Johnson para el análisis del poema “Bajo la lluvia” sobre el cual nos centraremos. Asimismo, hemos realizado la identificación e interpretación de las figuras retóricas junto con el análisis de la visión de mundo que subyace en los poemas para estudiar la conceptualización que se da de nuestra ciudad capitalina. Finalmente, postulamos que la representación mortuoria de nuestra ciudad capital tiene como finalidad cuestionar los proyectos políticos que se han planteado desde su fundación. En tal sentido, consideramos que la representación mortuoria de dicho espacio urbano termina siendo una metáfora del fracaso de dichos proyectos.

Empezaremos nuestro trabajo de análisis revisando cuáles han sido las representaciones que Washington Delgado ha hecho de la ciudad a lo largo de su obra poética.

## **El tema de la ciudad en la poesía de Washington Delgado**

El abordaje del tema de la representación de la ciudad capital en la poesía delgadiana adquiere relevancia si consideramos que los poetas del cincuenta representan, en cierta medida, el tránsito entre lo que fue la ciudad de Lima y lo que es en la actualidad (Villacorta, 2017). A los escritores del cincuenta les tocó ver cómo la ciudad sufrió su cambio más importante por esos años con el proceso de migración. De ahí quizás la explicación que poetas como Belli, Rose, Salazar Bondy, Guevara y el propio Delgado aborden el tema de la ciudad en su poesía.

La primera referencia a la ciudad en la poesía delgadiana la encontramos en su libro *El extranjero* (1955) en un poema homónimo: “Pregunto por mi patria/ y mi esperanza busca una palabra, el nombre de una ciudad antigua, de una calle pequeña, de una fecha de victoria o desolación, / el nombre, el dulce nombre de un amor secreto” (Delgado, 2008, p. 100). La segunda referencia la ubicamos en el poema “Espacio del corazón” de *Días del corazón* (1957): “Miro mi camisa y es mi corazón, / y lo mismo sucede con mi casa,/ con mi ciudad y con el cielo. / En mi corazón son iguales / mi amigo y mi enemigo” (p.143). Otra de las primeras referencias donde se menciona la palabra ciudad está en el poema “Elegía no triste” que también pertenece al libro antes mencionado: “He visto tu memoria crecer sobre los campos, / brillar en las ciudades y atravesar la noche” (p.158). En estas tres primeras referencias encontramos la palabra ciudad; sin embargo, no existe ninguna descripción o representación de dicho espacio. Es recién en *Destierro por vida* (1969) donde la ciudad tiene mayor presencia y aparece como tema. Al respecto Luis Fernando Chueca (2006) señala que en dicho poemario “los referentes espaciales parecen estar respaldados por una materialidad territorial. Es justamente en este libro... en donde por primera vez aparece la ciudad; no Lima, todavía, sino la ciudad en general” (p. 31). En este libro aparecen espacios como plazas, mercados (“Explica la vida avizora la muerte”), cinemas (“Poema Fabiano”) y calles. Sin embargo, como menciona Chueca, si bien en poemas como “Difícil soneto”, “Poetas”, “Madrid, la lluvia y el eterno retorno” o “Tierra extranjera”, hay alusiones o menciones que anuncian que las acciones que se relatan en estos poemas ocurren en ciudades, no llega a traslucirse “una concepción determinada del espacio” (p.32). Para Chueca, es recién en el poema “En los laberintos” donde el espacio urbano aparece como tema y se “ofrece una primera imagen, en la poesía de Washington Delgado, del desorden urbano: la ciudad es un laberinto, en donde no es posible tener seguridad sobre los lugares de las cosas”

(p.32). Además, se establece una oposición campo/ciudad que enfatiza “el valor positivo del mundo natural, perdido frente a la degradación de lo verdadero y al imperio del sentido pragmático de las ciudades” (p.32). Otro poema que debe tomarse en consideración siguiendo la línea de investigación que hemos trazado es el texto “Globe trotter”, uno de los poemas emblemáticos de Wáshington Delgado (2008). Veamos el segundo párrafo: “Bajo luces de neón, atravesado / por el estruendo de los automóviles, / implacablemente gobernado por señales rojas y verdes, / he caminado por los desiertos, toda mi vida (p. 284). En estos versos hay una clara referencia a las calles con sus autos y señales de tránsito. El locutor personaje del poema señala el sonido estridente que producen los autos en el tráfico de una ciudad moderna (“atravesado / por el estruendo de los automóviles”). Más adelante en el poema se dice lo siguiente:

A menudo soñé con dulces samaritanas  
y siempre he despertado en un autobús:  
ajadas oficinistas me rodeaban, muertas de sueño, encadenadas  
a una vida polvorienta y sin una gota de agua  
en el corazón. Con insaciable sed  
he caminado por los desiertos, toda mi vida. (p. 284)

En este párrafo percibimos la descripción de la monotonía del mundo moderno, de “ajadas oficinistas” atrapadas en su trabajo diario, “encadenadas a una vida polvorienta”. Esta esclavitud del trabajo que se manifiesta en el poema denuncia que la vida moderna esclaviza a las personas hasta en punto de deshumanizarlas y hacerles perder sensibilidad alguna: “sin una gota de agua en el corazón”. Luis Fernando Chueca al comentar este poema señala lo siguiente:

El sujeto poético continúa presentando otras experiencias de sus viajes, en los que finalmente, tras la apariencia inicial, no encontró nada: las ciudades en realidad estaban muertas, eran recintos donde habitaba la soledad y el sinsentido. Las luces de neón, la voráGINE del tránsito vehi-

cular, la alienante rutina laboral, el desamor, la crueldad, la angustia, el engaño, la vana ilusión...son síntomas del desierto que se habita. Desierto poblado, a fin de cuentas, como son las ciudades del mundo moderno: la más extrema soledad y pura vaciedad en medio de la gente y bajo la falsa apariencia de un mundo perfectamente organizado. (p. 33)

Chueca hace mención de un “desierto poblado”, o lo que también podríamos calificar como una ciudad desierta, donde la rutina laboral ha esclavizado a las personas. Más adelante, el locutor personaje señala, con cierta ironía, que en este mundo moderno se ha perdido ideales como la paz y la capacidad de perdonar a los demás: “Sin cesar he subido las escaleras del hotel. / Nunca vi la palmera ni el manantial soñado / ni el arco iris de la paz ni la paloma del perdón (p. 284).

La primera referencia a la ciudad de Lima en la poesía de Delgado se da recién en *Historia de Artidoro* (1994). Para Chueca, Lima es una presencia gravitante en este libro. Este investigador menciona que este poemario destaca por lo narrativo, no solo por el carácter de varios de los poemas que lo componen, sino “sobre todo porque el libro todo construye, como anuncia el título, la historia de un personaje a partir de los poemas que, a modo de viñetas, entregan fragmentos de su vida y su significado” (p.35). Este rasgo narrativo ha sido señalado por otros estudiosos como Alonso Rabi do Carmo (2007):

*Historia de Artidoro* no es otra cosa que la historia de un hombre (o un nombre, como lo sugiere el poeta) invitado a un terrible espectáculo: el desmoronamiento de las promesas de su tiempo, la historia de un hombre que ha sido testigo de una existencia engañosa. (p. 19)

El locutor personaje del texto también expresa lo mismo cuando menciona a Artidoro: “Amo, Artidoro, tu soñado nombre / Y esa historia que de tu nombre brota:/ fugaz sopló del aire o el recuerdo/ de antiguas esperanzas” (Delgado, 2008, p. 292).

La primera referencia a la atmósfera limeña se da en el poema “Antiguos entusiasmos”:

Años de juventud que uno recuerda  
Cuando ya se acabó la juventud.  
El entusiasmo puro se deshizo en el aire,  
El aire de la historia.

La garúa limeña difumina  
El recuerdo del sol enamorado  
En las norteñas tierras.  
Sol de justicia, sol de la hermandad  
Con su canción de amor  
Para todos los hombres.

Esa canción ha muerto.  
Muerta está esa esperanza.  
Todos han muerto, yacen enterrados  
Bajo una tierra leve,  
La tierra del olvido. (p. 293)

Chueca menciona lo siguiente sobre este poema:

Lima parece no solo haber acabado con los entusiasmos de Artidoro, sino que tiene la propiedad de amenguar toda esperanza. Es la ciudad la que parece acabar con el ímpetu de la juventud, con los anhelos de justicia y hermandad. Esta configuración se convierte, a partir de su primera aparición, en el eje de la representación de Lima en *Historia de Artidoro*: es el clima de la ciudad el nocivo. (p. 37)

Cuando comentamos el poema “Globe trotter”, mencionamos que había la representación de una ciudad desierta. Esta misma imagen se produce en el poema “Calle de Mercaderes” en el cual se describe a Lima como una ciudad en ruinas:

Aprisionado por la ceniza turbia  
De las seis de la tarde,  
Se debate Artidoro

En una vieja calle  
De la ruinoso Lima.  
Es domingo y no hay gente en las aceras  
Ni en las pistas circulan automóviles,  
Las jaranas del sábado acabaron  
En devoción o sueño. (p. 297)

En otros poemas como “Río del olvido” se hace referencia a las “viejas calles silenciosas” (p. 294) que Artidoro transita. Este espacio viejo, en ruinas, también es concebido como un espacio estéril, improductivo: “las nubes pertinaces/ de la ciudad de Lima/ no regarán jamás/ un árbol de monedas” (p. 305). Sobre este punto, Chueca menciona que estas imágenes están “vinculadas con la aridez, es decir, con la imposibilidad de que algo crezca, de que la ciudad dé algún fruto” (p. 37). Finalmente, debemos señalar que otro rasgo importante de la representación que se brinda de la ciudad de Lima en *Historia de Artidoro* es la de una ciudad moribunda: “Su cuerpo que hoy pasea lentamente/ por las calles de Lima, / por jirones y plazas y plazuelas / donde encuentra de nuevo / el misterioso azar por el que vive. / Así es la vieja Lima: / ella también se acaba, también muere” (p. 296).

De todo lo expuesto hasta este punto, podemos resumir que Lima es representada como una ciudad marchita, envejecida y moribunda. Jorge Cornejo Polar (2007) menciona con respecto a *Historia de Artidoro* que existe en este poemario una “angustiada conciencia del tiempo, de su paso inevitable e irreversible, de la manera implacable como su transcurso instaura el deterioro incesante de seres, cosas, recuerdos” (p. 86). Como se observa en la cita, el tiempo puede ser concebido como uno de los agentes que ha provocado el estado de deterioro en la ciudad de Lima.

## **Bajo la turbia luz limeña: Lima en *Cuán impunemente se está uno muerto***

Luego de revisar brevemente el desarrollo del tema de la representación de la ciudad de Lima en la poesía delgadiana, nos centraremos en estudiar cómo se construye la imagen de la ciudad capital en *Cuán impunemente se está uno muerto* de Washington Delgado (2003). Para ello, iniciaremos con el análisis del poema “Bajo la lluvia” tomando en cuenta la tipología de metáforas elaborada por Lakoff y Johnson. A continuación, transcribimos el poema:

### BAJO LA LLUVIA

Camino bajo la lluvia, sostenido por el aire y con la esperanza, de pisar tierra alguna vez.

Esta lluvia es un sueño que no respeta libros ni recuerdos ni tristezas: Rodeada por un cerco de temperaturas encontradas, cae copiosamente y no sabe otra cosa que caer mientras yo me elevo desesperadamente sin pisar tierra jamás.

Esta lluvia es un sueño de olvido y destrucción que dibujo dulcemente y a riesgo de morir mientras los buenos sentimientos y las bellas palabras y los amores memorables se hundan lastimosamente en las negras aguas desatadas por mi viejo pincel.

Ciudad de Lima: Nunca conocerás el secreto de la lluvia, hecha estás de húmedos engaños, nunca te librarás de tu moribunda primavera y la niebla siempre dibujará un bigote inútil encima de tu boca.

Te morirás ciudad de Lima y yo caminaré aún bajo la lluvia que moja, deshace y no perdona libro, recuerdo ni tristeza.  
(p. 63)

Para nosotros este poema posee dos segmentos. El primer bloque estaría conformado desde el primer párrafo (“Camino bajo la lluvia...”) hasta el tercer párrafo (“negras aguas des-



atadas por mi viejo pincel”). A esta primera parte podríamos denominarla “la lluvia como sueño y esperanza para el locutor personaje”. En este primer segmento podemos percibir que la lluvia se convierte en sinónimo de esperanza, de ilusión: “Esta lluvia es un sueño” y que con la llegada de la lluvia el locutor personaje se encuentra “sostenido en el aire y con la esperanza de pisar tierra alguna vez”. El segundo segmento estaría constituido por los párrafos cuatro y cinco. A este segundo bloque podemos nombrarlo con el siguiente título: “Lima como un espacio de muerte y engaño”. En este segundo segmento podemos observar cómo el locutor personaje muestra a la ciudad de Lima como un espacio en decadencia, sostenido por “húmedos engaños”.

En su libro *Metáforas de la vida cotidiana* (1995), Lakoff y Johnson desarrollan una tipología de metáforas: metáforas estructurales, metáforas ontológicas y metáforas orientacionales. La razón por la que se enfocan en la metáfora es porque ellos consideran que nuestro sistema conceptual es “en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es en gran medida cosa de metáforas” (p. 39). Para estos dos pensadores la metáfora sería una herramienta cognitiva a través de la cual nosotros ordenamos tanto nuestro pensamiento como nuestra representación del mundo.

El primer tipo de metáfora que estos dos autores definen es la metáfora estructural. Esta nos permite organizar nuestro sistema conceptual y nuestra actividad cotidiana, ya que es a través de estas metáforas que se establece una relación entre lo que hacemos y la manera en que lo entendemos. La metáfora estructural “nos permite comprender un aspecto de un concepto en términos de otro” (p. 46), por ejemplo, “el tiempo es dinero”, expresión de la cual pueden nacer frases como estas: “Me estás haciendo perder tiempo”. El segundo tipo de metáfora en ser desarrollado es la metáfora orientacional. Recibe este nombre porque le otorga a un concepto una orientación espacial:

arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico, etc. Los ejemplos que ellos proponen son los siguientes: FELIZ ES ARRIBA, lo cual implica que el concepto feliz tiene una connotación positiva. El hecho de que el concepto feliz esté orientado hacia arriba lleva, para estos autores, a expresiones como: “Eso me *levantó* el ánimo” (p.51, la cursiva es original del libro). El caso contrario sería ABAJO ES TRISTE, que explicaría expresiones como “Mi moral *cayó* por los suelos” (p.51, la cursiva es original del libro). Dependiendo de la ubicación que se le da a un concepto se le otorga un carácter positivo o negativo, de superioridad o de inferioridad, etc. El tercer tipo de metáfora que diferencian Lakoff y Johnson es la ontológica. Esta consiste en “considerar acontecimientos, actividades, emociones, ideas, etc.; como entidades y sustancias” (p. 64). Por ello, nos permite categorizar, agrupar, cuantificar y razonar sobre ciertos fenómenos, como la inflación, puesto que conceptualizamos a estos fenómenos como objetos limitados, y por ello, analizables.

Siguiendo esta tipología de metáforas, podemos postular que en este poema existe una metáfora orientacional que articula el texto: arriba-abajo. Todo lo que está arriba o viene de arriba tiene una connotación positiva (la lluvia, por ejemplo) mientras que lo que está abajo o tiende ir hacia abajo (“lo que se hunde”) tiene una connotación negativa. La lluvia (que viene de arriba, del cielo) es descrita como un sueño que tiene el poder de hacer olvidar y destruir todo: “Esta lluvia es un sueño de olvido y destrucción”. Además, la presencia de la lluvia le permite al locutor personaje del texto elevarse, hecho que se menciona dos veces: “Camino bajo la lluvia, sostenido por el aire y con la esperanza, de pisar tierra alguna vez” (primera estrofa) y “cae copiosamente y no sabe otra cosa que caer mientras yo me elevo desesperadamente sin pisar tierra jamás” (segunda estrofa). El locutor personaje al elevarse tiene la posibilidad de escapar del espacio territorial que lo rodea, de no pisar nunca más dicho espacio. En otros poemas de *Cuán impunemente se*

*está uno muerto* se menciona el deseo de cambiar de lugar, de espacio para recuperar los ideales perdidos por la realidad tan agobiante y deprimente que se percibe. Un ejemplo de ello es el poema “Iremos a Lisboa”: “Iremos a tierras portuguesas / o a cualquier otro sitio / que nos levante un ideal en el alma” (p. 49). En “Jirón Cailloma” también se hace referencia al deseo de llegar a otros espacios: “Me hurgué los bolsillos en busca de una moneda para soñar, al menos, con líquidos calientes y países lejanos” (p. 64). En este fragmento que hemos citado, podemos apreciar cómo se anhela escapar del espacio y la realidad hostil que nos rodea y llegar a otras tierras, aunque sea a través del sueño. Las referencias que se hacen a “países lejanos” en estos dos poemas enfatizan dicha idea. En el texto que estamos analizando ocurre lo mismo. Elevarse o estar arriba le permitiría al locutor personaje tener la posibilidad de cumplir su sueño (alejarse de la realidad que lo agobia). Siguiendo esta línea de interpretación, queda evidenciado que lo que está o se dirige hacia arriba tiene una connotación positiva. Ahora veamos con más detenimiento el párrafo tres:

Esta lluvia es un sueño de olvido y destrucción que dibujo dulcemente y a riesgo de morir mientras los buenos sentimientos y las bellas palabras y los amores memorables se hunden lastimosamente en las negras aguas desatadas por mi viejo pincel. (p. 63)

En este párrafo aparecen dos cosas muy interesantes, la primera; el locutor personaje menciona que “los buenos sentimientos y las bellas palabras y los amores memorables se hunden” en “aguas negras”. En este caso lo que se hunde se pierde “lastimosamente”, lo que se dirige hacia abajo tiene un carácter negativo. La construcción de “negras aguas” reforzaría esta carga negativa, ya que el adjetivo “negras” se asocia a aquello que “se hunde” o se pierde para siempre. Ello nos hace pensar que se trata de unas “aguas malas”, mientras que el agua de la lluvia sería una suerte de “agua buena”.

Ahora veamos el cuarto párrafo: “Ciudad de Lima: Nunca conocerás el secreto de la lluvia, hecha estás de húmedos engaños, nunca te librarás de tu moribunda primavera y la niebla siempre dibujará un bigote inútil encima de tu boca” (p. 63). En este párrafo hay una sentencia para nuestra capital: “Ciudad de Lima: Nunca conocerás el secreto de la lluvia”, es decir, nunca tendrá la posibilidad de “volar”, de llegar alto, de cambiar de espacio o renovarse. Ella no puede aspirar a grandes cosas porque está hecha de “húmedos engaños”, condenada a una “moribunda primavera”. Siguiendo la lógica de las estaciones del año, después de la primavera viene el verano, la primavera vendría a ser la antesala del verano que representaría la verdadera estación de calor (un estado A antes de pasar al estado B). Apoyándonos en otros versos que se encuentran en el libro, podemos afirmar que esta referencia a una “moribunda primavera” puede ser entendida como una crítica al proyecto de ciudad y de nación no concluido por parte de los que gobiernan y dirigen nuestro país. Veamos algunos versos que refuerzan esta idea y que se encuentran a lo largo del libro: “La ceniza del alba y el vino de la despedida, el retorno al hogar y la casa arrendada, el país en derrota y el aire muerto” (p. 71). En estos versos que pertenecen a “Habitación de invierno” apreciamos como el recorrido por el moribundo espacio urbano alcanza una dimensión nacional. Por otro lado, este fragmento nos parece contundente; se alude a la ceniza del alba, el alba representa el inicio del día, de algo que empieza, pero aquí solo tenemos sus cenizas, lo cual nos da a entender que algo empezó, pero que no llegó a realizarse. Asimismo, no hay nada que celebrar o no hay nada positivo por lo cual brindar, solo existe el vino de la despedida, solo queda decir adiós. Además, el hogar, aquello que debería implicar posesión o representar el espacio propio, no lo es: se trata de una casa arrendada, una “ilusión” de pertenencia. Finalmente, se menciona que el país está en un estado de derrota y con un aire muerto, una imagen que cierra perfectamente todo lo aludido anteriormente.

Regresando al poema “Bajo la lluvia”, observamos la presencia de un locutor personaje que se dirige a un alocutario representado (Lima). En el poema, es a dicho espacio al que están dirigidas sus palabras (o sentencias): “Ciudad de Lima: Nunca conocerás el secreto de la lluvia”. Podemos apreciar como dicho locutor personaje trata de establecer un “diálogo” con la ciudad. Lo interesante en el poema es que dicha conversación con nuestra capital también sería un diálogo con su historia y los males sociales que la han aquejado a lo largo del tiempo. Si bien el locutor personaje se dirige a la ciudad de Lima, no se percibe en el poema que intente persuadirla, por el contrario, trata de alejarse de ella y de eliminar todo vínculo con dicho espacio.

Como hemos señalado líneas arriba, en el poema el locutor personaje nos narra el momento en el que un gran cambio se aproxima. Pronto la lluvia vendrá con su poder de olvido y destrucción. La visión que se construye de Lima es la de un espacio apocalíptico, un espacio sometido al caos y a una futura destrucción. Se anuncia así el fin de ese espacio. A lo largo del poemario se puede constatar que existe una atmósfera de muerte que rodea a los personajes. Este poema representaría una postura radical por parte del locutor personaje, ya que se anuncia el fin de un espacio social y la búsqueda de uno nuevo sobre la imagen del diluvio universal<sup>2</sup>. En este punto creemos pertinente resaltar que el tema de la lluvia es muy constante en este poemario. Otro ejemplo de ello lo encontramos en el poema “Caballos invernales”. En este texto los equinos muestran su inconformidad frente al espacio urbano dando saltos o golpeándose contra las paredes para finalmente convertirse en lluvia, ascender a los cielos y escapar así del mundo terrenal. Por otro lado, en el poema “Lluvia y leopardo” también se hace cierta referencia a un diluvio o a una “lluvia final”: “el tiempo se disuelve en el aire mojado por una imprevista y benéfica lluvia final” (p. 62). Es evidente el cuestionamiento de la ciudad de Lima como proyecto nacional. El locutor personaje asume una posición crítica sobre la ciudad y el país que ve y recorre.

Asimismo, en *Formas de la ausencia* encontramos estos versos que se conectan con el poema que hemos analizado: “El último día del mundo/ es este día. Y esta lluvia es/ la última lluvia” (Delgado, 2008, p. 76).

Luego de analizar a profundidad este poema, pasaremos a comentar las otras referencias a la ciudad de Lima que se dan a largo del poemario. En *Cuán impunemente se está uno muerto* podemos apreciar que se percibe a Lima como un espacio “gobernado” por “gentes ilustradas” que dedican su tiempo en debates o discusiones poco productivas que en realidad no ayudan a solucionar los problemas reales de la sociedad. En el poema “Sobre la traslación de los restos de César Vallejo” se menciona cómo estas “gentes ilustradas” “escriben artículos”, “pronuncian discursos”, “presentan mociones” para traer o no los restos de César Vallejo. Ello se contrasta, por ejemplo, con “un nostálgico estudiante peruano” que busca la tumba de Vallejo “para meditar en el Perú o en la poesía” (p. 17). La estrofa final sugeriría que el verdadero legado de Vallejo estaría en su obra y que en lugar de discutir si se traen o no sus restos, se debería pensar en conservar su pensamiento. Consideramos que aquí hay una crítica sutil para quienes discuten sobre temas vinculados a nuestro país y muchas veces se quedan enfrascados en debates sin mayor importancia o poco productivos. En este mismo poema se habla de la “inhóspita Lima”. El poeta asume el espacio de la ciudad como su lugar de enunciación tal cual ocurre en el poema “La revolución a la vuelta de la esquina”: “Soy un poeta occidental / perdido en la selva / de los humos nocivos / en la ciudad de Lima” (p. 53). El espacio urbano es visto como un lugar salvaje. Se mencionan también los “humos nocivos” de la ciudad, lo cual se conecta con la representación del espacio urbano como un lugar de muerte. El espacio urbano limeño es representado como un lugar donde los individuos deambulan y cuya existencia parece haber perdido sentido, saturados por una terrible angustia: “Casi desesperadamente, como manos que se rompen contra la roca, sin en-

contrar salvación ni camino, he caminado al pie de una música inútil, he desechado calles, he escogido puertas, prontamente cambiadas en laberintos, en sombras, en aire echado a perder” (p. 64). Lima es representada como un espacio en decadencia donde la mala vida, las bajas pasiones y la podredumbre se hacen presente: “el Jirón Cailloma, amado por las prostitutas y los vendedores de naranjas podridas” (p. 65). En este punto también nos parecen significativos las dos referencias al espacio de la “costa”, primero, como un lugar caracterizado por lo estéril: “la costa entreverada con un mar cubierto de pájaros helados y de flores estériles”; y segundo, como un espacio donde la “sabiduría” no tiene ningún valor: “La sabiduría navegó demasiado sobre el mar y la embravecida costa ni la conoce ni la aprecia” (p. 70). En este punto nos parece pertinente el comentario que realiza José Rosas Ribeyro (2007) sobre *Cuán impunemente se está uno muerto*:

El Globber Trotter que decía haber caminado por los desiertos toda su vida sin llegar nunca a ninguna parte se sabe ahora condenado a morir a orillas de un río hablador que ya no habla, en una ciudad que no deja escapatorias, en unas calles que recorre “como un muerto más”, solitario, porque el “único lujo” que tiene es “no tener amigos”. El poeta sabe que ya no le queda mucho por adelante y que, si mira atrás, su memoria sólo es una “catarata de polvo y sombra cubierta de agujeros”. Deambula, pues, por una ciudad, que es un asco, perdido entre prostitutas y “vendedores de naranjas podridas”. (pp. 307-308)

La opinión de Rosas Ribeyro refuerza lo que hemos venido señalando sobre la representación del espacio de la ciudad de Lima. Lo que habría que acotar es que al final la voz poética sí nos da una salida, una opción: “la lúcida marcha hacia el final de todo” (Delgado, 2008, p. 308), la búsqueda de otros horizontes, porque todo aquí está por morir, ya que Lima ya no es más la Ciudad de los Reyes sino la ciudad de los muertos.

## Conclusiones

Cuando estudiamos la imagen de Lima en *Historia de Artidoro* observamos que el locutor personaje de los poemas describía una ciudad envejecida, en ruinas y moribunda. Asimismo, percibimos que dicha voz se limitaba solo lamentarse por el estado de la ciudad. En ese sentido, podríamos calificar a esta voz como pasiva. En cambio, en *Cuán impunemente se está uno muerto*, el locutor personaje menciona que está dispuesto a hacer la revolución, e incluso, llega anunciar el final de la ciudad capital. Percibimos ahora un tono de rebeldía, una actitud diferente frente a la realidad que se observa. Este cambio en la actitud frente a la ciudad capital que podemos observar, si contrastamos los dos últimos poemarios del autor de *Formas de la ausencia*, tiene para nosotros una importante relevancia, puesto que nos permite hacer la siguiente lectura: la Lima moribunda de *Historia de Artidoro* llega a su fin en *Cuán impunemente se está uno muerto*. El locutor personaje de “Bajo la lluvia” marca su distancia del espacio que denuncia y que critica, no se lamenta como Artidoro de lo mal que está la ciudad, sino que, tomando un tono de profeta, anuncia el fin de la existencia de la ciudad y manifiesta su deseo de encontrar otros horizontes, otros espacios donde se puede empezar de nuevo.

## Notas

- 1 El presente artículo es un resumen de nuestra tesis de Licenciatura.
- 2 Encontramos validez en esta lectura si consideramos que a lo largo del poemario existen ciertas alusiones religiosas, por ejemplo, en el poema “El hijo del gran conde” donde podemos leer lo siguiente: “no pronunciarás el nombre de dios en el baño” y en el texto “Lachrima Christi” en el cual leemos lo siguiente: “Si los dioses lloraran, yo podría ser un dios y bebería este vino con el placer redoblado de estar saboreando mi propia sustancia”. En ambos casos se tratan de referencias religiosas desacralizadas.



## Referencias bibliográficas

- Cornejo Polar, J. (2007). Artidoro, la ciudad, el tiempo. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Wáshington Delgado*. Lima: UNMSM/Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- Chueca, L. (2006). Wáshington Delgado: Elegía limeña. En: Chueca, L; Güich, J; & López Degregori, C. *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Delgado, W. (2003). *Cuán impunemente se está uno muerto*. Barcelona: La Poesía, señor hidalgo.
- . (2008). *El corazón es fuego. Obras completas*. Tomo I. Lima: Universidad de Lima.
- Fernández, C. (2012). *El poema argumentativo de Wáshinton Delgado*. Lima: Ornitorrinco editores/Fondo editorial de la UNASAM.
- Lakoff, G; & Johson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Payán, J. (2007). *Wáshington Delgado: un peruano de la Generación del 50* (Tesis doctoral). Cádiz: Universidad de Cádiz.  
<<https://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/15673/JJPayanMartin.pdf> >
- Rabí do Carmo, A. (1996). Apuntes sobre la poesía de Wáshington Delgado. *La casa de cartón de OXY*, 9 (otoño-invierno de 1996): 15-19.
- Rosas Ribeyro, J. (2007). Ocho estancias con Wáshington Delgado. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Wáshington Delgado*. Lima: UNMSM/Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- Villacorta, C. (2017). *Poéticas de la ciudad: Lima en la poesía de los setenta*. Buenos Aires: Corregidor.



**LA TEA: EL PROCESO DE MODERNIZACIÓN DE LA POESÍA  
PERUANA COMO RIZOMA**

**LA TEA: THE MODERNIZATION PROCESS OF PERUVIAN  
POETRY AS A RHIZOME**

**LA TEA: O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DA POESÍA  
PERUANA COMO RIZOMA**

**Sergio Luján Sandoval\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
ESANDINO-Estudios Andinos de Interculturalidad: Quechua y Aymara  
sergio.lujan@unmsm.edu.pe  
ORCID: 0000-0002-4612-4899

Recibido: 19/03/21  
Aceptado: 30/06/21

---

\* Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Miembro del grupo de Estudios Andinos de Interculturalidad: Quechua y Aymara (ESANDINO), colectivo de la misma casa de estudios dedicado a la investigación de las literaturas de los andes peruanos. También forma parte de la revista *Metáfora*, es colaborador de la Red Literaria Peruana y dirige la revista *Heterogénea*. En la actualidad, cursa una maestría con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.

## Resumen

El presente artículo se ocupa de *La Tea*<sup>1</sup>, revista puneña que se ubica entre los horizontes del modernismo y del inicio de las vanguardias literarias en el Perú, respectivamente. La hipótesis que intentamos demostrar es la siguiente: en *La Tea* existe una dinámica germinal rizomática que forma parte del proceso de modernización de la poesía peruana. En tal sentido, analizaremos las variaciones del discurso poético, pues sostenemos que estos textos transitan por el modernismo, el posmodernismo e, incluso, presentan visos de los códigos vanguardistas. Para ello, emplearemos el concepto de rizoma propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari, el cual nos permitirá entender los desplazamientos, los desencuentros, los quiebres y el diálogo que estos periodos desarrollan.

**Palabras claves:** *La Tea*, Poesía peruana, Posmodernismo, Posmodernismo, Rizoma.

## Abstract

The present article deals with *La Tea*, a magazine from Puno that was active between the horizon of modernism and the beginning of the literary avant-gardes. The hypothesis we try to prove is the following: in *La Tea* exists a germinal rhizomatic dynamic that takes part in the process of modernization of Peruvian poetry. For that matter, we are going to analyze the variations on the poetic discourse, since we hold that these texts move among modernism, postmodernism and, even, present some codes from the avant-garde movement. To this effect, we are going to apply the concept of rhizome proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari, to understand the displacement, disagreement, breakage and the dialogue that these periods develop.

**Keywords:** *La Tea*, Peruvian poetry, Modernism, Postmodernism, Rhizome.

## Resumo

O presente artigo dedica-se ao estudo de *La Tea*, revista de Puno que se localiza entre os horizontes do modernismo e do início das vanguardas literárias no Peru, respectivamente. A hipótese que tentamos demonstrar é a seguinte: em *La Tea* existe uma dinâmica germinal rizomática que faz parte do processo de modernização da poesia peruana. Nesse sentido, analisaremos as variações do discurso poético, pois sustentamos que estes textos transitam pelo modernismo, o pós-modernismo e, inclusive, apresentam visos dos códigos vanguardistas. Para isso, utilizaremos o conceito do rizoma proposto por Gilles Deleuze e Félix

Guattari, o qual nos permitirá compreender os deslizamentos, os desencontros, os quebres e o diálogo que estes períodos desenvolvem.

**Palavras-chaves:** *La Tea*, Poesía peruana, Modernismo, Pós-modernismo, Rizoma.

---

## Introducción

Un rasgo común que vertebra a los primeros decenios del siglo xx es la formación de diferentes círculos, grupos o colectivos literarios y artísticos que surgieron en provincias, esto es, en los márgenes de Lima en tanto ciudad hegemónica. Tal es el caso, por ejemplo, de la Bohemia de Trujillo<sup>2</sup>, los grupos Anunciación<sup>3</sup> y Aquelarre<sup>4</sup> en Arequipa, de la Bohemia Andina<sup>5</sup> en Puno o del grupo Resurgimiento<sup>6</sup> en Cusco, solo por mencionar algunos casos. Otro rasgo importante es la naturaleza de las publicaciones en su calidad de dispositivos y plataformas que articularon al grupo alrededor de un periódico o una revista que, las más de las veces, sintonizaba con los códigos literarios y problemáticas sociales de la época. Por ello, cabría preguntarnos, ¿qué supone la adhesión de *La Tea* al modernismo y al posmodernismo?

Para ensayar una respuesta, esbozamos tres líneas directrices: 1) que el modernismo se entroniza como el símbolo de la autonomía hispanoamericana en tanto movimiento propio, particular y original, lo cual brinda cuotas de novedad, ruptura y, desde luego, permite remozar la tradición precedente; 2) que la asunción de una postura que comulga con los presupuestos de dicha corriente literaria llevará, a gran parte de estas agrupaciones, a concebirla como un espacio de ejercicio, de exploración o de tránsito; y 3) insistir en que modernismo y posmodernismo presentan barreras porosas e inestables que ponen en entredicho la aproximación lineal e historicista de estos periodos artísticos, y ello nos conduce a asumir una lectura desde lo radial, lo rizomático y lo múltiple.

## La Tea y su recepción crítica

Los acercamientos a *La Tea* han sido tangenciales. Por tal motivo, afirmamos que no existe un estudio detenido ni en conjunto de todos los números publicados, así como tampoco de las producciones (léase textos) que alberga en sus páginas. Además, casi el grueso de la crítica ha caído en el lugar común de que esta revista literaria no es sino un anticipo de lo que más adelante sería el *Boletín Titikaka* (1926-1930). Pese a que dicha aseveración es cierta, existen otros aspectos de *La Tea* que merecen explorarse a fin de dar cuenta de su condición por momentos conflictiva entre lo que quiere decir y cómo encamina dicho discurso. Por ello, repasaremos los estudios que se han referido a ella con el objetivo de perfilar el apartado donde analizaremos algunos poemas.

Una de las primeras aproximaciones es la de Cáceres Monroy (1973), quien afirma que “LA TEA fue una tribuna beligerante, rivalizó con “ONDINA” y se publicaron de ella trece números (1913-1920) en los que presenta el panorama postmodernista, la realización de los ideales de renovación estética” (p. 47). Cabe poner de relieve, además, que Cáceres menciona algunos autores que colaboran en la revista, aunque del fragmento citado solo advertimos la existencia de una revista llamada *Ondina*<sup>7</sup>, que la publicación de *La Tea* alcanzó trece números y, por último, la filiación artística con que esta simpatizaba. Sin embargo, no ofrece ningún ejemplo para que el lector corrobore tal juicio e, incluso, hay una errata en el rango en que se publica este portavoz del grupo Bohemia Andina, ya que el primer número aparece el 28 de julio de 1917, y no en 1913, como asevera Cáceres Monroy. Por último, surge una interrogante: ¿qué tipo de renovación estética se ejerció desde *La Tea*?

Augusto Tamayo Herrera (1982), por su parte, dice que *La Tea* “fue publicada bajo la dirección de Arturo Peralta, a partir de julio-agosto de 1917, y de la cual *salieron 12 números* [...] se editaban 200 ejemplares que se vendían a 10 centavos” (p. 255,

énfasis nuestro); asimismo, nos proporciona datos sobre el origen del nombre que también figura en el número 9 de *La Tea*<sup>8</sup>. De igual manera, agrega cuál era su orientación: “No era ciertamente como a veces se ha dicho un órgano interesado en la suerte de las masas indígenas. Tenía un espíritu marcadamente elitista [...] sus redactores son adeptos del modernismo, del parnasianismo, del arte por el arte” (p. 255). En primer lugar, entonces, encontramos un desacuerdo respecto de los números publicados: ¿fueron doce o trece?; y, en segundo lugar —y es lo que más llama la atención—, el autor tampoco brinda pasajes concretos que refuercen las características de los textos que dicha revista contiene en sus páginas. A pesar de ello, la afirmación resulta más fiel que la de Cáceres Monroy de acuerdo con la revisión realizada.

Años después, Dante Callo Cuno (1988) realiza uno de los trabajos más interesantes sobre *La Tea* en el segundo capítulo de su tesis de bachillerato<sup>9</sup>. A partir de lo expuesto por el autor, destacamos tres aspectos: uno, que “se editaron sólo [sic] trece números en forma ininterrumpida. El último se publicó el 22 de febrero de 1920” (p. 22); dos, es el único que no solo advierte una impronta romántica y modernista en *La Tea*, sino que lo ratifica con breves ejemplos<sup>10</sup>; y, tres, el haber enfatizado en el carácter renovador y contestatario de la revista tras el rechazo “a la Iglesia Católica [...] [y] los proyectos de educación indígena que promovió el catolicismo en Puno” (p. 52). En ese sentido, la investigación de Callo resulta imprescindible por la información que facilita a quien se aproxime a un estudio de esta revista.

Siguiendo la línea temporal, René Calcín (1999) escribe que “El primer número de *La Tea*, se preparó para el 28 de julio de 1917 [...] el número 12, se editó el 23 de diciembre de 1919; y, el último número, el 13, se publicó en 1920” (pp. 55-56, énfasis nuestro). Una vez más, encontramos lo concerniente al total de números publicados durante el periodo en que dicha revista estuvo activa. Por otro lado, en la crítica que corresponde al siglo xx se insiste en el punto de los número publicados; así, Helena

Usandizaga (2012) recalca lo siguiente: “órgano del grupo Bohemia Andina, bajo la dirección del propio Arturo Peralta [...]. *En total aparecen 12 números, el último en 1920*” (p. 29, énfasis nuestro). No obstante, sostenemos que Usandizaga se equivoca cuando dice que el número doce de la revista salió en 1920, lo cual es imposible, pues la fecha que figura originalmente en la decimosegunda portada reza lo siguiente: 23 de noviembre de 1919.

Para Arturo Vilchis Cedillo (2013), en *La Tea* “no hay una relación con los fenómenos sociales, con las rebeliones indígenas, esto se debe principalmente por el contenido de la revista, ser un órgano fundamentalmente literario y estético, su contenido político es casi nulo” (p. 47). Esta afirmación resulta afin a la de Tamayo (1982) en el sentido de que la lógica del arte por el arte estuvo muchas veces —por no decir casi siempre— desgajada de la representación de las distintas problemáticas de índole social en los textos. A su vez, el breve acercamiento de Vilchis se realiza mediante algunos ejemplos a manera de notas que han sido extraídos de los números originales de la revista. En ese sentido, en la nota 65, citando a Dante Callo Cuno (1988), menciona que el último número de la revista salió “el 22 de febrero de 1920” (p. 175).

El investigador Henry Esteba (2013), retomando este último aspecto, precisa el mes y el año exactos: “El *número trece* se publicó en *enero de 1920*” (p. 123, énfasis nuestro). Por otro lado, Marco Thomas Bosshard (2014), aludiendo a Gamaliel Churata, dice que “En 1917 [...] funda con su hermano menor Alejandro la revista *La Tea*, que *aparece hasta fines de 1919*” (p. 31, énfasis nuestro). A su vez, Elizabeth Monasterios (2015) señala que de *La Tea* se “llegó a publicar *doce números* entre 1917 y 1920” (p. 97, énfasis nuestro), aunque la fecha es errada, pues el número doce salió en 1919. Tal como se observa, el problema se mantiene y los investigadores se dividen en dos grupos: mientras unos aseveran que se publicaron doce números publicados entre 1917-1919; otros arguyen que fueron trece entre 1917-



1920. Sin embargo, ninguno brinda una fecha que refuerce la postura que defiende, salvo Callo (1988), Esteba (2013) y Vilchis (2013). La situación incluso se torna incierta, ya que estos dos últimos no coinciden en el mes del número trece.

Desde otra línea, Augusto Ramos Zambrano (2016) sostiene que “el interés [de la revista] preferente era la literatura, no estamos solo ante un ‘arte puro’, ya que *se percibe un marcado interés por los temas sociales*” (p. 76, énfasis nuestro). No compartimos la idea de Ramos, pero la hemos insertado toda vez que es necesario contrastar dicho comentario con los poemas seleccionados, pues nos permitirán evidenciar que aquel “marcado interés” no tiene un asidero concreto en *La Tea*. Por último, Begoña Pulido Herráez (2017) argumenta que *La Tea* fue “el órgano de difusión de Bohemia Andina, que es considerada también un antecedente del *Boletín Titikaka*” (p. 65); además, con respecto a los números publicados, concuerda con la fecha que brinda Vilchis sobre el número trece: febrero de 1920.

En síntesis, tomando en cuenta los distintos juicios sobre *La Tea*, cabe mencionar lo siguiente: 1) existe un descuerdo sobre si fueron doce o trece los números publicados, así como también una disyuntiva entre la presencia o no de componentes que dialogasen con los problemas sociales del momento; 2) no hay estudios rigurosos, sino comentarios aislados que, muchas veces, aportan poco a la realización de un estudio más profundo; 3) los acercamientos a *La Tea* se han ejecutado, directa o indirectamente, a través de investigaciones que tienen como eje a Gamaliel Churata antes que estudiar a la revista como un soporte material, orgánico y autónomo dentro de su campo literario y atendiendo a su lógica interna. En este orden de ideas, advertimos un vacío respecto del periodo previo de uno de los colectivos más descollantes de las vanguardias andinas: el Grupo Orkopata. Ahora bien, ¿por qué se ha tomado tan a la ligera a esta revista que antecede a la consolidación de la poesía vanguardista puneña? Consideramos que esto puede deberse ante la ausencia de una edición facsimilar de *La Tea* o al hecho

de concebir a las vanguardias solamente como un fenómeno de ruptura antes que como un proceso que venía gestándose desde las canteras modernistas y posmodernistas. Sin el estudio de estos periodos, resulta limitada la comprensión de los primeros poemarios de los orkopatas.

### **La Tea: breve aproximación**

*La Tea* se publicó en Puno el 28 de julio de 1917, su circulación llegó a doce números<sup>11</sup> y estuvo dirigida inicialmente por Arturo Peralta<sup>12</sup>. El motivo de su nombre, como se precisó, tiene que ver con una revista homónima estudiantil y de carácter combativo en Arequipa; pero también se puede agregar que responde a este símbolo luminoso como una metáfora del faro-guía que irrumpe e intenta rebatir a la tradición puneña conservadora representada en la figura de Gustavo Manrique, director de la revista *Ondina* y de *El Siglo*. De acuerdo con Velásquez (s/f), aquella revista marginaba a los nuevos escritores que surgían en el ámbito puneño, motivo por el que un grupo de jóvenes decide articularse alrededor de un nuevo cenáculo cuyo vocero hemerográfico sería *La Tea*. Esta última, a pesar del carácter rupturista que se anunciaba en una suerte de editorial en su primer número<sup>13</sup>, tensionaba no solo con el subtítulo que acompañaba a la revista (“Para el cenáculo de los elegidos”), sino también con buena parte de su contenido. No obstante, se percibe un viraje en los últimos números en cuanto a las temáticas expuestas, situación que respondería al viaje realizado por Arturo Peralta primero a Bolivia y luego a Argentina. Entre algunos de los escritores que figuran en sus páginas tenemos a Alejandro Peralta, Aurelio Martínez, Gamaliel Churata, Alcides Spelucín, Federico More, Víctor Villar, Emilio Armaza, Alberto Hidalgo, Abraham Valdelomar, Isaac Iturry, entre otros.

En segundo lugar, otro elemento que no debe pasar desapercibido es la distribución interna (léase diagramación) de la revista. Así, en *La Tea* se prescinde de la impresión a color y el

espacio disponible es aprovechado gracias a la división en dos columnas que dosifican la información; tampoco se anuncian productos ni mucho menos se utiliza el mecanismo editorial de la publicidad para asegurar la aparición de los siguientes números, situación que daría luces de un autofinanciamiento y de los intereses casi siempre replegados a la esfera artística. Sobre esto, cabe poner de relieve la proliferación de dispositivos de naturaleza arquitectónica en los que se encuadran los poemas de diversos autores; esto, desde luego, sintoniza con las ideas de simetría, de perfección y de estructuras estéticas repujadas que dialogan con una de las vertientes del modernismo aún en boga (ver figura 1).

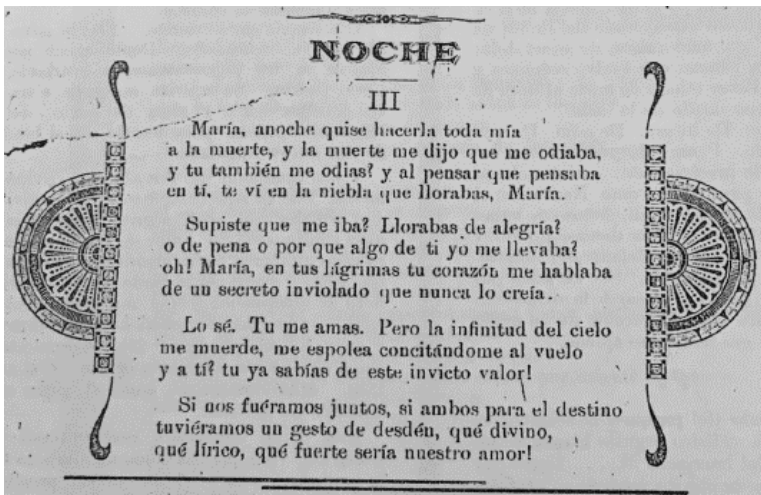


Figura 1. Poema “Noche” y detalles laterales

En tercer lugar, tras una revisión y lectura del contenido publicado en *La Tea*, se advierte la preponderancia del material poético en desmedro de la narrativa, de las crónicas y de las reseñas que aparecen eventualmente. Llegado a este punto, no hay que perder de vista los distintos fenómenos sociales que se desenvolvían en aquella época y que se traducen en movilizaciones o enfrentamientos entre los indígenas y los hacendados<sup>14</sup>,

aspecto que *La Tea* no pone de manifiesto. Esto se observa en el poema “Noche”, por ejemplo, donde el discurso del sujeto ficcional se halla atravesado por los códigos no solamente modernistas —soneto de versos endecasílabos y rima consonante—, sino también románticos a raíz de la situación disfórica del locutor a causa de la partida del ser amado. Todo ello lo sume en una atmósfera luctuosa (la noche, la muerte, las lágrimas, las mordeduras y las espoladuras). Cabría preguntarnos, ¿en dónde están asimiladas las causas indígenas?

Por último, resultan cruciales los vínculos que *La Tea* irá estableciendo con otros *locus* y colectivos de la época. De esta manera, gracias a las reseñas y a los poemas que diversos autores publican en sus páginas, se puede afirmar la existencia de 1) nexos con ciudades como Arequipa (Hidalgo, Atahualpa Rodríguez, Belisario Calle o Aurelio Martínez), Trujillo (Alcides Spelucín) o Lima (Federico More, quien radicaba allí, y Abraham Valdelomar); y 2) el diálogo con la revista *Gesta Bárbara* publicada en Bolivia, lo cual se produce gracias al viaje emprendido por Gamaliel Churata a dicho país luego de la aparición del primer número de *La Tea*. En este orden, las redes que se van creando permiten poner en entredicho el concepto monolítico, tradicional y reduccionista que ha atravesado al modernismo y al posmodernismo; dicho de otra manera, lo que hacen estos circuitos artísticos es comportarse como espacios radiales, rizomáticos y siempre en continuo movimiento. Entonces, ¿se podría extrapolar dicha afirmación y hablar de un intento de modernización de la poesía en *La Tea*?

### **La modernización poética como rizoma en *La Tea***

En este último apartado, proponemos al modernismo poético como un fenómeno rizomático que permitirá sostener la existencia de un aliento modernizador de la poesía peruana en las páginas de *La Tea*. Para tal empresa, hemos seleccionado los siguiente textos: “Dúo de quenás”, de Víctor Villar; “Nocturno”,

de Emilio Armaza; “Eras tú, entonces...”, de Juan Cajal; “Amanecer”, de Alcides Spelucín y “Las chozas”, de Alejandro Peralta. La dinámica será explorar y detenernos en los presupuestos que particularizan a cada poema dentro del heterogéneo horizonte modernista. En ese sentido, estos poemas ponen en entredicho algunos códigos precedentes y plantean otros (léase nuevos) que simbolizarían un intento consciente de renovar y refrescar la tradición literaria.

Antes de exponer la noción de rizoma, conviene realizar una precisión crucial respecto del modernismo hispanoamericano, pues muchas veces se lo ha estudiado como si se tratara de un periodo lineal y orgánico en el panorama literario. Sin embargo, decidimos dejar de lado dicha postura y, más bien, dar cuenta de aquellos silencios, quiebres y flujos, así como de aquellas multiplicidades y conflictividades que lo acompañan y lo vertebran no solo en tanto fenómeno literario, sino también social, económico, cultural y político; o lo que también vendría a ser el saldo de sentido de esa “modernización desigual” (pp. 54-55) producida en los países hispanoamericanos, según Julio Ramos (2009). A su vez, otros autores que sostienen ideas similares sobre el modernismo y que nos ayudarán a tender puentes de diálogo con la categoría de rizoma son Fernando Burgos, Iván Schulman y Hervé Le Corre.

Fernando Burgos (1985), por ejemplo, concibe al modernismo como un lugar pletórico de vectores que se van ampliando y proliferando y que no se circunscribe únicamente a la parcela literaria o artística. Es más, cuando alude al intersticio poroso que se crea entre el modernismo y el posmodernismo, señala que se trata de un “espacio de intersección, de cruces significativos, de encuentros que son rebotes y remisiones, de negaciones que remontan la esencia misma de la modernidad” (p. 68). De este fragmento, interesa enfatizar dos aristas a propósito del modernismo: 1) su carácter poliédrico que supone pensarlo en función de las distintas modernidades literarias en Hispanoamérica y 2) su comportamiento radial —como tam-

bién lo sostendrá el autor— que implica cruces, encuentros, desencuentros, trasvasamientos; en suma, un constante dinamismo que inyecta de vitalidad a los diversos pliegues que van estructurando los múltiples rostros del modernismo.

Conectando con lo que propone Burgos, Iván Schulman (2002) coincide en resaltar la naturaleza plural del modernismo hispanoamericano. De esta manera, sus “manifestaciones son múltiples, heterológicas. Por consiguiente, el discurso crítico [...] necesita evadir la práctica tradicional de reducir el concepto a una serie de generalizaciones fundamentalmente esencialistas” (p. 10). Hervé Le Corre (2001), por su parte, aunque centrado en el posmodernismo, piensa a este último no tanto como un espacio que se encuentra separado del modernismo por una barrera infranqueable, sino, más bien, como un espacio heteróclito en el que no hay que perder de vista aquella conflictividad que va modelando a las prácticas literarias. De tal manera, cuando nos acercamos al modernismo-posmodernismo —e, incluso, a las vanguardias— supone necesariamente hablar de un gran bloque multidireccional articulado por conexiones, fricciones, recuperaciones, resemantizaciones, reactualizaciones, pero, sobre todo, por un cambio y una mutabilidad que no cesan.

En síntesis, rescatamos, por un lado, el abanico de posibilidades que abraza el modernismo hispanoamericano a partir de las distintas lógicas que modela a cada expresión artística (poesía, novela, cuento, crónica, ensayo, entre otros), pero también su condición polifacética y dinámica; y, por otro lado, criticamos un abordaje monolítico y reduccionista que no hace sino silenciar e invisibilizar aspectos que encierran una latente carga de significación. En este orden, ¿cómo podría relacionarse la noción de rizoma con el modernismo hispanoamericano?; es más, ¿cómo comprenderlo en la dinámica del discurso poético de *La Tea*? Frente a ello, cabe traer a colación que, para Deleuze y Guattari (2002), el rizoma debe entenderse como un dinámica múltiple, fragmentada, que se extiende y se conecta lateral y ramificadamente con otros rizomas que confrontan la

idea de lo estático, lo dicotómico o lo estrictamente parametrizado. Dicho a través de la metáfora vegetal en la que se apoyan los autores, se trataría de contrastar a la raíz que se inserta profunda y verticalmente frente al rizoma que desborda y se relaciona radialmente.

De tal modo, el rizoma se caracteriza por presentar “[principios] de conexión y heterogeneidad” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 13). Sumado a ello, ambos autores arguyen que:

Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquélla de sus líneas, y según otras [...]. Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. (p. 15)

Tal como se observa, si bien un rizoma puede ser interrumpido, esto no conlleva a una anulación o castración de sus líneas directrices, sino, sobre todo, a la apertura, a la potencialidad y a la concreción de nuevas conexiones que el rizoma está en la capacidad de establecer con otros rizomas que se encuentran moviéndose en distintas direcciones. Por ello, no resulta extraño concebir a este proceso como un devenir dialéctico e intrincado. Adicionalmente, hay que poner de relieve que el rizoma se ramifica tanto en la instancia subterránea —siguiendo la metáfora de los bulbos y los tubérculos— como en su extensión superficial. Entonces, ¿cómo ir relacionando la idea de rizoma con el modernismo y el que se representa específicamente en *La Tea*? Para dar respuesta a esta doble inquietud, proponemos, de una parte, una lectura del modernismo hispanoamericano como un espacio rizomático de barreras porosas y zonas grises, de límites borrosos y de zonas intersticiales que inexorablemente se fracturan con el objeto de hacer conexión con estéticas inmediatas —el posmodernismo o las vanguardias, por ejemplo—, pero sin olvidar que asistimos a un proceso de cambio y continuidad.

De otra parte, sostenemos que el comportamiento rizomático tanto externo como interno del modernismo se despliega de la siguiente manera en *La Tea*: 1) lo externo tendría que ver con los nexos y circuitos que el grupo Bohemia Andina y su revista entablan con otros territorios culturales como Trujillo, Lima, Arequipa y Bolivia; esto es, Puno y *La Tea* como los ejes que disparan sus vectores en distintas direcciones; y 2) lo interno, en cambio, se relacionaría directamente con los mecanismos que operan en *La Tea* en función del discurso poético y pensando a la revista, sobre todo, bajo la imagen de un mapa —y no de un calco, volviendo a Deleuze y Guattari— que va recreando, remozando y modernizando parcialmente a la poesía peruana de inicios del siglo xx sin dejar de lado las disonancias, las conflictividades o los desencuentros. De tal modo, ¿cuáles son las variantes que nos ofrecen los poemas que aparecen en *La Tea*?

A partir de lo expuesto, es necesario dialogar con los textos seleccionados. El primer poema es “Dúo de quenás” de Víctor Villar y aparece en el número inicial de *La Tea* el 28 de julio de 1917. Leamos (ver figura 2):

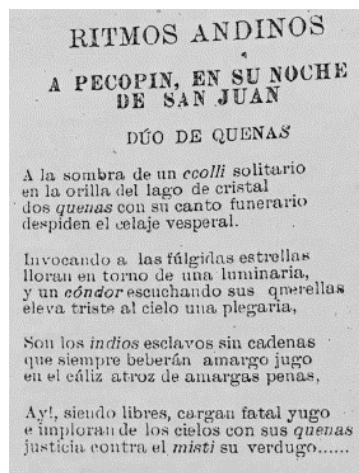


Figura 2. Poema “Dúo de quenás”



En primer lugar, se trata de un soneto de versos endecasílabos con rima consonante (ABAB / CDCD / EFE / FEF) que lo emparenta con la tradición modernista desde el plano formal. No obstante, si indagamos un poco más, reparamos en que el locutor no personaje (léase una voz impersonal) da cuenta de lo que está aconteciendo en un escenario signado por significantes que lo alejan de la ciudad y que lo insertan en una lógica ligada al campo y a la naturaleza. Por ejemplo, repárese en términos como “lago”, “celaje”, “estrellas” o “cóndor” toda vez que imprimen cierta cuota de particularidad en los límites del poema; sumado a ello, resulta sintomático el gesto deliberado de colocar términos provenientes del imaginario aymara o, en su defecto, del universo andino marcados con cursivas: “ccolli”, “quenas”, “cóndor”, “indios” y “misti”. ¿Cuál es el saldo de sentido de este poema que se nos presenta como un soneto, pero que en verdad se encuentra permeado por una lógica adicional que potencia su significación?

Argumentamos que la aparición de vocablos del mundo andino desestructura los patrones clásicos impuestos por el modernismo y se instaura una nueva racionalidad que propone una visión de mundo distinta de los cánones hegemónicos. Otro elemento que debe subrayarse es la presencia de ribetes vitales que se le imprime a la quena (“dos quenas con *su canto* funerario [...] / *lloran* en torno de una luminaria”), pues esta es capaz de cantar (aludiendo al sonido que emiten) y de llorar; a su vez, se le otorga la facultad de rezar al cóndor (“eleva triste al cielo una plegaria”). Las acciones referidas, de alguna manera, permiten que el poema discurra por un ambiente preñado de disforia en la que un personaje colectivo —los indios— entra en tensión con la figura del misti-explotador. Esta situación escenifica la dialéctica del sujeto indígena que se debate entre el estado de opresión en que se encuentra y el deseo de reclamar su libertad. Si bien no existe una reivindicación ni mucho menos una agencia por parte de dichos personajes, el poema “Dúo de quenas” nos muestra un espacio que disloca lo hege-

mónico y en donde la situación malhadada del sujeto indígena es solamente descrita.

Dos poemas que transitan por una línea de cambio y que involucran otros elementos y registros son “Nocturno”, de Emilio Armaza y “Eras tú, entonces...”, de Juan Cajal<sup>15</sup>. Ambos fueron publicados en el tercer número de *La Tea* el 1 de enero de 1918. Veamos:

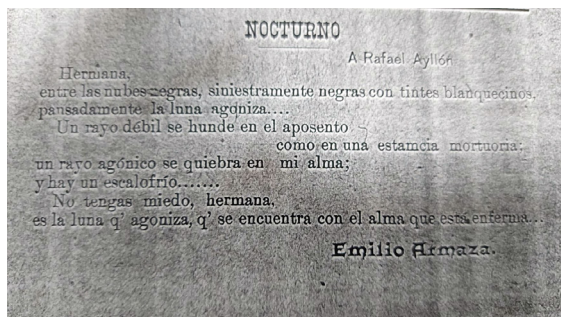


Figura 3. Poema “Nocturno”

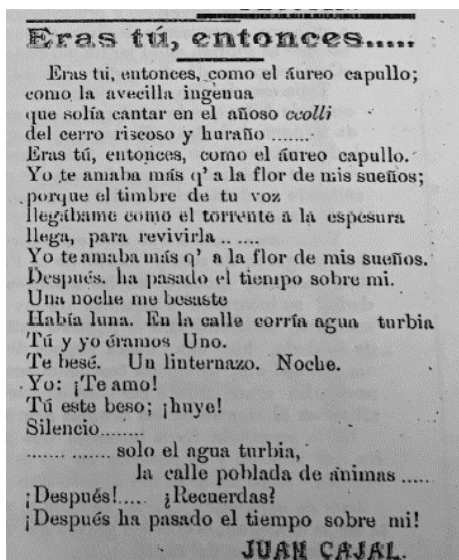


Figura 4. Poema “Eras tú, entonces...”

En el primer texto (ver figura 3), lo que llama la atención son dos aspectos que ponen en entredicho a los códigos modernistas: 1) la forma en la que están dispuestos los versos del poema al fracturar bruscamente la estructura tradicional y 2) un lenguaje escrito que se intenta coloquializar al acortar el relativo “que” en su variante de “q”. Por otro lado, el poema de Juan Cajal (ver figura 4) insta un aspecto mucho más sutil e interesante. Pese a que también juega con la disposición versal y el acortamiento del relativo, sostenemos que esta novedad se halla en el verso quince (“Te besé. Un linternazo. Noche”). ¿Qué se puede extraer de esta secuencia de construcciones? Si observamos este verso desde una óptica clásica, es innegable que rompe con los esquemas y porta tres ideas de forma simultánea que nos remite a la libertad y espontaneidad del verso libre, toda vez que no solo se trata de una estructura flexible, sino también del riesgo que se corre en la propuesta de imágenes que se suceden unas a otras. Esta concomitancia del poema —incluso en su estructura global— evidencia una arista que se desgaja del modernismo y que se alinea más con los dispositivos cinematográficos y de velocidad, a los que apelarían con mayor asiduidad las vanguardias.

En esta línea argumental, ambos textos intentan dinamizar los versos al alterar sus posiciones “aseguradas” y “fijas” en el poema, lo cual permite que negocien un lugar distinto de significación al desarticular el soneto; esto se aprecia, de un lado, en el aspecto lingüístico al recortar las palabras buscando únicamente la fonética<sup>16</sup> como una suerte de alteración que presta atención a las particularidades de otras lenguas, y, de otro lado, en la secuencia de imágenes simultáneas que propone Juan Cajal y que sería una técnica de montaje empleada en las vanguardias. En ese sentido, tanto “Nocturno” como “Eras tú, entonces...” son dos ejemplos donde el soneto se diluye para dar paso a nuevas formas estróficas —más libres, desde luego—; sin embargo, la temática aún arrastra visos románticos y modernistas. Esta situación, a manera de contrapunto, era

distinta en el poema de Víctor Villar a raíz de la presencia de vocablos que referían al mundo andino.

El siguiente poema es “Amanecer”, apareció en el cuarto número de *La Tea* el 28 de julio de 1918 y su autoría corresponde a Alcides Spelucín. Reparemos en las dinámicas que el texto propone (ver figura 5).

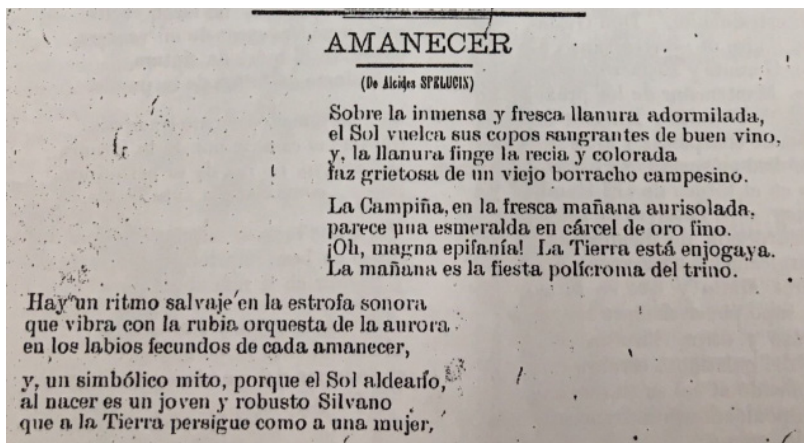


Figura 5. Poema “Amanecer”

Desde el aspecto formal, lo que destaca en este poema es la cuidada construcción de un soneto de versos alejandrinos con rima consonante (ABAB / ABAB / CCD / EED) y donde el hemistiquio divide al verso en dos bloques de siete sílabas, lo cual imprime cadencia y musicalidad. Asimismo, resalta cierto aliento sinestésico en el verso “La mañana es la fiesta polícroma del trino”, donde el trino puede percibirse (específicamente verse) como una multiplicidad de colores. En esa línea, mientras en las dos primeras estrofas se apela al sentido de la vista (“el Sol vuelca sus *copos sangrantes de buen vino*”, “*luz grietosa*”, “parece una *esmeralda*”, “¡Oh, magna *epifanía!*”); el tercero, por su parte, intensifica las percepciones auditivas con palabras que establecen una isotopía con respecto al sonido (“Hay un *ritmo salvaje* en la estrofa *sonora* / que *vibra* con la rubia *or-*

*questa*”), incluso esto se halla en la sinécdoque de los labios que podría reemplazar a la voz.

Si bien estas características reseñadas se condicen con “*una de las facetas del modernismo y no los únicos registros de su estilo*” (Schulman, 2002, p. 18, énfasis del autor), cabe traer a colación otros elementos que forman parte de este poema en tanto estructura múltiple. Por ejemplo, un aspecto que llama la atención es el espacio que el locutor construye: se trata del despunte de un amanecer en la campiña con la figura de un Sol cromático acompañado de un ligero barullo. Además, existe una ligera tensión en la construcción de los personajes que desfilan en dicho espacio poemático: de un lado, el Sol *aldeano* y la Tierra que se articulan en clave amorosa; y, de otro lado, el borracho campesino frente a Silvano, entidad tutelar de los campos en la mitología romana. Así, deviene interesante que estos dos últimos personajes compartan un mismo espacio ficcional toda vez que aquel campesino borracho va abriendo y fracturando el camino a nuevos sujetos y escenarios no tanto en contraposición sino como una apertura, como una línea de fuga del modernismo.

De esta manera, los versos alejandrinos del poema de Spelucín hacen las veces de depositarios que pueden ser llenados con diferentes cargas de sentido. Así como en el caso de Víctor Villar se reproducía una temática ligada al mundo del ande; en este otro, en cambio, existe una apelación a espacios más cotidianos (la campiña o la aldea) y a personajes particulares (el borracho campesino, el Sol aldeano) que no hacen más que quebrar la lógica de un modernismo “tradicional” para devenir rizoma y engancharlo con una línea distinta; es decir, con otro vector del propio modernismo a fin de continuar el constante flujo de interrupciones y conexiones. Por un camino similar destaca el poema “Las chozas” de Alejandro Peralta, publicado en el número once de *La Tea* el 28 de julio de 1919 (ver figura 6):

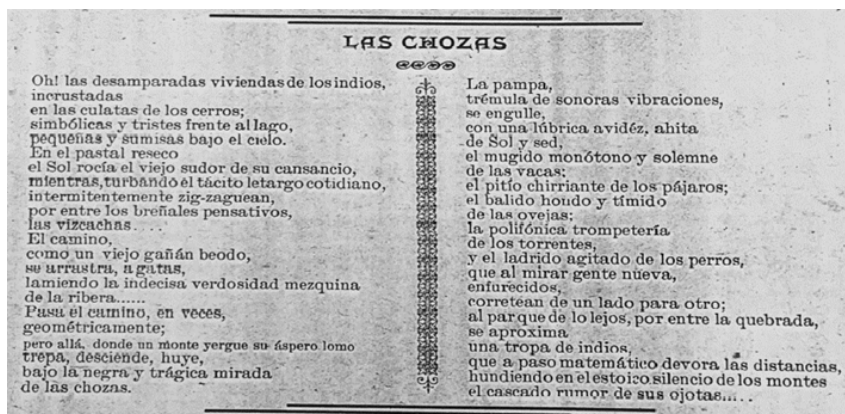


Figura 6. Poema “Las chozas”

En este texto se presenta nuevamente una temática vinculada con el mundo del ande, pero el tratamiento es distinto en comparación de “Dúo de quenás”. En todo caso, ¿de qué manera se representa esta diferencia? Sostenemos que se modela en base a tres aspectos: 1) la estructuración literaria (el verso); 2) el léxico (los grupos de palabras que el poeta escoge y dispone en el espacio ficcional) y 3) el despliegue de las estructuras figurativo-simbólicas (sobre todo en la predominancia de un pensar metafórico). Con respecto al primer punto, es interesante la heterogeneidad métrica: trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, entre otros, junto con la presencia mayoritaria de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos; es decir, una libertad en la métrica que fractura el cerco del soneto. Además, lo novedoso radica en el contenido de los versos: un endecasílabo (“el cascado rumor de sus ojotas”), un alejandrino (“pero allá, donde un monte yergue su áspero lomo”) en los que comprobamos que los versos de arte mayor funcionan de recipientes a tópicos, escenarios y personajes (humanos y no-humanos) emergentes. Esta situación permite traer a colación la idea del posmodernismo, ya que los temas apelan a espacios como la familia, el hogar, lo cotidiano, la provincia y rasgos de la oralidad.

En torno al léxico, se observa cierta reticencia tanto al empleo de términos sumamente rebuscados como a la profusión del adjetivo calificativo<sup>17</sup>. En “Las Chozas”, por el contrario, se utilizan giros coloquiales, locuciones adverbiales —a gatas, en veces, de un lado para el otro— u oraciones con un aliento inédito y disonante respecto de la imagen tradicional del modernismo: “el Sol rocía el viejo sudor”, “los caminos como un viejo gañán beodo” o “lamiendo la indecisa verdosidad mezquina”. Estas características ligadas al léxico y a la sintaxis ofrecen no solo un nuevo tratamiento de la temática, sino que muestran explícitamente la complejidad del modernismo literario como un lugar que propicia los cruces, el cambio y las interacciones entre distintos registros que son las otras caras del modernismo. Es más, en el léxico de “Las chozas” se nota la esencia plural, porque se trata de un poema compuesto por diferentes vectores, por diferentes elementos rizomáticos —léxico modernista, posmodernista y cercano al vanguardismo— que han encontrado conexiones; y que luego este nuevo rizoma tendrá que interrumpirse para abrir su camino y seguir dialogando.

Por último, en torno al despliegue de las estructuras figurativo-simbólicas, existe una recurrencia por la personificación (léase animismo). Esto se corrobora en las caracterizaciones a las chozas de los indios: “simbólicas y *tristes* frente al lago, / *pequeñas y sumisas* bajo el cielo,”; al Sol: “el Sol rocía su *viejo sudor* de su cansancio”; al camino: “El camino, / *como un viejo gañán beodo* / *se arrastra*, a gatas, / *lamiendo...*” y a la pampa: “La pampa [...] / *se engulle*”. En contraste con “Dúo de quenas”, las personificaciones que se emplean en “Las chozas” se desprenden de una carga y de una mirada exotistas; antes bien, se plantea una concepción distinta del mundo andino y se exploran nuevas estrategias que van resquebrajando las matrices del modernismo aproximándose al posmodernismo e, incluso, a las vanguardias aún de manera incipiente. Todos estos mecanismos siguiendo una lógica de imbricación antes que de cancelación. Por ello, “Las chozas” es uno de los poemas más

interesantes publicados en *La Tea*, ya que encierra una potencialidad de significación que no se agota con este breve análisis.

En síntesis, hemos puesto en evidencia que la poesía que figura en *La Tea* se va modelando hacia nuevos tópicos que exploran otras aristas del poliedro modernista, situación que irá convirtiendo a este último en un espacio residual que dará paso a otro emergente<sup>18</sup> sin llegar a anularse y sí, más bien, a superponerse; es decir, ambos espacios no se desligan habida cuenta de que se trata de procesos que están constantemente en movimiento. Así las cosas, las distintas modalidades en que advertimos las variantes por las que la poesía peruana se va modernizando en *La Tea* serían: 1) mantener el soneto asumiendo variantes temáticas (lo provincial, la campiña y el sustrato andino); 2) la desestructuración de dicho formato en favor de la utilización de un verso más libre, flexible y elástico; y, por último, 3) la presencia de poemas con variantes en el verso (Armaza y Juan Cajal) y en el léxico (Alejandro Peralta), lo que implica el desarrollo de una conciencia sobre el lenguaje como elemento saboteador que intenta poner en jaque a la propia modernidad desde nuevos horizontes.

## Conclusiones

A partir de lo expuesto, sostenemos, cuando menos tres grandes rasgos que vertebran a *La Tea*: 1) la naturaleza aún transicional —y de entidad-puente— de cara a lo que serían las vanguardias literarias en el Perú; 2) que la impronta modernista y posmodernista resulta gravitante para comprender el horizonte literario en que se encuentran los poemas que aparecen en sus páginas; y 3) poner énfasis en el *locus* desde el que se realizan estos intentos de modernizar la poesía peruana. En ese sentido, es necesario recalcar, a partir de los análisis, que el grupo Bohemia Andina tenía conocimiento de la tradición con la que fricciona, sobre todo en los últimos números de la revista; en otras palabras, toda esta dinámica supone una de las fases del



proceso de modernización de la poesía peruana que no podría llevarse a cabo sin el desarrollo previo de una “conciencia de la tradición”.

A su vez, aseveramos que *La Tea* ofrece un panorama variado y heterogéneo que sintoniza con la idea de lo radial en términos de Fernando Burgos, o de rizoma, según Deleuze y Guattari. Esto se corrobora tanto en la naturaleza multidireccional de los distintos poemas analizados como en los circuitos nacionales (Trujillo, Arequipa, Lima) y fuera de ellos (Bolivia), que tienen como protagonistas al grupo y a la revista. Así, urge un trabajo completo y riguroso a propósito de *La Tea*, debido a que nos brinda luces para ampliar y entender a un modernismo y posmodernismo rizomáticos que, posteriormente, se desarrollan, despliegan y conectan con las vanguardias. Por ello, resulta crucial la revisión de las revistas literarias de las primeras décadas del siglo pasado<sup>19</sup>, pero ya no como un apéndice o como un anexo de la trayectoria de sus fundadores, sino, más bien, estudiarlas de forma autónoma, dialógica y honesta: haciendo y siendo rizomas antes que raíces.

## Notas

- 1 Agradezco al profesor Mauro Mamani Macedo por haberme facilitado las copias de los siguientes número de *La Tea*: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11 y 12. Por tal motivo, y dado a que no hemos podido consultar el ejemplar número 13, prescindimos de fijar una fecha de cierre; sin embargo, el rango que corresponde al material empleado es desde el 28 de julio de 1917 hasta el 23 de noviembre de 1919.
- 2 En un principio fue la Bohemia de Trujillo y bajo la mentoría de José Eulogio Garrido. Luego, en 1923, Antenor Orrego y Alcides Spelucín fundan el diario *El Norte* y toma el nombre homónimo. Sus miembros destacaron en varios campos artísticos: poesía (César Vallejo, Alcides Spelucín, Francisco Xandóval, Óscar Imaña), caricatura (Julio Esquerre, quien firmaba como Esquerriloff), ensayo y política (Antenor Orrego, Víctor Raúl Haya de La Torre), música (Carlos Valderrama) y pintura (Macedonio de la Torre).
- 3 El colectivo Anunciación se articuló en Arequipa. En él destacan, principalmente, Alberto Hidalgo a raíz de sus colaboraciones (Calcin, 1999), pero también otros escritores como Luis de la Jara, Miguel Ángel Urquieta, Alberto Guillén (Mamani, 2021).

- 4 El grupo Aquelarre, siguiendo a Calcín (1999) y Mamani (2021), estaba articulado por autores como Percy Gibson, Renato Morales de Rivera, Belisario Calle, César Atahualpa Rodríguez, entre otros.
- 5 La Bohemia Andina fue una agrupación articulada alrededor del puneño Emilio Romero. Sin embargo, luego sería Arturo Peralta (Gamaliel Churata) el fundador y director de la revista *La Tea*, vocera principal de dicha agrupación altiplánica. Algunos de sus miembros fueron, aparte de los ya mencionados, Alejandro Peralta, Aurelio Martínez, Emilio Armaza, Isaac Iturry, entre otros.
- 6 El grupo Resurgimiento estuvo a la cabeza de Luis E. Valcárcel. Entre los primeros movimientos y agrupaciones de inicios del siglo xx, es quizá uno de los más inclinados hacia un indigenismo que se desarrollaría, principalmente, en el periodo de las vanguardias.
- 7 Sobre *Ondina*, Henry Esteba (2013) indica que su publicación comenzó en 1899 bajo la dirección de Gustavo A. Manrique; asimismo, en sus páginas aparecieron “artículos referentes a ciencias, artes, letras, industria, deportes, modas y milicia” (p. 119). Entre otras publicaciones que forman el rostro de la prensa en Puno de fines de la segunda década del siglo xx, encontramos a *Revista de Puno*, *Ritmos Andinos*, *Puno Ilustrado*, *Figulina*, *Ariel*; y luego, de 1925 en adelante, las más destacadas son *Cirrus*, *Puno Lirico*, *El Momento* y el famoso *Boletín Titikaka*. Se puede encontrar más información sobre cada título en Esteba (2013, pp. 117-135).
- 8 “Por los años de 1907 a 1908 salió a la luz ‘La Tea’, en Arequipa. Fué [sic] el fruto de la huelga universitaria que echó por tierra la vieja i [sic] carcomida armazón del conservantismo católico” (*La Tea* 9, 1919, p. 1).
- 9 Agradezco encarecidamente al investigador Luis Apaza por la gentileza de haberme facilitado el segundo capítulo de la tesis de Dante Callo Cuno (1988) que corresponde a *La Tea*.
- 10 Mauro Mamani (2013) realiza un acercamiento breve cuando segmenta la poética de Gamaliel Churata en tres momentos —modernista, vanguardista y andino—; asimismo, señala algunas características del primer momento en textos publicados en *La Voz del Obrero*, *La Tea*, *Gesta Bárbara* y *Ariel*.
- 11 No tenemos conocimiento ni mucho menos hemos accedido al número trece que algunos investigadores como Callo (1988), Esteba (2013), Vilchis (2013) o Pulido (2017) mencionan en sus trabajos. Sin embargo, consultamos hasta el número doce que corresponde al 23 de noviembre de 1919.
- 12 Tras la aparición del primer número de *La Tea*, Churata emprende un viaje a Bolivia y a Argentina; no obstante, la dirección, a partir del segundo número, recaería en Alejandro Peralta y, posteriormente, en Aurelio Martínez.
- 13 Resulta sintomático destacar dos encabezados: 1) “LA TEA” y 2) “28 DE JULIO”. En el primero, se habla de la “revolución literaria” ejercida por Darío, pero también se alude a que “sosteníamos con calor las teorías de la

- Revolución; invocabamos [sic] los nombres de don Luis de Góngora, de Darío [sic], Marinetti, Alomar, Jiménez [sic], Lugones [...] [y] el nombre de Walt Whitman” (*La Tea* 1, 1917, p. 1). En el segundo encabezado, por su parte, refieren a que los poetas modernistas “no pertenecen a escuela alguna por que [sic] representan el *perenne sentimiento de emancipación y de constante renovamiento*” (*La Tea* 1, 1917, p. 1, énfasis nuestro).
- 14 Si bien es cierto que no se trata de un diario, el grupo Bohemia Andina contemplaba, en cierta medida, la reivindicación de los sujetos indígenas. Una muestra de ello se encuentra en la escenificación de “La noche de San Juan”, donde algunos de los miembros de *La Tea* participaron meses antes de que saliera publicado el primer número. Con respecto a este evento, consultar Vilchis (2013) y Ramos (2016).
- 15 Juan Cajal fue uno de los seudónimos que utilizó Arturo Peralta antes de autodenominarse como Gamaliel Churata. A su vez, Alberto Tauro del Pino (1993) afirma que Juan Cajal fue empleado por Churata tanto en *La Tea* (Puno) como en *El Tiempo* (Potosí).
- 16 Este aspecto no debe ser pasado por alto, sobre todo por las reformas lingüísticas que Francisco Chuquiwanka Ayulo propondrá más adelante en torno a la ortografía vanguardista. Dichas ideas serán desarrolladas y ampliadas en publicaciones como el *Boletín Titikaka*, *La Sierra* y, posteriormente, en *Chirapu*. La línea central de Chuquiwanka Ayulo se enfocaba en privilegiar el sonido de las palabras, esto es, traducir la escritura tal como se escuchaba.
- 17 Muy distinto es el poema “Oda al Titicaca”: “Nace el Sol entre un lírico cantar de pajarillos / canta el lago *enjoyado* de *miríficos* brillos...” (*La Tea* 2, 1917, p. 2, énfasis nuestro). Este texto se encuentra plagado de adjetivos calificativos esdrújulos que se alinean a una de las estéticas del modernismo.
- 18 La terminología de emergente y residual la tomamos del libro *Marxismo y literatura* (2000) de Raymond Williams para explicar procesos que, en realidad, no se cancelan ni anulan, sino que ciertos elementos, patrones, características, entre otros, siguen aflorando con mayor o menor intensidad.
- 19 Hace poco se publicó, bajo el sello editorial de la Universidad Ricardo Palma, una valiosa edición facsimilar de la revista arequipeña *Chirapu* (1928). El libro final *Chirapu. Edición facsimilar* (2021) se ha editado gracias al trabajo conjunto de Luis Apaza, Mauro Mamami y Alex Hurtado, quien viene estudiando dicha revista en la figura de Antero Peralta, así como las vanguardias de la zona surandina.

## Referencias bibliográficas

- Bosshard, M. Th. (2014). *Churata y la vanguardia andina*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar & Latinoamericana.
- Burgos, F. (1985). *La novela moderna hispanoamericana (un ensayo sobre el concepto literario de modernidad)*. Madrid: Orígenes.
- Cáceres Monroy, L. (1973). *Tres Representantes del Indigenismo en Puno*. (Tesis para optar el grado de Doctor en Letras-Castellano-Literatura). Universidad San Antonio Abad del Cusco. Facultad de Letras, Cusco.
- Calcín Anco, R. (1999). *Churata: profeta del ande*. Puno: Biblioteca Popular Transparencia.
- Callo Cuno, D. (1988). *Dos revistas de la vanguardia regional del Sur 1917-1930 (Análisis histórico-crítico)*. (Tesis para optar el grado de Bachiller en Literatura y Lingüística). Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Facultad de Filosofía y Humanidades, Arequipa.
- Deleuze, G. & Guattari, F. ([1988] 2002). Introducción: rizoma. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 9-32). Valencia: Pre-Textos.
- Esteba Flores, H. (2013). *La prensa en Puno*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- La Tea* (1917-1919). 12 números. Puno: El Departamento/Fournier.
- Le Corre, H. (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos.
- Mamami Macedo, M. (2013). *Ahayu-Watan: Suma poética de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos & Pakarina.
- . (2021). *Chirapu: revista zurda-andina*. En Luis Apaza Calizaya (ed.), *Chirapu. Edición facsimilar* (pp. XXI-XXXIII). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Monasterios Pérez, E. (2015). *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias*. Lima/La Paz: IFEA/Plural.

- Pulido Herráez, B. (2017). *El Boletín Titikaka y la vanguardia andina*. México D. F.: Universidad Autónoma de México.
- Ramos, A. (2016). *Ezequiel Urviola y el indigenismo puneño. Tormenta Altiplánica, Rumi Maqui y la Rebelión de Huancané*. Lima: Congreso del Perú.
- Ramos, J. ([1989] 2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: El perro y la rana.
- Schulman, I. (2002). *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México D. F.: Siglo XXI.
- Tamayo Herrera, J. (1982). *Historia social e indigenismo en el Altiplano*. Lima: Treintatrés.
- Tauro del Pino, A. (1993). *Catálogo de seudónimos peruanos*. Lima: Ariel, Comunicaciones para la Cultura.
- Usandizaga, H. (2012). Introducción. En Gamaliel Churata, *El pez de oro* (pp. 11-143). Madrid: Cátedra.
- Velásquez Garambel, J. L. (s/f). *Indigenismo, Orkopata y Gamaliel Churata (Aproximación)*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/57398163/Orkopata-Indigenismo-y-Gamaliel-Churata> [Consulta: 28 de febrero de 2021].
- Vilchis Cedillo, A. (2013). *Travesía de un itinerante*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Williams, R. ([1977] 2000). Dominante, residual y emergente. En *Marxismo y literatura* (pp. 143-149). Barcelona: Península.



## **RESEÑAS**





**JULIÁN M. DEL PORTILLO. AMOR Y MUERTE. EL HIJO DEL CRIMEN. LIMA DE AQUÍ A CIEN AÑOS. EDICIÓN CRÍTICA Y ESTUDIO PRELIMINAR DE CHRISTIAN ELGUERA. LIMA: EDICIONES MYL, 2021, 128 PP.**

En el Bicentenario peruano, no debemos preguntarnos si hemos logrado constituir una nación, sino redirigir la pregunta hacia cómo nos hemos imaginado en ella, cuál fue el proyecto que se pensó para el país. En ese sentido, es importante celebrar el trabajo de Ediciones MYL, cuyo trabajo con la Colección Rumbo al Bicentenario nos permite redescubrir a autores de inicios de la República y, de esa manera, acceder a un modo específico en el que se buscó representar al país y sus habitantes.

Precisamente uno de estos autores es Julián M. del Portillo, de quien la editorial ha tenido el acierto de publicar un volumen que reúne sus obras *Amor y Muerte*, *El hijo del crimen* y *Lima de aquí a cien años*. Se trata de un libro que agrupa estos tres títulos, con un extenso y documentado estudio del investigador Christian Elguera, titulado “Julián M. del Portillo, ideólogo del colonialismo liberal: espacio, jerarquías raciales y liberalismo en los inicios republicanos”. Se trata de un estudio que hace una revisión crítica acerca de las anteriores ediciones e interpretaciones que se le han dedicado a Julián M. del Portillo respecto de *Lima de aquí a cien años* y que se extiende hacia los otros dos títulos mencionados, en los que reconoce un continuo en el proyecto político. En ese sentido, Elguera deslinda de las exégesis que han optado por analizar a este autor desde la información biográfica y propone explorar el contexto histórico del autor para entender su proyecto colonial.

Este estudio se instala así en el debate académico que gravita alrededor de este escritor decimonónico. Elguera refuta las interpretaciones que han intentado fijar su lectura ubicándola dentro de los géneros de la ciencia ficción, cuestionando a quienes únicamente han centrado su atención en las imágenes futuristas de la novela. La sugerencia de situarnos en el contexto del autor nos permite, en cambio, conocer sobre conflictos de los primeros años de la República en donde el sector liberal buscó proteger sus intereses particulares como clase social. Asimismo, en diálogo con una lectura decolonial, Elguera propone que la mirada de progreso de Portillo, ejemplificada en una Lima europeizada, no fue pensada para ni por sujetos indígenas o afrodescendientes.

La primera novela es *Amor y muerte*, quizá la obra mejor lograda de un autor sin talentos. Es necesario hacer esta advertencia: estamos ante un escritor cuyas capacidades literarias se evidencian limitadas, incluso para la época en las que se escribieron (entre 1830 y 1840). El escenario es Estados Unidos durante la época de las tensiones políticas entre esclavistas y abolicionistas. En ella se relata la historia de dos amantes -Jenny Makensie y Jones Cokeril- quienes deben separarse por problemas económicos. La tensión de la trama se agrava cuando la salud del padre de Jenny se va deteriorando debido a las deudas que mantiene con Mr. Jackson, quien aprovecha esta oportunidad para satisfacer sus deseos sexuales. Mr. Jackson ofrece perdonar la deuda del padre a cambio de la joven Jenny.

Enterado de la situación, el padre de la joven rechaza esta propuesta, aunque muere momentos después debido a su delicada salud. Jenny acude entonces a su tío, quien llega para asumir la deuda de su hermano y así salvar a su sobrina. Sin embargo, un nuevo giro -acierto de Portillo- brindará una nueva complicación a la trama, cuando Mr. Jackson revela a los acreedores que Jenny no es sólo la hija de Mr. Makensie, sino también parte de su propiedad, pues es la hija que tuvo con una esclava, motivo por el cual también adquiere esa misma

condición. Ante esta revelación, Jenny acepta ser tomada como posesión de Mr. Jackson y así salvar lo que queda de la memoria de su padre. Una vez que la deuda es saldada, Jenny se lanza al río, protegiendo así su dignidad. Se trata, pues, de un melodrama con un trasfondo político: la esclavitud.

Con el siguiente texto, *El hijo del crimen*, nos encontramos con un prólogo del mismo autor, el cual nos permite un mapeo del acontecer literario de los primeros años de la República. Es importante precisar que esta novela nunca ha sido publicada, ya sea porque los ejemplares se perdieron o porque Portillo nunca la escribió. El prólogo nos hace partícipes de lo que era y debía ser el país según Portillo. Es conveniente recordar que una de las características de la novela decimonónica era su espíritu pedagógico, antes que estético. Así entendido, sus producciones pueden y deben ser leídas como parte de un proyecto político más complejo, dentro del cual la literatura forma una parte anexada.

Así, cuando Portillo comenta sobre el declive de nuestra literatura y la inestabilidad de nuestra República no solo está considerando que en algún momento del pasado colonial nuestra producción literaria gozó de un elevado nivel —aunque no profundiza sobre qué juicios parte para sostener esa consideración— sino que reduce y hasta invisibiliza años de violencia estructural cuando menciona las virtudes legadas por la corona sin que un proyecto político a la altura se haga presente para sucederla. Prestemos atención al siguiente pasaje: “Veinte años de desórdenes, de guerras fratricidas e incesantes, a la vez que escandalosas e injustas, todo lo aniquilaron, todo lo destruyeron. Nuestra literatura no salió libre de tan terribles luchas, y durante este periodo siguió con precipitados pasos la marcha decadente que la condujera hacia el abismo...” (Portillo, 2021, p. 145).

Mención especial merece *Lima de aquí a cien años*. En esta edición, las cartas que estructuran el argumento se presentan en el orden cronológico en las que fueron publicadas original-

mente. Estamos ante un diálogo epistolar entre J.M de P. (quien luego se hará llamar Arthur) y su amigo cusqueño, llamado Carlos de A. La particularidad de esta historia es la ubicación del tiempo histórico del relato: 1943, siendo el texto publicado en 1843. Los personajes, pertenecientes a las primeras décadas de la República, aparecen de pronto cien años después sin que se brinde una explicación racional de este salto temporal. Lo importante para el narrador y para el autor es mostrarnos cómo sería Lima dentro de cien años. La segunda particularidad es cuando J.M de P. recibe la respuesta de otro autor, quien asume la personalidad del amigo cusqueño, y que firma como Carlos de A. De esta manera, estamos ante una obra escrita al alimón, en donde la interferencia del segundo autor termina redireccionando y dando forma a un proyecto político liberal.

Para conocer las dimensiones de este proyecto político, quiero resaltar algunos puntos relevantes en el estudio crítico de Elguera. En este se resalta la necesidad de leer a Portillo dentro del contexto histórico al que perteneció. Precisamente Elguera se pregunta “¿Qué puede decirnos este texto en las postrimerías del Bicentenario de la República del Perú?” (Elguera, 2021, p. 13). Para el autor de este estudio es importante que tengamos en claro este carácter pedagógico o, en sus palabras, de “herramienta didáctica” de la novela, y que fue una característica propia de la literatura decimonónica del siglo XIX. Al respecto, recordemos los prólogos de las novelas decimonónicas, donde los propios autores expresan las intenciones de sus respectivos proyectos políticos. Citemos los casos de Mercedes Cabello en *Blanca sol* y Clorinda Matto de Turner con *Aves sin nido*, ambas autoras profundamente estudiadas por las profesoras Ana Pelluffo y Rocío Ferreira, respectivamente.

Sólo así entendido y partiendo de un análisis interdisciplinario, que dialogue con la historia y otras herramientas académicas, es posible leer con amplitud la obra de Portillo y no quedarnos solamente con un análisis formal de su estructura narrativa o alcances literarios. Elguera sugiere que este texto

debe entenderse como un programa que buscaba “legitimar al colonialismo liberal del siglo XIX” (Elguera, 2021, p. 15). En ese sentido es importante prestar atención a lo que denomina contactología letrada; es decir a “ese intelectual zalamero, que busca siempre quedar bien, elogiar y defender a sus mecenas, a aquellos grupos de los que esperan un favor” (Elguera, 2021, p. 18). Así quedan expuestas las intenciones que significan la presencia de Domingo Elías en la novela de Portillo. Este fue uno de los hombres más ricos e influyentes durante las primeras décadas de la República del Perú y conspicuo representante del liberalismo, con amplia proyección política. La adulación a Elías se hace evidente en la referencia a su vino. Recordemos que este empresario fue un importante productor de vinos. Dicha escena permite inferir el olfato político de Portillo para reconocer y vaticinar el ascenso en la carrera pública de esta persona y así asegurarse una mejor posición dentro de un contexto de recuperación y posicionamiento de las elites liberales.

Un aporte importante de Elguera es su idea de colonialismo liberal. Este concepto se refiere a los “discursos y las prácticas, tanto culturales y políticas, que han promovido la exterminación de grupos minoritarios, así como la imposición de jerarquías raciales y sociales en las primeras décadas republicanas” (Elguera, 2021, p. 15-16). Esto se comprueba en el diseño de la Lima de Portillo, que al fin ha alcanzado la civilización soñada. Estamos ante una Lima donde no se observan poblaciones indígenas o afrodescendientes. Lima, como centro del poder, es una ciudad europeizada, lo que se lee como un eurocentrismo que niega la valía de otras culturas que se consideran ajenas al ideal moderno de las clases liberales. Esta propensión hacia lo europeo y la eliminación de otras representaciones étnicas también se evidencia en *Amor y Muerte* y *El hijo del crimen*. Elguera observa que, la primera novela, puede leerse como una historia antiaboliconista, pero, al mismo tiempo, no se observa ninguna voz de quienes justamente son los oprimidos por la esclavitud. Ningún esclavo negro aparece con voz propia para

hablar de su situación y Jenny, quien se revela al final como esclava, es blanca y es precisamente por ello que su condición causa admiración. Respecto al prólogo de *El hijo del crimen*, nos encontramos frente al testimonio de una hispanofilia que, como sugiere el investigador, pudo haber significado uno de los motivos por el cual Portillo, siendo liberal, no fue reconocido ni recordado como otros liberales de su época: Ricardo Palma y Luis Benjamín Cisneros, por mencionar los casos más conocidos.

*Lima de aquí a cien años* es la novela donde se hace más explícito lo que Elguera llama el colonialismo liberal del siglo XIX. Teniendo esto en consideración, su estudio va a contracorriente de investigadores que han propuesto leer esta novela como obra de ciencia ficción, prestando atención únicamente a su futurismo. Elguera sostiene que más allá de que esta historia se decanta en referencias futuristas, es necesario analizar el acontecer político dentro del cual se escribe: el fracaso de la confederación Perú-Boliviana y el resurgimiento de los liberales luego de la derrota del caudillismo. Fiel a una comprensión sociológica de la literatura, inspirada por Pierre Bourdieu, el investigador sostiene que estamos ante una novela histórica, reforzando la hipótesis sobre el colonialismo defendido en las obras de Portillo.

La novela expresa una violencia colonial a través de la desaparición de poblaciones indígenas y afrodescendientes, a través de jerarquías de género que configuran a la mujer como un ángel del hogar, y a través de injusticias sociales que legitiman el poder de las clases dominantes limeñas. Los liberales negaban la realidad heterogénea del país y esta negación puede explicarnos los distintos fracasos de los proyectos nación, incapaces de pensar al país dentro de su pluridiversidad cultural y étnica. La Lima de Portillo hace ecos con el actual Perú rumbo al bicentenario. Lima sigue constituyéndose como un espacio de poder desde donde se valida o se subordina a sujetos que atentan contra la visión arcádica de la ciudad. Las actuales tensiones políticas, fruto de un contexto electoral y crisis económicas y

de salud, han evidenciado la continuidad de nuestros fracasos debido a jerarquías coloniales. Como la Lima de 1943 de Portillo, en los planes de gobierno de los candidatos presidenciales las omisiones dicen más que lo propuesto. Así la ausencia de la población LGTBIQ dentro de las propuestas electorales puede leerse como un rezago de las intenciones liberales de desaparecer lo afro y lo indígena del país. Por estos motivos, la aparición de las obras de Portillo nos invita a una revisión de nuestro pasado y reconocer los vasos comunicantes que aún nos unen con el colonialismo liberal que no ha cerrado su ciclo en doscientos años de vida republicana.

**(Martín Carrasco Pena)**





**PADILLA CHALCO, FELICIANO. ¡AQUÍ ESTÁN LOS MONTESINOS! LIMA, LLUVIA EDITORES, 2019, 206 PP.**

La novela centra su eje narrativo en la figura de Alejandrino Montesinos, más conocido como “Alancho” quien lidera, junto a sus hermanos Aurelio (Aulico) y Luis (Chucho), la resistencia contra las fuerzas del gobierno. En esta arista de la novela, tal vez la más importante, evidenciamos una contraposición entre el régimen centralista representado por las fuerzas del orden encabezadas por el persistente Guzmán Marquina y el poder provinciano representado por los Montesinos. Estos lucharán contra el poder centralista, pero no para subvertir su estructura, sino para ser visibilizados por este. Encubren, de este modo, sus propios intereses y transforman la lucha por sus intereses, en una lucha social, de reivindicación de la provincia y del campesinado. Este enmascaramiento, en efecto, es un acierto pues logran adeptos entre la masa de campesinos de su hacienda y de las haciendas y comunidades aledañas.

La historia se retrotrae algunas décadas antes, para explicarnos los rencores dentro de la familia Montesinos. Así, se relata la historia del argentino José del Carmen Gonzales quien llega a la zona para hacer fortuna. Tras asesinar al prefecto de Apurímac, Rufino Alejandrino, el padre de quien será su yerno, vivirá en zozobra por el temor de la venganza de los hijos de su víctima: Santiago, Guillermo, Aurelio y Rufino Montesinos Guzmán. Posteriormente, para aplacar su miedo hará casar, en contra de su voluntad, a su hija Micaela Gonzales con Aurelio Montesinos, hombre pacífico y dedicado a las leyes, pero trágico y desdichado. Los Alanchos son criados separados. Uno de ellos,

Alejandro Montesinos, “Alancho” vivirá con su abuelo materno quien le inculcará valentía y liderazgo ante sus hombres. Así a sus 23 años es encargado de preparar 300 hombres para tomar la prefectura de Abancay bajo la dirección de su abuelo José del Carmen, y siete años después participa en la emboscada al Dr. Rafael Grau Caveró. Alejandro, “Alancho”, representa la lucha del interés familiar contra el interés de la oligarquía, a su vez, representa al poder latifundista provinciano en contra del poder centralista representado por Rafael Grau y por las fuerzas del orden. La lucha que emprende “Alancho” lo hace en nombre de los pueblos de Apurímac, y lo convierte en una causa justa al confiscarle sus bienes a los hacendados que se oponen a sus exigencias, para luego dárselo a los que más lo necesitan, dentro del contexto de los cupos por mantener la lucha contra el poder central. De este modo, la masa campesina sentirá la lucha de los Montesinos también como suya porque como reza el dicho: el enemigo de mi amigo es también mi enemigo.

En su contrapartida, como un elemento autocrítico dentro del mismo bando, se erige la figura de Luis, “Chucho” Montesinos, quien más bien va a tener una visión menos romántica que la de su hermano, una visión más fría y realista a pesar de su carácter apasionado y vehemente, pues expresa que el poder no está hecho para los indios, para los campesinos. Niega que en el futuro haya un presidente o autoridad que provenga del pueblo. “Dios ha hecho a los hombres, a unos para que manden y a otros para que obedezcan. La vida siempre ha sido así. (...) En el mundo siempre ha habido ricos y pobres. Y tampoco, creo en las huevadas que hablas tú [le dice a Qello Ñawi, lugarteniente quechua de los hacendados] cuando te refieres al futuro de los indios [...] Los indios nunca serán parlamentarios, jueces, militares, de alto rango, ni presidentes de la República acuérdense de lo que digo y cuenten a sus hijos y sus nietos que esta es la verdad” (pp. 133). Esta postura se condice con la visión de una sociedad marcadamente estratificada que se presenta en la novela. En la que podemos encontrar a los hacendados y po-

derosos ganaderos en la cima de la pirámide; en medio, encontramos a los capataces y hombres con alguna valía, pero en la base hallamos a los campesinos y hombres que sirven de tropa a los Montesinos. Esta estratificación se presenta como rígida e insalvable y será Luis Montesinos quien lo vea con nitidez a pesar de estar inmerso en la lucha contra el poder central, en “reivindicación del pueblo”.

Por su parte, el único caso de movilización, aunque no social, sino de mérito, tal vez sea el del militar Guzmán Marquina, quien gracias a la persecución de los Montesinos logrará ascensos significativos: a teniente al capturar al inocente y desdichado Aurelio Montesinos Guzmán, padre de los Alancho y a quien se le atribuirá la autoría intelectual de la muerte de Rafael Grau. Ascenderá a capitán luego de capturar a Aurelio “Aulico” Montesinos y su aspiración será ascender a mayor tras capturar a Alejandrino Montesinos, hecho que logrará a medias, pero que vivirá sin saberlo ni gozar el fruto del esfuerzo de toda su vida. Se observa que la desgracia de los Montesinos es la fortuna de Guzmán Marquina.

Sin embargo, la novela deja entrever una segunda etapa en esta lucha contra el centralismo. Aparece en escena Ezequiel Urviola con un pensamiento socialista basado en el poder del indígena para generar el cambio, un cambio que no es capaz de vislumbrar Luis Montesinos y un cambio que siempre enmascara Alejandrino. Ezequiel se presenta como una continuación natural y consecutiva de la lucha contra el poder basado en la fuerza mayoritaria y hasta ahora invisibilizada por las ambiciones de casta y de otro segmento social. Ezequiel es consciente de que la fuerza andino-altiplánica será capaz de culminar la lucha iniciada por el sector latifundista. Sabe que ellos luchan por sus propios intereses y que después de vencer a la fuerza omnipotente del Estado, los campesinos, la gran masa, seguirá en la misma situación que en el principio, y hasta tal vez peor, porque cada provincia se convertiría en un pequeño estado con la misma estructura al cual se contraponen. Además sabe que

si se sigue el programa socialista que defiende y trata de inculcar a los demás, podrá cambiar no solo el equilibrio de poderes, sino también la estructura misma de la sociedad. Aquí es importante resaltar la presencia de Cirilo Lloque como un vehiculizador de dicho pensamiento a las huestes de Montesinos que luego de luchar por sus amos, deberán iniciar su propia lucha, emprendiéndola, incluso en contra de aquellos.

Esta lucha de poderes que tiene a “los Alanchos” y a sus lugartenientes, por un bando y por el otro a Rafael Grau, Guzmán Marquina y a su soldadesca enfrentados durante toda la novela, también nos remite a la contraposición de un discurso oficial y otro de parte de los de abajo, los de la provincia, aunque no la visión de los vencidos, necesariamente. Puesto que desde el discurso oficial se entiende que el asesinato de Rafael Grau lo convierte en un mártir de la República, lo que conlleva a que se cree la provincia de Grau y la consiguiente persecución de los asesinos, los Montesinos quienes se han convertido en unos malhechores. Esta visión oficial se contrapone con la del pueblo, quienes ven a los Montesinos como sus defensores, como aquellos quienes se han atrevido a levantar la mano y las armas contra el poder que los mantiene marginados e invisibilizados, apartados del proyecto estatal. El pueblo ve en los Montesinos un vehículo de visibilización y concreción de los proyectos provincianos hasta ahora postergados.

Por otro lado, la novela, si bien, centraliza su trama en la enconada lucha de los Montesinos contra los ataques de las fuerzas estatales, gana también en dimensión humana al proyectar el aspecto íntimo de sus personajes. Alejandrino, “Alancho”, por su parte, gana espíritu al aparecer como un esposo amoroso y galante, y padre de familia preocupado por el bienestar y seguridad de sus hijos. Es un gran hermano también, pues se preocupa por cada uno de ellos y sufre su consecutiva pérdida. Alejandrino quien en muchas escenas de la novela hace recordar al gran Odiseo, héroe épico de Homero, no solo se destaca por su astucia para salir de las más intrincadas y peligrosas

situaciones, sino también por su profundo y fiel amor a su familia. A su lado, está siempre el fiestero y alegre “Aulico”, Aurelio Montesinos quien será capturado por el incansable Marquina cuando está dando una serenata, junto a él “Chucho Montesinos, vehemente, contradictorio.

Al lado de los Montesinos podemos destacar la figura de Cirilo Lloque, Qello Ñawi, Chulla Berrío quienes también ganan dimensión humana al mostrarse como fieles seguidores de los Montesinos, además de vislumbrarse como los seguidores de la lucha, esta vez por los intereses del pueblo. Mención aparte tendría Cirilo quien, además, se convierte en un difusor del pensamiento socialista. No obstante, en el plano de importancia de los personajes serán las mujeres quienes darán los principales giros en el devenir de la historia.

En primer lugar, Micaela, la esposa de Aurelio Montesinos, madre de “los Alancho”, no solo servirá de muralla que impida la venganza de los Montesinos por la muerte del padre de su esposo, sino que, al abandonar a sus hijos para irse con su amor de juventud, Bocangel, permitirá que sus vástagos queden en manos de su abuelo materno quien les inculcará la ambición por el poder. Los Montesinos son lo que son gracias a la enseñanza del “Zorro”, como se conoce a su abuelo materno.

En segundo lugar, debemos resaltar el papel de Griselda. Su belleza será la perdición de Chucho, su cuñado, quien se enamorará de ella y se enfrentará a su hermano, perdiendo, por consiguiente, la vida. Este hecho marca un hito fatal en la unidad de los Montesinos, pues al estar encarcelado Aurelio, Alejandrino queda solo, desprotegido del poder y la habilidad de sus hermanos. Aurelio, a su vez será capturado durante una serenata. Y como coda, también hemos de mencionar que la muerte de Alejandrino es provocada por una mujer: Evita, familiar que se casa con un militar a cuya boda decide asistir. En plena celebración será mortalmente herido por el perseverante Marquina y morirá en el bosque en compañía de su mujer e hijo.

¡Aquí están los Montesinos! es una novela épica a ritmo de galope, balaceras y wifas; también es una novela en la que el amor se consume entre los acordes la guitarra y el cobijo de la noche, y la vida se va imbricando entre cada muerte cuyo efecto se siente en las siguientes generaciones; pero, sobre todo, es una novela de la lucha constante de las provincias contra el poder centralista; es una novela de los conflictos permanentes de nuestro país en la que se desnuda la política de siempre, la que beneficia a pocos y perjudica a muchos.

A través de la historia de los Montesinos, Feliciano Padilla, su autor, nos traza la vida azarosa de los pueblos andinos, “del Perú profundo” que, hasta ahora, en el bicentenario de nuestra patria, son todavía vistos como lejanos, ajenos y desconocidos. Los Alanchos, los Quello Ñawis, los Cirilos Lloques, los Chulla Berríos son esa otredad que desde siempre ha sido invisibilizada, pero que se ha mantenido impertérrita esperando, como huayco de marzo, el día señalado para bajar como galgada desde las cimas más altas de los Andes a decirle a los demás, como en la novela, ¡aquí estamos los quechuas, los aimaras! ¡Aquí están los Montesinos!

A ritmo de encarnizadas batallas en punas frías y emboscadas en abras y estrechos lugares, la novela lleva al lector a sentir la misma angustia de los combatientes, sumergiéndolos en sus victorias, derrotas, festejos y amoríos. Su lenguaje agitado y viril los lleva a enfrentar no solo a la gendarmería, sino también a los hacendados que buscan siempre el cobijo de uno u otro bando, según su conveniencia. Esta es la novela de los indomables andinos, es la novela de Cotabambas, de Ollabamba y Qoyllurki. Es la novela de nuestro Perú. Su autor, el experimentado y celebrado Feliciano Padilla, ha sabido captar no solo la tensión de los pueblos en su lucha constante contra el poder centralista, sino también sus vibraciones más íntimas al presentarnos a personajes valientes, aguerridos; pero a la vez enamoradizos, amantes y fraternos.

**(Edgar Norabuena Figueroa)**

**ALJOVÍN DE LOSADA, CRISTÓBAL Y MARCEL VELÁZQUEZ CASTRO (COMPS.). LAS VOCES DE LA MODERNIDAD 1750-1850. LENGUAJES DE LA INDEPENDENCIA Y LA REPÚBLICA. LIMA, FONDO EDITORIAL DEL CONGRESO, 2017, 453 PP.**

Numerosas publicaciones han sido editadas en el marco del Bicentenario de la Independencia, algunas plantean nuevas líneas de estudio o nuevos corpus de estudio con respecto a este periodo; ya sea la disquisición si la independencia fue conseguida, impuesta u otorgada, las historias regionales que indagan sobre el impacto de la independencia en cada región, el estudio de la trayectoria intelectual de figuras notables de la Emancipación e Independencia, entre otros. En el caso de *Las voces de la modernidad...*, editado por el Fondo del Congreso de la República, nos ofrece un análisis de veinte conceptos que han sido claves para la formación política del periodo republicano.

Primero habría que precisar cuál es el concepto de Modernidad y el criterio de la periodización (1750-1850) usada en este volumen. Para los compiladores del volumen, Cristóbal de Aljovín y Marcel Velázquez, la modernidad política supone el surgimiento del individualismo, la concepción de sociedades homogéneas, compuestas por individuos libres, racionales y autónomos y la democracia representativa como modo ideal de gobierno. La periodización del volumen es interesante porque permite ver la transición del orden colonial al republicano y muestra que la modernidad es un proceso que se gestó durante el periodo colonial e incluso antes de las Reformas Borbónicas. Esto es un aspecto muy valioso de este volumen, ya que en vez de establecer una ruptura total y profunda entre el periodo

colonial y el republicano muestra sus líneas de continuidad. Los autores al profundizar en la matriz conceptual de la modernidad política en el Perú republicano nos muestran que este proceso surge, en el caso peruano, en un contexto regalista, absolutista y colonial.

Basándose en los estudios de historiadores como Quentin Skinner, Reinhart Kosellek y en el filósofo Mijaíl Bajtín, Aljovín y Velázquez sostienen que uno de los modos de comprender los imaginarios políticos de una época es analizar sus conceptos políticos fundamentales porque estos recogen estratos de significado relacionados con una multiplicidad de experiencias pasadas, fijadas lingüísticamente en un concepto tal o cual, que está constituido por múltiples acontecimientos, procesos, instituciones, prácticas, valores e ideas.

Los compiladores de este volumen proponen veinte conceptos, por orden alfabético, que son considerados claves para comprender el imaginario político de la época, la mayoría de ellos aún vigentes en la actualidad: América, Civilización, Constitución, Democracia, Estado, Federal, Historia, Independencia, Liberalismo/liberales, Nación, Opinión Pública, Orden, Partido/facción, Patria, Pueblo, República/republicanos, Revolución, Soberanía.

El imaginario político que se forma en esta época es el resultado de varios factores entre ellos, los nuevos modos de sociabilidad y de transmisión de información que se dan con el surgimiento de cafés y la publicación de los diarios o folletos durante el siglo XVIII y más adelante, en el siglo XIX, el debate ideológico entre liberalismo y catolicismo. Un aspecto resaltante es que puede observarse la gran trascendencia de la Constitución de Cádiz de 1812 en la definición de varios de los conceptos políticos en este volumen.

Asimismo, para rastrear el significado de los conceptos se toma en cuenta a los ideólogos e intelectuales de la época, documentos oficiales, pero también a los numerosos periódicos de



la época, ya que los términos reseñados no son sólo usados en los debates y en las obras de los letrados, sino que son términos cotidianos, los cuales pueden ser rastreados en los periódicos

Hay algunos conceptos como civilización que parecen imprescindibles para comprender el imaginario ilustrado en el XVIII pero que adquieren otro sentido en el XIX. Por ejemplo, el primer concepto propuesto en este volumen, América y americanos que en el siglo XVIII designó a las colonias que pertenecían al Imperio español y que se diferenciaban de España. En el Mercurio Peruano, América se refería solo a la América Española. Luego de la Emancipación, la configuración territorial de América cambia, pues pasa a designar no solo a Hispanoamérica sino también a Norteamérica. En la época de la Emancipación se establece una oposición ideológica entre España y América, la primera se relaciona con la tiranía mientras que la segunda se relaciona con la democracia representativa y la libertad. Posteriormente, a mediados del siglo XIX, se empieza a establecer una oposición entre Norteamérica e Hispanoamérica.

Los términos más usados son los más polisémicos y los que más cambian de significado durante este periodo. Este es el caso de Patria, Estado y Nación, de los cuales trataremos a continuación.

Uno de los conceptos más interesantes presentados en este volumen es el de Patria, a cargo de David Velázquez Silva. En el siglo XVIII tiene un sentido localista, pues designa el lugar de nacimiento, pero también tiene un sentido más amplio ya que se relaciona con la monarquía o con el virreinato al cual se pertenece. A partir de Cádiz, Patria se identificó con la lucha contra el despotismo en América y por ello, se relacionó con el concepto de independencia. Precisamente, durante las guerras de independencia, la palabra patria puede designar, de acuerdo a la ideología y a la facción del que la usa, ya sea al sujeto leal a la monarquía o aquel que busca la emancipación. Los libertadores entienden el concepto patria unido al de independencia y

libertad. Posteriormente, patria designó un proyecto de comunidad política, un pacto social que busca el bien común.

En la acepción Estado, la autora Federica Morelli sostiene que es un término impreciso, fuertemente polisémico durante todo este periodo. Durante el siglo XVIII, en la época de las Reformas Borbónicas, el Estado es el territorio y la sociedad en las cuales el Rey ejerce su dominio. Según Morelli, la difusión de este término está relacionado con una disciplina que se vuelve hegemónica en la época, que es la economía política. Para esta disciplina, el estado busca la felicidad pública, el progreso y la utilidad pública. Incluso en el siglo XIX aún se sigue conservando dicho significado, relacionado con la economía política. Pero también el concepto de Estado se empieza a usar con dos significados: como entidad colectiva y soberana cuyo poder debe ser delimitado por las leyes, un concepto que está influenciado por la doctrina liberal y recién a mediados del XIX, el estado pasa a designar el aparato institucional de poder. Este último es uno de los significados más prevalentes en la actualidad.

Por último, en cuanto al concepto nación puede apreciarse como su significado cambia desde un contexto colonial monárquico a uno marcado por las Cortes de Cádiz de 1808. En el XVIII designaba a la totalidad de los reinos pertenecientes a la Corona, designaba a la monarquía y a los pueblos que la conforman. Los autores del Mercurio Peruano comprendían la nación como un territorio con unidad cultural e histórica. En esta misma época, naciones en plural significaba un grupo de sujetos bárbaros que ocupaban un territorio. En 1808 con las Cortes de Cádiz, la nación se comienza a concebir junto con el concepto de soberanía y también se le comprende como un proyecto. También se da un vínculo con el concepto de Patria porque en ambos se incluye la idea de una cultura común. A partir de 1824, la nación ya no es un grupo de entidades o colectivos, sino un conjunto de individuos, ya que designa la asociación política de personas. A mediados del siglo XIX, el concepto nación tiene significados distintos ya sea uno conservador o libe-

ral. El primero tiene una idea providencialista de la formación de la nación, mientras que el segundo contractualista.

En conclusión, por lo descrito hasta aquí puede comprobarse que se trata de un libro que nos permite ahondar en los conceptos políticos fundamentales desde finales del periodo colonial y con ellos, ayuda a reflexionar sobre los orígenes de nuestra república. Este es quizás, el principal mérito de este libro junto con la acuciosidad con el cual cada concepto fue analizado en sus cambios históricos y en sus contenidos ideológicos.

**(Marie Elise Escalante Adaniya)**



# **CREACION**



### **Raúl G. Jurado Párraga**

Licenciado y Magister en Educación por la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle - La Cantuta. Ha realizado estudios en la PUCP y en la UNMSM. Ejerce la Cátedra de Literatura en la UNE. Ha publicado: *Panorama y apuntes de literatura peruana* (1993) *Poesía del 70: Antología y notas* (1997) y los poemarios: *Piel de Brujo* (1994), *El sol Partido de los sueños* (1987) y *Música Violeta* (2014) *Escrituras del fogón* (2020) Así como, diversos artículos de literatura y educación en diversos libros colectivos. Por otro lado, participa activamente en Congresos, Coloquios y eventos de Literatura y Educación.

## **CAMINOS CAMINANTES CAMINANTE**

*Ahora como perro que huye de la muerte,  
corremos hacia los valles calientes.*

José María Arguedas

A dónde ir con nuestros quipes de incertidumbre. Voy, vamos camino de nube en nube. Llorar no podemos. Las lágrimas hay que dejarlos a los blancos. Perdón, hermanitos por hablar de ustedes. Hablaré mientras camine. Soy el pasado que arropa mis huesos, sus huesos con sangre. Soy el manto bordado de lentejuelas cosiendo el corazón de los días. A dónde ir si las puertas de la sabiduría lo han capturado los falsos sabios que abundan en las aulas, en las calles, en las plazas. Estoy en Siete Culebras sintiendo el rumor hirviente de las piedras. Es de noche aquí en el ombligo del mundo. Subo a San Blas, la lluvia me limpia el ala, el pico, el ojo. Remolinos se siembran en mis pies. Las kantutas y las piedras son mis hermanitos. Estoy transitando con hierbas en las manos. Me trasmuto en la piedra más pequeña y hallo el rostro de mi deshilachada y sentida patria. Brillo en la noche y ahí me crecen alas de murciélago. Así estoy disfrazado de paisano, de serrano, de cholo, de mestizo, de indígena, de aymara, de amazónico. Estoy arando tu lengua nuestra lengua. Estoy, recorriendo tus ojos con la historia. Estoy jaraneándome en baile, en tambor, en guitarra. Estoy camina que te camina. Armonía soy. Sigo siendo Josecha el de Yawar Mayu el dueño del Misitu, propietario de su cabeza, dueño de sus tripas, de su rabia. Soy el danzante, el Wamani



el guardián del granizo. Camino caminante caminantes aquí estamos en la puerta de arena de la Ciudad de los Reyes. Hemos llegado, con nuestras mantas bordadas de historia. Los criollos trepidan sus guitarras. Nosotros solo aleteamos nuestros sueños como picaflores, como chaucatos, como chiwacos. Solo arrastramos nuestros quipes, nuestros zapatos sobre la arena...abriendo de par en par las puertas de este valle caliente escuchando la canción del poeta: *Está mi corazón/ llorando su pasión, / su pena y la antigua condena escrita por los dos...Es Lima, Lima...*

**MIRAR DESDE EL BORDE DE LOS OJOS**

*Una nube, una nube, una nube  
como un niño nacido del vientre del cielo  
ha bajado a arrullarse en la arboleda*

Guillermo Mercado

Sentarse en el borde de tus ojos. Respirar con lentitud tu aliento helado Huascarán es sentir como la lluvia baña nuestras pieles de zorros de arriba. Hemos bajado como llocllas de desencanto a las ciudades. Nuestro tiempo ha llegado. Caminemos mirando desde el borde del camino la urbe. Ya no nos queda lágrimas toditas las hemos dejado en las lagunas azulverdosas donde los patos y las truchas reinan. Estamos bajando con nuestras carretillas, nuestras lampas de luces, con nuestra historia ancestral. Tanto hemos luchado desde que llegaron los caballos y los falsos Wiracochas. Tanto hemos peleado. Hoy solo bajamos como granizo de barro, como lluvia de estrellas. Estamos bajando, estas bajando, estoy bajando. Somos zorros de arriba tendiendo sus pellejos en la arena. Ya no pueden detenernos. Estamos hirviendo como agua de cedrón, como agüita de muña. Nuestros pasos son illapa de sueños. Estamos rompiendo el corazón viejo de la Ciudad de los Reyes no es nuestra culpa doctorcitos, ingenieros, parlamentarios, fiscales, gobernantes todos. No es nuestra culpa. Somos el viento que salta y se convierte en pájaros de estera. Solo esos somos trueno de kantuta. Repito, por última vez solo eso somos, cuerpo y voz que crece, existe. *Tu voz, tu voz, tu voz existe...*

## QUINUA ARGUEDAS

*¡No huyas de mí, Doctor acércate! Mírame bien,  
reconóceme. ¡Hasta cuándo he de esperarte?*

José María Arguedas

Habito un grano de quinua. Mi corazón está cicatrizándose en el esplendor brillante de la pluma del pato silvestre de las alturas. Mis ojos están tatuados en la profundidad de los riscos donde duerme el cóndor. Habito el corazón de un colibrí nacido de mi cerebro. Aquí, no hay facebook, ni blogs, ni twitters parlanchines. ¡Ay doctores!, ¡Ay, de ustedes académicos de antologías! Soy ángel y demonio de dos culturas. Sigo cabalgando en el arco iris. Soy JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, para ustedes doctorcitos. Mis pies refulgen en el violín y mi voz se hace agua en el arpa de los danzantes de tijera. Mi piel es de brujo, mis ojos luciérnagas que taladran el corazón negro de los falsos *Apus*. Estoy aquí, con mi máscara, mi tiesto de cancha chulpe. Mis manos son pura música de los ríos. Soy pececillo de oro, cóndor de barro, torito de piel brillante, puma de fuego. Pasarán mil años y mi sangre seguirá bordando los cerebros de los “estudiosos”. Mi obra es el mito eterno del color. Mi cuerpo servirá para que elaboren ollas de palabras. Soy JOSÉ MARÍA el desborde furioso de los árboles de Pisonay. Coloquen sus oídos en mis palabras. Acerquen sus manos para endulzarlos. Escuchen, hay vida en mis venas. Mis ojos tienen cuerpo de taki onkoy infinito en mis palabras. Estoy zurciendo con mis ojos de piedra sus *sonkoy pukas*. Estoy volando en el cuerpo del picaflor tornasolado. Ahora soy *koichi* en miniatura que azota

con sus alas el cielo. Andawaylas, Puquio, Cusco, Jauja, Yauyos y otros caminos se llenaron de retamas y kantutas. Millones de colores bailan en mi pecho. Millones de quinuas de colores siembro. Estoy viviendo, tarpuy de mariposas, manto de temblores. Doctorcitos, taitas de anteojos de oro, sigan nadando en mi poesía. Estoy en la cima del Osongate, del Wuaytapallana, del Pariacaca lanzando granizos y mensajes. Que suenen los waynos, las mulisas y los carnavales en mi homenaje. Zapateen en mi nombre, canten con sus lenguas. Estoy arriba de las nubes. Arriba estoy como inti. Soy el ayra grandioso y sagrado que vuela sobre los edificios de Lima y el mundo. *Hanan, kay, Uku* semilla regeneradora, germen de alegría soy JOSÉ MARÍA. Silben y aplaudan doctorcitos que estoy germinando. Estoy hirviendo..... hirviendo...hirviendo...

Del poemario inédito:  
*Quinoa Arguedas*

## **Dina ananco**

Es awajun-wampis. Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es egresada de la Maestría en Literatura peruana y Latinoamericana en la misma casa de estudios; también, traductora e intérprete del Registro Nacional de Intérpretes y Traductores de Lenguas Indígenas del Ministerio de Cultura.

Ha participado en recitales de poesía y eventos académicos, nacionales e internacionales.

Su producción poética y académica se viene publicando en revistas especializadas de Perú y el extranjero.

## **TSUKANKACH IRSAME**

Ememasam wajakmeku uun tsukanka irsame  
Weakmaka kiakiatuapa tamaitiatam wajame  
Urenka tawasnapu iwarnaita  
Akitaiyapi najanmainita  
Nujinka weakriapi karimtaiyaita  
Kankajchirisha karimrutaiyapita  
Imatramaitkum eme jasam wajame  
Apachi pushiri nunkuaru  
Etsa etsanmaunam ijimaru wajame.  
Nampetnasha nekawash  
Kawau chichauwa imatnashit  
Wari yuranchiñak yuwait imauchia ausha  
Tamaitiatam antachu jasam  
Yaja iimsam, Kanus iisam nankamame.

## **TIENES LA MIRADA DEL TUCANCITO**

Te pareces al gran tucán cuando estás parado y todo creído  
Aunque te digan que asado eres delicioso, estás parado  
Sus plumas embellecen la corona  
Se podría elaborar el arete  
Su pico asado se come karit karit  
Sus patitas también se comen crocantes  
Aunque te hablen así, estás parado y todo creído  
Con la ropa del apach  
Todo envuelto en pleno sol estás parado.  
¿Sabrá cantar nampet?  
¿Hablará como lo hace el loro?  
¿Qué frutita comerá alguien tan hermoso?  
Aunque te hablen así, estás parado como si no oyeras nada  
Y pasas mirando por otro lado, mirando el Río Santiago.

## **MIÑAUCH AKUMINKA**

Ame miñauch akuminka  
Jui ekemruttsata,  
yurumkachin iñarsatjai, tumainitjame  
Yanauchikitam  
Imauch wajam ausha  
Amiña inkuaknaka  
Chichakchamñu nekapeajai.  
Chimpich emajtamsa,  
uusan, tinkamchirui jurumkiajam.  
Yawaa uchichiri emajtamsa,  
ijarmattsan, nauttsan ayurtuman,  
jinkasan eketmasajam.



## **SI TÚ FUERAS MÍO**

Si tú fueras mío  
Siéntate aquí que te voy a cocinar, te puedo decir  
¿De quién serás?  
Tan agradadito que eres  
Cuando me encuentro contigo  
Me enmudezco.  
Si fueras pihuichito,  
te llevaría a escondidas en mi pechito.  
Si fueras un cachorrito,  
haría dieta y luego de darte de comer masticadito,  
te haría sentar amarradito.

