

UNIDAD DE INVESTIGACIONES • FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS

REVISTA DE LA

HUMANAS

Escritura



PENSAMIENTO

Vol. 22, N.º 46
Enero-abril 2023

CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES



MAYOR DE SAN MARCOS

UNIVERSIDAD NACIONAL

ESCRITURA Y PENSAMIENTO

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

Vol. 22, N.º 46
Enero-abril 2023

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. 22, N.º 46

Enero-abril 2023

ESCRITURA Y PENSAMIENTO
Revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Vol. 22, N.º 46, enero-abril 2023
Periodicidad cuatrimestral
Lima-Perú

Director

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

Editor general

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

Editores invitados del dossier

Sergio Lujan Sandoval (ORCID: 0000-0002-4612-4899)

Alex Hurtado Lazo (ORCID: 0000-0003-2722-6635)

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 Rodrizales (Universidad de Nariño-Colombia)

Traducción

Dr. Christian Elguera (The University of Oklahoma)

Mg. Dalia Espino Vega (Universidad Federal de Integración Latino-Americana)

Cuidado de edición

Dante Gonzalez Rosales

Secretaria 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 artículo es de responsabilidad exclusiva de su autor y no compromete la opinión de la revista.

CONTENIDO

EDITORIAL

Vanguardia, indigenismo y tradición en la literatura
y cultura peruanas 11

Alex Hurtado Lazo

Sergio Luján Sandoval

ESTUDIOS

Las caricaturas de Jorge Vinatea Reinoso en la revista
Mundial y sus vínculos con otros caricaturistas
peruanos: una aproximación 21

Philarine Stefany Villanueva Ccahuana

Sujetos, libertad y guerra. Indicios del instrumentalismo
como tópico vanguardista nacional, desde los diarios
arequipeños *El Deber* y *El Pueblo* (1920-1921) 39

Luis Alberto Apaza Calizaya

Estereotipos y paradigmas discursivos en las
representaciones de lo indígena por el indigenismo
socialista de *Amauta* 63

Bruno Batista Bolfarini

| | |
|--|-----|
| La presencia literaria de César Vallejo en las páginas de <i>Amauta</i> : problemática en torno a las vanguardias | 85 |
| <i>Claudio Berríos Cavieres</i> | |
| Más allá del verso y la prosa: la pugna estilística en <i>Escalas</i> (1923) de César Vallejo | 113 |
| <i>E. Mijaíl Ávalos Salas</i> <i>Daniela Arcila Medina</i> | |
| El <i>yanantin</i> y el <i>pachakutiy</i> en el teatro vanguardista andino: Un acercamiento a <i>Sapan churi</i> de Inocencio Mamani | 137 |
| <i>Williams Nicks Ventura Vásquez</i> | |
| Una lectura arqueológica sobre la (im)pertinencia de la vanguardia y el surrealismo en el plan estético de Gamaliel Churata | 157 |
| <i>César Augusto López Núñez</i> | |
| MISCELÁNEA | |
| Indios y mestizos en la cultura popular andina: los artículos de Arguedas en <i>La Prensa</i> (1938-1948) de Buenos Aires | 183 |
| <i>Magdalena Suárez Pomar</i> | |
| Desde aguas profundas o el Complejo de Ofelia en <i>O lustre</i> , de Clarice Lispector | 207 |
| <i>Mariângela Alonso</i> | |
| La función de los espejos en <i>Elogio de la madrastra</i> y <i>Los cuadernos de don Rigoberto</i> de Mario Vargas Llosa | 229 |
| <i>Katherine Pajuelo Lara</i> | |

RESEÑA

José Carlos De la Puente y Jimmy Martínez Céspedes.
El taller de la idolatría. Los manuscritos de Pablo José de Arriaga, SJ. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2021, 424 pp. 251
Christian Elguera

Luis Apaza Calizaya (Ed.). *Chirapu. Edición facsimilar.* Lima: Universidad Ricardo Palma, 2021, 110 pp. 259
Sergio Luján Sandoval

Carlos García-Bedoya M. *Hacia una historia literaria integral. Algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano.* Xalapa: Universidad Veracruzana, 2021, 104 pp. 269
Anfer Enrique Salomón Toledo Navarro

Alison Krögel. *Musuq illa: Poética del harawi en runasimi (2000-2020).* Pakarina Ediciones, 2021, 208 pp. 275
Pablo Landeo Muñoz

CREACIÓN

Dida Aguirre García 299
Boris Espezuía salmón 303
Jorge Santiago 307

EDITORIAL

VANGUARDIA, INDIGENISMO Y TRADICIÓN EN LA LITERATURA Y CULTURA PERUANAS

Alex Hurtado Lazo*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
alex.hurtado@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0003-2722-6635

Sergio Luján Sandoval**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
sergio.lujan@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-4612-4899

* Es Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro del grupo de investigación ESANDINO - Estudios Andinos de Interculturalidad: Quechua y Aymara. Su investigación aborda el vanguardismo en los Andes y la literatura en lenguas indígenas. Ha publicado artículos de investigación y reseñas en las revistas *Mitologías Hoy* (Barcelona), *Latin American Literature Today* (Oklahoma), *Letras*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Escritura y pensamiento*, *Metáfora*, *Ínsula Barataria*, *Espinela*, *El Hablador*, entre otras. Además, ha escrito estudios en los libros *Chirapu. Edición facsimilar* (Universidad Ricardo Palma, 2021) y *Descalzar los atriles. Vanguardias literarias en el Perú* (Editora Nómada, 2021). Recientemente ha publicado el libro *Chirapu y el vanguardismo de las periferias internas* (MYL, 2022).

**Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, miembro del grupo de Estudios Andinos de Interculturalidad: Quechua y Aymara (ESANDINO) y asistente editorial de la revista *Metáfora*. Ha publicado reseñas y artículos en distintos medios físicos y digitales; asimismo es autor del libro *La representación de la poesía transcultural en Ande (1926) de Alejandro Peralta* (MYL, 2022). Sus áreas de investigación se focalizan en la poesía vanguardista peruana de las zonas surandinas de los años 20, así como los vínculos entre literatura y agentes no-humanos. Ha culminado sus estudios de maestría en la UNMSM e investiga la narrativa vanguardista peruana (César Vallejo, Mario Chabes y Gamaliel Churata) y su relación con la animalidad. Actualmente realiza un intercambio en la Università degli Studi di Cagliari (Italia).

Todo, por el contrario, induce a pensar que lo esencial de lo que constituye la singularidad y la grandeza mismas de los supervivientes se pierde cuando se ignora el mundo de los contemporáneos con los que y contra los que se han construido.

Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*

La producción literaria y cultural en la tercera década del siglo XX es una de las más productivas en la historia peruana. Entre los muchos sucesos, destacamos, por ejemplo, la publicación de libros como *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar en 1920 o la edición de *Trilce* de César Vallejo en 1922; la aparición de la revista *Flechas* en 1924 y el nacimiento de *Amauta* y el *Boletín Titikaka* en 1926 hasta su cierre en 1930, o la fugaz presencia de la revista *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*¹; a su vez, destacamos la publicación del poemario de naturaleza cinemática, lúdica y experimental *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat en 1927 y del singular libro *La casa de cartón* de Martín Adán en 1928, entre otros. Este brevísimo panorama nos informa del importante momento que vivieron nuestras letras durante la ebullición de las vanguardias, aunque habría que subrayar la circulación de otros textos fuera de los contornos nacionales².

Otro aspecto importante, y que va de la mano con las publicaciones del arco temporal propuesto, es la articulación de diversas agrupaciones literarias —con un aliento ciertamente político— en distintas regiones del país. Encontramos un ejemplo en Trujillo con el Grupo Norte, encabezado por el filósofo cajamarquino Antenor Orrego y que no fue sino un reensamblaje de la otrora Bohemia de Trujillo; por otro lado, en el sur, se halla un número mayor de colectivos, a saber: Los Zurdos, a cargo de Antero Peralta, en Arequipa; el grupo Orkopata en Puno, liderado por los hermanos Arturo Peralta (Gamaliel Churata) y Alejandro Peralta; el Grupo Resurgimiento en la ciudad del Cusco, entre otros, hecho que nos sirve de termómetro para

subrayar un evidente descentramiento de Lima y la participación efectiva de las demás regiones en el terreno artístico y político del momento.

Como se observa, no es posible concebir a este periodo como armónico, homogéneo o pacífico, habida cuenta de la heterogeneidad que subyace en él y, desde luego, a raíz del proceso colonizador que sentó las bases para los constantes desencuentros políticos, sociales y artísticos. Por ello, la producción cultural de dicha década simpatizaba, en gran medida, con las filas revolucionarias, motivo por el que no resulta extraño que, en un momento dictatorial (el régimen de Leguía [1919-1930] conocido como el Oncenio), con levantamientos sociales (sobre todo en las zonas surandinas) y del auge revolucionario (nacimiento del APRA y del PCP), se adoptase un amplio repertorio temático que muchas veces derivó en propaganda y en un incentivo para la búsqueda de nuevas formas de expresión tanto al exterior como al interior del país. Sin embargo, es necesario señalar que también existió una reacción, y no necesariamente conservadora.

Por ejemplo, el político aprista Rómulo Meneses (1928), en la revista arequipeña *Chirapu*, señala que “tan dedicados estuvimos a componer versos y seguir el rastro de las sensibilidades literarias de otras partes [...] [que ahora] nuestra América debat[e] sus temeridades bajo el peligro neo-Sajón” (p. 3). Esta afirmación, que desacredita las experimentaciones vanguardistas y la escritura indigenista, tuvo respuestas como la de Gamaliel Churata, quien enfatiza que “nuestro problema continental es múltiple i afecta tanto a la economía como al arte” (p. 4)³. Polémicas como esta presentan un panorama complejo, pues la confrontación inunda incluso las sendas que se concebían como homogéneas. Siguiendo a Bourdieu (2015), aquellos artistas singulares y extraordinarios son el resultado de una colaboración y de una confrontación con otros agentes del sistema del que forman parte. En ese sentido, analizar un periodo como el propuesto nos obliga a observar lo más destacado de la

producción literaria y cultural, y, sobre todo, a reparar en aquellos resquicios que no gozaron de la misma repercusión.

Ahora bien, de forma complementaria a las dinámicas vanguardistas, destacamos la relación friccional entre las producciones literarias referidas a los contextos andinos y a la novedad que suponía la prédica vanguardista de dichos años. Quizá uno de los casos más ilustrativos sea el poemario *Ande* de Alejandro Peralta, publicado sintomáticamente en Puno el año 1926; sin embargo, no resulta factible aseverar dogmáticamente que se trata de un poemario indigenista, vanguardista, vanguardista-indigenista o perteneciente al indigenismo-vanguardista, ya que en su interior bulle una serie de elementos que dinamitan tales rótulos⁴. De igual manera sucede con el poemario *Falo* de Emilio Armaza, que apareció el mismo año en la ciudad altiplánica y cuyo sustrato, si bien presenta puntos de contacto con el pensamiento andino, no transita exclusivamente por dichos derroteros. Por tal motivo, el indigenismo que se percibe en las vanguardias podría pensarse como un germen o como un punto de fuga pergeñado en manos de mestizos.

Asimismo, escritores como Luis E. Valcárcel o Uriel García, desde la plataforma del ensayo y muchas veces con un aliento biologicista, discuten ciertas ideas sobre la presencia del componente andino en los “nuevos” sujetos y en la “nueva” cultura: el primero lo ejecuta en *Tempestad en los Andes* (1927) y el segundo en ciertos trabajos que circularon en el *Boletín Titikaka*. No obstante, lo problemático de ambos autores es la visión paternalista respecto de las mujeres y de los hombres andinos. Sumado a lo anterior, es necesario traer a colación el impulso de Francisco Chuquiwanka Ayulo en su trabajo “ortografía [sic] indoamericana”, el cual apareció diciembre de 1927 en el *Boletín Titikaka*. En dicha publicación, Chuquiwanka apuesta por una escritura que erosionaba e intervenía el español valiéndose de la fonética del quechua y del aymara; es decir, se trató de una apuesta pedagógico-política que tuvo resonancias más allá del propio órgano de difusión del grupo Orkopata⁵.

Expuesto sucintamente el panorama, la presente entrega de *Escritura y Pensamiento* pone al alcance de las y los lectores tres bloques: un *dossier* tomando en cuenta la parábola de 1920-1930; una sección miscelánea y, por último, el apartado de reseñas. En el *dossier*, contamos con siete artículos. El primero corresponde a la investigadora Philarine Villanueva, quien se centra en el trabajo artístico del destacado caricaturista Jorge Vinatea Reinoso en la revista *Mundial* (1920-1933), y su finalidad es ensanchar las representaciones de Augusto B. Leguía que otros autores habían realizado (verbigracia Abraham Valdelomar o Julio Málaga Grenet). El segundo trabajo es del estudioso Luis Apaza y se focaliza en dos diarios arequipeños (*El Deber* y *El Pueblo*); tras un valioso trabajo de archivo, nos informa ciertas dinámicas de instrumentalización de índole revanchista contra el vecino país de Chile, así como la entronización de la máquina. El tercer artículo, de Bruno Batista, propone de forma interesante cómo, en las mismas páginas de *Amauta*, existe una serie de estereotipos y de prejuicios en desmedro de los sujetos indígenas que no hacen sino apelar, muchas veces, a una actitud condescendiente y paternalista.

La siguiente investigación, perteneciente a Claudio Berríos, se interesa también por *Amauta*, pero con énfasis en aquellos textos que publica César Vallejo (poemas, ensayos y narrativa) y en los que problematiza sobre las cuestiones vanguardistas. El quinto artículo es de Eduardo Ávalos y Daniela Arcila, quienes se ocupan de *Escalas*, libro de relatos de César Vallejo, que, por cierto, está cumpliendo cien años; ambos autores parten de un análisis que echa raíces en las propuestas de Retórica General Textual. El sexto trabajo corresponde a Williams Ventura y se trata de un análisis, desde las categorías andinas *yanantin* y *pachakutiy*, de la obra *Sapan Churi* del escritor Inocencio Mamani, a la que vincula con el teatro vanguardista andino. El artículo final es del investigador Cesar López, quien problematiza la filiación surrealista o, mejor dicho, el mote de “escritor surrealista” que cierto sector de la crítica coloca a Gamaliel

Churata; para ello, dialoga con posturas filosóficas y artísticas, y decanta en un análisis sucinto de ciertas publicaciones de Churata en el *Boletín Titikaka*.

Por otro lado, en la sección miscelánea damos a conocer tres aportes. En primer lugar, Magdalena Suárez se aproxima y analiza los artículos que José María Arguedas publicó en el diario argentino *La Prensa* (1938-1948) con el objetivo de explorar críticamente cuáles son las singularidades que subyacen en las representaciones de los sujetos indios y mestizos. En segundo lugar, la investigación de Mariângela Alonso establece un diálogo interesante, a partir de las imágenes del agua y del “Complejo de Ofelia”, entre la pintura “Ophelia” de J. E. Millais y la novela *O Lustre* de Clarice Lispector. Finalmente, la presente sección se cierra con el artículo de Katherine Pajuelo, quien se ocupa de la novelas *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, de Mario Vargas Llosa, y cuyo objetivo es sondear la función de los espejos que aparecen en dichos textos con cierta remisión a otra obra pictórica conocida, a saber: “Las meninas” de Diego Velázquez.

Además, en la sección correspondiente, este número cuenta con cuatro reseñas: la primera, a cargo de Christian Elguera, se ocupa del texto *El taller de la idolatría. Los manuscritos de Pablo José de Arriaga* y cuyos autores son José Carlos de la Puente y Jimmy Martínez Céspedes; la segunda se enfoca en la edición facsimilar de los siete números de la revista arequipeña *Chirapu*, edición de Luis Apaza, a cargo de Sergio Luján Sandoval; en la tercera, Enrique Toledo aborda el libro del docente sanmarquino Carlos García-Bedoya titulado *Hacia una historia literaria integral. Algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano*; y en la cuarta, Pablo Landeo se aproxima al libro de la peruanista Alison Krögel, *Musuq illa: Poética del harawi en runasimi (2000-2020)*.

Para culminar, en la sección de creación, este número incluye a tres escritores peruanos. La destacada poeta Dida Aguirre

nos entrega nueve haikus en quechua; por su parte, el poeta puneño Boris Espezúa nos entrega cinco poemas breves; y el narrador Jorge Santiago, un cuento breve: “Felino”.

Notas

- 1 Esta revista, dirigida por Magda Portal y Serafin Delmar, puede consultarse en una edición facsimilar, aparecida en el número 7 de la revista Hueso Húmero, a través del siguiente enlace: <https://acortar.link/Is1lMg>
- 2 Es innegable que las vanguardias, en el Perú, deben ser pensadas rizomáticamente, esto es, apelando a una dinámica radial y multidireccional antes que a una rígida y lineal. Así, es factible (y necesario) tomar en cuenta otros libros como *La torre de las paradojas* (1926) de César A. Rodríguez, *Coca* (1926) de Mario Chabes o *Química del espíritu* (1923), *Simplismo* (1925) y *Descripción del cielo* (1928) de Alberto Hidalgo; todos ellos publicados en Buenos Aires. A dicho grupo, también agregamos *El derecho de matar* (1926) de Magda Portal y Serafin Delmar publicado en La Paz; es más, es pertinente señalar que el propio Gamaliel Churata escribe en Bolivia y publica allí *El pez de oro* (1957), ópera prima que, si bien se gesta en los fogones vanguardistas, no puede ser engrilletada como tal.
- 3 También cabe destacar otro de los debates en el que Gamaliel Churata estuvo involucrado durante el periodo de las vanguardias. Nos referimos a la respuesta titulada “septenario” que le escribe a César Vallejo, en mayo de 1927, desde las páginas del *Boletín Titikaka*, a razón del artículo “Contra el secreto profesional. A propósito de Pablo Abril de Vivero”, escrito por Vallejo y publicado en el número 1001 de la revista *Varietades*.
- 4 Para una mayor comprensión del poemario *Ande*, revisar Luján (2022) a través del siguiente enlace: <https://hdl.handle.net/20.500.12672/17698>
- 5 La ortografía indoamericana ha sido empleada en otras plataformas fuera del *Boletín Titikaka*. Al respecto, consultar Hurtado (2022) a través del siguiente enlace: <https://cutt.ly/F2iT7ds>

Referencias

- Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Churata, G. (1927). Septenario. En VV. AA., *Boletín Titikaka (Puno 1926-1930)* [Ed. facsimilar] (p. 40). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar & Lluvia Editores.
- Churata, G. (1928). Fragmentos de una carta. *Chirapu*, 1(4), 3-6.

- Hurtado, A. (2022). *Chirapu y el vanguardismo de las periferias internas*. Ediciones MyL. <https://cutt.ly/F2iT7ds>
- Meneses, R. (1928). Ismos, partos i disciplinas. *Chirapu*, 1(2), 2-3.
- Luján Sandoval, S. (2022). *La representación de la poesía transcultural en Ande (1926) de Alejandro Peralta* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/17698>
- Vallejo, C. (1927). Contra el secreto profesional. A propósito de Pablo Abril de Vivero. *Variedades*, xxiii(1001). <https://acortar.link/dtFz5Y>

ESTUDIOS

**LAS CARICATURAS DE JORGE VINATEA REINOSO EN
LA REVISTA *MUNDIAL* Y SUS VÍNCULOS CON OTROS
CARICATURISTAS PERUANOS: UNA APROXIMACIÓN**

**JORGE VINATEA REINOSO'S CARTOONS IN *MUNDIAL*
MAGAZINE AND THEIR LINKS WITH OTHER PERUVIAN
CARTOONISTS: AN APPROACH**

**AS CHARGES DE JORGE VINATEA REINOSO NA
REVISTA *MUNDIAL* E SEUS VÍNCULOS COM OUTROS
CARTUNISTAS PERUANOS: UMA APROXIMAÇÃO**

Philarine Stefany Villanueva Ccahuana*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
pvillanuevac@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-5078-0872

Recibido: 3/01/23

Aprobado: 20/03/23

* Historiadora del arte y crítica literaria, tiene estudios completos de doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima-Perú). Es magíster en Arte Peruano y Latinoamericano y licenciada en Literatura en la misma casa de estudios. Es docente universitaria e investigadora acreditada por RENACYT-CONCYTEC. Publicó el libro *Jorge Vinatea Reinoso. Una propuesta indigenista en su lenguaje pictórico* (2019). También, ha publicado artículos en revistas indexadas nacionales e internacionales sobre la obra de Antonio Cisneros, Camilo Blas, José Uriel García, entre otros. Sus líneas de investigación son los indigenismos artístico-literarios y los movimientos intelectuales durante las primeras décadas del siglo XX.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar las caricaturas de Jorge Vinatea Reinoso en la revista *Mundial* y vincularlas con el dibujo caricaturesco de otros referentes peruanos en las primeras décadas del siglo XX. Específicamente, comparamos las caricaturas del presidente Augusto B. Leguía compuestas por Abraham Valdelomar, Julio Málaga Grenet y Jorge Vinatea Reinoso. De esta manera, se propone un abordaje a la caricatura como un tipo de producción artística que no solo sirvió a jóvenes artistas para presentarse ante revistas ilustradas, sino también generó redes entre caricaturistas peruanos con sus propios diálogos y tensiones.

Palabras claves: Caricatura, Jorge Vinatea Reinoso, revista *Mundial*, arte peruano.

Abstract

This paper aims to analyze the caricatures of Jorge Vinatea Reinoso in the *Mundial* magazine and link them with the caricatural drawing of other Peruvian referents in the first decades of the 20th century. Specifically, we compare the caricatures of President Augusto B. Leguía made by Abraham Valdelomar, Julio Málaga Grenet and Jorge Vinatea Reinoso. In this way, we propose an approach to caricature as a type of artistic production that not only served young artists to be involved in illustrated magazines, but also it generated networks among Peruvian cartoonists with their own dialogues and tensions.

Keywords: Cartoon, Jorge Vinatea Reinoso, *Mundial* magazine, peruvian art.

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar as caricaturas de Jorge Vinatea Reinoso na revista *Mundial* e relacioná-las com o desenho caricatural de outros referentes peruanos nas primeiras décadas do século XX. Especificamente, comparamos as caricaturas do Presidente Augusto B. Leguía compostas por Abraham Valdelomar, Julio Málaga Grenet e Jorge Vinatea Reinoso. Desta forma, propõe-se uma abordagem da caricatura como um tipo de produção artística que não só serviu a jovens artistas para aparecer diante de revistas ilustradas, mas também gerou redes entre cartunistas peruanos com seus próprios diálogos e tensões.

Palavras-chaves: Desenho animado, Jorge Vinatea Reinoso, revista *Mundial*, arte peruana.

Introducción

Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931) fue un artista arequipeño que formó parte de la primera promoción de estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), fundada en 1918, pero inaugurada el año siguiente. En esta institución, ganó la Medalla de Oro en pintura en 1924, lo que impulsó su visibilización en el escenario artístico-cultural. Por ejemplo, ese mismo año, Luis Alberto Sánchez le dedicó un artículo titulado “El pintor Vinatea Reinoso”, donde destaca sus cualidades plásticas complementadas con la temática indígena, de ahí que sugiera: “Debe irse pronto. Pero no a París. A Vinatea le hace falta viajar más por nuestra sierra” (p. 15). Cuando el artista viaja a Arequipa en 1925, Alberto Guillén señala que es una excelente oportunidad “para traer de allá visiones admirables en las que la hermosura de los temas y la reciedad [sic] técnica completarán algunas obras acabadas” (s.p.).

Años más tarde, con motivo del fallecimiento del pintor arequipeño, diversos estudiosos le dedicaron un espacio en la revista *Mundial* en el número 571 del 24 de julio de 1931 (9 días después de su deceso). Estuvo compuesto por cinco páginas y se denominó “El Elogio del Artista”, en cuyo encabezado se leía: “Intelectuales, críticos, artistas, cuantos conocieron la obra inmensa de Vinatea Reinoso, dicen en las líneas que siguen a su admiración y su homenaje al maravilloso pintor, tan pronto reclamado por la gloria” (s.p.). La valoración por la serie de piezas pictóricas dedicadas al lago Titicaca es una constante en los comentarios expuestos; tenemos el de Carlos Raygada: “Son particularmente atrayentes sus diversas impresiones del lago Titicaca” (Corzo *et al.* 1931, s.p.) o el de José Sabogal: “Las fantasías del lago Titicaca han pasado al lienzo a través de un temperamento fino, poético u espontáneo [sic]” (Corzo *et al.* 1931, s.p.).

Las críticas a su producción artística, sobre todo pictórica, continúan en las décadas siguientes en publicaciones como Vi-

natea Reynoso y otros hitos para un gran arte nacional (1966) de Xavier Bacacorso, *Jorge Vinatea Reinoso* (1992) de Luis Enrique Tord, *Vinatea Reinoso 1900-1931* (1997) de Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Jorge Vinatea. Reinoso. Una propuesta indigenista en su lenguaje pictórico* (2019) de Philarine Villanueva, entre otros textos. En el presente artículo, buscamos aproximarnos a la faceta de caricaturista de Vinatea Reinoso. Consideramos que es importante realizar estudios críticos que no se limiten al análisis de su obra pictórica, sino que atiendan otras aristas de su creación en cuanto artista polifacético que realizaba caricaturas, acuarelas, dibujos, pinturas.

En esta línea de investigación, nuestro estudio dialoga con *La caricatura política en el Perú: Julio Málaga Grenet, Francisco González Gamarra y Jorge Vinatea Reinoso* (2005) de Oscar Germán Luna Victoria Muñoz y *La caricatura inicial (1913-1919) de Jorge Vinatea Reinoso como memoria visual de la “República Aristocrática”* (2021) de Ana Claudia Reinoso Monroy. En estas tesis, se seleccionan un conjunto de caricaturas para ahondar en su visión sobre la realidad política desde el humor y su precisión técnica en el delineado y la composición. Nosotros pretendemos enriquecer ese campo de reflexión enfocándonos en la propuesta de caricatura de Vinatea Reinoso que realiza del presidente Augusto B. Leguía en la segunda década del siglo XX y la compararemos con la de otros referentes peruanos: Abraham Valdelomar y Málaga Grenet.

El oficio artístico de la caricatura: inicios de Vinatea como caricaturista

Jorge Vinatea Reinoso migró de Arequipa, su tierra natal, a Lima en 1918 y, ya instalado en la capital, llevó su carpeta de trabajos a una de las revistas ilustradas más notables del periodo, *Variedades* (Lima, 1908-1931).¹ Esta publicación era dirigida por Clemente Palma, quien, al examinar dicha carpeta, se sintió motivado a redactar una nota sobre los artistas jóvenes

de esa ciudad y el sur en general incluyendo palabras auspiciosas hacia el recién llegado². La nota se tituló “Los nuevos caricaturistas. Un dibujante arequipeño” y se publicó el 26 de enero de 1918, en el número 517 de la revista (figuras 1 y 2).



Fig. 1. Palma, C. (1918).
Los nuevos caricaturistas.
Un dibujante arequipeño.
Variedades, 14(517), p. 93.



Fig. 2. Palma, C. (1918).
Los nuevos caricaturistas.
Un dibujante arequipeño.
Variedades, 14(517), p. 94.

Allí, Clemente Palma señala: “Hay en Vinatea un caricaturista consumado, no sólo por la limpieza y la originalidad de sus trabajos, sino por la variedad que manifiesta dentro de su técnica” (1918, p. 94). Además de la favorable publicidad dirigida al dibujante arequipeño, manifiesta su preocupación por la recurrente elección de la caricatura como carta de presentación de los jóvenes artistas, en vez de un “arte serio” como la pintura o el dibujo académico, aunque aclara: “No es que desdeñemos la caricatura [...]. Pero siempre es de lamentarse que sea este el género y el campo elegido para hacer las primeras obras, muchas veces por jóvenes que seguramente tienen mayores expectativas abordando trabajos más serios y de mayor aliento” (Palma 1918, p. 94).

Respecto a este cuestionamiento, cabe destacar que la realización de caricaturas se estimaba una fuente inmediata de ingresos económicos, ya que concitaba la atención de las revistas ilustradas, las cuales requerían de este género (como también de la fotografía). Por lo tanto, la producción de caricaturas suponía la posibilidad de hacer sostenible económicamente la permanencia en la capital de los jóvenes artistas migrantes de las distintas regiones del país. Ello brindaría ciertas condiciones para el desarrollo de la caricatura tanto en términos artísticos como laborales. Sin embargo, de acuerdo con Clemente Palma o Teófilo Castillo —reconocidos intelectuales del escenario cultural del periodo— hablar de caricaturas o fotografías no ingresaba en las discusiones sobre las Bellas Artes, porque las calificaban de “artes menores”.³

Jorge Vinatea Reinoso como caricaturista de *Mundial*

Paralelo a sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Jorge Vinatea trabajaba en el cargo de director artístico del semanario *Mundial* (Lima, 1920-1933) desde su primer número, el 23 de abril de 1920, hasta que el pintor fallece en 1931.⁴⁴ Asimismo, participaba de caricaturista permanente y, en este ejercicio, ilustra fundamentalmente los debates políticos del momento. Por ejemplo, figuraban como personajes cuasiobligados los últimos dirigentes de la República Aristocrática y los promotores de la emergente Patria Nueva leguista. Estas caricaturas políticas, de personajes solos o con varios interactuando entre sí, las firmaba con sus dos apellidos y también como “Virrey” (figuras 3 y 4) o “Vi-Rei”. Además, según el humorista gráfico Omar Zevallos (2010), estaban “hechas a la acuarela, con un trazo firme y de líneas delicadas; y aunque salían publicadas en blanco y negro, puede notarse la gama cromática de la acuarela” (p. 43).



Fig. 3. Vinatea, J. [seudónimo: Virrey]. (1922). Doble cartera [caricatura]. *Mundial*, 2(88), s.p.



Fig. 4. Vinatea, J. [seudónimo: Virrey]. (1922). El crimen de anoche! [caricatura]. *Mundial*, 2(93), s.p.

En ambas portadas, observamos que las caricaturas estaban acompañadas por versos satíricos compuestas por el director de la revista, el periodista Andrés Aramburú Salinas. Consideramos que este diálogo entre la literatura y el arte demuestra la versatilidad de ambos creadores y su capacidad de trabajar en conjunto, cualidades que quedan manifiestas en la siguiente anotación de Luis Alberto Sánchez (1987):

Desde el día lunes [el director] sugería la caricatura de la semana a Jorge Vinatea Reinoso; éste traía el martes en la tarde o el miércoles en la mañana y Andrés componía una quintilla como texto del dibujo. Andrés consideraba que la caricatura y su leyenda en verso eran los editoriales de “Mundial”. (p. 18)

Por ejemplo, en la portada del número 98 (figura 5), apreciamos a un hombre de traje (probablemente Leguía por la forma característica en la que Vinatea delineaba su nariz) huir mirando hacia atrás la fachada de la Universidad de San Marcos (actualmente la Casona de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos), lo cual se vincularía con las luchas estudiantiles de la Generación del Centenario, cuyas demandas impactaron en la

esfera pública-política. Es una imagen que dialoga con la quintilla localizada abajo y titulada “El lío universitario”: “—¿Qué le pasa? ¿qué le pasa? / ¿qué le sucede a ese tío? / —Que se le ha formado un lío / al buen hombre en la cabeza / de padre y muy señor mío” (Aramburú, 1922, s.p.).⁵⁵



Fig. 5. Vinatea, J. [seudónimo: Virrey] (1922). El lío universitario [caricatura]. *Mundial*, 2(98), s.p.

Es importante destacar que la caricatura demanda el desarrollo de cualidades plásticas para lograr la precisión en el dibujo. En el caso de Vinatea, demuestra esas cualidades a la edad de 13 años en su cuaderno de apuntes que reunía los numerosos dibujos a lápiz, a la pluma y los coloreados a la acuarela que copiaba de los numerosos periódicos y revistas de la época (Gálvez, 1967; Tord, 1992) (figuras 6 y 7).



Fig. 6. Vinatea, Jorge. Dibujos de Jorge Vinatea Reinoso-1913. Fotógrafo: Daniel Giannoni Archivo: ARCHI-Archivo Digital de Arte Peruano Colección particular



Fig. 7. Vinatea, Jorge.
Dibujos de Jorge Vinatea
Reinoso-1913. Fotógrafo:
Daniel Giannoni Archivo:
ARCHI-Archivo Digital de
Arte Peruano Colección
particular

Esa mano segura, como la denomina Cristina Gálvez (1967), la continuó cultivando en sus caricaturas ya de adulto; por ello, la autora afirma con contundencia: “Su dibujo es siempre justo. La línea a menudo elegante y sobria como en la caricatura de Augusto Leguía hijo, o en la de don Adolfo Dunker” (p. 12). A continuación, nos aproximaremos a la propuesta de caricatura de Vinatea Reinoso, específicamente de la que realiza del presidente Augusto B. Leguía en la segunda década del siglo XX, y la compararemos con la de otros caricaturistas peruanos.

Redes artísticas en la caricatura: Valdelomar, Málaga y Vinatea en torno a la figura del presidente Augusto B. Leguía

Cultivar las facultades para generar humor o ironizar mediante el dibujo no era (es) una tarea sencilla; en palabras del investigador Carlos Infante (2015):

Algo que merece advertirse en el derrotero de la mayoría de caricaturistas, si no es de todos, es su arraigo intelectual. Felipe Pardo, Ricardo Palma, Francisco Fierro, Abraham Valdelomar, González Gamarra, Juan Devéscovi y muchos otros, eran consideradas personas cultas e ilustradas. Su dominio sobre la pintura o el dibujo estaba atado a cierta

capacidad reflexiva que se exponía a través de la literatura, de la filosofía, de la estética o del arte. (p. 99)

Por ejemplo, dentro del quehacer intelectual de Abraham Valdelomar, complementaba su labor en la creación literaria, con la redacción de ensayos sobre diversas temáticas, verbi-gracia, la música, pintura, tauromaquia, literatura, danza e, incluso, la caricatura. Respecto a esta última, declaró:

la caricatura es un arte nobilísimo, tal vez el más sutil, el más metafísico, el que eleva más el espíritu, el que más hace pensar. Su misma simplicidad técnica, su sencillez plástica, la pureza y modestia de sus líneas, la austeridad de sus colores, convencen de que en ella más que una delectación objetiva, hay una simple y gran tendencia sugerente. (Valdelomar 2001 [1916], p. 107)

Podemos encontrar sus caricaturas en la primera época de *Monos y monadas* (Lima, 1905-1907), la revista *Fray K. Bezón* (Lima, 1907-1910), entre otras publicaciones. Este escritor iqueño era admirado por Vinatea Reinoso, a quien le dedicó una de sus acuarelas que tituló *Casa del Conde de Lemos* (1928). De acuerdo con Gálvez (1967), las caricaturas de ambos comparten similitudes formales: “Otras veces, sus caricaturas [del arequipeño] son sólo un retrato de rasgos acentuados pero de nitidez y sobriedad casi orientales, como la de Abraham Valdelomar” (p. 12). Por ejemplo, al comparar sus caricaturas sobre Augusto B. Leguía, apreciamos que con pocos trazos delinean las características faciales que buscan acentuar: en el caso de Vinatea, resalta sus cejas pobladas y la prolongada nariz apuntando hacia la barbilla, como se observa en *Plegaria* (figura 8); por su parte, Valdelomar, también, enfatiza las pobladas cejas (las que une) y la longitud de la nariz alineada hacia abajo, pero, además, engrosa las facciones del político comparándolas con las de un equino (figura 9).



Fig. 8. Vinatea, J. [seudónimo: Virrey] (1922). Plegaria [caricatura]. *Mundial*, 3(127), s.p.

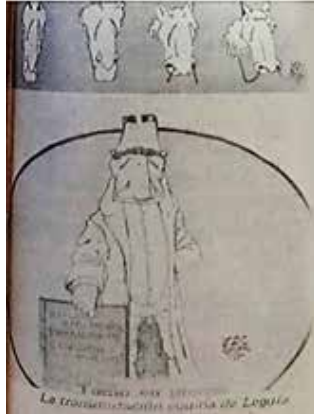


Fig. 9. Valdelomar, A. (1907). La transmutación equina de Leguía [caricatura]. En W. Pinto. (2016 [1978]). *El humor en Abraham Valdelomar: sus caricaturas en "Monos y Monadas" y sus retratos en "Colónida"*. <https://shorturl.at/gBQS2>

A partir de la simplificación de las formas y el sentido de un humor moderado, las caricaturas políticas de Valdelomar y Vinatea revelan cierta afinidad. Precisamente, José Carlos Mariátegui en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (2007 [1928]) distingue las particularidades del humor valdelomariano en sus prosas que, a nuestro criterio, podemos hacerlo extensivo a sus dibujos caricaturescos:

Valdelomar impregnó su obra de un humorismo elegante, alado, ático, nuevo hasta entonces entre nosotros. Sus artículos de periódicos, sus “diálogos máximos”, solían estar llenos del más gentil donaire. [...] Ningún humorismo

menos acerbo, menos amargo, menos acre, menos maligno que el de Valdelomar. Valdelomar caricaturizaba a los hombres, pero los caricaturizaba piadosamente. Miraba las cosas con una sonrisa bondadosa. (pp. 238-239)

En contraste, la propuesta visual de Málaga Grenet al concebir sus caricaturas difería de la de Vinatea Reinoso, puesto que, de acuerdo con Omar Zevallos (2010), los temas sociopolíticos fueron abordados por el primero con un punzante sarcasmo que no se reconocía en las caricaturas del segundo.⁶ Revisaremos esta lectura crítica del autor a la luz del análisis de las figuras 10 y 11:



Fig. 10. Vinatea, J. [seudónimo: Virrey] (1923). De cabeza... [caricatura]. *Mundial*, 4(171), s.p.



Fig. 11. Málaga, J. (1909). El reparto [caricatura]. *Variedades*, (54), s.p.

Si comparamos ambas imágenes, identificamos que buscan denunciar, mediante el humor, aquello que se pretende ocultar o ignorar de la realidad. En la caricatura de Vinatea titulada *De cabeza...* (figura 10), de *Mundial* (1923), el mar al que se lanzan Leguía y sus allegados haría referencia a la aún cuestionada reelección. Son bañistas que, además, se lanzan de cabeza, es decir, entregándose completamente con osadía, mientras que

atrás, sentados con gestos de crítica, se ubican los opositores a la reelección. Asimismo, se distinguen ciertas bandas en las ropas de los bañistas que hacen mención de una senaduría o diputación; de esta manera, se transmite la idea de que ejecutan ese acto por conveniencia política.

La conveniencia que opera en ese ámbito, también, está presente en *El reparto* (figura 11), de *Variedades* (1909). Allí Málaga traviste al presidente Leguía como vendedora de frutas y presenta a los miembros de los partidos políticos como niños ansiosos por las manzanas de la canasta, porque, implícitamente, esas manzanas simbolizarían los cargos de senadores y diputados. Adicionalmente, podemos inferir que, al poder repartirlas, Leguía estaría actuando de mediador en la querrela que se armó por el sistema de ubicaciones en el Congreso:

[L]os partidos Liberal y Demócrata no aceptaron el reparto de las curules en el Congreso. El partido civil había triunfado en todas las provincias y departamentos. Al rechazar los partidos liberal y demócrata el sistema de las ubicaciones, el partido civil reclamaría su derecho a recobrar lo que había cedido. (Luna 2005, p. 97)

Probablemente, por este motivo, la frutera-Leguía no tenga una buena aprehensión de su canasta de manzanas-curules. Por todo lo mencionado, se puede advertir que, si bien las caricaturas de Málaga y Vinatea exponen una visión lúcida/crítica de la realidad empleando el humor y utilizan el tópico de la conveniencia en la esfera política para denunciar esa realidad indeseable, ambos emplean diferentes estrategias para construir el humor mediante la representación de sus personajes. Mientras Vinatea exagera los rasgos físicos de estos simplificando los trazos, Málaga los ridiculiza con escarnio, pues no solo traviste al presidente Leguía e infantiliza a hombres con poder político, sino que, al hacerlo, los carnavaaliza (en términos bajtinianos), ya que invierte su lugar en el *statu quo*: de autoridades del Gobierno a sencillos pobladores.

Desde nuestra perspectiva, las caricaturas de Vinatea en *Mundial* revelan una dosis medida de ironía que no llega a la burla mordaz. En ese sentido, compartimos el planteamiento de Cristina Gálvez (1967) y Enrique Tord (1991) al definirlo como un caricaturista “benigno”:

[S]erán caricaturas benignas, es decir, una diversión de artista, una burla siempre chistosa, a menudo punzante, pero limitándose en ellas a dar un relieve más o menos exagerado a sus personajes y acentuando de preferencia el aspecto físico, pero sin zaherir la tara moral del individuo. (Gálvez 1967, p. 12)

Según Tord (1991), dicha benignidad era animada por su “innata elegancia espiritual” (s.p.), la cual no permitió que se rebajara “nunca a la chabacanería ni a la burla hiriente” (Tord 1991, s.p.). Por su parte, Omar Zevallos (2010) tiene una lectura diferente; en sus palabras, “las caricaturas políticas que adornaron las portadas del semanario [*Mundial*] eran de una gran mordacidad” (p. 41), aunque no alcanzó “la filosa ironía del maestro Málaga Grenet” (Zevallos 2010, p. 41). A nuestro criterio, es problemático calificar las caricaturas de Vinatea “de gran mordacidad”, porque consideramos que su intención era buscar la sonrisa cómplice del público más que su carcajeo procaz.

A modo de conclusión

Al indagar en el ejercicio artístico de la caricatura, se pueden visibilizar diálogos y tensiones entre sus principales exponentes durante las primeras décadas del siglo XX. Por ejemplo, en este trabajo, planteamos una aproximación a esas dinámicas enfocándonos en las caricaturas del presidente Augusto B. Leguía compuestas por Abraham Valdelomar, Julio Málaga Grenet y Jorge Vinatea Reinoso. Por un lado, los dibujos caricaturescos del primero y el último mencionado coinciden en dos características: la simplificación de las formas y una dosis medida de humor. Por otro lado, las propuestas de los dos artistas arequi-

peños difieren en sus estrategias para construir el sentido de humor: mientras Málaga juega mordazmente con la pérdida de poder del mandatario (lo convierte en un simple poblador al que traviste), Vinatea lo ridiculiza a través de la exageración de sus rasgos físicos. Atendiendo a estos desencuentros y también a sus convergencias, se delinean redes entre estos caricaturistas peruanos a partir de las cuales se pueden crear las condiciones para ampliar nuestra mirada sobre el campo artístico nacional —más allá de lo pictórico— y sus formas de dinamismo.

Por último, es importante enfatizar que el posicionamiento de Vinatea en la revista *Mundial* como caricaturista permanente (aparte de ser el director artístico) permitió que este joven arequipeño no solo pueda abrirse camino en el escenario artístico capitalino al gozar de una plataforma para exponer sus creaciones, sino también esté en sintonía con las principales novedades del campo artístico-literario-intelectual con un alcance allende lo nacional. Considerando este enfoque, invitamos a la reflexión sobre lo que significó ser un artista durante este periodo y, especialmente, si aquel provenía de un espacio no capitalino como los artistas seleccionados en este estudio.

Notas

- 1 Las revistas ilustradas se caracterizan por “la construcción de prácticas de lectura que se apoyaron tanto en lo textual como en lo visual como narrativas de información y comunicación” (Szir 2009, p. 56). En el contexto peruano, estas revistas cubrieron el vacío institucional que caracterizó la escena artística entre el cambio del siglo y la fundación de la ENBA. En ese sentido, el espacio de las revistas no solo se convirtió en centro de exposición del talento joven, sino también en escuela y foro de discusión. En pocas palabras, fue una verdadera alternativa ante esa institucionalidad ausente (Roca Rey 2004, p. 123).
- 2 Recordemos, en términos de Luis Eduardo Tord (1992), que “dos provincianos sureños habían sido pocos años antes brillantes colaboradores y caricaturistas de *Variedades*: [...] [el arequipeño] Julio Málaga Grenet y el cuzqueño Franciscano González Gamarra, que ingresó en ella en 1910 para sustituir a aquél, que dejó esa publicación al emprender viaje al extranjero” (p. 12).

- 3 Mientras Clemente Palma (1918) planteó la jerarquía entre las artes “más serias” como la pintura o el dibujo académico en contraste con otras prácticas artísticas como la caricatura; Teófilo Castillo (1920) también reveló una mirada aristocratizante que desestimaba la fotografía en comparación con la pintura. Por ejemplo, en su artículo “De San Cristóbal al Huascarán. Impresiones de viaje por Teófilo Castillo” (1920), manifiesta: “Inútil pensar en utilizar la fotografía para fijar esta orquestación inaudita [del nevado del Huascarán], pasmosa de explosiones, incendios y agonías de luz. El kodak más admirable se vuelve nulo ante el cúmulo melódico de matices y valores. Sólo es accesible al pincel del pintor; del pintor se entiende que sabe sentir hondamente; es un sinfonista cromático” (p. 339).
- 4 En cumplimiento de este cargo, las funciones de Vinatea daban cuenta del registro visual de *Mundial*: “él decidía qué pinturas debían ilustrar la carátula, decidía la caricatura de la falsa portada, que era una suerte de editorial político y que se hacía en coordinación con el director, y hasta decidía el diseño de la revista” (Zevallos 2010, p. 43). En ese sentido, sostenemos que ello habría sido una influencia importante para que *Mundial* contribuyera a difundir una selección de obras representativas de la historia del arte universal y del arte local. En sus páginas, reconocemos las obras de artistas extranjeros como el Greco (Doménikos Theotokópoulos) o el pintor italiano Alfredo Piaggi, así como de artistas nacionales como José Sabogal, Camilo Blas o Bernardo Rivero.
- 5 La quintilla es una estrofa formada por cinco versos de ocho sílabas (octosílabos) de arte menor con rimas.
- 6 Cabe señalar que Málaga y Vinatea son artistas arequipeños que comienzan tempranamente su labor de caricaturistas en revistas ilustradas: el primero a los diecisiete años en *Actualidades* en 1903 y el segundo a los dieciocho años en diversas publicaciones como *Sudamérica* en 1918. Málaga gozaba de distinción en el medio gráfico por laborar como ilustrador en prestigiosas revistas de la época como *Ilustración Peruana*, *Variedades* o *Monos y Monadas*. En consecuencia, fue un referente para las nuevas generaciones de caricaturistas, entre las cuales se sitúa Vinatea, por lo que es muy probable que él conociera el estilo de los dibujos de su paisano.

Referencias

- Aramburú, A. (1922). El lío universitario [quintilla]. *Mundial*, 2(98), s.p.
- Bacacorzo, X. (1966). *Vinatea Reynoso y otros hitos para un gran arte nacional: ensayo*. Ediciones Palabras y Fuego.
- Castillo, T. (1920). De San Cristóbal al Huascarán. Impresiones de viaje por Teófilo Castillo. *Variedades*, 17(631), 337-340.

- Corzo, C., Hernández, D., Don Quijote, Sabogal, J., Ruiz, H., Barrantes, P., Benavides, B y Raygada, C. (1931). El Elogio del Artista. *Mundial*, 11(571), s.p.
- Gálvez, C. (1967). Un caricaturista arequipeño. *Fanal*, 22(81), 10-13.
- Guillén, A. (1925). La exposición anual en la Escuela de Bellas Artes. *Mundial*, 5(244), s.p.
- Infante, C. (2015). El humor gráfico en el Perú: inicio, desarrollo y consolidación de la caricatura. *Pacarina del Sur* [en línea], 6(23). <http://www.pacarinadelsur.com/editorial/51-dossiers/dossier-15/1119-el-humor-grafico-en-el-peru-inicio-desarrollo-y-consolidacion-de-la-caricatura>
- Luna, O. (2005). *La caricatura política en el Perú: Julio Málaga Grenet, Francisco González Gamarra y Jorge Vinatea Reinoso* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/2360>
- Majluf, N. y Wuffarden, L. (1997). *Vinatea Reinoso 1900-1931*. Telefónica del Perú.
- Mariátegui, J. (2007 [1928]). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* [3ª ed.]. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Palma, C. (1918). Los nuevos caricaturistas. Un dibujante arequipeño. *Variedades*, 14(517), 93-94.
- Reinoso, A. (2021). *La caricatura inicial (1913-1919) de Jorge Vinatea Reinoso como memoria visual de la “República Aristocrática”* [Tesis de maestría, Universidad Católica de Santa María]. <https://tesis.ucsm.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/UCSM/10721/P3.2182.MG.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Roca Rey, B. (Ed.) (2004). *Enciclopedia temática del Perú*. El Comercio.
- Sánchez, L. (1924). El pintor Vinatea Reinoso. *Mundial*, 5(204), 15.
- Sánchez, L. (1987). Prólogo. En A. Soriano y E. Siches (Eds.), *Catálogo de la literatura peruana publicada en la revista “Mundial” (1920-1933)*, pp. 11-21. Gráfica VillaNueva.
- Szir, S. (2009). De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional. En M. Garabedian, S. Szir y L. Miranda (Eds.) *Dossier 2. La prensa: escri-*

tura e imágenes (pp. 53-84). Teseo. https://www.academia.edu/40048233/De_la_culturaimpresa_a_la_cultura_de_lo_visible._Las_publicaciones_peri%C3%B3dicas_ilustradas_en_Buenos_Aires_en_el_siglo_XIX._Colecci%C3%B3n_Biblioteca_Nacional

- Tord, L. (1992). *Jorge Vinatea Reinoso*. Banco del Sur del Perú.
- Valdelomar, A. (2001 [1916]). Ensayo sobre la caricatura. En R. Silva-Santisteban (Ed.), Abraham Valdelomar. Obras completas [Tomo IV], pp. 105-107. Ediciones COPÉ.
- Villanueva, P. (2019). *Jorge Vinatea Reinoso. Lima: Una propuesta indigenista en su lenguaje pictórico*. Editorial de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).
- Zevallos, O. (2010). *Trazos y risas. Los caricaturistas arequipeños*. Cuzzi Editores.

SUJETOS, LIBERTAD Y GUERRA. INDICIOS DEL INSTRUMENTALISMO COMO TÓPICO VANGUARDISTA NACIONAL, DESDE LOS DIARIOS AREQUIPEÑOS *EL DEBER* Y *EL PUEBLO* (1920-1921)

SUBJECTS, FREEDOM AND WAR. INDICATIONS OF INSTRUMENTALISM AS A NATIONAL AVANT-GARDE TOPIC, FROM THE NEWSPAPERS AREQUIPA “EL DEBER” AND “EL PUEBLO” (1920-1921)

SUJEITOS, LIBERDADE E GUERRA. INDICAÇÕES DO INSTRUMENTALISMO COMO TEMA DE VANGUARDA NACIONAL, DOS JORNAIS DE AREQUIPA “EL DEBER” E “EL PUEBLO” (1920-1921)

Luis Alberto Apaza Calizaya*

Universidad Nacional de San Agustín

lapazaca@unsa.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-2928-3038>

Recibido: 13/03/23

Aprobado: 20/03/23

* Estudió en la Escuela de Literatura de la Universidad de San Agustín de Arequipa y en la maestría de literatura peruana y latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se desempeña como profesor, promotor cultural, editor y fotógrafo. Sus temas de interés a nivel académico son: la vanguardia, el indigenismo, las narrativas y el archivo, su investigación central se ocupa de las revistas y periódicos en el sur del Perú en la época de la vanguardia (1920-1930). El año 2021, reeditó la edición facsimilar de la revista arequipeña *Chirapu*. Y en este sentido, proyecta la reedición de otras revistas importantes de la “Vanguardia de Arequipa y del sur peruano”.

Resumen

En este artículo evidenciaremos ciertos discursos en textos de los periódicos arequipeños *El Deber* y *El Pueblo* en el contexto de la modernidad y el centenario nacional, los mismos que manifiestan la instrumentación del sujeto o la personificación de la máquina y su relación con uso del tópico de la libertad individual para justificar una posible guerra revanchista contra Chile en la segunda década del siglo XX. Dicho momento histórico coincide con la del apogeo de la vanguardia literaria peruana. En este sentido, el otro objetivo de este artículo es vislumbrar una de las primeras muestras de la evolución del moderno discurso instrumentalizador del sujeto: la deshumanización como tópico de la vanguardia latinoamericana, peruana e indigenista; considerando que nuestros objetos de estudio son disidentes y no canónicos.

Palabras claves: Periódicos, centenario, instrumentalización, libertad, vanguardia.

Summary

This article we will evidence certain discourses in texts from Arequipa newspaper como “El Deber” and “El Pueblo” in the context of modernity and the centennial of the Independence of Peru. These manifest the instrumentalization of the subject or the personification of the machine and the relation with the use of the topic of individual freedom to justify a posible revanchist against Chile during the second decade of the 20th century. This historical momento coincides with the heyday of the Peruvian literary avant-garde. In this sense, the other objective of the article is to glimpse a of the first signs of the evolution of the modern instrumentalizing discourse of the subject such as dehumanization as a topic of the Latin American, Peruvian, and indigenous vanguard; taking into account that our objects of study are dissident and non-canonical.

Keywords: Newspapers, centenary, instrumentalization, freedom, vanguard.

Resumo

Neste artigo, mostraremos certos discursos em textos dos jornais de Arequipa "El "Deber" e "El Pueblo" en el contexto de la modernidad e o centenário nacional, os mesmos que manifestam a instrumentação do sujeito ou a personificação da máquina e sua relação com o uso do tema de liberdade individual para justificar uma possível guerra revanchista contra o Chile na segunda década do século XX. Este momento histórico coincide com o do auge da vanguardia literária peruana. Nesse sentido, o outro objetivo deste artigo é vislumbrar uma das primeiras amostras

sobre a evolução do discurso instrumentalizante moderno do sujeito: a desumanização como tema da vanguarda latino-americana, peruano e indigenista; ao passo que nossos objetos de estudo são dissidentes e não canônicos.

Palavras-chave: Jornais, centenário, instrumentalização, liberdade, vanguarda.

Introducción

Este artículo proviene de una investigación que realizamos para nuestra graduación en la Universidad Nacional de San Agustín¹ hace unos años, desarrollada en “honor” al centenario nacional y en consonancia al bicentenario. Para ello, cruzamos dos categorías temáticas: centenario y modernidad. Nuestra propuesta de tesis resultó del tejido de estas categorías; el ámbito de estudio fue la ciudad Arequipa; nuestras fuentes fueron los periódicos más importantes que circulaban en la época: *El Deber* y *El Pueblo*. De la gran variedad de textos de estos periódicos, escogimos unos pocos, esto sucedió luego de filtrarlos minuciosamente gracias al método del análisis del contenido —una quinta parte de los textos de este artículo corresponden a dicho filtro—. Para el análisis profundo, usamos principalmente a la hermenéutica con algunos principios del análisis del discurso y, por ejemplo, como en el caso de varias partes del análisis de este artículo, a la retórica.

Sin embargo, este artículo suma un objetivo más al general de la mencionada investigación y allí radica su aporte. Ampliamente, procuramos evidenciar una estrategia discursiva de la modernidad, y en particular, demostrar cómo el uso sistemático de dicha estrategia en algunos de los textos de *El Deber* y *El Pueblo* representan o manifiestan la instrumentación del sujeto o la personificación de la máquina y su relación con uso del tópico de la libertad individual para justificar una posible revancha contra Chile en la segunda década del siglo XX en Arequipa. Como sabemos, dicha década coincide con la del apogeo

de la vanguardia literaria peruana. En este sentido, y puntualmente, el otro objetivo de este artículo es vislumbrar alguna de las primeras muestras de la evolución del moderno discurso instrumentalizador del sujeto, la deshumanización como uno de los tópicos de la vanguardia latinoamericana, peruana e indigenista, considerando que nuestros objetos de estudio son disidentes, expresos en la volatilidad del soporte del periódico², la dispersión de sus géneros y en la mirada periférica de la ciudad de Arequipa.

Este artículo emula la distribución del análisis hermenéutico que aplicamos a nuestra investigación de grado, cuyo primer paso fue un análisis literal (que corresponde al punto 1 de este artículo), luego uno abductivo (punto 2) y finalizamos con un análisis simbólico (punto 3). Bajo esta premisa, al primer punto lo calificamos como las “síntesis particulares...”, en él desarrollamos una tabla que presenta características formales de nuestros textos y, en pie de página, un resumen de los que hemos llamado principales (P). Este momento del análisis es importante, pues la tabla también revela la primera impresión de otra pretensión (implícita) de este artículo: la de aunar a diferentes autores y formaciones; a diarios con idearios cuasi contrapuestos; a las especies literarias con las periodísticas, es decir, a presentar de forma conjunta y coherente a fuentes disímiles. En los siguientes puntos, básicamente analizamos los textos escogidos.

Síntesis particulares: del silente indio y los fuertes a, la arma diosa en *El Deber* y *El Pueblo*

| ABREV. EN LETRAS DE LOS TEXTOS | REFERENCIA | FUENTE | GÉNERO | RELEVANCIA: PRINCIPAL (P) SECUNDARIO (S) |
|---|---|---------------|---------------------|---|
| A | S/A (16 de enero de 1920) Cuando un hombre es un hombre. | El Deber | Publicidad | (S) |
| B | S/A, (18 de julio de 1920) El avión del porvenir-el Helicóptero. | El Deber | Ensayo | (S) |
| C | Mostajo Francisco. (29 de enero de 1921) Viandante. ³ | El Pueblo | Poema | (P) |
| D | Agüero Bueno, S. (2 de abril de 1921) LOS FUERTES. ⁴ | El Pueblo | Poema | (P) |
| E | M.U.R. (1 de mayo de 1921) La industria y el obrero. ⁵ | El Pueblo | Ensayo | (P) |
| F | S./A. (8 de junio de 1921) La labor del comité Melgar. ⁶ | El Pueblo | Artículo de opinión | (P) |
| G | S/A. (16 de junio de 1921) SPORTING Club de Arequipa, programa para las grandes carreras del centenario nacional. | El Deber | Nota informativa | (S) |
| H | S/A. (9 de julio de 1921) Lo que abrevia la vida. ⁷ | El Pueblo | Ensayo | (P) |
| I | E.A.E. (28 de julio de 1921) Compremos ametralladoras. ⁸ | El Deber | Ensayo | (P) |

Espacios de negociación entre los sujetos instrumentalizados y los entes mayores

Para empezar, es sabido que existe una instrumentalización⁹ de “sujetos” indígenas u obreros (y más) en los años del centenario nacional (1921-1924), también conocida como la época de la modernidad, el llamado tercer ciclo modernizador, la arremetida secular del progreso¹⁰, o el inicio de la década de la consolidación de la vanguardia. Sin embargo, primero en cuanto a lo indígena, observamos que entre los textos que analizamos no tenemos muestras explícitas que ejemplifiquen un proceso de higienización o una política racial que pretenda su supresión explícita, tampoco hay claros indicios de aquella “omisión que reprimía” la representación de lo indígena desde el conservadurismo y el discurso de las élites¹¹. En este sentido, pensamos que en los textos escogidos se expresa una implícita posición racia- lista socio-cultural sobre este grupo, y no una política y étnica, que sí aparecía evidente en las reyertas liberales de la época.

En este sentido, el historiador arequipeño Luis Gallegos expone que, cuando emerge el liberalismo en Arequipa, la llamada *clase trabajadora* comandada por Mariano Lino Urquieta, y en voz de este último: caracterizó con estereotipos a las poblaciones migrantes indígenas, calificándolas como “ratas emponchadas en alcohol” (tomado de Gallegos, 1978, p. 45; quien en paralelo los califica como: lumpenproletario[sic] indígena). Además, señala que estos migrantes indígenas, eran los entes activos de las contrarreformas planteadas por los liberales, usados contra la valiente y decidida clase obrera de Arequipa, “gente sin trabajo proveniente de la sierra, embriagados por el famoso anís najar [...], pobres hombres embriagados hasta las heces, bajaban de las pampas de Miraflores por la calle San Pedro, con sus ponchos serranos” (p. 45). Así, debemos tomar en cuenta (un supuesto en el que no nos extenderemos), que el “clasismo arequipeño” —de todo género— en la época, se revela abiertamente, pues le atribuye al indígena, —ni si quiera

una clara distinción de clase, o una sujeción patente— si no, el solo ser: peones del tablero social: olvidados, contrapuestos o acomodados para el uso o la descalificación, dentro de la “real” lucha de clases de la ciudad.

Entonces al explorar los textos de estudio, en principio, podemos observar una implícita postura racialista y no expresa; por ejemplo, ya mencionamos que “Viandante” de Mostajo (ver texto C; la síntesis de este texto “principal” y de los siguientes, está en el punto 1 de este artículo) es un poema indigenista-modernista, que retrata a un indio fuerte, sombrío y misterioso, pero lejano, no uno ciudadano como en las expresiones de Urqueta y Gallegos. Así, el poeta se ocupa, sobre todo, de su espacio vital: el Ande, al cual el indio parece estar ciertamente muy ligado por un símil de contigüidad: “torva es su alma como un mundo geológico” (estr., 3). Es decir, el paisaje descrito —básicamente el sendero por el que transita el viandante (el locutor)— es, además, un símbolo del destino personificado: “Yo las miro [a las rocas del camino] y me miran, y prosigo mi sendero” (estr. 2)¹². En ese sentido, la lejanía marcaría su modernismo, y bajo nuestra lectura, la representación del indio capaz de manifestarse y confundirse con una fuerza natural mayor, fuerza que puede dominar incluso violentamente; marcaría el indicio vanguardista; además observemos que hay una relación semejante a la descrita entre los marineros y el mar en el poema “Los Fuertes” (ver texto B).

Así, pareciera que los sujetos, para enfrentarse al porvenir, deben estar asociados o sometidos a entidades mayores: la referida naturaleza; o en otros casos a la ciencia y la disciplina, como sucede en el ensayo H o en el texto E, donde las naciones, para sobrevivir al futuro, apelan a la industria como figura cuasi paterna. En consonancia, el texto I, privilegia la industria militar, el armamentismo en un país —expresamente— cercado por una eventual hecatombe continental inevitable: la crisis, la guerra, un destino cruento para el cual debe armarse. Con base en esta última atingencia, reafirmamos como hipótesis de

trabajo de este artículo, que los discursos de los textos estudiados proponen fórmulas de integración o espacios de negociación entre los sujetos instrumentalizados y los objetos del progreso o “entes mayores”, caracterizados por ser capaces de doblar a los individuos, y por añadidura, potenciarlos en el proceso, siendo discurso patriótico progresista y moderno —especialmente a inicios de esta década centenarista y moderna—, el justificante para movilizar dichas fórmulas. Por tanto, debemos indagar en la naturaleza de esta composición, y, atendiendo a la relación del sujeto con su espacio de acción en la época, se trata, sobre todo, de un intento de integración utilitaria (ante la falta de evidencia de integración racial), donde el contexto o “lugar de uso objetivable”¹³ es el protagonista. En concordancia, la estrategia retórica favorita de los textos y sus discursos de integración, parece ser la personificación de estos entes mayores, tanto objetos como fenómenos “se vitalizan”.

Así, a las figuras mencionadas de los entes mayores, debemos sumar otra que aparece en “Los Fuertes”, la del *barco* en el que parten los marineros, nave que hasta en tres ocasiones es comparado con un ave, “El barco parecía/ un cisne blanco en vuelo” (texto D, estr. 2). A raíz del análisis figurativo de este poema, también observamos otro mecanismo de integración retórica: la transformación de la naturaleza original de las entidades, símil que compara al barco con un fenómeno atmosférico fantasmal “el adiós al barco/ que se alejaba/ lento sin estela, sin ruidos, / como una nubecilla...” (estr. 2). En tal sentido, la instrumentalización como estrategia retórica, se evidencia cuando el autor pretende figurar de forma metonímica la desazón del locutor: “Mi corazón era una brújula” (estr. 1). Pero, la integración es total, en el siguiente verso de despedida: “la mano lijera [sic] [se convierte en un] movimiento de ala” (estr. 2), es decir, el ala de aquel cisne blanco, símil del barco, se “subjetiviza” en la mirada y en el cuerpo del locutor testigo del poema. Entre estas personificaciones, en algunos de nuestros textos de estudio, aparece la hiperbolización. Así, una ostentosa ametra-

lladora se convertirá en un “arma diosa” (núm. 24, párr. 10), o cuando en el texto B “El avión del porvenir”, la metáfora de la posible tecnología de los helicópteros, es magnificada cuando se les nombra como “pájaros gigantescos” (párr. 11).

Mirko Lauer (2003), en su libro *La Musa Mecánica*, crítica la figuración de los objetos en los discursos poéticos en el Perú de la época, la llama “incapacidad local para ver las máquinas separadas del mundo de la naturaleza orgánica” (p. 34). Evidentemente, Lauer se refiere a escritores de los años de la consolidación vanguardista (1927-1928), pero nos sirve para evidenciar los indicios de esta práctica, —y a lo que nombramos como vitalismo de los entes mayores—, el crítico llama animismo, fruto de una “implícita identidad entre lo mecánico y orgánico” (p. 34). Lauer, crítica, sobre todo, la impostación del uso de las máquinas en las representaciones:

En el Perú lo dramático de la máquina no es su performance sino sobre todo la máquina misma, y quizás también un poco la forma en que ella con su sola presencia hace una crítica al pasado conservador, más eficaz que los discursos políticos de ese momento. (pp. 29-30)

Como sucede en nuestros textos, la máquina para los discursos de la época no tiene una trascendencia fáctica, fue en cambio, un signo que permitió facilitar la comprensión de un progreso esperado (parte de un *discurso del porvenir*¹⁴). Como sucede con los vanguardistas unos pocos años después, —al pertenecer al mundo del discurso— las máquinas serán “solo” factibles a manipularse al interior del límite de ese mundo simbólico¹⁵. En tal sentido, son comparables los bosquejos de los discursos del corpus de este artículo, con las prospecciones vanguardistas de la segunda mitad de la década del veinte en el Perú que refiere Lauer, elemento que esta “nunca estuvo en control de su proceso social, [que] apuntó en dirección de lo nuevo, pero no reformuló ni fundó fuera de los estrictamente poético” (2003, p. 36).

Anotemos que esta falta de coherencia simbólica en los textos dentro de los periódicos, no es un problema, pues la naturaleza de este registro no implica obligatoriamente los valores propios de las generaciones literarias y sus periodos culturales¹⁶. En cuanto a la crítica de Lauer, referida a la incapacidad de los vanguardistas de desligar lo mecánico y lo orgánico, esta tiene directa relación con la falta de desarrollo de una vanguardia estética pura, en detrimento de su mezcla con la política. En tal sentido, nuestros textos, no obedecen a dicha falta: al no ser —como conjunto— estrictamente literarios, pueden, de hecho, ser potenciados gracias a sus implicancias sociales y políticas, esto último, como veremos en el siguiente punto, ayudará a la dilucidación de nuestra hipótesis.

Subjetivación de la libertad y las nuevas revoluciones liberales

En el punto anterior se analizó en parte la fusión o integración de las subjetividades a su lugar de uso objetivable; sin embargo, si hacemos una pausa para observar la macroestructura completa de nuestros disímiles textos notaremos algunos puntos en común, entre ellos resalta la variedad de maneras como se expresa el progreso. Dicho en mejores términos: fórmulas instrumentalizadoras del sujeto que acompañan al discurso progresista, y que calzan con una variedad de formas de apología de la máquina y la industria como símbolos modernos. El sujeto protagonista de los textos que analizamos es masculino, caracterizado como silente y estoico (texto C); un fuerte marinero, rubio y de extraña lengua (texto D); un obrero, un científico (texto E); un hombre de combate (texto I). De estos, es aprovechable no solo su fuerza, sino su voluntad, su sacrificio y hasta su inteligencia; todo debe estar al servicio de un bien mayor, que difiere según el contexto (antes observamos que, en el caso de los poemas, es común ver a los sujetos enfrentados a la naturaleza, —confundidos con ella—, tanto el mar, como el Ande, son espacios hostiles que los protagonistas dominan en apariencia).

Pensamos que esta integración cabe efectivamente en la instrumentalización técnica de los sujetos, en asociación al tópico que los consolida como individuos modernos: la libertad¹⁷. La libertad en las naciones latinoamericanas es un valor fundacional, sinónimo de independencia e identidad para nuestro análisis el trasfondo de lo que llamamos *discursos del porvenir*. No ahondaremos en la libertad como fenómeno nacional, sí, en cambio, reflexionaremos sobre la libertad como valor individual, es decir, la libertad como un ejercicio idealista y personal que se aboca al logro del espíritu absoluto, un subjetivismo que eventualmente puede enarbolar la búsqueda de la libertad social —tema que sí nos concierne—, patente, por ejemplo, en la conquista de derechos del proletariado de las primeras décadas del siglo XX. De hecho, analizar en detalle el modo discursivo como se proyecta esta libertad que integra lo individual a lo social, ayudará a absolver el problema de este artículo.

La libertad individual, como búsqueda de espíritu absoluto o autoconciencia, es manifiesta en el perfil del sujeto referido en el ensayo “Lo que abrevia la vida” (texto H), centrado en la salud, el orden y las buenas costumbres, elementos ideales del sujeto moderno que valora su estado físico, como evita la toxicidad moral y la falta de voluntad para doblegarse a sí mismo. En síntesis, se procura conseguir la libertad individual a través de la “templanza del sujeto”, propia del *cuidado de sí mismo*¹⁸. La integración de “este sujeto” a la entidad mayor de la ciencia moderna (expresada en la guía del higienista para la longevidad del texto H, ver síntesis) exige someternos a sus prescripciones, precisando que “Hay pequeñas omisiones, infracciones contra las leyes de la Naturaleza, imperiosas e inmutables” (texto H, párr. 2). Dichas leyes se hacen patentes en este texto, designadas como: influencias de orden moral y físico, —leyes que, en suma, se deben incluir en las conductas subjetivas para no sufrir su punición—.

Una de las más importantes influencias físicas, para cuidado corporal, es la buena nutrición, evitar “las comidas irregula-

res, las tardías cenas, los excesos de comer [...], se comprende porque el estómago tiene un oficio de suma importancia para la vida del hombre” (párr. 2). De tal forma que muchos de los discursos publicitarios sobre nutrición y la salud vigorosa, describen así al ideal de sujeto moderno:

La época actual requiere hombres fuertes, ágiles [sic] y saludables, llenos de vida, aunque de madura edad, y mujeres hermosas de sangre pura, de nervios tranquilos y sonriente espíritu; así mismo los menores necesitan hierro, nuxifierro [...] al igual que la tierra necesita abono, para que la semilla rompa precozmente y eche raíces fuertes y frutos sabrosos. (texto A, párr. 5)

“Cuando “un hombre es un hombre”” (texto A), es un buen ejemplo del tipo de publicidad común en los diarios de la época, aquella que ofrece “fórmulas energéticas” para el cuerpo, lo que permite inferir que eran productos bien aceptados por la población. También este texto hace evidente la retórica hiperbólica de la integración del sujeto al “ente mayor” de la ciencia: “...no se mortifique, puesto que la ciencia pone hoy a su alcance, por solo unos cuantos centavos, un medio rápido y seguro de transformarlo en un hombre diferente, en un verdadero hombre” (párr. 3)¹⁹. Otra clave del “cuidado del sí”, es el ejercicio físico—según el texto H, uno de los tres “médicos”, junto a la limpieza y a la templanza—, advirtiendo, lo nocivo del exceso de su práctica, pues, se dice: “los corredores y los atletas mueren pronto” (párr. 2). El ejercicio físico es importante para la moderna comunidad arequipeña, como se observa, la óptima promesa de su práctica (sobre todo para la juventud) justifica la apelación que hace el autor del texto F (ver síntesis) para que los arequipeños apoyen económicamente la construcción del Estadio Melgar en homenaje al centenario nacional²⁰.

El campo figurado sobre la libertad en la ciudad letrada, aparece en relación al desgaste y la velocidad, no exentas de signos inusuales, donde, por ejemplo, animales y máquinas

comparten actividades análogas como las carreras en honor a la celebración del centenario peruano. Según la nota informativa (texto G), el “Club Arequipa” ofrece un “programa para las grandes carreras del centenario nacional”, evento de libre inscripción a realizarse en el hipódromo, incluye seis carreras de caballos y una de automóviles.

La analogía “animal y máquina” en honor a la libertad que se observa en el texto G, también es posible encontrarla integrada en una personificación mística-literaria de la libertad, cuyo ejemplo más claro en los textos estudiados estará en el barco de “Los Fuertes”, navío soberano, con marineros arrojados a una libertad incierta “...sin más patria que el barco/ que oponen a los vientos a las solmenes cóleras del poderoso mar” (texto D, estr. 3)²¹. Este barco, como dijimos, es semejante a una máquina viva y libre, un “cisne armonioso”, al cual “el viento acariciaba/ las velas dulcemente” (estr. 1). En el texto B, la misma máquina parece exigir menos límites, por lo que el autor apela al discurso progresista de la eficiencia, que, por añadidura, debe permitir la liberación de los sujetos:

El helicóptero tiene una libertad de acción superior a la de cualquier máquina voladora [...]. En las azoteas de los hoteles y casas particulares veremos alzarce y posarse [...] harán una ruda competencia a los rastros automóbiles y camiones ya anticuados... ¡Volverá el peatón a transitar sin peligro y con toda cachaza! (párr. 11)

En “La industria y el obrero”, de referente arequipeño (texto B), postula una integración entre obrero, científico e industria, con la que “crean, edifican y transforman todo aquello que sirva a base o alivio o comodidad en la vida del hombre civilizado” (párr. 2)²². La retórica hiperbólica de esta propuesta instrumentalista guarda correspondencia con la historia. En consonancia a esto último, el ya mencionado Luis Gallegos Portugal, en su libro *Historia de Arequipa y de su bandera auténtica*, otorga un matiz diferente, a la llegada del ferrocarril,

del automóvil²³ y la industria, asociando simbólicamente estos hechos, al nacimiento del proletariado de la ciudad. Para tal afirmación, Gallegos hace un recuento sobre el “espíritu” revolucionario en Arequipa²⁴. Guiado por el liberalismo, cita a Francisco Mostajo, quien dice que la industrialización producirá, la ruptura, un cambio en el “...paisaje sociológico. Cada fábrica que se implanta es una batalla que se gana silenciosamente al oscurantismo, esa cauda colonial, no de tinieblas, sino de plomo, y cada fábrica empuja a Arequipa a otra era revolucionaria” (1978, p. 38).

Así, la incipiente industria arequipeña de la época “cuan pequeño es nuestro medio en que apenas unas cuantas fábricas y talleres simbolizan su actividad” (texto E, párr. 6), genera una moderna clase proletaria²⁵. En ella, como indica Gallegos (1978), las revoluciones ya no serían políticas (produciéndose “el desarme” del poder popular), sino liberales y dirigidas por sindicatos empoderados con nuevos derroteros²⁶ y simbólicamente respaldados por figuras como la de Gonzáles Prada (p. 39). Sobre todo, los sindicatos liberales anárquicos eran frentes populares —muy activos—, que además de luchar por sus derechos, se enfrentaban al conservadurismo representado por “los caciques neo feudales ultraconservadores agazapados tras el clericalismo, hasta el cristianismo progresista de Víctor Andrés Belaúnde y José Luis Bustamante y Rivero; desde el Club Arequipa (hasta) el círculo de obreros católicos” (Gallegos 1978, pp. 40-41).

Conclusiones

Para concluir, tras este último punto, observemos que los discursos literarios y periodísticos de nuestros textos manifiestan cómo se instrumenta el tópico moderno de la libertad, trasluciendo las diferentes fórmulas de integración discursiva entre individuos y lo que llamamos “entes mayores”; integración negociada de sujetos sometidos (con la voluntad de sus fuerzas

instrumentalizadas²⁷) a merced de impulsos de la naturaleza, o de las grandes promotoras del progreso: las empresas, que tienen en la máquina y la industria sus símbolos y evidencias. Sobre esta integración, los derroteros libertarios se generalizaban, calzando con pedidos demandados por todos los sectores sociales; pedidos como la defensa de la patria²⁸, traducible en la época, en el intento de recuperación del territorio perdido en la guerra con Chile o por lo menos en la revancha. En este sentido, la coyuntura del centenario nacional como emancipación libertaria, potencia el ya mediático tema de la soberanía territorial perdida 30 años antes. Un supuesto nacionalismo “antichileno” de la vanguardia cultural consolidada²⁹, rompe con el afán latinoamericanista o cosmopolita de su práctica, valor fundamental del movimiento.

Para finalizar el estudio de los textos —que recordemos son las primeras muestras disidentes, y en clave de nuestra lectura pretenden expresar los indicios y el perfil de la consolidación de ciertos tópicos de la vanguardia—³⁰. Mencionamos algunos detalles de un texto “tipo” de los revisados, se trata de: “Compremos ametralladoras” (texto I), donde es posible involucrar en un solo discurso el tópico de la libertad, el de la inversión armamentística para la revancha contra el enemigo chileno, la soberanía mellada y el discurso de la paradoja progresista y su retórica de la antítesis, es decir, la “guerra para la paz”³¹: “nuestra salvación está en tener los parques llenos [de armas] para dar fuerza a la diplomacia y la mediación” (párr. 5). En este sentido, esto último califica como un indicio de deshumanización de ideales sujetos instrumentales, sometidos al ente mayor de la violencia, la guerra, la muerte: “¡tenyémoslos listos para con la proa al Sur! Para entregarlos en el momento supremo a nuestros pilotos que ya se van destacando en el horizonte...” (texto I, párr. 8).

Notas

- 1 Nuestra investigación fue defendida en el año 2021, y sirvió para optar el grado de licenciado en Literatura y lingüística. Se titula *Análisis de discursos de la modernidad en el centenario de la independencia peruana en publicaciones periódicas, desde Arequipa y el sur peruano*.
- 2 Aún más, pues estos diarios tienen líneas editoriales contrastantes, “El Deber” es conservador, mientras que “El Pueblo” es liberal.
- 3 TEXTO C: *Viandante, El Pueblo (29 de enero de 1921)*. Este es uno de los pocos textos indigenistas de nuestro corpus, básicamente, el único que analizaremos de esta tendencia en nuestra tesis. En síntesis, el poema, cuyo contexto está en las “rutas de la sierra desoladas y monótonas” (estr. 1) sitúa a un locutor testigo de la mirada de otro que también es capaz de juzgar. Ese otro es la naturaleza personificada en las rocas y los senderos de la sierra andina. A su vez, por medio de una retórica comparativa del indio con las rocas “por ser indio por ser piedra” (estr. 5), se denota a un colectivo al que se exhorta manifestarse: “Este indio, que es de cobre ensombrecido, / tan silente, tan estoico, tan recio, / ¡por que calla!...” (estr. 3). El indio es un misterio que no puede ser develado por la mirada del locutor “es en vano que mi ciencia, mi experiencia...” (estr. 3). De tal manera que, misterio, piedra y alma indígena, unidas se equiparan significativamente a otro símbolo andino añorado por el testigo (la voz poética), la paja seca: “melancólico haz de paja yo te envidio” (estr. 5). Pues, “la paja” simboliza el fruto imperturbable que emerge de la piedra indígena: “Mil haces de paja, mustio adorno de la pana, cual se prenden en las rocas milenarias” (estr. 4).
- 4 TEXTO D: *Los Fuertes, El Pueblo (2 de abril de 1921)*. Poema arequipeño, originalmente escrito en 1920, de tendencia modernista propia a su autor, “el Aquelarre”: Federico Segundo Agüero Bueno, en este poema evidencia su adhesión al “embrujo” grupo, cuando describe la simbolización fantasmal del mar, la corporeización de la mujer, la preponderancia del amor como tópico. El modernismo de Agüero Bueno también se hace presente en las formas del lenguaje, en su estructura elegante, aplicado a otros elementos de esta escuela, como el uso intenso de los colores y el exotismo. Dicha temática revela el eclecticismo operante de la literatura arequipeña, que se debate esta vez entre el romanticismo recurrente y sus intenciones vanguardistas, pues existe la constante referencia a un “destino existencial”, más no necesariamente refiere a un existencialismo. Su voz poética, corresponde a un locutor testigo, que intercambia sus referencias entre la primera persona y la tercera. Estilísticamente se privilegia la personificación de los objetos, y de forma inversa, aunque proporcionalmente complementaria, la instrumentalización de los personajes.

El contexto es el de un acantilado rocoso que limita con un mar sin nombre; desde allí, el locutor observa, describe y despide la partida de un barco blanco, donde, —con rumbo incierto—, viajan: los fuertes: “...marineros rubios/ de extraña y ruda lengua” (estr. 3). La temática principal del poe-

ma, es el sufrimiento por la partida: “el corazón moría/ de dolor en el pecho” (estr. 2), y la instantánea añoranza por aquel barco y su tripulación, que se aventuran juntos para lograr sus ideales “en pos de tierras nuevas / de nuevos continentes” (estr. 4). Pues al haber partido, el mar calmo del puerto, a la larga, según la previsión del locutor, será uno temible: “el mar es una tumba” (estr. 4). El poema culmina con una apelación a lo sagrado, esto para evitar los males y pedir el pronto regreso: “Que dios te guarde de ellos, / que el ideal que llevas/ es santo y es humano” (estr. 4).

- 5 TEXTO E: *La industria y el obrero, El Pueblo (1 de mayo de 1921)*. Este artículo de opinión, aparece en el ya instituido para la época, día del trabajador. Presenta la estructura clásica del género, que va de lo expositivo a lo argumentativo, para culminar en una conclusión inapelable. Esta última exige que las posibilidades industriales descritas para la ciudad de Arequipa, sean en su futuro, una realidad que pertenezca a los descendientes de los obreros actuales, quienes “deben ser los herederos del porvenir industrial de Arequipa” (párr. 7). Desde el inicio del texto, M. U. R., su autor, se preocupa por establecer una “comunidad industrial” entre el científico y el obrero, un todo fundamental para lograr que “El trabajo y su perfección: la riqueza y su distribución” (párr. 3). Por lo demás el texto es una apología de la máquina y la industria en general, calificándola con frases, como “poderosos motores [...] fuerza irresistible” (párr. 5), en el trasfondo está el deseo latente que pide que la incipiente industria arequipeña florezca en unos años (describe los rubros que deben ser atendidos para lograrlo), tomando en cuenta, sobre todo, la potencialidad de la “gran industria madre: la agricultura” (párr. 6).
- 6 TEXTO F: *La labor del comité “Melgar”, El Pueblo (8 de junio de 1921)*. Este texto anónimo informa —usando la estructura típica de la noticia— sobre la labor del comité ejecutivo “Melgar”, cuyo afán es conseguir fondos para poder inaugurar un estadio en las fiestas del Centenario de la Independencia del Perú. De hecho, se informa, que buena parte de este presupuesto ya fue cubierto por un préstamo, con el cual el comité, pudo comprar terrenos para la obra. El principal motivo del texto es pedir apoyo económico (que hace falta), un óbolo público: “Para cubrir este déficit y para completar la obra del stadium, toda vez que será necesario cercar el terreno, construir tribunas, etc.” (párr. 7). Así, se pretende concientizar a la comunidad, planteando “tan patriótico fin cuya utilidad e impone como medio para la educación física de la juventud” (párr. 3). Además, se informa que ya se ha conversado con algunas colonias extranjeras, y con clubes deportivos de la ciudad, como la Liga Sportiva, para lograr el propósito. De hecho, se menciona que falta muy poco para culminar esta “bella idea”, un último aporte de la comunidad, “especialmente de las personas acomodadas” (párr. 10). Finalmente, el autor aclara que, la obra no solo tendrá fines deportivos, sino servirá para “entretenimientos populares, así como para reuniones y desfiles escolares, paradas militares, etc”. (párr. 11).
- 7 TEXTO H: *Lo que abrevia la vida, El Pueblo (9 de julio de 1921)*. Se trata de un ensayo anónimo de corta extensión, pero muy significativo, apare-

ce semanas antes del centenario en la sección cultural “Los Sábados del Pueblo”. Allí, el autor anónimo, explica las causas de una mala salud, y sus posibles soluciones, sosteniendo, en resumen, que lo que abrevia la vida “no reside tanto en algún germen oculto del organismo como en la impresión, en la obstinación, en nuestro desarreglo” (párr. 1). Para lo cual, basado en un higienista anglosajón (que no nombra), hace un listado bastante completo de conductas degradantes para la salud física, a las que se agrega otro listado, que también abrevia la vida, la toxicidad moral: “la cólera, las emociones violentas, los celos, la envidia, la pereza, la inacción, la excesiva alegría, la ansiedad, los tormentos, el dolor...” (párr. 2). El autor recuerda, a modo de reflexión, que evitar la mayoría de estos males depende de nuestra voluntad “moderando nuestras costumbres, [...] venciendo nuestra naturaleza” (párr. 2). En resumen, practicando el “ejercicio, limpieza y templanza” (párr. 2).

- 8 TEXTO I: *Compremos ametralladoras, El Deber (28 de julio de 1921)*. Este es el ensayo más largo de esta categoría temática, escrito para la fecha, aparece en la edición especial de *El Deber* para el centenario. Estructuralmente, expone al principio, una situación militar decadente en nuestras filas, motivo por el que sostiene en el cuerpo del ensayo, la necesidad patriótica de estar preparados, “armados hasta los dientes” (aparece en negritas en el texto original, párr. 5), para un eventual y casi seguro conflicto sudamericano, —“una guerra futura” (párr. 10)—. E.A.E., seudónimo del autor del ensayo, alerta de dos enemigos, uno de ellos, aunque no se mencione explícitamente, es Chile, el otro es desconocido: “nuestros aparentes amigos hasta ayer, han dejado la política internacional ambiguo, y nos han mostrado el seño [sic] en el que no podemos ver otra cosa el sálvese quien pueda” (párr. 2). Los argumentos tienen un corte apelativo, buscan que la comunidad arequipeña, se concientice y participe activamente en la carrera armamentística, por lo que, destaca el papel fundamental del comité de compra de armas y el comité pro-aviación.

En este sentido, el autor refiere que, en el sur peruano, Arequipa está a la vanguardia de esta carrera, pues, entre donativos del pueblo y de los empleados del ferrocarril al comité pro-aviación, se adquirieron tres aeroplanos al ejército. Lo que hacía falta, era armar lo mejor posible a estas naves, de ahí el título del texto: “¡Compremos ametralladoras!, enunciado significativo desarrollado en gran parte del ensayo, que tiene como destino implementar, la que se califica como ‘el arma diosa’” (en negritas en el texto original, párr. 10). Así, ejemplifica el uso exitoso de las ametralladoras en otros contextos: por su fácil manejo, su adaptabilidad, sería el arma ideal para el Perú, propone. Para esto, E.A.E desarrolla la historia de las ametralladoras más letales de su época, sugiriendo finalmente la pistola ametralladora “Thompson”, “arma terrible”, de las que son necesarias cuatrocientos a nivel nacional; y plantea: que las provincias, distritos, y “familias acomodadas”, compren una de estas armas, —ya que son relativamente económicas—, y por esta iniciativa patriótica “figurará en las listas de los que han obsequiado armamentos al país y llevará grabado su nombre” (párr. 15).

- 9 Usamos el concepto de instrumentalismo de Marin y Morales (2010) quienes refieren a: “la calculabilidad y al control de los procesos sociales y naturales, lo que trae consigo la implementación del progreso técnico y tecnológico por parte de la racionalidad científica; la realidad se tecnifica y la racionalidad de los sujetos se instrumentaliza” (p. 9).
- 10 Para diferenciar las categorías de modernidad y modernización usamos la lectura que hace Ulises Zevallos sobre Max Weber, según la cual se deben situar los conceptos de modernidad y modernización en relación directa con la secularización, es decir, al modelo racional del instrumentalismo. Así, Weber (y los ilustrados) ubica a la modernidad en el mundo de las ideas y de los deseos, para dejarle a la modernización el papel de ser su experiencia, el momento real de la particular aplicación de los avances modernos en un determinado tiempo y lugar (Zevallos 2002, pp. 28-29). En cuanto al llamado tercer proceso modernizador, se trata de un periodo propuesto por Carlota Casalino (2006), caracterizado porque coincide con importantes modificaciones urbanas reflejo de las ideas modernizadoras y de las transformaciones realizadas en diversas ciudades del mundo occidental, además caracteriza a “los dos ciclos modernizadores anteriores. El primero se llevó a cabo en el marco de las reformas borbónicas, y el segundo en el contexto del boom del guano. Es decir, a fines del siglo XVIII y a la mitad del siglo XIX respectivamente (p. 287). Para Raúl Bueno este proceso modernizador, es caracterizado por: “Los nuevos condicionamientos del orden mundial y el afán de renovación generalizada que siguió a la Revolución Mexicana. Ese proceso se quería acelerado, pues se tenía que recuperar de algún modo la ventaja que le llevaban a América Latina los sectores más desarrollados del globo. Se trataba entonces de entrar con más fuerza en el mercado internacional, desarrollar la industria, mecanizar el campo, modernizar los aparatos de producción, acelerar el flujo de capitales y, por añadidura, reglamentar y racionalizar la sociedad civil” (2010, p. 74). Mirko Lauer (2001), ante el desprestigio del positivismo internacional y nacional, y por ende al “recrudescimiento” del espiritualismo, llama a este momento la religión del progreso, que, por cierto, en consonancia a los autores de nuestros objetos de estudio, dice: “tuvo un segundo aire en los años 20, por lo menos entre las personas menos reflexivas que los filósofos” (p. 25).
- 11 En nuestra investigación de grado desplegamos con mayor detalle este postulado. En resumen, ciertamente, estas faltas pueden sorprender, pues el contexto social y cultural de la ciudad expresaba que el papel del indígena en la sociedad arequipeña era el del “otro”.
- 12 La admirada imagen del hábitat del indio, se traslada a un deseo por lograr ser como él “yo lo diera buenamente / por ser indio, por ser piedra...” (texto C, estr. 5).
- 13 Lugar de uso objetivable, entidades mayores e instrumentalismo son términos concatenados; la relación siempre está en consonancia con el sujeto, así, para Luc Ferry y Alain Renaut, en una interpretación sobre la teoría heideggeriana de la técnica y su relación con el hombre, mencionan:

“esta reducción de lo real a una “reserva” disponible para el “desgaste”, define la relación técnica con el mundo, “esta dominación irresistible y total de la técnica sobre el mundo y sobre el hombre” que hace del hombre moderno el subalterno de la técnica” (1988, p. 90). En tal sentido, “ente mayor” y “lugar de uso objetivable” se desarrollarían de la mano bajo la premisa de crear un contexto (lugar de uso objetivable), para “el empleo de seres humanos dispuestos como medios para obtener un determinado fin” (Marín y Morales, 2010, p. 9).

- 14 El “discurso del porvenir” es un concepto importante para el trabajo de investigación de donde proviene nuestro artículo, lo tomamos de Luis Antonio Espino (2015), que en su artículo de difusión digital “La narrativa de nuestras vidas y el discurso político”, lo define en relación a la política y su papel ante los ciudadanos, y desde este campo, distingue que una de sus funciones sería la de contar una historia para dar coherencia a nuestra existencia (como nación). Sin discursos políticos del porvenir se correría el riesgo de que los ciudadanos pierdan la narrativa de sus vidas, menciona. Particularmente los objetos de estudio de nuestro artículo tienen una serie de formas de expresar los *discursos del porvenir*, no queremos abundar, pues están detallados en la investigación de grado, pero podemos poner como ejemplo el optimismo desiderativo que se expresa en la esperanza en el progreso que trae consigo la construcción del Estadio en Arequipa, como homenaje al centenario, empresa a cargo del comité Melgar, expuesto con estas palabras en el texto F “para procurar la construcción del stadium [sic] en esta ciudad, está a punto de ser coronada por el éxito más definitivo” (párr. 1).
- 15 Lauer (2003), en estas mismas líneas, observa, que el proceso de la vanguardia literaria en el Perú, no fue muy duradero, y explica, siguiendo también a Estuardo Núñez, que dicha falta o fin, se debió al compromiso que adquirieron los representantes de la que sería la última “camada” de la vanguardia peruana, dice: “virtualmente todos los casos la radicalización política vino acompañada de regresiones a formas poéticas conservadoras” (p. 36).
- 16 García Bedoya (1990), defiende que “el periodo no es una esencia, pero está articulado por factores de cohesión, que establecen relaciones entre las obras de su interior, relaciones que no siempre son armónicas, sino con frecuencia conflictivas” (p.19).
- 17 Fernando Robles —en consonancia a Hegel y a su teoría de la libertad humana en la razón ilustrada—, menciona que: “La subjetividad [involucra] una relación exclusiva del sujeto consigo mismo, caracterizada por la tendencia ineluctable hacia la libertad, [la] que se consigue por medio del ejercicio de la reflexión” (2012, p. 171). Entonces, esta libertad según Robles “requiere auto-conciencia [...] y conocimiento de la verdad [un ejercicio idealista que estará sometido al servicio de la instrumentalidad, donde los sujetos serán, o] ...son los que están bien encaminados en el logro del espíritu absoluto y “la existencia del espíritu” consiste en tenerse a sí mismo por objeto” (p. 172).

- 18 Para la genealogía y la vertiente ética de Foucault, el “cuidado de sí” debe entenderse “como un conjunto de prácticas mediante las cuales un individuo establece cierta relación consigo mismo y en esta relación el individuo se constituye en sujeto de sus propias acciones” (tomado de Garcés y Giraldo 2013, p.188).
- 19 Paradójicamente, las ilustraciones de la publicidad incluyen a hombres y mujeres sin distinción. Sin embargo, el texto escrito permite inferir que el “producto energético” es en realidad una suerte de potenciador sexual.
- 20 Subercaseux (2007), advierte que las políticas del deporte físico y de la virilidad, según algunos discursos, iban de la mano, unión justificante de una “raza chilena” fuerte para el centenario de Chile (p. 59).
- 21 En *La Historia de la locura* de Foucault, podemos encontrar la referencia al mar en contraposición al racionalismo de lo sólido, lo continental: “No viene de la tierra sólida, de sólidas ciudades, sino más bien de la inquietud incesante del mar, de los caminos desconocidos que insinúan tantos extraños sabores, de esa planicie fantástica, revés del mundo” (p. 12).
- 22 Ver síntesis del texto B.
- 23 En cuanto al ferrocarril, benefició, en principio a Yura, y comercialmente al balneario de Tingo, pero en general, no impulsó el crecimiento urbano. El tranvía eléctrico entró en funcionamiento recién en 1913, luego de la implementación de la central de la energía eléctrica en 1905, por medio de una concesión paso a manos de privados que pudieron hacer realidad la primera ruta Arequipa-Tingo (1913). Mucho después, en 1924 aparecen las líneas interurbanas, de “Antiquilla-Yanahuara; Paucarpata-Cementerio; y posteriormente a Miraflores” (el testimonio personal de Antonio Ugarte y Chocano, sobre el uso del tranvía en Arequipa, *Un siglo de luz en Arequipa*, pp. 37-42). En referencia al transporte público por automóviles colectivos, era efectuado por dos empresas: “la de Adolfo Marinetti y la Compañía de Automóviles de Arequipa, que hacían un servicio más amplio ya que el tranvía eléctrico tenía muchas dificultades para ampliar sus líneas hasta el camal” (Gutiérrez 1992, p. 192).
- 24 El advenimiento de la clase proletaria no solo se producía en Arequipa, si no también en Lima, así lo indica Alvarado: “Ya para el centenario era muy claramente perceptible una clase obrera producto de una incipiente aparición de industrias manufactureras” (2010, p. 31).
- 25 Es decir, las modernas empresas, iban apostadas de gremios (herederos de la tradición colonial, ahora sindicalizados) que exigían derechos. Los Ferroviarios fueron, según información de Gallegos (1978), “después de los Gráficos (...), grandes luchadores y sindicalistas, llegando a formar la primera cooperativa de vivienda del Perú” (p. 39). En consonancia, en 1919, “se funda el ‘Gremio de Choferes de Arequipa’ y se efectúan grandes luchas (junto a otros gremios), por la jornada de 8 horas, que han costado a los trabajadores grandes sacrificios durante varios años; por la rebaja de los precios de las subsistencias, los pasajes y los alquileres” (p. 45).

- 26 Sobre todo, en el *discurso del porvenir* del texto E, propio de la modernidad compensatoria weberiana.
- 27 Es sabido que otro interés del proletariado radica en criticar a las manifestaciones que eran calificadas de antipatriotas, pues se argumentaba que estaban organizadas por agentes pro-chilenos.
- 28 Es sabido que otro interés del proletariado radica en criticar a las manifestaciones que eran calificadas de antipatriotas, pues se argumentaba que estaban organizadas por agentes pro-chilenos.
- 29 La consolidación del vanguardismo peruano, correspondería a la publicación de sus revistas representativas: *Amauta* y *Boletín Titikaka* (1926-1930), en paralelo, le aparecen revistas como *La Sierra* (Lima, 1927-1930) o las arequipeñas: *Chirapu* (1928), o *Escocia* (1928-1939), con base en la arbitrariedad de los números, podemos suponer que la consolidación de la vanguardia peruana se da en 1928, en todo caso no es un dato de importancia, lo que si debemos notar es que el 3 de junio de 1929 se firma Tratado de Lima, acuerdo definitivo y territorial tras más de 50 años del fin de la guerra del Pacífico.
- 30 Libros como *La reterritorialización de lo humano: una teoría de las vanguardias americanas* de Marco Thomas Bosshard, sirven como ejemplo del interés que tenían las vanguardias por la inserción del sujeto en general dentro de los debates de la vanguardia artística. De igual manera, parte del análisis del debate vanguardista peruana sobre la reducción del sujeto a la técnica, sobre la representación, el apego o la crítica a las nuevas tecnologías expresos en los manifiestos vanguardistas “consolidados”, está en el estudio previo (particularmente entre los puntos 2 y 3) que hace Mirko Lauer en su libro *La Polémica del vanguardismo*. De hecho, Lauer en su estudio, llama la atención sobre el poco interés que se tiene en rastrear los indicios de la relación entre sujeto y máquina (lo que llamamos instrumentalismo en este artículo) en los debates contemporáneos: “Hoy la explicación del significado de la persona a partir de los nuevos componentes de la máquina es un ejercicio diario, aunque nadie se pregunta demasiado sobre qué tipo de ordenamiento del espacio y el tiempo, de la sociedad, preceden esos objetos” (2001, p. 39). Yo añadiría que —y desde el inicio de la vanguardia—, los debates se han ocupado en el efecto de la deshumanización, y no en el proceso instrumentalizador del sujeto, en todo caso nuestro artículo está justificado por el derrotero que marca Lauer en lo citado.
- 31 Fischer (2013) expresa esta paradoja en el discurso progresista del presidente colombiano (1904-1909) Rafael Reyes Prieto, cuyo lema político de entonces era “paz y progreso”; refiere que Reyes Prieto, desde su tribuna pretende frenar el clima caldeado de la posguerra civil de Colombia: “La característica en común [de] entonces era el anhelo por la paz, la armonía, la justicia, el trabajo, la construcción de edificios públicos y de infraestructura, y la compra de armas, garantizando ‘una nueva era de bienestar y progreso’...” (las negritas son nuestras, p. 133).

Referencias

- Agüero Bueno, S. (2 de abril de 1921). LOS FUERTES. *El Pueblo*, p. 6.
- Anónimo. (16 de enero de 1920). Cuando un hombre es un hombre. *El Deber*, p. 1
- Anónimo. (8 de junio de 1921). La labor del comité Melgar. *El Pueblo*, p. 3.
- Anónimo. (9 de julio de 1921). Lo que abrevia la vida. *El Pueblo*, p. 2.
- Alvarado, F. (2010). La historiografía y el Centenario de la Independencia de las Repúblicas Sanmartinianas (Perú, Chile y Argentina). *Summa Humanitatis*, 4(2), pp. 1-47. https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/summa_humanitatis/article/view/2298
- Bueno, R. (2010). *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*. Editorial universitaria de la Universidad Ricardo Palma.
- Casalino Sen, C. (2006). Centenario de la Independencia y el próximo Bicentenario: Diálogo entre los Próceres de la nación, la “Patria Nueva” y el proyecto de comunidad cívica en el Perú. *Revista de Investigaciones Sociales*, 10(17), 285-309.
- E.A.E. (28 de julio de 1921). Compremos ametralladoras. *El Deber*, p. 45. <https://eap.bl.uk/archive-file/EAP726-1-1-32-168>
- El avión del porvenir-el Helicóptero (18 de julio de 1920). *El Deber*, p.3. <https://eap.bl.uk/archive-file/EAP726-1-1-32-138>
- Espino L. A. (2015,11 de noviembre). La narrativa de nuestras vidas y el discurso político. *Letras Libres*. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/politica/la-narrativa-nuestras-vidas-y-el-discurso-politico>
- Ferry, L. y Renaut, A. (1988). *Heidegger y los modernos*. Bernard Grasset.
- Fischer, T. (2013) La celebración del Centenario de la independencia en Bogotá y Caracas. En: S. Scheuzger y S. Schuster(Eds.), *Los Centenarios de la independencia. Representaciones de la historia patria entre continuidad y cambio*, pp. 121-155. Centro de Estudios Latinoamericanos.

- Foucault, M. (2008). Topologías, *Fractal*, 12(48), 1-18. http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf
- Gallegos, L. (1978). *Historia de Arequipa y de su bandera auténtica*. Edición de autor.
- Garcés, L y Girarlo, C. (2013). El cuidado de sí y de los otros en Foucault, principio orientador para la construcción de una bioética del cuidado. *Discusiones Filosóficas*, 14(22), 187 - 201. <http://www.scielo.org.co/pdf/difil/v14n22/v14n22a12.pdf>
- Gutiérrez, R. (1992). *Evolución histórico urbana de Arequipa 1540-1990*. Epígrafe editores.
- Lauer, M. (2001). *La polémica del vanguardismo, 1916-1918*. Fondo editorial de la Lauer, M. (2003). *Musa Mecánica*. IEP ediciones.
- M.U.R. (1 de mayo de 1921) La industria y el obrero. *El Pueblo*, p. 4.
- Marín Bravo, A; Morales Martín, J. (2010) Modernidad y Modernización en América Latina: una Aventura Inacabada. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 26(2).
- Mostajo, F. (29 de enero de 1921). Viandante. *El Pueblo*, p. 6.
- Robles, F. (2012). Epistemologías de la Modernidad: entre el etnocentrismo, el racionalismo universalista y las alternativas latinoamericanas. *Cinta Moebio*, (45), 169-203. www.moebio.uchile.cl/45/robles.html
- SPORTING Club de Arequipa, programa para las grandes carreras del centenario nacional. (16 de junio de 1921). *El Deber*, p. 1. <https://eap.bl.uk/archive-file/EAP726-1-1-32-134>
- Subercaseaux, B. (2007). Raza y nación: el caso de Chile. *Fall*, 5(1), 29-63. UNMSM.
- Zevallos Aguilar, J. (2002). *Indigenismo y Nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. IFEA.

**ESTEREOTIPOS Y PARADIGMAS DISCURSIVOS EN
LAS REPRESENTACIONES DE LO INDÍGENA POR EL
INDIGENISMO SOCIALISTA DE AMAUTA**

**STEREOTYPES AND DISCURSIVE PARADIGMS IN
THE REPRESENTATIONS OF THE INDIGENOUS BY
AMAUTA'S SOCIALIST INDIGENISM**

**ESTEREÓTIPOS E PARADIGMAS DISCURSIVOS NAS
REPRESENTAÇÕES DO INDÍGENA PELO INDIGENISMO
SOCIALISTA DE AMAUTA**

Bruno Batista Bolfarini*

Universidade Federal do Espírito Santo
brunobolfa@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0642-1765

Recibido: 03/02/2023

Aprobado: 06/03/2023

* Bruno Batista Bolfarini realiza pesquisa de doutorado pelo Programa de Pós-graduação em História na Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil). Membro do Laboratório de Estudos de História Política e Intelectual nas Américas da Universidade Federal do Espírito Santo. Mestrado em História com a dissertação intitulada *Nacionalismo e Indigenismo em José Carlos Mariátegui: Uma ponte entre a tradição e a modernidade*.

Resumen

Amauta fue una de las más importantes revistas en el segmento intelectual peruano durante el período en que circuló de 1926 a 1930, colocando a lo indígena como uno de los temas centrales. Desde los planteamientos del Análisis de Contenido, pretendemos mapear el discurso indigenista en *Amauta* en sus primeros nueve números, período que corresponde a la fase de gravitación del indigenismo en torno al socialismo en sus páginas. Mostraremos que en las representaciones de lo indígena en los textos indigenistas de *Amauta* había una estereotipación que apuntaba a una expectativa de “guerra racial”, resultado de paradigmas discursivos presentes en el indigenismo peruano. Concluiremos, a través de los conceptos de Reinhart Koselleck, que las representaciones de lo indígena en *Amauta* apuntaban a una perspectiva política que conformó un discurso que en este indígena reivindica lo autóctono, para que convenga con la unión del ideal de “Utopía Andina” a la expectativa socialista.

Palabras claves: *Amauta*, indigenismo, socialismo, estereotipos, paradigmas discursivos.

Abstract

Amauta was one of the most important magazines in the Peruvian intellectual segment during the period in which it circulated from 1926 to 1930, placing the indigenous as one of the central themes. From the fundamentals of Content Analysis, we intend to map the indigenist discourse in *Amauta* in its first nine issues a period that corresponds to the gravitational phase of indigenism around socialism in its pages. We will show that in the representations of the indigenous in *Amauta's* indigenist texts there was a stereotype that pointed to an expectation of “racial war”, resulting from discursive paradigms present in Peruvian indigenism. We will conclude, through the concepts of Reinhart Koselleck, that the representations of the indigenous in *Amauta*, pointed to a political perspective that shaped a discourse that in this indigenous claim for the autochthonous, so that it would be convenient with the junction of the ideal of “Andean Utopia” to the socialist expectation.

Keywords: *Amauta*, indigenism, socialism, stereotypes, discursive paradigms.

Resumo

Amauta foi uma das mais importantes revistas no segmento intelectual peruano durante o período em que circulou de 1926 até 1930, colocando o indígena como um dos temas centrais. A partir dos fundamentos da Análise de Conteúdo pretendemos mapear o discurso indigenista em

Amauta em seus nove primeiros números, período que corresponde à fase de gravitação do indigenismo em torno do socialismo em suas páginas. Mostraremos que nas representações do indígena nos textos indigenistas de *Amauta* houve uma estereotipização que apontou para uma expectativa de “guerra racial”, decorrentes de paradigmas discursivos presentes no indigenismo peruano. Concluiremos, através dos conceitos de Reinhart Koselleck, que as representações do indígena em *Amauta*, apontaram para uma perspectiva política que moldou um discurso que nessa reivindicação indigenista pelo autóctone, para que conviesse com a junção do ideal de “Utopia Andina” à expectativa socialista.

Palavras-chave: *Amauta*, indigenismo, socialismo, estereótipos, paradigmas discursivos.

Apresentação

*Amauta*¹ foi uma das mais importantes revistas no panorama intelectual latino-americano durante a década de 1920. Destinada a ser uma revista geracional, ela representou o espírito de uma geração artístico e intelectual que reivindicou um Peru autóctone como expressão de uma modernidade diante do oligarquismo e do academicismo intelectual hispanista do período rotulado de República Aristocrática².

Sob a direção de José Carlos Mariátegui, a revista *Amauta* contribuiu para o surgimento de um movimento estético-político que protagonizou o campo intelectual e político peruano a partir de meados dos anos 1920 ao canalizar, em suas páginas, os diferentes fluxos ideológicos e culturais que despontavam no Peru, tais como o vanguardismo, o indigenismo e o socialismo.

Desse modo, a *Amauta* operacionalizou a associação entre a experiência estética vanguardista cosmopolita e a local indigenista com a militância esquerdista em torno do chamado indigenismo revolucionário (Beigel 2015), isto é, do indigenismo socialista.

Além disso, o título da revista traduzia, conforme o seu editorial de lançamento, a adesão desta geração de intelectuais e artistas vanguardistas ao indigenismo:

Mi esfuerzo se ha articulado con el de otros intelectuales y artistas que piensan y sienten parecidamente a mí. Hace doce años, esta revista habría sido una voz un tanto personal. Ahora es la voz de un movimiento y de una generación [...].

El título preocupará probablemente a algunos. Esto se deberá a la importancia excesiva, fundamental, que tiene entre nosotros el rótulo. No se mire en este caso a la acepción estricta de la palabra. El título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo. Pero específicamente la palabra “Amauta” adquiere con esta revista una nueva acepción. La vamos a crear otra vez. (Mariátegui 1926, p. 3)

Para o fundador de *Amauta*, o título não expressava uma mera homenagem ao Incaísmo, mas significava uma proposta de recriar a tradição incaica através de sua junção com a modernidade ocidental.

Nesse sentido, uma revista rotulada com uma palavra que significa em quéchua “guia, sábio” evidenciou uma proposta de ser uma espécie de bússola desta geração, orientando para uma plataforma estética e política unindo o indigenismo ao socialismo.

Pretendemos neste ensaio mapear essa junção do indigenismo ao socialismo nos primeiros nove números da revista *Amauta*, período em que houve um processo de gravitação de várias vertentes do indigenismo peruano³ em torno do indigenismo socialista, consolidado a partir da criação do Grupo Resurgimiento⁴.

Nosso intuito é mostrar como o indígena foi representado⁵ por esse discurso indigenista socialista e revelar que nas formulações e opiniões publicados em *Amauta* podemos perceber a reprodução de estereótipos e preconceitos característicos do racialismo⁶, reproduzido dentro do campo intelectual peruano desde quando o indigenismo torna-se protagonista neste campo.

Portanto, por detrás de um discurso que buscou a redenção e o ressurgimento do indígena a partir do socialismo, notamos a presença de elementos que se configuraram como paradigmas discursivos dentro do indigenismo peruano, os quais marcaram o indigenismo socialista de *Amauta*.

Metodologia e análise dos resultados

Para este ensaio, analisamos os textos de temática indigenista⁷ publicados nos nove primeiros números de *Amauta*⁸ a partir do pressuposto do tema como unidade de registo, isto é, como uma regra de recorte dentro de uma unidade de sentido (frase, período e parágrafo) no corpo do texto, com o intuito de descobrir núcleos de sentido cuja frequência podem trazer significados para o objetivo analítico (Bardin 2002), que é o de compreender o discurso indigenista na revista.

Elaboramos as categorias semântico-conceituais a partir dos seguintes pares categóricos sintáticos opostos: *Valorização–Desvalorização* e *Protagonismo–Passividade*, e as categorias *Indigenismo* e *Expectativa*, conforme o objetivo analítico proposto. A seguir quantificamos a presença de adjetivos e substantivos (abordagens) relacionadas à cada categoria semântico-conceitual e obtivemos os seguintes resultados: *Indigenismo* (287), *Passividade* (170), *Desvalorização* (163), *Valorização* (88), *Protagonismo* (64) e *Expectativa* (64).

No primeiro par categórico sintático analisado, *Protagonismo–Passividade*, percebemos, pelo quantitativo obtido, uma grande tendência nos textos de temática indigenista na representação do indígena de forma passiva.

Ao quantificarmos e analisarmos as abordagens dentro dessa unidade de registo, obtivemos os seguintes dados: *Vítima* (104), *Injustiçado* (23), *Explorado* (14), *Oprimido* (5), *Pobre* (5), *Passivo* (2), *Resignado* (2) e *Tímido* (1). A partir desses dados, podemos perceber um aspecto expressivo no discurso indigenista na revista *Amauta*, que foi o da vitimização do indígena. A

vitimização foi um aspecto retórico característico do indigenismo tutelar, que usou esse recurso retórico para realçar as denúncias de exploração e violência a que estavam submetidos os indígenas. Por isso, Dora Mayer de Zulen, uma das principais representantes deste indigenismo tutelar, teve uma importante presença em *Amauta* não apenas em ensaios, mas principalmente por ser uma das responsáveis pela coluna *El proceso del gamonalismo: Boletín de Defensa Indígena*⁹.

No entanto, a maior parte das ocorrências de abordagens que remeteram à vitimização dos indígenas foram encontradas nas cartas publicadas de autoria de associações indígenas¹⁰ publicadas no *Boletín de Defensa Indígena*. Cabe destacar que nestas cartas podemos percebemos uma retórica jurídica, de não afronta às instituições, como no exemplo abaixo:

[após] presentarle todos mis documentos acreditándonos autorizados por el Supremo Gobierno y entro ellos la tarjeta de la Dirección de Gobierno, de Ministerio de Fomento, la del Comité Central y del Presidente del Patronato. Todos estos documentos que los leyó el alférez se los echó al bolsillo [...] y en el mismo tono airado nos impuso silencio y nos dijo que teníamos media hora para alistarnos y para salir con él a Chalhuanca. [...] Allí nos encerraron en un calabozo sin darnos un solo bocado de comida, pues, nos tuvieron incomunicados hasta el siguiente día 25 en que nos hicieron un registro minucioso nos quitaron cuanto teníamos en los bolsillos, aún objetos sin importancia como carteras, libros de apuntes, libretas de inscripción militar y vial, [...] cuatro retratos grandes entre ellos uno de gran tamaño del Presidente Leguía. (Zapata 1927, p. 39)

Nesta carta, o indígena Juan Zapata busca mostrar a legitimidade da ação e de enumeração dos órgãos que cancelaram a atuação dos dirigentes indígenas naquela região. A violência sofrida é descrita de forma clara e sem adjetivações, focando no aspecto material e na ilegalidade da prisão pela condição de serem indígenas.

Nesse sentido, a denúncia na carta de Juan Zapata serve como forma de alertar às instituições governamentais das ilegalidades que são cometidas por funcionários públicos corrompidos pelo *gamonalismo*¹¹, enquanto as denúncias escritas pelos indigenista percebe-se uma diferença clara no aspecto retórico, pois o objetivo é causar comoção por parte dos leitores, como podemos ver no trecho abaixo de um manifesto do Grupo Resurgimiento:

[...] mientras los indios sean acosados como fieras, mientras la violencia que con ellos se ejercita siga produciendo la desesperación en las multitudes sumisas de las viejas comunidades incaicas, se cierne sobre el Perú un peligro de muerte, mucho mayor que los conflictos internacionales.

Las atrocidades sin nombre que se cometen con la indiada conducirán a un fatal estallido, a una cruenta, formidable guerra de razas.

[...] Es en Tojoroyoc cuando la criminalidad lombrosiana de los gamonales minúsculos estalla en todas sus manifestaciones de enseñamiento y crueldad inverosímiles.

Y después en Lamay, a ojos del Cusco, se repite otra vez el sistema de Quiñota y Haquira: la destrucción y la despoblación íntegras de una aldea antes floreciente. (Grupo Resurgimiento 1927, p. 37)

No trecho acima, podemos perceber uma adjetivação que, além de ressaltar o indígena como vítima de inúmeras atrocidades, nos faz intuir que os autores pretendiam conclamar os leitores a se preocuparem com a situação do indígena no interior peruano, tanto pela comoção, mas também pela ameaça de uma “guerra racial”¹².

Hombres de todos los credos, de todas las clases, de todas las razas: el Grupo “Resurgimiento” os hace un llamado imperativo. ¿Consentiréis por más tiempo, con vuestra indiferencia, con vuestro silencio, esta situación del indio que aquí denunciarnos? ¿Os haréis cómplices de los opresores

que expoliam y torturan a esta admirable raza tan sufrida y disciplinada que como una bestia mansa aguanta siglo tras siglo tanto dolor y tanta ignominia?

[...]

Alerta, otra vez, alerta. No agotéis la paciencia secular del indio. Cesad opresores, en este juego peligroso.

Hombres honrados: prevenid: después, será tarde? (Grupo Resurgimiento 1927, p. 38)

A denúncia exposta pelos indigenistas do Grupo Resurgimiento adquire um tom de ameaça, apontando que o indígena, cansado da violência secular a que está submetido, sairá de seu estado de passividade e se levantará contra os “brancos”. Essa tendência em representar o indígena como vingativo pode ser percebida pelo quantitativo de abordagens obtido dentro da categoria semântica *Protagonismo*, sendo a abordagem com maior frequência (21 ocorrências). Por sua vez, a abordagem *Sublevação* foi a que obteve o segundo maior quantitativo de ocorrências (12). Esses dados nos levam a intuir que houve, em *Amauta*, uma tendência nos textos de temática indigenista em representar as sublevações indígenas como uma espécie de vingança contra os “brancos”.

Desse modo, acerca do par antagonico *Passividade-Protagonismo*, percebemos a presença de uma ideia de que o indígena, vítima secular de todo tipo de violências e injustiças, não teria outra alternativa a não ser se levantar contra aquele que o contra aquele que o subjuga e o oprime. Então, o discurso indigenista em *Amauta* adquiriu um tom não apenas de solidariedade pela causa indígena, mas também de advertência em relação à possibilidade da “guerra racial”. Contudo, quando analisamos os textos de autoria indígena publicados em *Amauta*, o tema da vingança não foi observado, pelo contrário, houve uma ênfase no respeito às instituições governamentais. Portanto, abordagens que remetem a um horizonte de expectativa da “guerra racial” se fez presente nas análises racionais desses intelect-

tuais indigenistas, que se imbuíram na missão de defender o indígena, alertando para o risco que a situação em que o indígena se encontrava poderia acarretar para todos os setores da sociedade peruana.

Em relação ao par antagônico *Valorização–Desvalorização*, chamou-nos a atenção o fato de que, em uma revista, que trouxe o indigenismo como expressão estética e política, termos encontrado um número bem maior de ocorrências que remetem uma visão depreciativa em relação ao indígena (163 em total) do que aquelas que remetem a uma valorização (88 em total).

Na unidade de registo *Desvalorização*, as abordagens com maior quantitativo foram: *Preconceito* (34), *Pejorativo* (33), *Depreciativo* (8), *Dissimulado* (8), *Vingativo* (7), *Adormecido* (6), *Cocômmano* (4). Apesar desta grande quantidade, verificamos que a maior parte das ocorrências estão concentradas no número quatro, que trouxe o polêmico artigo “Sobre la psicología del indio”, escrito pelo intelectual Enrique López Albújar.

O autor, baseando-se em sua experiência de cinco anos como juiz na província de Huánuco, pretendeu fazer um retrato da personalidade indígena, enfatizando o caráter dual dela do seguinte jeito:

4° Como es hermético con el *misti*, le oculta a todo trance sus hechicerías y supersticiones y preferiría dejarse matar a descubrirle las sombrías ritualidades de sus creencias religiosas.

[...]

7° Estima a su yunta más que a su mujer y a sus carneros más que a sus hijos.

[...]

12— Siempre que tiene ocasión roba y si no la tiene la crea o la aguarda. Para eso tiene dos armas poderosas e irresistibles: la paciencia y el disimulo.

[...]

34—Es un gran actor. Frente al hombre de otras razas simula, solemne e insuperable, la comedia de la humildad y la tragedia de la servidumbre.

[...]

40—Su mejor libro de sabiduría es la coca. La coca es su biblia, es guía de su alma y salud de su cuerpo.

[...]

60—Si la mujer le sale buena siente la satisfacción de haber hecho un bueno negocio; si mala, rumia a solas la vergüenza de su desacierto y se limita a pedirle a la brutalidad de sus puños lo que la sabiduría de la coca no quiso [sic] darle. (López Albújar 1926, pp. 1-2)

Percebemos que o texto não apenas aponta os defeitos na personalidade indígena quando está em contato com o “branco”, mas também retrata o indígena sem apego à sua família, somente aos seus animais, e que, sob o vício da coca, descarrega sua brutalidade na sua esposa. Desse modo, a visão pejorativa não se relaciona apenas a uma perspectiva de que o contato com o branco degenerou o indígena, mas também a um preconceito em relação aos seus aspectos culturais e religiosos. Essa visão preconceituosa em relação ao indígena pode ser encontrada em textos de outros indigenistas que expressaram vertentes do indigenismo peruano que tiveram uma grande expressividade em *Amauta*.

Um dos principais representantes do indigenismo andinista, Luis E. Valcárcel, por exemplo, representou o indígena em uma espécie de minoridade, imerso na covardia e esperando a palavra revolucionária para o libertar: “Su alma infantil, de primate anacrónico, no se emancipaba del miedo ancestral. [...] Escuchando, en silencio, concentrada toda el alma en percibir distintamente el mensaje misterioso, intuyó el desconocido lenguaje. Sí, era la invitación a la libertad en las sombras” (Valcárcel 1926, p. 6).

Assim também o fez Dora Mayer de Zulen, que ao defender os indígenas de La Oroya pelo assassinato de um funcionário de uma companhia mineradora, mostrou uma visão estereotipada e depreciativa dos sujeitos indígenas:

[...] Sin embargo, los que saben algo de la psicología actual de la población indígena no ignoran que en los retirados recintos de nuestra serranía subsisten viejas costumbres paganas que el cristianismo no ha podido borrar, y que en medio de un barbarismo social que no encuentra oportunidades para evolucionar hacia condiciones superiores, se evoluciona en sentido inverso hacia paroxismos de pasiones salvajes. En tales regiones se usa comer el corazón de un enemigo y beber la sangre de un vencido odiado, según ritos que han tenido y tienen su consagración respetable en los conceptos de las tribus primitivas.

La aparición de tales síntomas de salvajismo, o no pertenece al dominio de los delitos, no siendo más que un rezago de una moral anterior a la nuestra, o acusa delito en la sociedad civilizada que ha descuidado la cultura de la población incivilizada, permitiendo que en regiones arrimadas ya a la administración de un estado moderno se destaque un lunar de negro anacronismo. (Mayer de Zulen 1926, p. 35)

Tratado como um menor, um incapaz de compreender os preceitos da sociedade moderna, o indígena foi retratado por Dora Mayer nesse ensaio como exemplo de barbarismo anacrônico. Para a autora, a barbárie do crime cometido pelos indígenas era resultado da presença de uma moral primitiva e, por isso, ela responsabiliza o Estado peruano, que descuidou dessa população e não levou a cultura e a civilização a ela. Desse modo, verificamos que nos ensaios de temática indigenista publicados em *Amauta* houve, em conjunto à uma vitimização excessiva do indígena, a presença de um grupo de discursos que o representavam em uma espécie de situação de minoridade e inferioridade civilizatória à espera do momento redentor.

Mas também não podemos deixar de apontar, conforme nossa análise de conteúdo, que houve uma presença maior de discussões em torno das vertentes indigenistas, assim como de projetos que visavam redimir o indígena de sua condição de vítima e explorado e integrá-lo e assimilá-lo à modernidade, os quais corresponderam a cerca de 27 % das ocorrências dentro das unidades de registo com temática indigenista nos textos analisados.

Assim, dentro da categoria semântico-conceitual *Indigenismo* as principais abordagens, quanto ao número de ocorrências, foram: *Organização* (48), *Vertentes* (45), *Solidariedade* (27), *Tutela* (17), *Socialismo* (10) e *Nacionalismo* (10). Esses dados revelam uma tendência de organização desta frente intelectual a partir de várias vertentes solidárias ao problema do indígena, apontando para perspectivas que passavam por óticas tutelares, nacionalistas e até socialistas para a resolução do problema do indígena. A abordagem *Organização*, embora tenha o maior quantitativo, passa a ter um aumento significativo somente a partir do quinto número, coincidindo com a criação da coluna *Boletín de Defensa Indígena* e do Grupo Resurgimiento.

Em relação à abordagem *Vertentes*, percebemos uma concentração maior das ocorrências nos primeiros cinco volumes, mostrando que houve um debate maior em torno das perspectivas indigenistas nesse momento anterior à criação do Grupo Resurgimiento. Essas ocorrências apontaram para críticas em relação ao indigenismo tutelar e paternalista, referentes às ações do governo de Leguía e da *Pró-Indígena*. Por isso, os resultados obtidos da abordagem *Vertentes* revelam tanto um caráter de sedimentação de uma determinada postura indigenista contrária à postura paternalista, quanto um aspecto geracional com o intuito de tornar uma vertente indigenista como representativa da vanguarda intelectual peruana.

Então, o aumento na frequência da abordagem *Organização* a partir do número 5 e a conseqüente queda na abordagem *Vertentes*, após uma concentração maior nos cinco primeiros

números, nos revela o trabalho realizado, através de *Amauta*, na articulação de uma frente intelectual concentrada na concepção do indigenismo apregoada por José Carlos Mariátegui, isto é, do indigenismo socialista a partir da criação do Grupo Resurgimiento, que teve no *Boletín de Defensa Indígena* uma espécie de tribuna dentro de *Amauta*.

Esse grupo, fundado Luis Valcárcel e José Carlos Mariátegui, buscou unir indigenistas andinos e indigenistas limenhos e colocar uma nova forma de compreender e solucionar o problema indígena, juntando a causa indígena com a causa esquerdista, conforme podemos ver abaixo nas palavras do fundador de *Amauta*:

El Grupo Resurgimiento no aparece intempestivamente. Su constitución tiene su origen inmediato en la protesta provocada en el Cusco por recientes denuncias de desmanes y crueldades del gamonalismo. Pero ésta es únicamente la causa episódica, accidental. El proceso de gestación del Grupo viene de más lejos. Se confunde con el movimiento espiritual e ideológico suscitado por los que, partiendo de afines principios o comunes sentimientos, piensan, como ya una vez he dicho, que “el progreso del Perú será ficticio, o por lo menos no será peruano, mientras no constituya la obra y no represente el bienestar de la masa peruana, que en sus cuatro quintas partes es indígena y campesina”.

[...]

Hace tres semanas —justamente cuando se constituía este Grupo— escribía yo en “Mundial” que, terminado y liquidado el experimento de la Asociación Pro-Indígena, cuyo balance ha hecho con tanta lealtad su generosa animadora Dora Mayer de Zulen, las reivindicaciones de la raza habían entrado en una nueva fase y habían adquirido más amplio alcance, de modo que el antiguo método “pro-indígena”, de fondo humanitario y filantrópico no era ya, absolutamente, válido.

Conforme a esta convicção, me parece evidente que el Grupo Resurgimiento, que llega a su debido tiempo, inicia una nueva experiencia, propia de la nueva situación histórica. (Mariátegui 1927a, p. 37)

Com esse manifesto, Mariátegui propõe que o indigenismo não se restrinja apenas às denúncias das violências e da situação de miséria em que viviam os indígenas, mas que se tornasse uma frente intelectual com uma confluência ideológica de princípios, incorporando a tradição indígena a partir da expectativa socialista e enxergando que o futuro do Peru não se realizaria sem o bem-estar da massa indígena-camponesa.

Embora nesta fase de *Amauta* não termos encontrado do ponto de vista quantitativo uma evidente relação entre o indigenismo e o socialismo, visto que na categoria semântico-conceitual *Indigenismo* tivemos apenas 10 ocorrências da abordagem conceitual *Socialismo* e na categoria *Valorização*, apenas 9, de um total de 88 ocorrências desta unidade de registo, que remetem a essa relação¹³, ao analisarmos a categorias *Expectativa* percebemos uma grande quantidade de ocorrências que remetem à ideia de Revolução.

Na categoria semântico-conceitual *Expectativa*, temos as seguintes ocorrências: *Revolução* (33), *Redenção* (17), *Novidade* (9), *Despertar* (1), *Coexistência entre brancos e indígenas* (1), *Futuro* (1), *Ressurgimento* (1) e *Restauração* (1). Conforme estes dados, as ocorrências que apontaram para uma perspectiva revolucionária e de modernidade a partir do indígena corresponderam a 43¹⁴. Já as ocorrências que remetem às perspectivas do indigenismo filantrópico, somaram um total de 18¹⁵. Por fim, as ocorrências que remetem a uma perspectiva de restauração do incásico¹⁶ foram apenas 3.

Ao associarmos esses dados aos quantitativos da categoria *Protagonismo*, em que houve um predomínio das abordagens *Vingança* e *Sublevação*, podemos intuir que houve uma convergência entre o ideal revolucionário socialista e o utopismo

andino¹⁷, pela associação da expectativa revolucionária com a da “guerra racial” tal como colocado por Luis E. Valcárcel: “[...] los nuevos indios readquirirán rotundamente su calidad de seres humanos; proclamarán sus derechos; anudarán el hilo roto de su historia para restablecer las instituciones cardinales del Inkario [...]. La dictadura del proletario indígena busca su Lenin” (Valcárcel 1927, p. 3).

Valcárcel compara a expectativa revolucionária indígena com o processo revolucionário socialista, expressando essa confluência do indigenismo com o socialismo ao pontuar que a revolução aguardada é a que trará a ditadura do proletariado indígena. Essa confluência norteou o discurso indigenista em *Amauta* a partir do número 5, colocando as reivindicações indígenas sob o crisol de um problema socioeconômico agrário e aproximando as noções de proletário e de camponês nas representações do indígena, tal como José Carlos Mariátegui deixou explícito na réplica ao intelectual Luis Alberto Sánchez, que criticara essa junção de indigenismo com o socialismo, publicada no *Boletín de Defensa Indígena* no número 7 de *Amauta*:

La reivindicación que sostenemos es la del trabajo. Es la de las clases trabajadoras, sin distinción de costa ni de sierra, de indio ni de cholo. Si en el debate —esto es en la teoría— diferenciamos el problema del indio, es porque en la práctica, en el hecho, también [sic] se diferencia. El obrero urbano es un proletario: el indio campesino es todavía un siervo. Las reivindicaciones del primero —por las cuales en Europa no se ha acabado de combatir— representan la lucha contra la burguesía; las del segundo representan aún la lucha contra la feudalidad. El primer problema que hay que resolver aquí es, por consiguiente, el de la liquidación de la feudalidad, cuyas expresiones solidarias son dos: latifundio y servidumbre. Si no reconociésemos la prioridad de este problema, habría derecho, entonces sí, para acusarnos de prescindir de la realidad peruana. (Mariátegui 1927b, pp. 38-39)

Mariátegui sustenta que a luta do indígena é a mesma do trabalhador urbano, isto é, a luta pela abolição do regime econômico que explora o operário urbano e mantém o campesinato indígena em um regime de servidão. Nesse sentido, o socialismo foi colocado como o princípio ordenador da luta que libertaria o indígena do regime ao qual estava submetido. Portanto, a perspectiva indigenista de tratar o problema indígena como um problema social e econômico e não civilizatório, transcendendo o utópico andino para o utópico socialista se tornou representativo do discurso indigenista socialista consolidado em *Amauta* a partir da criação do Grupo Resurgimiento, convergindo diversas vertentes do indigenismo peruano em torno desta perspectiva.

Conclusões

Em primeiro lugar, percebemos um movimento de confluência de várias vertentes do indigenismo peruano em torno daquela vertente que se consolidaria a partir da criação do Grupo Resurgimiento que foi o indigenismo socialista.

Em segundo lugar, verificamos que nesse processo de gravação em torno do indigenismo socialista, os textos publicados em *Amauta* revelaram uma estereotipização do indígena e reprodução de preconceitos em relação à essa população, encontrados nos diagnósticos intelectuais elaborados no contexto pós Guerra do Pacífico, apontando para uma inconciliabilidade entre a sociedade *criolla* e a sociedade indígena, representando o indígena em um nível civilizatório inferior ao branco.

Essa inconciliabilidade, expressada na visão do indígena vingativo, na iminência de se sublevar trazendo uma violência generalizada a qual subverteria a ordem vigente, remonta a dois aspectos presentes na experiência histórica peruana que foi incorporado no discurso destes intelectuais indigenistas de *Amauta*: a dicotomia étnico-geográfica peruana e o ideal de Utopia Andina. Ambos podem ser vistos como verdadeiros para-

digmas discursivos do indigenismo peruano, pois entendemos que estes não se consolidaram como elaborações individuais acerca de uma determinada realidade ou do passado, mas são elementos que se constituíram como uma espécie de tradição discursiva sedimentada em estratos temporais que compõe o próprio modo de compreensão da realidade e do passado como diagnóstico, assim também na elaboração de prognósticos para a sociedade peruana.

Entendemos que esses paradigmas discursivos estão contidos em todas as ações singulares e em todas as constelações únicas, executadas ou suportadas por seres humanos igualmente singulares e únicos, condicionando e limitando as possibilidades de ação humana e, por que não, as gerando (Koselleck 2014). Desse modo, em *Amauta*, a dicotomia étnico-geográfico se fez presente na visão de não conciliação entre a *costa criolla* e a *serra andina* desde a conquista espanhola, trazendo consigo a expectativa da “guerra racial” e um binarismo racial estereotipado (Montoya Uriarte 1998) de um exclusivismo indígena na visão de que o indígena seria contaminado pelo “branco”. Por sua vez, o utópico andino se apresentou nos textos indigenistas de *Amauta* na idealização do passado incaico como uma espécie de um comunismo primitivo e no ideal redentor escatológico de que o incásico retomarà o seu lugar na história e extirpando a colonialidade¹⁸ da sociedade peruana.

Nesse sentido, para além de uma reprodução de paradigmas discursivos presentes no indigenismo peruano, os preconceitos e estereótipos em relação ao indígena e seus costumes presentes no indigenismo socialista de *Amauta* foram resultados não apenas dos prognósticos e diagnósticos resultantes da experiência daqueles que os elaboram (Koselleck 2006), mas principalmente pelo aspecto de exterioridade do discurso indigenista, pois ao buscarem a redenção do indígena, os indigenistas o fizeram sem estar em suas comunidades, mas sim nas cidades (Beigel 2015).

Portanto, esses estereótipos e preconceitos reproduzidos em *Amauta* projetaram, através do olhar daqueles que estavam fora das comunidades indígenas, no indigenismo socialista da revista, uma visão de que o indígena precisaria ser redimido de sua condição de explorado, imerso em uma barbárie anacrônica, em vez de que ele se sublevasse e se vingasse dos *mistis*, para um ideal de que o indígena poderia ser integrado como um sujeito revolucionário pelo fato de ser uma espécie de “proletariado peruano” sendo redimido, juntamente com a sua tradição, pelo socialismo.

Notas

- 1 A revista *Amauta* circulou de 1926 a 1930 tendo um total de 32 números.
- 2 Denominação criada pelo historiador Jorge Basadre para o período de 1895-1919, que foi marcado pela volta ao poder do civilismo após o segundo militarismo. Por essa expressão, Basadre descreveu uma sociedade governada por uma oligarquia agrupada em torno de poucas famílias (cerca de 40), ligadas ao civilismo. Foi um período marcado por uma política que combinou um consenso entre as elites, mas também a exclusão e a violência em relação aos setores populares. Esse regime de caráter elitista foi defendido por uma elite intelectual formada nos corredores da Universidade de San Marcos na virada do século XIX para o XX que propôs o “cesarismo ilustrado” como ideal de governo e uma modernização em moldes europeus (Contreras y Cueto 2007).
- 3 O indigenismo, como expressão política e cultural, protagonizou o campo intelectual peruano após a derrota peruana na Guerra do Pacífico (1879-1884). Nesse contexto, vários intelectuais buscaram não só elaborar projetos de assimilação e integração do indígena, mas também denunciar a situação de exploração a que estava submetida essas populações e de isolamento em que viviam do restante da sociedade nacional. Esses discursos expressaram várias abordagens, desde aquelas que viam a necessidade de integrar o índio à sociedade ocidental, tomando uma postura paternalista e tutelar em relação a ele, até as mais radicais que enfatizaram a divisão étnica e propuseram a restauração do passado incaico como forma de subversão da ordem oligárquica no Peru.
- 4 O Grupo Resurgimiento, idealizado por Luís E. Valcárcel e José Carlos Mariátegui, teve o intuito de ser uma associação de intelectuais, artistas, operários, camponeses e indígenas de diversas regiões peruanas. O grupo durou até meados de 1927, quando o aumento da repressão policial do governo de Leguía levou ao fechamento de *Amauta*, principal tribuna do grupo.

- 5 Utilizamos o conceito de representação tal como proposto por Roger Chartier (2010), pois ela permite vincular as posições e as relações sociais com a maneira como determinados grupos sociais percebem os demais. As representações, nesse sentido, transmitem diferentes modalidades de exibição da identidade social tal como as fazem ver e crer os signos, condutas, etc. Portanto, entendemos que as representações elaboradas por esses intelectuais indigenistas foram uma espécie de armas simbólicas na disputa ideológica acerca dos prognósticos elaborados em torno da sociedade em que viviam.
- 6 Utilizamos o conceito de racialismo para se referir às interpretações elaboradas a partir de um conjunto de teorias científicas do final do século XIX que, sob a influência do cientificismo positivista e do darwinismo, defenderam uma hierarquia de raças nas sociedades humanas.
- 7 Não foram analisados textos literários (contos e poemas) e representações de gravuras e telas com temática indigenista.
- 8 Adotamos esse recorte pois os nove primeiros números de *Amauta* representam um primeiro momento de exposição e debate de tendências e vertentes do indigenismo e após de gravitação delas em torno do indigenismo socialista a partir da criação do Grupo Resurgimiento, cuja existência se encerra com o fechamento da revista *Amauta* pelo governo peruano em julho de 1927.
- 9 Coluna publicada em *Amauta* a partir do número 5. Segundo os editores da revista, o objetivo do Boletín de Defensa Indígena era o de “únicamente la acusación documentada de los desmanes contra los indios, con el doble propósito de iluminar la conciencia pública sobre la tragedia indígena y de aportar una nueva serie de testimonios al juicio.” (*Amauta* 5 1927, p. 37). O Boletim foi publicado do número 5 ao número 25 de *Amauta* com um total de oito números.
- 10 Essas publicações foram: “Delegados indígenas atropellados”, por Juan Zapata, publicada no volume 6; “Persecuciones y exacciones en Andahuaylas”, de autoria da comunidade indígena de Huancabamaba, publicada no volume 7; Centro “Unión de las provincias de Apurímac – proyecto de reglamento”, de autoria da União indígena das provincias de Apurímac, publicada no volume 7; “Las responsabilidades de la masacre de Huácané”, assinada pela comunidade indígena de Huancané, publicada no volume 9 e “Votos de adhesión a ‘Amauta’”, campesinos de Huacho, também publicada no volume 9.
- 11 O termo gamonal tem origem no nome de uma trepadeira parasita e utilizado na linguagem popular para se referir àquele que explora outras pessoas. O conceito de gamonalismo foi utilizado principalmente pelo indigenismo dos anos 1920 para se referir a uma forma de poder descentralizado que funcionou de forma paralela ao do Estado em uma época em que este começava uma política de centralização através da consolidação de um aparato estatal nuclear com ramificações regionais e locais. Um aspecto

central no gamonalismo é a ideia do exercício do poder, baseado em uma diferenciação étnica, que tem por peça chave o poder delegado que o Estado confere à administração local, mancomunada com os proprietários rurais locais (Ibarra 2002).

- 12A partir das noções elaboradas pelo historiador Reinhart Koselleck de espaço de experiência e de horizonte de expectativa, entendemos que a experiência histórica das rebeliões indígenas desde o período colonial no Peru pode ser entendida como “passado atual no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento [...]. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias” (Koselleck 2006, pp. 309-310). Essa experiência projetou no inconsciente social peruano a ideia da guerra racial, e essa expectativa, que se realiza no hoje, pode ser entendida como “futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional (Koselleck 2006, p. 310).
- 13As abordagens relacionadas foram: Apegado à comunidade (3), Coletivismo (3), Comunitarismo (1), Operários (1), Proletário andino (1).
- 14As abordagens referidas nesse somatório foram: Revolução, Novidade e Futuro.
- 15Neste caso somamos o quantitativo das abordagens Redenção e Coexistência Brancos e Indígenas.
- 16Despertar, Restauração e Ressurgimento.
- 17 Conforme definição de Alberto Flores Galindo (1994): Utopia Andina son “los proyectos (en plural) que pretendían enfrentar esta realidad. Intentos de navegar contra la corriente para doblegar tanto a la dependencia como la fragmentación. Buscar una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginario: la vuelta de la sociedad y el regreso del inca. Encontrar en la reedificación del pasado la solución de identidad” (p. 17), anunciando que algum dia a atual ordem chegará ao fim e se iniciará uma nova era.
- 18 Utilizamos o conceito de colonialidade para nos referir aos resquícios da sociedade colonial que ainda permanecem na sociedade republicana e, assim, não empregamos o conceito de feudalidade, o qual entendemos que se trata de um uso anacrônico por José Carlos Mariátegui ao se referir a esses resquícios.

Referências

- Bardin, L. (2002). *Análise de Conteúdo*. Edições 70.
- Beigel, F. (2015). Mariátegui y las antinomias del indigenismo. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 6(13), 36-57. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27901303>
- Chartier, R. (1990). *A história cultural; entre práticas e representações*. Difel.
- Contreras, C. y Cueto, M. (2007). *Historia del Perú contemporáneo*. IEP.
- Flores Galindo, A (1994). *Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes*. Editorial Horizonte.
- Grupo Resurgimiento (1927). La violenta situación de los indios en el departamento del Cusco. *Amauta*, (6), 37-38.
- Ibarra, H. (2002). Gamonalismo y dominación en los Andes. *Íconos*, (14), 137-147.
- Koselleck, R. (2006) *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Contraponto.
- López Albújar, E. (1926). Sobre la psicología del indio. *Amauta*, (4), 1-2.
- Mariátegui, J. C. (1926). Presentación de “Amauta”. *Amauta*, (1), 3.
- Mariátegui, J. C. (1927a). La nueva cruzada Pró-Indígena. *Amauta*, (5), 37.
- Mariátegui, J. C. (1927b). Replica a Luis Alberto Sánchez, *Amauta*, (7), 38-39.
- Mayer de Zulen, D. (1926) La idea del castigo. *Amauta*, (3), 35-36.
- Montoya Uriarte, U. (1998). Hispanismo e indigenismo: o dualismo cultural no pensamento social peruano (1900-1930). Uma revisão necessária. *Revista de Antropologia*, 41(1), 151-175. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77011998000100005>
- Valcárcel, L. E. (1926). Tempestad en los Andes. *Amauta*, (1), 4-6.
- Valcárcel, L. E. (1927). El problema indígena. *Amauta*, (7), 2-4.
- Zapata, J. (1927). Delegados indígenas atropellados. *Amauta*, (6), 39-40.

**LA PRESENCIA LITERARIA DE CÉSAR VALLEJO EN LAS
PÁGINAS DE AMAUTA: PROBLEMÁTICA EN TORNO A
LAS VANGUARDIAS**

**THE LITERARY PRESENCE OF CÉSAR VALLEJO IN THE
PAGES OF AMAUTA: PROBLEMS AROUND THE AVANT-
GARDES**

**A PRESENCIA LITERÁRIA DE CÉSAR VALLEJO NAS
PÁGINAS DE AMAUTA: PROBLEMÁTICA SOBRE AS
VANGUARDAS**

Claudio Berríos Cavieres*

Universidad de Valparaíso
claudio.berriosc@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8458-495X

Recibido: 19/02/2023

Aprobado: 19/03/2023

* Profesor de Historia y Ciencias Sociales. Magister en Filosofía con mención en pensamiento contemporáneo. Doctorante en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad, Universidad de Valparaíso, Chile (DEI-UV). Miembro del Centro de Estudios de Pensamiento Iberoamericano de la Universidad de Valparaíso (CEPIB-UV). Autor del libro *Hacia una modernidad arcaica. Amauta, Mariátegui y la querrela en torno al indigenismo* (Inubicalistas, 2020).

Resumen

El presente trabajo da cuenta de la presencia del poeta César Vallejo en la revista *Amauta* (1926-1930), analizando los diferentes escritos allí presentes (poemas, cuento y ensayos). En primer lugar, se establece una reflexión en torno a las vanguardias latinoamericanas, como ejemplo renovador y propio de esta experiencia en el continente. En segundo lugar, se analizan algunos poemas y ensayos de Vallejo en *Amauta* en relación con la problemática de vanguardia y “nueva poesía” en América Latina. Por último, se analizan los dos últimos trabajos de Vallejo y cómo ellos se insertan en los debates y programas políticos dentro de *Amauta*.

Palabras claves: César Vallejo, *Amauta*, vanguardia, Latinoamérica, literatura.

Abstract

This work accounts for the presence of the poet César Vallejo in the *Amauta* magazine (1926-1930), establishing an analysis of the different writings present there (poems, short stories, and essays). In the first place, a reflection is established around the Latin American vanguards, as a renovating example and typical of this experience on the continent. Secondly, some of Vallejo’s poems and essays in *Amauta* are analyzed, in relation to the problems of the avant-garde and “new poetry” in Latin America. Finally, Vallejo’s last two works are analyzed and how they are inserted in the debates and political programs within *Amauta*.

Keywords: César Vallejo, *Amauta*, vanguard, Latin America, literature.

Resumo

O presente artigo da conta da presença do poeta César Vallejo na revista *Amauta* (1926-1930), analisando os diferentes escritos nas suas páginas (poemas, contos, ensaios). Em primeiro lugar, se estabelece uma relação em torno as vanguardas latino-americanas, como um exemplo renovador e próprio desta experiência no continente. Em segundo lugar, se analisam alguns poemas e ensaios de Vallejo, na revista *Amauta*, em função da problemática de vanguarda e da “nova poesia” em Latinoamérica. Finalmente, se analisam os dois últimos trabalhos de Vallejo e de que maneira eles se inserem nos debates e nos programas políticos em *Amauta*.

Palavras-chave: César Vallejo, *Amauta*, vanguarda, Latinoamérica, literatura.

Si el arte no sirve para superar y rebasar la vida, no sirve de nada. El verismo artístico no puede ser copia o calco, sino una interpretación simbolizada y superada de lo real

Antenor Orrego, “El personaje y el conflicto dramático en el teatro, la novela y el cuento”, *Amauta*, n.º 1, 1926

La revista *Amauta* (1926-1930), fundada por el intelectual José Carlos Mariátegui, fue una de las plataformas político-culturales más importantes que tuvo América Latina en la primera mitad del siglo xx. La configuración del debate en torno a temas políticos y filosóficos se mezcló con diversas propuestas literarias y culturales propias de su tiempo, haciendo de esta revista una plataforma que se abría, como señala Fernanda Beigel (2003), “a la polémica y al enfrentamiento de ideas para una reflexión crítica acerca de la sociedad peruana” (p. 53). En tal sentido, *Amauta* no puede ser entendida como una mera revista “miscelánea”, puesto que se configuró en razón a diversos temas, muchos de los cuales convergían y se relacionaban. Los ensayos literarios complementaban y debatían con los poemas y cuentos que en sus páginas se publicaban, y estos, a su vez, respondían a un espíritu de renovación marcado por los procesos políticos y económicos del periodo. Dicha situación manifiesta la condición de pensar inexorablemente la literatura en conjunto a su contexto, y en diálogo con otras áreas sociales.

En las últimas décadas se ha ido forjado el relato de una “crisis” en torno a los estudios literarios que estaría provocada por la “ineficiencia” que estos estudios otorgan al entendimiento de procesos más globales que atañen a un autor o autora con su correspondiente obra, y el contexto en el cual se mueven. Frente a esto, Annick Louis (2013) problematiza la noción de “crisis” en los estudios literarios, identificando la cuestión en el “objeto literario”, esto es, en la formalización disciplinar en torno al objeto de estudio, y su relación con otras disciplinas afines desde las ciencias sociales y humanidades. Para esta autora, la problemática radica, no en las limitaciones que dichos estudios

tienen con los trabajos de investigación de las diversas disciplinas, sino, más bien, en encontrar las herramientas que permitan un diálogo interdisciplinario entre el área en “crisis” con las diversas esferas de las disciplinas sociales. Esto no consiste en un auxilio de las ciencias sociales en los estudios literarios o viceversa; antes bien, estriba en la capacidad de generar instancias de conocimiento entre las disciplinas, articulando espacios novedosos que implican miradas nuevas sobre los objetos de estudio y entendiendo al “objeto literatura” como parte de un entramado social y cultural. Consistiría, pues, en “considerar que la disciplina literaria es un lugar de saber social y, por tanto, dejar de pensar que hay lugares de saber más sociales que otros” (Louis, 2013, p. 213).

En tal sentido, se hace necesario aquel diálogo entre los estudios literarios con las diversas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades, intentando configurar espacios comunes que logren articular una investigación mucho más nutritiva tanto en términos metodológicos como hermenéuticos. En la actualidad, es posible encontramos con prácticas de investigación que no se encuentran ancladas a una disciplina en particular, y cuyo centro gravitante lo constituye muchas veces el “objeto literatura”. Uno de estos casos corresponde al estudio de revistas culturales.

A partir de lo anterior, este trabajo explorará aquel posible diálogo entre los objetos de estudios de la disciplina literaria con ciertas metodologías de las humanidades y de las ciencias sociales; es decir, intentar obtener conocimiento por medio de este diálogo que permitiría el enriquecimiento del objeto en cuestión. Para ello, la problemática general será la de las vanguardias latinoamericanas de comienzos del siglo xx en base a la noción de vanguardia —o nueva literatura— que el escritor peruano César Vallejo postula y plasma en las páginas de la revista político-cultural *Amauta*. Dicha elección responde al intento por generar este diálogo metodológico entre disciplinas, pues, como se observará, los ensayos de estudios literarios del

autor de *Los heraldos negros*, en la revista de José Carlos Mariátegui, se mezclan con un poema y un cuento publicado entre sus páginas, lo que enriquece el espectro de análisis sobre el tema estudiado. Si bien la presencia del poeta de Santiago de Chuco, erradicado en Francia desde 1923, no fue constante dentro de la revista *Amauta*, es necesario adentrarse en sus trabajos incorporados en algunos números de esta, puesto que esclarecerá algunos puntos esenciales acerca de la materialidad de *Amauta*, así como la discursividad poética y estética presentes en ella.

Por muy pequeña que sea la aparición de un autor o autora en una revista, resulta importante considerar que dicha presencia responde a una elección de las personas encargadas de la revista, hecho que establece un determinado perfil y un discurso presentes en este “artefacto cultural complejo”¹. En este sentido, la presencia de Vallejo no es ingenua, sino que, por el contrario, responde a una discusión más amplia que tiene que ver con la importancia que la literatura y las artes plásticas poseen en el contexto político-social de una época, en este caso, la problemática central de las vanguardias del periodo.

Un acercamiento al problema de las vanguardias latinoamericanas

La cuestión sobre la vanguardia —o vanguardias— latinoamericana(s), durante las primeras décadas del siglo xx, se encuentra marcada por una constante tensión entre la tradición literaria propia del continente y los sucesos y las renovaciones estético-políticas acaecidas en Europa. A esto se le sumaba la búsqueda de un “sentimiento” o “espíritu” regional y/o local, supeditado a la idea de nación y a conceptos como “latinoamericano” e “indoamericano”. Estos elementos se mezclaban con los procesos de modernización que la región vivía y se articulaban, tanto en el plano político como literario, intentos de ruptura constante. Como señala Ángel Rama (2017):

[...] lo que fue la naturaleza para los prerrománticos, era ahora para vanguardistas la ciudad moderna. No sólo la ciudad mecánica de los futuristas que apenas si alboreaba en América Latina, sino más bien ese instante del cambio representado por la conjunción de sectores sociales dispares, la violenta aproximación de las tradiciones que acarreaban con las nuevas estructuras urbanas, el debate que se había introducido en los sectores medios ciudadanos cuyo poder estaba en vías de consolidarse o era reclamado (p. 116).

Concepto siempre en discusión, la palabra “vanguardia” encierra una serie de acepciones de las cuales cabe identificar estilos plásticos, literarios y/o políticos-filosóficos diversos. Sin embargo, como bien señala Martín Kohan (2021), al hablar de “vanguardia” damos lugar “a la pasión por lo nuevo que inspiró el modernismo [...]” (p. 13), presentándose, así, como todo intento de “ruptura”, “crítica”, “polémica” y “debate” con lo establecido y ordenado en una sociedad. Si como indica Hobsbawm (2004), antes de 1914 ya estaban presentes los principales estilos vanguardistas estéticos en Europa², es importante considerar que serán los sucesos acaecidos durante la Primera Guerra Mundial los responsables de una fuerte expansión de ciertos estilos vanguardistas, primero por Europa central y, posteriormente, a los alrededores y en América Latina. En tal sentido, Mirko Lauer (2008) relaciona a nuestra región con lo que Marjorie Perloff señaló para Europa: “Seguir el curso de los llamados movimientos de vanguardia de los primeros tres decenios del siglo es volverse cada vez más consciente de profundas diferencias, incluidas las diferencias entre el *ethos* de la *avant guerre* y el de la postguerra” (citado en Lauer, 2008, p. 267).

Trasladar el concepto de vanguardia al contexto latinoamericano, conduce inexorablemente a la necesidad de encontrar aquellas particularidades —regional, nacionales y/o locales— en las que dicho concepto se trasmuta al alero de condiciones de producción, culturales, estéticas y políticas que difieren en

su entramado constitutivo. Como señala Ana Pizarro (1981), el resultado del encuentro entre las vanguardias europeas en el contexto latinoamericano será el de una redefinición en expresiones que no solo toman nombres diferentes, sino que se asumen como movimientos de distinta nacionalidad. Así, la autora sostiene que:

Participando de un espíritu revolucionario relativamente común las vanguardias latinoamericanas apuntan a contenidos distintos en donde las técnicas originales implican la expresión de una visión de mundo otra, mucho más ligada a la historia concreta de América Latina y a un modo de asumirla (pp. 83-84).

En dicho contexto, ciertas vanguardias intentaron establecer diálogo entre un futuro prometedor y un pasado que configurará nociones sobre este “ser” latinoamericano. En tal sentido, la importancia de Vallejo con esta problemática radica en una producción literaria e intelectual que se encuentra supeditada a una vida que constantemente transitaba entre la realidad peruana, latinoamericana y europea. A esto se suma otra arista con relación a las vanguardias latinoamericanas, a saber: el cruce siempre presente entre vanguardias estéticas/literarias y vanguardias políticas. Si bien existieron agrupaciones vanguardistas que preferían innovar en lo meramente estético, un gran número de grupos manifestaron nuevos estilos artísticos guiados por un compromiso político. Como señala Pizarro (1981):

En su conjunto, de cualquier modo, las vanguardias literarias latinoamericanas crecen en consonancia con las vanguardias políticas del momento y en muchos casos los nombres que integran ambas vanguardias serán los mismos. Este fenómeno de lucha antidictatorial, de reivindicación, de asunción de la historia en términos de sujeto, de vanguardia estética ligada orgánicamente al proceso nacional y continental, es lo propio del fenómeno en nuestro continente, lo que constituye su especificidad, y lo que nos permite explicarlos en su doble vanguardismo como una

actitud coherente en donde las estructuras del lenguaje y del objeto estético dan cuenta, en la ruptura de un orden consolidado, de una cosmovisión que revisa en términos revolucionarios las instancias de la existencia y de la historia (p. 87).

No se trata, pues, de una coincidencia temporal, sino de una articulación que se veía como propia, natural y necesaria; de tal modo, el concepto de “vanguardia” recupera su génesis política nacida en Europa a mediados del siglo XIX, y que fue proyectada por Lenin a partir de la revolución de Octubre³. Esta hibridez entre arte y política estuvo presente en un gran número de vanguardias latinoamericanas, y la revista *Amauta* es un ejemplo de ello.

Vallejo y la “nueva poesía” en *Amauta*

En el año de fundación de *Amauta* (es decir, 1926), César Vallejo ya llevaba casi tres años de vida en Europa y sus dos grandes trabajos hasta el momento —*Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922)— constituían gran parte de lo que en Perú se conocía del poeta, incluyendo los relatos en *Escalas* y la narración *Fabla salvaje*, ambos de 1923. *Los heraldos negros* y *Trilce*, como lo demuestra Jorge Luis Kishimoto (2018), fueron revestidos de diversas opiniones, situación que configuraba a Vallejo bajo la idea de un poeta original y osado. Con su obra prima *Los heraldos negros*, el poeta fue considerado el portador de una escritura rupturista en un país que se debatía —tomando la selección de Mariátegui en torno al “proceso de literatura peruana”— entre una literatura pasadista-colonial, una de carácter cosmopolita y otra de tinte nacional-popular⁴. En el caso de *Trilce*, esta obra pasó casi inadvertida y solo suscitando escuetos comentarios; tal es así que Vallejo le escribirá a Antenor Orrego lo siguiente: “las palabras magníficas de tu prólogo han sido las únicas palabras comprensivas, penetrantes y generosas que han acuñado a *Trilce*” (citado en Kishimoto, 2018, p. 131).

La primera aparición de Vallejo en las páginas de *Amauta* será en el número 3 (noviembre de 1926), entrega en la que aportará con dos textos. El primero de ellos corresponde al poema “Me estoy riendo”, que será incorporado posteriormente al libro *Poemas humanos* (1939):

Un guijarro, uno solo, el más bajo de todos,
 controla
 a todo el médano aciago y faraónico.
 El aire adquiere tensión de recuerdo
 y de anhelo
 y bajo el sol se calla
 hasta exigir el cuello a las pirámides
 Sed. Hidratada melancolía de la tribu errabunda,
 gota
 a
 gota
 del siglo al minuto.
 Son tres treses paralelos,
 barbados de barba inmemorial,
 en marcha 3 3 3
 Es el tiempo este anuncio de gran zapatería,
 es el tiempo, que marcha descalzo
 de la muerte hacia la muerte.
 (Vallejo, 1926a, p. 4).

La estructura poética es, sobre todo, vanguardista. El uso de la metáfora adquiere el brillo ultraísta⁵ cuando un elemento de la naturaleza como el aire posee la cualidad humana de recordar. Al respecto, según Santivañez (1998), “[E]ste dotar de animismo personal de las cosas es la piedra de toque del arte poética de vanguardia en nuestra lengua” (p. 363); a su vez, el poema encierra aquel espacio nuevo y original que Vallejo intenta aportar en la escena poética de su tiempo. En este verso no solo está presente el juego de la métrica, sino también la aproximación hacia la innovación que esta tiene con el lenguaje. Tal como señala André Coyné (1981), a partir de *Trilce* el número “3” se convierte en la referencia del autor como espacio

transformador de la poesía y de la realidad⁶. De igual manera, así como *Trilce* es considerado el laboratorio vanguardista de Vallejo (Fernández, 2019), poemas como “Me estoy riendo” constituyen la configuración de una estética que ha encontrado su propio destino y camina por tierra firme.

Por ejemplo, en el verso “Es el tiempo este anuncio de gran zapatería”, advertimos el uso de un lenguaje que se escapa de las tradicionales imágenes presentes en la poesía. Así, Vallejo expone aquel espacio humorístico que puede tener el tiempo, el cual se mueve inexorablemente hacia la muerte, y es por esto por lo que se “está riendo”. Sin embargo, como se observará más adelante, el empleo de palabras o frases novedosas y modernas en la prosa vanguardista es, para el autor peruano, una instancia de mera técnica que no debe constituir el fondo vanguardista de la literatura.

El poema “Me estoy riendo” está en la cuarta página del tercer número de *Amauta* y su aparición en este número es importante por dos razones. En primer lugar, a partir de este número se comienza a problematizar la idea de una nueva poesía en particular, y una nueva literatura en general. Si bien en los números anteriores se presentan algunos ensayos acerca de teoría del arte y la literatura, estos son pequeños ápices dentro de *Amauta*, siendo los primeros intentos por problematizar estas cuestiones en la revista. A partir del número 3, en cambio, encontramos en la primera página un ensayo de Mariátegui (1926) titulado “Arte, revolución y decadencia”, cuyo aspecto central consiste en cuestionar aquella idea de que todo nuevo arte es —*per se*— “revolucionario”. En ese orden, Mariátegui critica la idea de considerar el “arte nuevo” a partir de una mera “técnica nueva”:

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también.

Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales (p. 3).

Se cuestiona la técnica en el arte toda vez que se pretende disponer de ella como único sustento de renovación literaria. Esta cuestión acerca de la “nueva técnica” en el arte es uno de los tópicos que comenzará a discutirse dentro de las vanguardias latinoamericanas del momento, pues requería limitar las fronteras entre el viejo arte y el nuevo. En tal sentido, Vallejo apela a aquella demanda de renovación que debe tener el arte, el cual iría más allá de una simple transformación técnica.

En un segundo lugar, los escritos que César Vallejo publicaba en revistas latinoamericanas durante su estadía en Europa correspondían a estudios literarios y a la situación política-cultural europea. En esos años, el autor de *Trilce* escribía para revista peruanas como *Mundial* y *Variedades*, y en periódicos como *El Comercio* y *El Norte*, este último dirigido por su amigo Antenor Orrego. No obstante, será en *Amauta*, por medio del poema “Me estoy riendo”, que las y los lectores latinoamericanos conocerán algo del nuevo trabajo poético “post-*Trilce*” vallejianos.

Ahora bien, un pequeño ensayo acerca de la nueva poesía que se estaba debatiendo al interior de las diversas vanguardias europeas, y sobre todo latinoamericanas, será presentado en la tercera entrega de *Amauta* con el título “Poesía nueva”, donde Vallejo señalará que:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, *jazz-band*, telegrafía sin hilos”, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida

moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. [...] Esta es la cultura verdadera que dá [sic] el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice “cinema”, poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva

[...]

La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su compilación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna. (Vallejo, 1926b, p. 17).

La técnica y las palabras “nuevas” presentes en la nueva poesía son para Vallejo un espacio vacío si en ellas no se encierra el sustrato potente de nuevos sentimientos humanos. Esta cuestión se transforma en un importante punto a discutir dentro de *Amauta*. A lo largo de los 32 números de vida de dicha revista, la presencia de nueva poesía, mucha de esta de corte “indigenista”, se encontrará en un constante dilema entre el uso de nuevas técnicas, con una poesía que intente rescatar el espacio simbólico y terrenal de la vida de las comunidades indígenas. De igual manera, esto será el problema central de toda poesía que se autodefina como “latinoamericanista”, pues el debate radicaba en aquel quiebre entre el pasado recientemente modernista de una literatura y una poesía obnubilada por lo nuevo del “progreso” con el intento de expresar lo genuinamente original del continente. Para Mariátegui, la revista *Amauta* debía ser el espacio de debate.

En el número cuatro de *Amauta* (diciembre de 1926) volverá a aparecer la pluma de Vallejo a través de una serie de aforismos titulados “Se prohíbe hablar al piloto”. El poeta parte señalando el aspecto vital que posee la poesía, como entidad

autónoma al autor, y que reviste la cualidad de unidad y totalidad: “Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico. MUERE” (Vallejo, 1926c, p. 18). Y así continúa señalando:

Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres.
Hacedores de metáforas, no olvidéis que las distancias se anuncian de tres en tres.

Fraguadores de linduras, ved cómo viene el agua por sí sola, sin necesidad de esclusas; el agua, que es agua para venir y no para hacernos lindos.

Fraguadores de colmos, os conmino a presentaros de manos y una vez hecho esto, ya podéis hacer lo demás (p. 18).

El autor interviene acá expresando la búsqueda no del verso, la palabra o la prosa novedosa en la poesía, sino, más bien, la idea poética que debe ser el sustento vital de cada texto. Para el lector y la lectora de la revista, los escritos sobre estudios literarios de Vallejo constituyen una forma de abordar críticamente los poemas presentes en *Amauta*, pues, como señala Tomás Escajadillo (1998), no toda la literatura presente en la revista constituye una literatura de vanguardia. De esta manera, la posibilidad de realizar una lectura extensiva⁷ de *Amauta*, permitiría contrastar los poemas presentes en la revista con los diversos estudios literarios sobre la “nueva poesía” en autores como Vallejo y otros. Por su parte, Antonio Melis (1999) subraya la presencia vanguardista en *Amauta*:

Los textos publicados sobre el tema presentan actitudes diferentes y hasta opuestas frente a los fenómenos artísticos de la época. Pero se mantiene como elemento constante el afán documentario, a partir de la convicción profunda de que el lector debe disponer de todos los elementos posibles, para formarse autónomamente una opinión, sin ninguna forma de censura y anatema. Esta práctica cultural corresponde a una visión de los hechos artísticos y literarios profundamente abierta y, sobre todo, ajena a todo determinismo sociológico (p. 147).

Si Mariátegui concuerda con la apreciación de Vallejo sobre los usos de la forma y del lenguaje en la nueva literatura, estos solo serán puntos de vista que intentarán discutir polémicamente con otras visiones acerca de estas cuestiones. En tal sentido, *Amauta* seguirá el derrotero que Mariátegui (1972) plasmó en la presentación de su revista:

El primer resultado que los escritores de *Amauta* nos proponemos obtener es el de acordarnos y conocernos mejor nosotros mismos. El trabajo de la revista nos solidariza más. Al mismo tiempo que atraerá a otros buenos elementos, alejará a algunos fluctuantes y desganados que por ahora coquetean con el vanguardismo, pero que apenas este les demande un sacrificio, se apresurarán a dejarlo. *Amauta* cribará a los hombres de la vanguardia —militantes y simpatizantes— hasta separar la paja del grano. Producirá o precipitará un fenómeno de polarización y concentración (pp. 237-238).

El siguiente aforismo de “Se prohíbe hablar al piloto” está dirigido a quienes, desde Europa, utilizan las palabras “América Latina” como un espacio de ganancia personal:

América Latina.

Ahí tenéis dos palabras que en Europa han sido y son explotadas por todos los arribismos concebibles. América Latina. He aquí un nombre que se lleva y se trae de uno a otro bulevar de París, de uno a otro museo, de una a otra revista tan meramente literaria como intermitente.

En nombre de América Latina consiguen hacerse ricos, conocidos y prestigiosos. América Latina sabe de discursos, versos, cuentos, exhibiciones cinemáticas, con música, pastas, refrescos y humores de domingo. En nombre de América Latina se juega el peligroso rol diplomático de oratoria, susceptible de ser engatusado, en banquetes y aniversarios, a favor de flamantes quimeras convencionales de la política europea.

Para todo esto se prestan estas dos palabras. De ellas sacan gran provecho personal todos aquellos que nada pueden hacer por cuenta propia, sino agarrándose al país de su procedencia y a antecedentes y referencias de familia. (Vallejo, 1926c, p. 18).

El poeta critica aquella forma de (re)exotizar el continente y de convertirlo en un concepto lleno de imágenes sin movimiento y, por último, simplemente mercantilizarlo. Por esta razón, para Vallejo es tan importante la labor de *Amauta* como re configuradora de la idea de “América Latina” y, en particular, del Perú. Así se lo deja expresado a Mariátegui en una carta escrita el 10 de diciembre de 1926:

En estos días enviaré a usted con todo cariño algún trabajo para *Amauta*, cuyo éxito y acción renovatriz en América celebro de corazón, puesto que ella es, como usted me dice, “nuestro mensaje”. Creo que esta resonancia ha de crecer, contribuyendo así a densificar más y más la sana inspiración peruana de nuestra acción ante el continente y ante el mundo (citado en Mariátegui, 1984, p. 203).

Problemática que será recurrente para Vallejo en aquellos años. En un ensayo publicado en la revista *Mundial* en marzo de 1927, bajo el título “Una gran reunión latinoamericana”, el poeta de Santiago de Chuco da cuenta de los debates en torno a la difusión de la cultura y del arte latinoamericano dentro de Europa en el marco de una reunión de intelectuales hispanoamericanos organizados por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones. Mientras que algunas voces, como la de Gabriela Mistral, recurren a la necesidad de incorporar la producción española, Vallejo (2014) piensa en la producción autóctona, esto es, en las “obras rigurosamente indoamericanas y precolombinas” (p. 96). “Es allí —continúa Vallejo— donde los europeos podrán hallar algún interés intelectual [...]. El folclore de América, en los aztecas como en los incas, posee inesperadas luces de revelación para la cultura europea” (p. 96).

Por medio de estos escritos se advierte un debate abierto con respecto al sentido y al espíritu que debían tener las vanguardias latinoamericanas. Tanto para Mariátegui como para Vallejo, la “nueva poesía” no era producto de las nuevas palabras que otorgaba el proceso de modernización mundial, sino, más bien, la incorporación de una sensibilidad propia del continente que debía ser puesta en palabras como su expresión viva. El camino era, pues, la búsqueda de aquello que se establecía como lo propio, un sustrato que algunos veían en la herencia indígena que continuaba viva en muchos sectores del continente. En tal sentido, las vanguardias latinoamericanas poseían allí una dialéctica entre pasado y presente en constante movimiento.

Vallejo y el ritmo político-literario en *Amauta*

Se volverá a ver la escritura de Vallejo en las páginas de *Amauta* en el número ocho (abril de 1927) con un breve texto titulado “Sabiduría” y que, a nota de aclaración, se indica que corresponde a un extracto de una novela inédita del autor. Si bien Vallejo ya había escrito novelas cortas, como señalamos anteriormente, estas fueron creadas y publicadas antes de su viaje a Europa; así las cosas, los lectores y las lectoras de *Amauta* se encontrarán con un Vallejo cuentista que, al igual que con su poema “Me estoy riendo”, ha ido trabajando en base a una serie de experimentaciones que recogen su estilo jovial con las nuevas tendencias vanguardistas de la época. “Sabiduría” narra las alucinaciones de un delirio febril que tiene un sujeto llamado Benites, quien se encuentra enfermo en su cama; dichas alucinaciones tienen como imagen central la figura de Jesucristo. Por medio de este cuento, se puede constatar la lógica del sujeto atormentado presente en gran parte de la poesía vallejana, pues Benites se cuestiona su propia vida, camino a lo que él cree es su muerte. Posteriormente, “Sabiduría” será parte de la novela titulada *El tungsteno*; al respecto, cabe señalar dos cosas. En primer lugar, como sostiene Julio Ortega (1969), la novela y el cuento parecen:

[...] servir a Vallejo como campo de exploración verbal para arribar al nivel de lenguaje revertido que maneja en *Trilce* —y se advierte este carácter transitivo de esos relatos sobre todo en la voluntad de apoyar en el lenguaje metafórico una ruptura del discurso descriptivo [...] (p. 373).

Esta exploración verbal presente en sus cuentos/novelas cumplen un rol interesante en una revista como *Amauta*. Por ejemplo, Tarcus (2020) señala que una de las funciones más importantes de las revistas culturales latinoamericanas de la primera mitad del siglo xx fue la de constituirse como vitrina y laboratorio de los novelistas, pues era recurrente encontrarse con extractos de novelas inéditas en las páginas de aquellas revistas⁸. En la revista de Mariátegui existen casos como *La casa de cartón* de Martín Adán (*Amauta* 10) y *El Amauta Atusparia* de Ernesto Reyna (*Amauta* 26, 27 y 28), entre otros.

En un segundo lugar, lo novedoso en su prosa es la presencia de elementos que constituyen el acercamiento del autor con el drama social y económico del Perú, y, en gran medida, América Latina, puesto que el relato da cuenta de las preocupaciones terrenales de Benites relacionadas con su trabajo en una minera en el país andino. El narrador del texto dice lo siguiente:

Las alucinaciones se relacionaban con lo que más preocupaban a Benites en el mundo tangible, tales como el desempeño de su puesto en las minas, su negocio en sociedad con Marino y el deseo de un capital suficiente para ir en seguida a Lima a terminar lo más pronto posible sus estudios de ingeniero. Vió [sic] que Marino se quedaba con su dinero y todavía le amenazaba con pegarle, ayudado por todos los pobladores de Quivilca. [...] Entonces el Corazón de Jesús entraba en el conflicto, y espantaba con su sola presencia a los agresores y ladrones, para luego desaparecer instantáneamente, [...] y dejarle desamparado en el preciso momento en que el gerente de la “Mining Societed” se paseaba colérico en el escritorio de Cuzco y le decía: “Puede usted irse. La empresa le cancela el nombramiento en atención a su mala

conducta. Es mi última decisión” [...]. El gerente ordenó a dos criados que le sacasen de la oficina (Vallejo, 1927, p. 17).

Aunque no se pueda considerar a “Sabiduría” como un relato acerca de la injusticia social, es pertinente señalar que Vallejo ingresa en el campo de los miedos terrenales que se genera en el estado de ánimo de una clase media emergente del Perú. ¿Se sentirá identificado Vallejo con Benites?⁹ Por lo pronto, se debe señalar que el ingreso de capital privado extranjero, por medio de empresas norteamericanas en el Perú —y específicamente en la zona donde es oriundo Vallejo—, fue extremadamente salvaje durante los años veinte del siglo pasado. Este tema no es menor dentro de la revista, pues en esta misma entrega de *Amauta* se encuentra un estudio titulado “Economía de Sud-Perú” de Emilio Romero, quien informa sobre la economía del sur del país y se hace explícita la aparición de empresas norteamericanas en territorio andino. Asimismo, en un texto del líder de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), Víctor Raúl Haya de la Torre, titulado “Sentido de la lucha antimperialista”, se denuncia el ingreso de capital privado al país y se insta a una nacionalización de los recursos naturales. Los escritos sobre el problema imperialista se extenderán en el siguiente número de la revista, lo que le valió la suspensión por siete meses de parte del gobierno de Leguía¹⁰.

La última aparición de Vallejo en *Amauta* será un ensayo publicado en el número treinta de la revista (abril-mayo de 1930). Dicho texto, titulado “Autopsia del superrealismo”, será una fuerte crítica que el poeta realiza a tal movimiento artístico, al cual da por muerto. Esto se debe, según Vallejo (1930), al alejamiento que tuvieron con las ideas y los dirigentes marxistas de la época: “Cada superrealista hizo lo que le vino en gana. Rompieron con numerosos miembros del partido y con sus órganos de prensa y procedieron en todo, en perpetuo divorcio con las grandes directivas marxistas” (p. 46), junto a un contundente mantenimiento de un “refinamiento burgués”. En tal sentido, Vallejo enrostraba a este movimiento su pasado anarquista y

su superficial cercanía con el marxismo, al cual nunca entendieron y al que no quisieron ni siquiera acercarse teóricamente:

El superrealismo se declaraba, por todos estos motivos, incapaz para comprender y practicar el verdadero y único espíritu revolucionario de estos tiempos: el marxismo. El superrealismo perdió rápidamente la sola prestancia social que habría podido ser la razón de su existencia y empezó a agonizar irremediabilmente (p. 46).

Este escrito corresponde a la etapa de un Vallejo absorbido profundamente por su militancia marxista de corte pro-soviético, la cual comenzó a aflorar en el año 1927, “año de una profunda crisis moral e intelectual”, donde se “cuestiona el sentido último de la existencia y de su propia contribución a la vida de los hombres” (Libos, 2016, p. 12). Al año siguiente logra viajar a la Unión Soviética tomando contacto directo con la realidad del país de los soviets; pese a que el segundo manifiesto surrealista de Breton, publicado en 1929, se suscribía al marxismo como corriente política y social, el severo esquema que iba forjando el realismo soviético no lograba cuajar con el impulso desenfundado que el surrealismo intentaba plasmar en el arte. Por ello, Müller-Bergh y Mendosa (2005) señalan que las opiniones de Vallejo, en esta cuestión, son “apasionadas e ideológicas” (p. 114). A modo de comparación, la opinión de Mariátegui acerca del surrealismo era muy distante a la del poeta; por ejemplo, en su texto “El balance del suprarrealismo”, publicado en *Variedades* en 1930, Mariátegui (1970) lo señala como un verdadero “movimiento, una experiencia” (p. 47) en cuyo seno está presente la adopción del marxismo como programa político, económico y social, haciendo posible al surrealismo explorar la libertad en el arte. Así, no se trataría de una apuesta de libertinaje artístico ni menos de itinerarios estéticos, sino de una exploración artística anclada en una brújula ideológica: “[A]utonomía del arte, sí; pero, no clausura del arte. Nada les es más extraño que la fórmula del arte por el arte” (Mariátegui, 1970, pp. 47-48).

Como se señaló, “Autopsia del superrealismo” —escrita en París en febrero de 1930— fue publicada en el número treinta de *Amauta*. Para dicha entrega, Mariátegui ya había muerto y la revista pasa a manos de Ricardo Martínez de la Torre, uno de los responsables en la transformación del Partido Socialista del Perú —fundado por Mariátegui— al Partido Comunista (mayo de 1930), instancia que permite identificar el acercamiento directo de un grupo cercano a Mariátegui a las filas de la Komintern¹¹. De tal modo, el tema de las vanguardias como problemática en proceso será anulada, pues en la nota editorial del número treinta de *Amauta* (abril-mayo de 1930), titulada “Tercera etapa”, la revista “rechazará toda intervención extraña a sus intereses inconfundibles”, declarándose “revista de clase” (citado en Manzoni, 2008, p. 192). Ahora bien, tal como asevera Flores Galindo (1980), en los últimos días de Mariátegui comenzó una escisión entre los “políticos” e “intelectuales” del grupo en torno a *Amauta* y al Partido Socialista Peruano, siendo los últimos los más cercanos a las ideas de Mariátegui, “[...] pero personajes como José María Eguren, Martín Adán o Estuardo Núñez no eran los más adecuados para una empresa que exigía realismo y acción inmediata” (p. 100). Con esto, se puede observar un intento por configurar un espacio cerrado y dogmático alrededor de la revista, instando a pensar en su clausura como plataforma polémica y de debate. Si bien gran parte de este número estará dedicado a escritos sobre la vida y la obra de Mariátegui, algunos pequeños ensayos se enfocarán dentro de la red de la III Internacional. En ese orden, *Amauta*, que fue pensada por su difunto director como una revista de polémica en la que se debía debatir críticamente diversos puntos de la política y de la cultura, sin entrar en dogmatismos cerrados, termina constituyéndose, a partir del número treinta, en un aparato clasista y de corte pro-soviético. De esta manera, ensayos como el de Vallejo constituían el material de apoyo a este nuevo perfil que tomará la revista en sus últimos meses de vida¹².

A modo de conclusión

En necesario detenerse aquí con el fin de arrojar algunas conclusiones sobre la presencia de César Vallejo en la revista de Mariátegui. Sin duda, el autor de *Trilce* constituye uno de los pocos escritores en *Amauta* que problematiza la idea de poesía de vanguardia durante esos años, ya que no todo lo nuevo constituía poesía vanguardista, así como tampoco todo aquello que utilizaba palabras y formas novedosas. En aquellos años, donde el concepto “vanguardia” encerraba todo y nada a la vez, donde “nuestras vanguardias —como señalara Alfredo Bosi (1996)— tuvieron demasías de imitación y demasías de originalidad” (p. 20), la presencia de Vallejo en *Amauta* no solo constituye una instancia de aparición y constatación de un magnífico y novísimo poeta, sino que también —y esto es lo más importante— forma parte de la polémica de *Amauta* en torno a la literatura y a la cuestión política. Tanto él como Mariátegui apuntaban a la creación de una poesía latinoamericana que renovara el espectro literario del momento sirviéndose de un sustrato propio y original del continente que debía otorgar una nueva sensibilidad. La imagen “exótica” de América Latina, que era proyectada en Europa por algunos intelectuales junto a una comercialización de dicho imaginario, era para Vallejo un obstáculo que urgía combatir para avanzar hacia la sensibilidad indoamericana.

En lo particular de la literatura vallejana, se observa aquel entramado de renovación vanguardista que el poeta recoge en Europa y que viene a nutrir un espacio poético que deriva de *Los heraldos negros* y de *Trilce*. Más que ver en la vanguardia una instancia de ruptura, Vallejo intenta recorrer aquellos meandros que separan lo tradicional con lo renovador de su obra. Entonces, se constata en sus poemas publicados en *Amauta* un camino donde el poeta de Santiago de Chuco sigue experimentando, buscando nuevas formas de expresión y manteniendo un espíritu característico. Su cuento “Sabiduría” expone un

interés por los dramas sociales de Perú que Vallejo comienza a incubar en su trabajo y que, en las páginas de *Amauta*, cobra vigor al ser publicado junto a ensayos referentes a la problemática del imperialismo en la región. De igual manera, “Autopsia del superrealismo”, aun cuando fue una crítica descarnada sobre la posición política que jugaba este estilo vanguardista, sirvió para fortalecer las nuevas derivas que, tras la muerte de Mariátegui, los encargados de *Amauta* deseaban darle a la revista. En ambos escritos, cabe dar cuenta de un hilo conductor en la elaboración y en los debates propios de la revista: en el primer caso, como parte de la denuncia de explotación y avance imperialista en la región; y en el segundo, respecto del fortalecimiento de lineamientos más dogmáticos y cerrados cercanos a los propuestos por la III Internacional.

Por último, a través de este trabajo se desea contribuir en la configuración de un espacio de diálogo entre los estudios literarios y otras disciplinas de las humanidades, como bien lo propone Annick Louis (2013). Las revistas culturales —en este caso *Amauta*— permiten ingresar a estas cuestiones, pues en ellas está presente la articulación de propuestas políticas y literarias de su tiempo, las cuales son tensionadas constantemente. En tal sentido, el “objeto literatura” presente en una revista perdería múltiples dimensiones de análisis si no entrara en diálogo con el entramado social y humano que dio cabida a su materialidad misma. Sin esto, solo queda la elaboración de monografías superfluas y de análisis anacrónicos, lo que reproduce el discurso de “crisis” de los estudios literarios.

Notas

- 1 Este trabajo hace uso del concepto “artefacto cultural complejo” para referirse a *Amauta* pues, como señala Tarcus (2020) las revistas culturales pueden ser consideradas como artefacto cultural complejo, ya que ellas poseen un espesor teórico-práctico que se diluye en múltiples acciones materiales y discursivas propias de la misma. Es decir, las revistas culturales tienen “la ventaja de llamar nuestra atención sobre un conjunto de técnicas, saberes y prácticas que haces a la *tekné* de una revista, y que atañen tanto a su producción escrita como a su producción gráfica y tipográfica” (Tarcus, 2020, p. 62) Todo este entramado puede dar cuenta de las formas y estructura particular de cada revista. Siguiendo a Isava (2009), cada revista cultural, en su calidad de artefacto cultural, “pone en funcionamiento” redes de significación que lo hacen posible y lo justifican, pero al mismo tiempo las patentiza al escenificarlas en una suerte de inscripción significativa susceptible de ser leída, analizada, interpretada, (re)pensada.” (p. 448). Esto hace que cada revista cultural, en su condición de artefacto, tiene la capacidad de poner en obra definiciones y concepciones de la cultura, reafirmando dichas ideas, o tensionándolas. En otras palabras, intentando reconfigurar el campo cultural donde la revista se inserta. Como señala Zamorano (2018), el canon de una revista, no solo se aprecia por un tipo de lector o lectura particular de una disciplina en particular presente en este artefacto, sino también “una filiación con una cierta identidad colectiva” (p. 13).
- 2 “Hacia 1914 ya existía prácticamente todo lo que se puede englobar bajo el término, amplio y poco definido, de «vanguardia»: el cubismo, el expresionismo, el futurismo y la abstracción en la pintura; el funcionalismo y el rechazo del ornamento en la arquitectura; el abandono de la tonalidad en la música y la ruptura con la tradición en la literatura” (Hobsbawm, 2004, pp. 182-183).
- 3 Jorge Schwartz señala: “La utilización estrictamente política del término “vanguardia” comienza a mediados del siglo XIX, con Marx y Engels. Como fundadores del comunismo, ellos se consideraban parte de la vanguardia social. Pero, en realidad es Lenin quien usa apropiadamente el término al decir que “al educar a los trabajadores del Partido el marxismo educa a la vanguardia proletaria” (Schwartz, 2006, p. 41).
- 4 Esta clasificación de la literatura fue utilizada en su momento por José Carlos Mariátegui (1928) en su libro *7 Ensayos de Interpretación de la realidad peruana*, como una forma de entender el proceso literario que vivía el Perú de su época.
- 5 No debe parecer casual la influencia del ultraísmo en la poética de Vallejo, pues el principal exponente de esta corriente española, el surrealista Juan Larrea, fue compañero del escritor peruano en la aventura de la revista francesa *Favorables-París-Poema*.

- 6 El 3, al igual que el 1, son para el poeta partes del infinito. Sin embargo, el 1 no es más que la condena de la soledad y lo terrenal; el 2 se convierte en el simulacro de un binario que vuelve constantemente a la separación de “unos”. El 3, en cambio, otorga la libertad, en cuanto se configura como parte del ser divino y trascendental.
- 7 Se hace uso del concepto a partir de lo trabajado por Annick Louis (2014) quien señala la existencia de dos tiempos o tipos de lectura de una revista: una lectura extensiva (L.E.) y una lectura intensiva (L.I.) de las revistas culturales. Por L.E. se entiende una lectura a partir de cada número, por medio de un estudio fragmentario y discontinuo. Entender la revista desde los márgenes propios en que sus lectores y lectoras realizaron dicha lectura, adaptada a los ritmos de publicación, y dentro del periodo determinado en que funciona la revista; por el contrario, la L.I. se entiende una lectura que podemos hacer de carácter lineal y total, condición propia que lo da nuestra posición de investigador/a. “Estas dos condiciones de recepción diferentes permiten también pensar la concepción de la revista y la imagen de lector que generó” (Louis, 2014, p. 33).
- 8 “Las revistas tiene un tiempo de circulación más veloz que el libro y anticipa los textos que el libro va a demorarse en recoger. La revista, campo de pruebas y de ensayos, avanza y arriesga, mientras el libro corrige, selecciona, decanta, consolida. En este sentido, [...] la revista es siempre vanguardista [...]” (Tarcus, 2020, p. 25).
- 9 Vallejo proviene de una familia de clase media baja, lo que lo llevó a múltiples dificultades económicas para poder sortear con éxito su carrera académica. A esto, se lo agrega la falsa acusación que fue hecha sobre el poeta, al señalarlo como participe del saqueo y quema de una casa en 1920. Esta acusación y drama terrenal lo acompañará el resto de su vida, pues será uno de los motivos centrales de su autoexilio a Europa.
- 10 El motivo del cierre de *Amauta* en junio de 1927 fue justificado por la dictadura de Leguía a partir de un supuesto “complot comunista”, organizado por diversos movimientos de izquierda dentro del Perú y el extranjero. Según esta acusación, Mariátegui tenía contactos con la Internacional Comunista, hecho que recién ocurre en 1929.
- 11 De igual manera, podemos señalar que: “Tras la muerte de Mariátegui, un sector del círculo mariateguiano estaba fuertemente vinculado con la III Internacional, como era el caso de Eudocio Ravines —secretario general del Partido Socialista peruano— y el mismo Ricardo Martínez de la Torre, provocando esto, una decantación hacia las tácticas de lucha propuestas por la Komintern. Así, en sus dos últimos números, *Amauta* pasaría a ser un órgano perfilado a promover un programa —delimitado por las propuestas de la III Internacional— más que articular polémica y debate para construirla. Si bien, desde 1929, Mariátegui y el Partido Socialista se fueron introduciendo en las líneas y discusiones que la III Internacional mantenía —las cuales también desembocaban en *Amauta*— esto no

significaba que fueran recibidas por José Carlos en una suerte de pasiva sumisión acrítica” (Berríos, 2020, pp. 133-134).

12Tras la muerte de Mariátegui, *Amauta* durará solo tres números más (las entregas 30, 31 y 32).

Referencias

- Beigel, F. (2003). *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Biblos.
- Berríos, C. (2020). *Hacia una modernidad arcaica. Amauta, Mariátegui y la querrela en torno al indigenismo*. Inubicalistas.
- Bossi, A. (2006). La parábola de la vanguardia latinoamericana. En Jorge Schwartz (Comp.), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (pp. 19-31). Fondo de Cultura Económica.
- Coyné, A. (1981). César Vallejo, vida y obra. En Julio Ortega (Ed.), *César Vallejo* (pp. 17-60). Taurus.
- Escajadillo, T. (1998). ¿Existió una prosa de ficción de “vanguardia” en Amauta”? En *Simposio Internacional Amauta y su época* (pp. 331-351). Minerva.
- Fernández, O. (2019). La poética de Vallejo. Un ejercicio de comparación. En Jorge Polanco y Gonzalo Jara (Eds.), *Cien años de Los Heraldos Negros. Escrituras en torno a la poética de César Vallejo* (pp. 11-25). Inubicalistas.
- Flores Galindo, A. (1980). *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern*. Descó.
- Hobsbawm, E. (2004). *Historia del siglo xx*. Crítica.
- Isava, L. (2009). Breve introducción a los artefactos culturales. *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales*, 17(34), 441-454.
- Kishimoto, J. (2018). La obra poética de César Vallejo y la crítica de su tiempo (1911-1923). *Archivo Vallejo*, 1(1), 115-134.
- Kohan, M. (2021). *La vanguardia permanente*. Paidós.
- Lauer, M. (2008). Poesía vanguardista peruana. 1916-1930. En Hubert Pöppel y Miguel Gomes (Eds.), *Bibliografía y antología de*

- las vanguardias literarias. Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela* (pp. 265-287). Vervuert.
- Libos, Ch. (2016). César Vallejo y los bordes espeluznantes. En César Vallejo, *Ruido de pasos de un gran criminal. Cuentos y pensamientos de César Vallejo* (pp. 5-28). Ediciones del Caxicondor.
- Louis, A. (2013). Notas de una posible articulación epistemológica de los estudios literarios con las ciencias humanas y sociales. *Exlibris*, (2), 210-220. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/383/252>
- Louis, A. (2014). Las revistas literarias como objeto de estudio. En Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (Eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 31-57). Shaker Verlag.
- Manzoni, C. (2008). *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*. Corregidor.
- Mariátegui, J. C. (1926). Arte, revolución y decadencia. *Amauta*, (3), 3-4.
- Mariátegui, J. C. (1970). *El artista y su época*. Editorial Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1972). *Ideología y Política*. Editorial Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1984). *Correspondencia, Tomo I*. Editorial Amauta.
- Melis, A. (1999). *Leyendo Mariátegui*. Editorial Amauta.
- Müller-Bergh, K. y Mendosa, G. (2005). *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo IV, Sudamérica, Área Andina Centro: Ecuador, Perú y Bolivia*. Iberoamericana.
- Orrego, A. (1926). El personaje y el conflicto dramático en el teatro, la novela y el cuento. *Amauta*, (1), 9-10.
- Ortega, J. (1969). Para una mejor lectura de Vallejo. *Iberoamericana*, 35(68), 371-376. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2350/2543>
- Pizarro, A. (1981). Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina. *Revista Araucaria*, (13), 81-96.
- Rama, Á. (2017). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Santivañez, R. (1998). La poesía peruana de Vanguardia. *En Simposio Internacional Amauta y su época* (pp. 361-370). Minerva.
- Schwartz, J. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica.
- Tarcus, H. (2020). *Las revistas culturales Latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Tren en movimiento.
- Vallejo, C. (1926a). Me estoy riendo. *Amauta*, (3), 4.
- Vallejo, C. (1926b). Poesía nueva. *Amauta*, (3), 17.
- Vallejo, C. (1926c). Se prohíbe hablar al piloto. *Amauta*, (4), 18.
- Vallejo, C. (1927). Sabiduría. *Amauta*, (8). 17-18.
- Vallejo, C. (1930). Autopsia del superrealismo. *Amauta*, (30), 44-47.
- Vallejo, C. (2014). *Camino hacia una tierra socialista. Escritos de viaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Zamorano, C. (Ed.) (2018). *Escrituras en tránsito. Revistas y redes culturales en América Latina*. Cuarto Propio.

**MÁS ALLÁ DEL VERSO Y LA PROSA: LA PUGNA
ESTILÍSTICA EN *ESCALAS* (1923) DE CÉSAR VALLEJO**

**BEYOND VERSE AND PROSE: THE STYLISTIC
STRUGGLE IN *ESCALAS* (1923) BY CESAR VALLEJO**

**ALÉM DO VERSO E DA PROSA: A LUTA ESTILÍSTICA
EM *ESCALAS* (1923) DE CÉSAR VALLEJO**

Eduardo Mijaíl Ávalos Salas*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
eduardo.avalos@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0001-9106-6600

Daniela Arcila Medina**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
daniela.arcila@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-9915-7125

Recibido: 4/02/23

Aprobado: 18/03/23

* Es estudiante de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de Filosofía en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Ha participado como ponente en el Coloquio Internacional José Santos Chocano “Nuevo mundo, nuevo arte”, el cual fue organizado por la Escuela de Literatura de la UNMSM, la Escuela de Posgrado Antonio Ruiz de Montoya y la Asociación Peruana de Retórica. Ha publicado los artículos “La configuración de la memoria en *El libro de Dios y de los húngaros* (1978): cambio interlocutivo e interrelación campofigurativa” y “La retórica del refrenamiento en *La piedra alada* (2005) de José Watanabe” en la revista *Metáfora*. Su área de investigación se orienta a la poesía y la narrativa vanguardista peruana.

**Estudiante de pregrado de la carrera de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En el 2020, participó en el Coloquio Internacional José Santos Chocano “Nuevo mundo, nuevo arte” con su ponencia “La influencia del Romanticismo en el concepto de revolución social en los poemas Excelsior y Desde la cumbre”. También forma parte del comité editorial de la revista *Luminertá*. En la actualidad, su línea de investigación académica se centra en el estudio de la obra poética de José María Eguren.

Resumen

Para la crítica, *Escalas* (1923) forma parte de las creaciones menores de César Vallejo, en tanto que ha sido considerado un bosquejo que permite la explicación de otros textos de la producción poética y narrativa del vate santiaguino. Por esta razón, en homenaje a su centenario, este artículo tiene como propósito ofrecer una nueva lectura de *Escalas* a la luz de los aportes de la Retórica General Textual. Para ello, se plantea como hipótesis que el carácter hermético de *Escalas* no es producto de la inexperiencia de Vallejo como narrador, sino de su conciencia experimental. Esta tiene su correlato en una pugna estilística entre tres regímenes de pensamiento: el separativo, el distintivo y el confusivo. Se emplea como marco teórico principal la clasificación de Giovanni Bottirolí sobre los estilos de pensamiento, además de las categorías de campo retórico y campo figurativo propuestas por Stefano Arduini.

Palabras claves: César Vallejo, vanguardia peruana, retórica, estilos de pensamiento, narrativa peruana.

Abstract

For critics, *Escalas* (1923) is part of the minor creations of Cesar Vallejo, as it has been considered a sketch that allows the explanation of other texts of the poetic and narrative production of the santiaguino poet. For this reason, in homage to its centenary, this article aims to offer a new reading of *Escalas* in light of the contributions of General Textual Rhetoric. For this, it is hypothesized that the hermetic character of *Escalas* is not the product of Vallejo's inexperience as a narrator, but of his experimental consciousness. This has its correlate in a stylistic struggle between three regimes of thought: the separative, the distinctive and the confusive. Giovanni Bottirolí's classification of styles of thought is used as the main theoretical framework, in addition to the categories of rhetorical field and figurative field proposed by Stefano Arduini.

Keywords: Cesar Vallejo, peruvian vanguard, rhetoric, styles of thought, peruvian narrative.

Resumo

Para os críticos, *Escalas* (1923) faz parte das criações menores de César Vallejo, pois tem sido considerado um esboço que permite a explicação de outros textos da produção poética e narrativa do vate santiaguino. Por essa razão, em homenagem ao seu centenário, este artigo pretende oferecer uma nova leitura de *Escalas* à luz das contribuições da Retórica Textual Geral. Para isso, hipotetiza-se que o caráter hermético de *Escalas* não é o produto da inexperiência de Vallejo como narrador, mas de sua consciência experimental. Isso tem seu correlato em uma luta estilística

entre três regimes de pensamento: o separativo, o distintivo e o confuso. A classificação de estilos de pensamento de Giovanni Bottiroli é utilizada como principal referencial teórico, além das categorias de campo retórico e campo figurativo propostas por Stefano Arduini.

Palavras-chaves: César Vallejo, vanguarda peruana, retórica, estilos de pensamento, narrativa peruana.

Introducción

César Vallejo (1892-1938) no solo es el mayor exponente de las letras peruanas, sino también uno de los monumentos de la literatura universal.¹ Este excelso reconocimiento se debe específicamente a su poética, la cual continúa siendo de sumo interés para la crítica nacional e internacional. Como consecuencia del ensalzamiento de la poesía del vate peruano, sus incursiones en los géneros del cuento, la novela, el teatro y el ensayo, se han visto opacadas. Aquello se demuestra en la notable diferencia bibliográfica entre los estudios centrados en la poética vallejana y los que se preocupan por el resto de la obra del poeta santiaguino. Aun así, podemos encontrar una respetable cantidad de fuentes académicas que abordan el resto de aristas de esta obra². Dentro de este conjunto, resaltan las investigaciones sobre la narrativa de Vallejo, dado que, después de la poesía, es el género que más exploró. En este corpus crítico, nos ha llamado la atención, a cien años de su publicación, la escasa valoración que ha recibido la ópera prima de la narrativa de Vallejo: *Escalas* (1923). Debido a su carácter hermético, este libro ha sido enjuiciado por la crítica³ como un acercamiento primerizo de Vallejo al género narrativo. En otras palabras, un texto inmaduro en el que se observa un intento de familiarización con el acto de narrar. Este juicio de valor se sustenta en una comparativa que realiza la crítica con obras narrativas posteriores como *Fabla Salvaje* (1923), *Hacia el reino de los Sciris* (1928) y *El tungsteno* (1931).

Discrepamos con dicha valoración, pues consideramos que *Escalas* no responde a la voluntad de edificar un proyecto na-

rrativo, sino al impulso creador que transgrede los preceptos heredados. Así pues, sostenemos que *Escalas* está más cerca de *Trilce* (1922) que de sus sucesores en materia narrativa. En ese sentido, el propósito de nuestro trabajo es superar la aproximación que menoscaba la autonomía de este libro como organicidad concreta. Para lo cual, nuestra hipótesis sostiene que el carácter hermético de *Escalas* se fundamenta en una conciencia experimental, régimen distintivo y confusivo, que se enfrenta a las normativas de la genética textual, régimen separativo. De esta manera, nos centraremos en la *dispositio*, la *elocutio* y la *inventio* de *Escalas*; estas dos últimas, a partir del análisis de cuatro textos: “Muro noroeste”, “Muro antártico”, “Más allá de la vida y la muerte” y “Cera”. En ese sentido, empleamos como metodología los aportes de Stefano Arduini y Giovanni Bottirolí a la retórica general textual (“campo retórico”, “campo figurativo” y “estilo de pensamiento”). A continuación, empezaremos nuestro trabajo ingresando al “campo retórico” de *Escalas*.

El campo retórico de *Escalas*

Stefano Arduini en su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000) define el campo retórico como “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas” (p. 47). Dicho de otro modo, el campo retórico es el espacio donde se conjugan los acontecimientos que posibilitan la realización del texto retórico. En tal sentido, el ingreso al campo retórico supone el análisis del contexto social y cultural, las influencias literarias o filosóficas y la recepción de la obra literaria. Todos estos aspectos serán expuestos a continuación.

En el campo sociopolítico, *Escalas* se ubica durante el Onceño de Augusto B. Leguía (1919-1930), el cual se adjudicaba la representación de las clases medias, no obstante, en la práctica fue un régimen de corte elitista (Miro Quesada 1961). De esta manera, los más beneficiados fueron los allegados al mandata-

rio, lo cual se puede apreciar en la ausencia de reformas efectivas. Estas fracasaron en su propósito de descentralización y solo lograron acrecentar la burocracia que se beneficiaba de las rentas fiscales. Por lo tanto, el programa del Partido Democrático Reformista no tuvo interés en aportar una solución significativa al problema de las provincias, al contrario, se preocupó por el desarrollo de un discurso populista que atrajera a las clases medias y marginadas del país (Miro Quesada 1961).

La indiferencia del gobierno de Leguía respecto de la situación de las provincias influyó notablemente en los sectores medios provincianos. Aquellos eran los principales impulsores de los fenómenos ideológicos y culturales que ocurrieron en Lima (López Lenci 1999). De ahí que el Poeta Universal, nacido en el seno de una familia de clase media provinciana, escriba *Trilce* (1922) con un arraigado sentimiento de marginación e injusticia. A esto se suma, la celebración del Centenario de la Proclamación de Independencia del Perú en 1921, la cual estuvo marcada por la organización de suntuosas fiestas, que fueron para el deleite exclusivo de los círculos palaciegos y las delegaciones extranjeras. En cambio, gran parte de la población respiraba un ambiente pesimista, debido a que la República, tras el periodo caudillista, no se había convertido en un Estado institucionalmente sólido e igualitario. Asimismo, tras la derrota en la Guerra del Pacífico, el Estado peruano no había fomentado el surgimiento de una identidad nacional, pues se continuaba prohibiendo el voto de los analfabetos. Aquello supuso una restricción de la participación de un grueso de la población, de modo que no se contribuyó con la representatividad de las mayorías.

En cuanto al campo de las influencias literarias y filosóficas, se puede destacar el influjo en la narrativa de César Vallejo de tres ítems⁴: (a) el Romanticismo, (b) el modernismo y (c) el vanguardismo. En lo que respecta al primero, podemos afirmar que el Romanticismo fue un movimiento trascendental que abarcó distintos aspectos de la cultura, de manera que propuso una

nueva concepción del mundo en el que la idea primaba sobre lo material. Del mismo modo, influyó en el modo de pensar y vivir en sociedad, mediante la composición del individuo romántico que solía caracterizarse por la nostalgia del pasado perdido y por el amor a la naturaleza. Igualmente, el Romanticismo no se estancó en la mera idealización del pasado, sino que contribuyó con la definición de la noción de revolución como cambio radical del presente. Löwy (2015) concuerda con ello al afirmar que la corriente romántica participó en la transformación de la nostalgia del pasado en un motor que impulse la revolución del presente con miras a la realización de un nuevo mundo.

El deseo de escape de la realidad característico del Romanticismo no solo se limitó a un retorno hacia el pasado idealizado, consecuencia de la añoranza por el mismo, sino también a la demanda de un mejor futuro. Esta premisa se verá reflejada en *Escalas*, pues se evidencia una evasión del presente carcelario hacia el recuerdo de la madre y hacia la exigencia de un mundo nuevo, donde la justicia sea respetada y practicada. Cabe destacar que la prueba máxima del influjo del Romanticismo en la obra de Vallejo es su tesis de bachillerato titulada *El romanticismo en la poesía castellana* (1915). En ella se realiza una revisión histórica del Romanticismo en España y se aplican las categorías del positivismo de Taine para comprender su especificidad (Vallejo 1954). En esta tesis, el poeta peruano dialoga con los marcos europeos, ya que busca el desarrollo de un pensamiento autóctono que sea expresión creativa de los intelectuales latinoamericanos.

En lo concerniente al segundo ítem, podemos aseverar que el modernismo fue un movimiento sincrético que buscó la equiparación de Hispanoamérica y Europa en materia de innovación artística. Dicho de otro modo, el modernismo animó el surgimiento de una literatura isocrónica que estaba caracterizada por el cosmopolitismo, el virtuosismo formal y la fascinación por lo exótico. Este último punto, se tradujo, en la narrativa modernista, en la adopción de un sinnúmero de tópicos provenientes

del decadentismo, tales como la mujer fatal, el *dandy*, el *spleen*, la necrofilia, el peregrinaje, entre otros (González 1989). Los encargados de representar estos tópicos en la narrativa peruana fueron Clemente Palma, Ventura García Calderón y Abraham Valdelomar, de modo que instauraron tempranamente la tradición del relato de corte fantástico. *Escalas* dialoga con esta herencia, pues reúne una serie de relatos donde priman episodios simbólicos, oníricos y psicopatológicos (Gutiérrez 2004). Uno de ellos es “Más allá de la vida y la muerte”, en el cual se narra la llegada del protagonista, tras once años de ausencia, al pueblo de Santiago. En ese lugar, el protagonista experimenta una visión onírica que lo introduce a un mundo sobrenatural, donde se cuestiona la existencia tanto de la figura materna como la del protagonista.

Por último, el vanguardismo, entendido como “avant-garde” o “los que van adelante”, está esencialmente conformado por un cúmulo de movimientos proyectados a la innovación del quehacer artístico, la cual se hacía cargo parcialmente de los cambios científico-filosóficos de su época. Las vanguardias implementaron estos cambios como materia estética, extrayendo de ellos nuevas posibilidades expresivas (Maturó 1986). El alcance de la vanguardia no solo se limitó al viejo continente, sino que repercutió en Hispanoamérica. En el caso de la vanguardia peruana, analizada a través de los manifiestos, esta se muestra como un fenómeno que dista de ser un calco de la vanguardia europea. Esta se presenta como una resemantización del fenómeno primario, de manera que existe una apropiación original por parte de los nuevos grupos de intelectuales (López Lenci 1999), los cuales irrumpieron en la escena cultural, asumiendo una postura crítica contra la generación del 900.

Consideramos pertinente precisar que se detectan dos vanguardias poéticas en el Perú: la vanguardia cosmopolita y la vanguardia indigenista con proyección cosmopolita. La primera manifiesta un interés por la cultura vernacular hispanoamericana, mientras que la segunda tendencia incorpora una

auténtica óptica de raíces andinas (Fernández Cozman 2014). Vallejo se ubica en esta vanguardia, pues dota magistralmente a su obra de dicha visión del mundo. De esta manera, la búsqueda de una identidad nacional, sin descuidar la proyección universal, junto con la experimentación del lenguaje, le otorgan a Vallejo una eximia posición dentro de la vanguardia peruana.

Es innegable el influjo del vanguardismo en *Escalas*, pues esta conserva el impulso innovador y la voluntad transgresora de *Trilce*, debido a su cercanía cronológica. Susti (2013) da cuenta de ello e indica que el término “escalas” hace alusión a una serie de etapas simbólicas que le otorgan a la narración un movimiento, el cual busca la experimentación lingüística y contrasta con la reclusión carcelaria del narrador. Cabe señalar que, en *Escalas*, hay una ejecución distinta de las herramientas vanguardistas a diferencia de la empleada en *Trilce*. Al respecto, Schulman (1986) comenta que una de las herramientas vanguardistas es la mezcla genérica. Dicho de otro modo, el discurso vanguardista reúne con intrepidez los rasgos más destacados de cada género, de modo que se distancia de las propias convenciones literarias para socavarlas. Dicho esto, en *Escalas* se aprecia a todas luces la mezcla genérica entre la poesía y la narración. La demostración de ello es la creación de las “estampas”, las cuales no son relatos cortos ni poemas en prosa. De este modo, Vallejo innova los rasgos genéricos de acuerdo a una lógica propia, sin olvidar el tono de reclamo por la injusticia que padece el hombre en el mundo.

Respecto al estudio de la recepción crítica que tuvo *Escalas* (1923), hemos tomado como referencia el libro de González Montes (2002), el cual le dedica un capítulo entero a la revisión de la crítica literaria frente a *Escalas*. Consideramos que este libro es un aporte valioso en tanto que propone un balance cronológico y temático que cumple la función de un panorama abarcador. González Montes (2002) destaca tres periodos en la recepción de *Escalas*: la rápida apreciación, la subordinación a la producción poética y la crítica reciente. El primer periodo

comprende los años iniciales tras la publicación de *Escalas*; en este periodo, críticos como Asturrizaga y Spelucín valoran su innovación y su ruptura con la tradición narrativa que le precede. El siguiente periodo se inaugura tras la muerte de César Vallejo y el encumbramiento de su poesía por parte de la crítica especializada. Aquello conllevó a un descuido del estudio de la narrativa vallejana, al punto de que, los pocos estudios que se realizaron sobre esta, no fueron motivados por un interés genuino. En otras palabras, durante este periodo, los pocos estudios sobre *Escalas* eran realizados con la intención de “facilitar un mejor conocimiento o una interpretación más certera de sus textos líricos” (González Montes 2002, p. 62). Por último, el tercer periodo es el más fecundo y está vinculado al pequeño *boom* de los estudios narrativos sobre Vallejo. Según el autor, los trabajos de este periodo se caracterizan por haber recuperado la autonomía del texto y el uso de la intertextualidad en el estudio de *Escalas*.

Nos detendremos específicamente en el tercer periodo, debido a que, en él, hemos identificado dos trabajos fundamentales que marcan la pauta del devenir de la crítica con relación al estudio de *Escalas*. Se trata de *César Vallejo, cuentista* (1987) de Eduardo Neale-Silva y *La prosa de Cesar Vallejo* (1988) de Carlos Eduardo Zavaleta. El primero es un notable aporte a la exégesis de la cuentística vallejana, puesto que ofrece una taxonomía terminológica de sus textos narrativos. Aquella nomenclatura esclarece la naturaleza textual de *Escalas* para abordarla desde su especificidad como un texto experimental, en el que su escritura “problemática” es la manifestación de una ruptura con la tradición narrativa peruana (Neale-Silva 1987). La concepción de *Escalas* como un texto de impronta vanguardista, que posee una lógica particular, es planteada por el mismo autor en un trabajo anterior. En él, señala que, las estampas de *Escalas* no son el resultado de incoherencias o simples juegos de palabras, sino el de una consciencia que las organiza cuidadosamente en un todo articulado pletórico de

sugerencias con el propósito deliberado de causar un efecto de extrañamiento en el lector (Neale-Silva 1971).

Contrario a esta concepción, es el planteamiento del segundo trabajo. En él, Zavaleta (1988) afirma categóricamente que en las estampas de *Cuneiformes* se ofrece un lenguaje que ha renunciado a la expresión de la emoción en pos de un estilo barroco. Para el crítico peruano, este estilo oscurece y enreda la narración, de ahí su sentencia: “Porque Vallejo será un consumado poeta en *Trilce*, pero en prosa se le ve todavía haciéndose” (1988, p. 982). Lo que para Neale-Silva (1987) en *Escalas* es una lógica experimental e innovadora, para Zavaleta (1988) es una prosa barroca producto del desconocimiento de Vallejo del género narrativo. Por eso señala que existe una diferencia entre cuentos como “Los Caynas” y “El unigénito”, en el que el último se encuentra en desventaja respecto al primero en cuanto a un acertado desarrollo del argumento y del remate final que aporten significativamente a la estructura narrativa. A pesar de ello, el crítico peruano sostiene que la mayoría de los textos de *Escalas* no cumple con dichos requerimientos; sin embargo, las siguientes ficciones narrativas se encaminan en dichos parámetros. De ahí que Zavaleta (1988) sea el primero en establecer una concepción progresista de la narrativa vallejianiana, considerando como punto de partida *Escalas*, el cual es entendido como un texto de ensayo y error.

Como consecuencia de la visión de Zavaleta, los críticos asumirán que *Escalas* no tiene una autonomía valiosa a la cual aproximarse y, por ende, hay un renacimiento de las ideas del segundo período (González Montes 2002). Esto se evidencia en el estudio de Trinidad Barrera (1988), donde señala las relaciones intertextuales que sostienen los cuentos de *Escalas* con los poemas de *Trilce*. En este punto diferimos de la periodización de González Montes (2002), pues el tercer período no recupera del todo la autonomía de *Escalas*; si bien se aproxima a ella, en verdad es un retorno a la fundamentación de otros textos como *Trilce*, *Fabla Salvaje* o *Contra el secreto profesional*.

Hasta la actualidad, el camino interpretativo inaugurado por Zavaleta (1988) se mantiene vigente. La demostración de ello son los trabajos de Silva-Santisteban (2008), Gutiérrez (2008) y González Montes (2011). El primero, en el apartado que le dedica a Vallejo, respalda la afirmación del crítico inglés T.S Eliot quien asevera que la relevancia de la obra narrativa de Vallejo se sustenta en la autoría del Poeta Universal de manera que su obra “menor” será utilizada como herramienta para comprender su creación poética. De esta manera, se evidencian los rezagos del segundo periodo (González Montes 2002). A ello se suma el siguiente comentario: “Se advierte con facilidad en la narrativa inicial de César Vallejo que su prosa estaba menos desarrollada que su verso, tanto desde el punto de vista estilístico como en su habilidad para desarrollar un argumento” (Silva Santisteban 2008, p. 34). Dicha cita demuestra la fuerte influencia de Zavaleta en la apreciación de este crítico sobre *Escalas*.

Un caso similar es el enjuiciamiento de Gutiérrez (2004) de las ficciones narrativas que sucedieron a *Escalas*: “Vallejo logró las más de las veces controlar el desborde metafórico de carácter hermético desvinculado de los sucesos y el lector puede seguir sin esfuerzo el desarrollo de la trama que desde la primera fase nos introduce en la historia” (p. 39). Dicho juicio refleja la concepción progresista de la narrativa de Vallejo que había propuesto Zavaleta. Por último, el estudio de González Montes (2011) se nutre de la metodología de Barrera para analizar los nexos temáticos y estilísticos entre *Escalas* y *Trilce*, pues ambos se nutren de una misma experiencia vital y de una concepción estética semejante.

Hasta este punto, se ha demostrado que la lectura de Zavaleta es la postura oficial de la crítica, mientras que el aporte de Neale-Silva (1987) pasó de forma desapercibida. No obstante, como mencionamos anteriormente, este estudio tiene incidencia en el devenir de la crítica. La prueba de ello es el trabajo de Sus-ti (2013), ya que se señala que la recuperación de la autonomía de *Escalas* está ligada a la comprensión de su heterogeneidad

como un artificio que busca generar un efecto de extrañamiento en el lector, mediante una lógica narrativa y una concepción de lenguaje que contradiga las convenciones del género. En este caso, se aprecia el influjo de Neale-Silva (1987), pues *Escalas* ya no es valorado como un intento fallido de Vallejo por dominar el arte narrativo, sino como un ente coherente y pensado bajo un cierto impulso innovador que busca transgredir la tradición. A nuestro juicio, este es el sendero por el que la crítica devendrá, de modo que es desde este punto donde nuestro trabajo parte.

La pugna estilística

Nuestra pesquisa surgió del epígrafe de Antenor Orrego que abre *Escalas*: “Primero el pensamiento, después la razón” (Vallejo 2012, p. 71). Valiosa distinción del filósofo peruano entre el pensamiento y la razón, pues implica la existencia de un orden que los ubica en diferentes estratos. El pensamiento como el principio y la razón como la consecuencia. Siguiendo a Aristóteles, el pensamiento sería un género, mientras que la razón, una especie. Defendemos la tesis de que este epígrafe encierra la clave para comprender el carácter hermético de *Escalas*, por lo que consideramos que para su dilucidación es necesario el empleo de la clasificación de los estilos de pensamiento.

Giovanni Bottirolí (2010) subraya que en una obra no existe un solo estilo, sino un terreno para el enfrentamiento entre diversos estilos de pensamiento. De ahí que proponga que existen tres estilos de pensamiento y, según el autor, un estilo puede gobernar a los demás (Bottirolí 1993). El filósofo italiano formula la siguiente clasificación de los estilos de pensamiento: separativo, distintivo y confusivo. El primero se caracteriza por tener un carácter estático, lo que supone una disminución de la ambigüedad entre el significante y el significado. El segundo se encarga de resolver la contradicción entre dos términos que se oponen entre sí, revelando así, la presencia de una inteligencia estratégica de naturaleza dialéctica. El último acarrea

el triunfo del caos sobre el orden y su propio funcionamiento. Retomando el epígrafe, la razón a la que alude Orrego es a la discriminatoria, la cual abstrae lo esencial de las cosas con el propósito de abstraer categorías fijas que permitan establecer fronteras con las cuales conocer objetivamente al mundo. En tal sentido, sostenemos que la razón de Orrego se refiere al estilo separativo (Bottiroli 2010), mientras que el pensamiento, al ser una actividad cognitiva de diversa índole, incluye el estilo distintivo y confusivo. Continuando con el epígrafe, cabe señalar que el término “primero” denota un sentido de énfasis y de primacía, de modo que se puede deducir que en *Escalas*, se le da una mayor importancia a otros tipos de pensamiento que problematizan a la razón científica que tiende a la sistematización de taxonomías rígidas. Lo anterior evidencia una conciencia transgresora que busca una lógica nueva que suponga una experimentación de lo tradicional. Cabe señalar que, el empleo de los estilos de pensamiento para el estudio de la obra de Vallejo, ha sido realizado por Fernández Cozman (2022) en el terreno de la poesía. Por tanto, la pertinencia de esta clasificación está justificada. Sin más preámbulo, se analizará esta obra con la metodología mencionada, teniendo presente las tres partes fundamentales de la retórica, la *dispositio*, la *elocutio* y la *inventio*, respectivamente.

En lo que respecta a la *dispositio*, en la retórica, se refiere a la estructura del discurso, es decir, al conjunto de las partes que guardan relación entre sí y que tienen una utilidad para cumplir un fin persuasivo. En tal sentido, *Escalas* tiene una estructura nítida, pues está conformada por dos grandes secciones: “Cuneiformes” y “Coro de vientos”. Cada uno comprende seis textos respectivamente. La crítica infiere de esta disposición un sentido lineal y progresivo, es decir, en “Coro de vientos” hay un avance con relación a “Cuneiformes” en materia narrativa. Disentimos de dicha postura, pues consideramos que esta separación no responde a un pensamiento separativo que busca establecer una frontera jerárquica y rígida entre los dos aparta-

dos. Sostenemos que dicha separación, regida por la lógica distintiva, tiene la intención de disponer antitéticamente la obra, es decir, contraponer ambas secciones de acuerdo a su cercanía con el discurso poético y el discurso narrativo. Cabe mencionar que, en los textos de cada sección, se conjugan ambos discursos, de modo que hay un intento por superar la contradicción de forma dialéctica. De manera análoga, en la estructura de la obra, se manifiesta un enfoque dialéctico, pues ambas secciones tienen similitudes estilísticas y temáticas, las cuales serán explicadas detenidamente en los apartados de *elocutio* e *inventio* respectivamente. Por tanto, la postura de *Escalas* como un todo articulado (Neale-Silva 1971) tiene sólido sustento.

Continuando con el análisis, para la retórica, la *elocutio* significa el conjunto de recursos de estilo que emplea el orador para cumplir su fin persuasivo. Acá se encuentran las figuras literarias, los tipos de estilos, el decoro, entre otros. Tal como se mencionó en el análisis de la *dispositio*, el fin persuasivo de *Escalas* es el de evidenciar una conciencia vanguardista que logra superar el antagonismo entre el género poético y el género narrativo mediante un nuevo lenguaje lírico-prosaico, el cual atraviesa todo *Escalas*. Un ejemplo de ello, es el texto que abre la primera sección, “Muro noroeste”:

Por fin termina el *yantar*, y, al propio tiempo, el animal flanquea corriendo hacia los *goznes* del mismo brazo de puerta, en el preciso momento en que ésta es entornada de golpe por el preso. Algo ha ocurrido. Me acerco, vuelvo a abrir la puerta, examino en todo el largo de las bisagras y doyme con el cuerpo de la pobre vagabunda, trizado y convertido en dispersos filamentos. (Vallejo 2012, pp. 73-74; nuestras cursivas)

En este fragmento, se escenifica la muerte de la araña que merodeaba a los reclusos, mientras almorzaban. Lo atractivo de esta escena es la utilización de los términos en cursivas, pues evidencian el rompimiento con la tradición modernista

que buscaba un lenguaje depurado. Ambos términos son arcaísmos provenientes del léxico lírico, de modo que se busca el sincretismo entre lo poético y lo narrativo. Otro ejemplo de esta primera sección es “Muro Antártico”:

Ella, a mi lado, en la alcoba, carga y carga el circuito misterioso de mil en mil voltios por segundo. Hay una gota imponderable que corre y se encrespa y arde en todos mis vasos, pugnando por salir; que no está en ninguna parte y vibra, canta, llora y muje en mis cinco sentidos y en mi corazón; y que, por fin, afluye, como corriente eléctrica, a las puntas... (Vallejo 2012, p. 77)

En este caso, el uso de la repetición (“carga y carga” y “de mil en mil”) reemplaza el empleo de arcaísmos, pues busca instaurar una cierta musicalidad. Vale decir, la repetición, en este caso, no debe ser entendida como un mero ornamento, sino como un campo figurativo, junto a otros cinco, que fundamenta una forma de pensar, organizar y expresar el mundo (Arduini, 2000). Por tanto, la repetición sirve al fin del pensamiento vanguardista de lógica distintiva que busca la resolución dialéctica de la lírica y la prosa. En cuanto a la segunda sección, en el inicio de “Más allá de la vida y la muerte” también se aprecia el empleo de arcaísmos y del campo figurativo de la repetición: “Jarales estadizos de julio; viento amarrado a cada peciolo manco del mucho grano en él gravita. Lujuria muerta sobre lomas onfalóideas de la sierra estival. Espera. No ha de ser. Otra vez cantemos ¡Oh cantemos que dulce sueño!” (Vallejo 2012, p. 87). En cambio, en el último texto de esta segunda sección, “Cera”, se emplea un nuevo recurso estilístico:

Traté de aguaitar, a fin de saber si había allí algún camarada. Por la cerradura de la puerta alcancé a distinguir que Chale hacía luz y, *sentábase* con gran desplazamiento de malhumor delante de la lamparita de aceite, cuyo verdor patógeno *soldóse* en mustio semitono a la lámina facial del

chino, soflamada de visible iracundia. Nadie más estaba allí. (Vallejo 2012, p. 124; nuestras cursivas)

Muy aparte de los términos “aguaitar” y “soflamada”, que son de uso poco convencional, se observa un gusto por los verbos unidos al pronombre enclítico “se”. La fascinación por esta conjugación también se aprecia en la obra poética de Vallejo, por lo que se trata de un préstamo para poetizar su narrativa. Hasta este punto, se ha apreciado que en ambas secciones hay un despliegue de recursos estilísticos (arcaísmos, figuras literarias y conjugaciones sintácticas) que colaboran con la forjación de un lenguaje sincrético que busca superar el antagonismo entre la lírica y la prosa.

Como mencionamos atrás, el campo figurativo es un estrato profundo vinculado a una forma de concebir el mundo (Arduini 2000), de modo que para un análisis minucioso de *Escalas* es importante examinar su *inventio*, es decir, su visión del mundo. Cabe señalar que cada sección comprende un espacio diferente, el primero se ubica en el espacio cerrado (la cárcel), mientras que el segundo en el espacio abierto (la ciudad y el mundo rural), evidenciando así la lógica distintiva. En este caso, la reconciliación de estos espacios se resuelve en la conjunción de *topoi*. Silva-Santisteban (2008) observa que en los textos de “Coro de vientos” se encierra una tensión. Por ejemplo, pasión-castidad o yo-otro. Nuestra postura va más allá de la del crítico peruano, pues sostenemos que esta tensión distintiva se encuentra también en “Cuneiformes”, ya que ambas secciones comparten los mismos *topoi*. Ejemplo de ello son los *topoi* sobre la justicia y el amor. Detengámonos en cada uno.

En lo que se refiere al primer *topoi*, en “Muro noroeste” este es expresado bajo la dicotomía inocencia-criminalidad, a continuación, el siguiente pasaje:

El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco es blanco y hasta dónde; que no sabe

ni sabrá jamás qué hora empezaremos a vivir, que hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuándo reímos, dónde el sonido limita con la forma en los labios que dicen: yo..... no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal ES criminal. (Vallejo 2012, p, 74)

En efecto, el narrador reclama la necesidad de trazar límites a las cosas para poder identificarlas. Aquello supone una distinción rígida que sirva de modelo al ser humano en su entendimiento del mundo. Entre las cosas a delimitar está la justicia, pues sin una definición estática, es difícil distinguir un acto inocente de un atropello criminal. En ese sentido, la demanda del narrador de sólidas definiciones significa la manifestación del estilo separativo. No obstante, tras argumentar que la justicia humana es falible, señala que “La justicia, pues, no se ejerce, no puede ejercerse por los hombres, ni a los ojos de los hombres. Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes” (Vallejo 2012, pp. 74-75). Aquello significa la aparición del estilo de pensamiento confusivo para calificar a la justicia humana de absurda, pues relativiza el sentido de la inocencia y la criminalidad en base a normativas inventadas por tribunales e instituciones, no del todo justas.

Ahora bien, en el caso de “Cera”, el *topoi* de la justicia se expresa mediante la antítesis albedrío-destino. Cabe señalar que la referencia a la noción de albedrío se debe a la participación del campo figurativo de la metáfora (Arduini 2000) en la imagen del dado, pues el vínculo de estos con la vida, se debe al azar. En tal sentido, el narrador puntualiza “El chino, repetí para mí, no hay duda, tiene completo dominio sobre los dados que él mismo labrara, y, acaso, todavía más, es dueño y señor de los más indescifrables designios del destino, que le obedecen ciegamente” (Vallejo 2012, p. 129). Se infiere, entonces, que controlar los dados significa ser dueño de tu propia vida. Esto se relaciona con la descripción del narrador sobre el chino: “Hala otra vez el mismo cajón y aupado acaso por un viejo

tesón que redivivía por centésima vez, toma de allí numerosos aceros, y con ellos empieza a labrar sus mármoles de cábala” (Vallejo 2012, p. 124). Así pues, que el chino tenga poder sobre sus dados, permite inferir que este goce del albedrío, el cual es usado para estafar a la mayoría de jugadores, al punto de que era el único vencedor: “—Siempre las más altas paradas son para Chale. No se puede con él. Era su buena suerte? Era su sabiduría? No lo sé.” (Vallejo 2012, p. 132). Cuando el sentimiento de injusticia se generaliza, producto de las ruidosas victorias del chino, debido a sus dados manipulados, aparece el último apostador: “Hombre inquietante, mortificante a pesar de su alguna belleza; céntrico. Su raza? No acusaba ninguna. Aquella humanidad peregrina quizá carecía de patria étnica” (Vallejo 2012, p. 139). Su prosopopeya está bajo el régimen confusivo, pues la identidad del hombre no es posible de conocer, lo que conlleva a inferir que este hombre sea de todas las razas y de ninguna, al mismo tiempo. En otras palabras, no existe, sino que es una alegoría de la justicia. Esta interpretación se sustenta en un fragmento del texto anterior: “La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones” (Vallejo 2012, p. 74). De ahí que, el último apostador sea la justicia encarnada que ha venido a cobrarse las faltas del chino por haberse creído capaz de manipular el azar: “Los dados detuviéronse. La muerte y el destino tiraron de todos los pelos. ¡Dos ases! El chino se echó a llorar como un niño” (Vallejo 2012, p. 132). En cuanto al segundo *topoi*, en “Muro antártico”, este se manifiesta mediante la oposición deseo-deber. Véase el siguiente fragmento:

De pronto me incorporo, salto sobre la mujer tumbada, que me franque dulcemente su calurosa acojida, y luego... una gota tibia resbala por mi carne, me separa de mi hermana que se queda en el ambiente del sueño del cual despierto sobresaltado. (Vallejo 2012, p. 77)

El narrador se acerca a la mujer acostada, debido a que sigue su deseo, no obstante, tan pronto se da cuenta de que dicha mujer es su hermana, emerge en él, el deber moral de no cometer el incesto. Este deber moral va acompañado de un golpe de conciencia: “¿Por qué con mi hermana? ¿Por qué con ella, que a esta hora estará seguramente durmiendo en apacible e inocente sosiego? ¿Por qué, pues, precisamente con ella?” (Vallejo 2012, p. 77). En este caso, el deber es mostrado bajo el estilo separativo, pues permite hacer una distinción ética sobre la pasión erótica. No obstante, luego lo invade un profundo deseo que, en primera instancia, refiere a una mujer en abstracto, producto de lo onírico. Sin embargo, al final, resignado, reconoce el objeto de su deseo: “Y sube más arriba, más arriba, todavía! ¡Sé toda la mujer, toda la cuerda! ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos!... ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!...” (Vallejo 2012, p. 78). En efecto, lo confusivo se sobrepone sobre lo separativo y multiplica la identidad de la mujer amada, de modo que el orden del deber se ha visto subvertido.

Por último, en “Más allá de la vida y la muerte”, el amor se muestra en la dicotomía vida-muerte. Al comienzo del texto, el narrador relata “Mi madre había fallecido hacía dos años a la sazón” (Vallejo 2012, p. 88), de modo que advierte la historia: el retorno del hijo (vivo) al hogar para visitar a la madre (muerta). En este momento, la lógica separativa, distingue nitidamente la vida y la muerte. No obstante, mientras avanza la narración, dicha distinción inicial trastabilla, hasta que el hijo se reencontra con su madre:

—Pero, hijo de mi corazón! —susurraba casi sin fuerza ella— ¿Tú eres mi hijo muerto y al que yo misma vi en su ataúd? Sí. ¡Eres tú, tú mismo? ¡Creo en Dios! ¡Ven a mis brazos! Pero ¿qué?... ¿No ves que soy tu madre? ¡Mírame! ¡Mírame! ¡Pálpame hijo mío! ¿Aún no lo crees? (Vallejo 2012, p. 92)

La voz de la madre pone en tela de juicio la existencia del hijo, del mismo modo que toda la fiabilidad del relato. El final no aclara ni supera la contradicción planteada, por lo que el hecho de que tanto el hijo como la madre piensen que estuvieron muertos, supone más bien el ingreso a un mundo sobrenatural en donde la coexistencia entre los vivos y los muertos es posible. En ese sentido, como el orden natural del mundo ha sido trastocado, podemos afirmar que el estilo confusivo se impuso.

Conclusiones

Hemos comprobado que el epígrafe de Antenor Orrego advierte la pugna estilística que atraviesa a *Escalas*, pues su presencia es nítida en la *dispositio*, la *elocutio* y la *inventio*. De esta manera, se evidencia no solo que esta obra es un todo coherente producto de una conciencia vanguardista, que aspira a evidenciar su innovación al reconciliar el género lírico con el género narrativo, sino también la fuerte interrelación que existe entre las partes retóricas de este texto. Asimismo, hemos discutido la periodización de la recepción crítica de *Escalas*, planteado por González Montes (2002), con miras a una problematización de la misma. De esta manera, proponemos un retorno a *Escalas* para ofrecer nuevas lecturas sobre su carácter vanguardista, el cual ha significado un obstáculo para su ingreso. En homenaje al centenario de su publicación, invitamos a la crítica actual a recuperar el diálogo con *Escalas*, es decir, a analizarlo desde nuevos enfoques, discutir sobre sus peculiaridades y debatir sobre su posición dentro de la vanguardia.

Además, hemos observado que hay una preponderancia del estilo distintivo en la *dispositio*, la *elocutio* y la *inventio* de *Escalas*. Cabe señalar que, en este último, la visión del mundo se radicaliza, pues el estilo separativo deviene en un estilo confusivo, que trastoca la realidad. Podemos afirmar que, en esta obra, el vanguardismo de Vallejo rompe con la estética tradicional de la lírica y la prosa, a través del estilo distintivo y confusivo, pues

le permiten la mezcla genérica y la exploración de un nuevo lenguaje. Finalmente, con el descubrimiento de la intencionalidad de rescatar el pensamiento y no la razón, mediante dichos estilos de pensamiento, se reafirma el carácter vanguardista de esta *ópera prima* y se descarta por completo la explicación de *Escalas* a partir de una supuesta inexperiencia de Vallejo como narrador y la lectura progresista de sus dos secciones: “Cuneiformes” y “Coro de vientos”. En tal sentido, se recupera la autonomía de *Escalas* y se ofrece una nueva mirada que indaga en su especificidad problemática y transgresora.

Notas

- 1 De acuerdo con el filósofo sanmarquino David Sobrevilla (1994), la conjunción original de elementos autóctonos y de rasgos extranjeros en la obra de Vallejo ha posibilitado su trascendencia del ámbito nacional a la esfera universal.
- 2 Verbigracia, Granados, Pedro (2020), “Periodismo y humanidades en César Vallejo” en *Galaxia*, 43, pp. 41-53 y Hart, Stephen (1985), “El compromiso en el teatro de César Vallejo” en *Conjunto*, 65, pp. 39-45.
- 3 Entre ellos destacan los trabajos de Carlos Eduardo Zavaleta (1988), Ricardo Silva-Santisteban (2008), Miguel Gutiérrez (2008) y Antonio González Montes (2011).
- 4 Esta distinción se basa en la cartografía que realiza Camilo Fernández Cozman sobre las orientaciones estéticas que envuelven a la producción poética vallejana. Esta se encuentra principalmente en “Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo” (2014) y en “Hacia una nueva lectura de *Los heraldos negros*” (2022).

Referencias

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Barrera, T. (1988) *Escalas melografiadas o la lucidez vallejana. Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 454, 317-328.
- Bottiroli, G. (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Bollati Boringhieri.

- Bottiroli, G. (2010). Ibridare, problema per artista. Alcune tesi. *Enthymema*, 1, 154-162.
- Cornejo, J. (1991). Vallejo y la vanguardia. Una relación problemática. *Apuntes. Revista De Ciencias Sociales*, (28), 73-85.
- Fernández Cozman, C. (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Editorial Cátedra Vallejo.
- Fernández Cozman, C. (2022). *Hacia una nueva lectura de Los heraldos negros*. Universidad de Lima: Fondo editorial.
- Granados, P. (2020). Periodismo y humanidades en César Vallejo. *Galaxia*, 43, pp. 41-53
- González, A. (1989). *La novela modernista hispanoamericana*. Editorial Gredos.
- González Montes, A. (2002). *“Escalas” hacia la modernización narrativa*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- González Montes, A. (2011). *La obra narrativa de César Vallejo*. Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Gutiérrez, M. (2004). *Vallejo, narrador*. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Hart, S. (1985). El compromiso en el teatro de César Vallejo. *Conjunto*, 65, pp. 39-45.
- López Lenci, Y. (1999). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Horizonte.
- Lowy, M. (2015). El Romanticismo revolucionario de Bloch y Lukács. *Exlibris*. Número 4. ISSN 2314-3894 (en línea)
- Maturo, G. (1986). Apuntes sobre la transformación de la conciencia en la vanguardia hispanoamericana. En F. Burgos (Comp.), *Prosa hispánica de vanguardia*, pp. 46-52. Editorial Orígenes.
- Miro Quesada, C. (1961) *Autopsia de los partidos políticos*. Lima, Perú: Páginas peruanas.
- Neale-Silva, E. (1971). Muro este, de César Vallejo. *Thesaurus*, 21 (3), 534-550. https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/26/TH_26_003_058_0.p
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista*. Barcelona, Salvat.

- Schulman, I. (1986). Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia. *Revista filológica*, 65, 178, 29-52.
- Silva-Santisteban, R. (2008). *Cinco asedios al cuento peruano*. Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- Sobrevilla, D. (1994). *César Vallejo, poeta nacional y universal y otros trabajos vallejianos*. Amaru.
- Susti, A. (2013). “Entre las paredes de la celda”: una revalorización de Escalas de César Vallejo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39 (78), 341-362. <http://www.jstor.org/stable/43854790>
- Vallejo, C. (1954). *El romanticismo en la poesía castellana*. Baca y Villanueva Editores. (Tesis sustentada en 1915).
- Vallejo, C. (2012). *Narrativa completa*. (edición, cronología, prólogo y notas de R. González Vigil). Ediciones Copé, [2ª. Ed.]. <https://cultura.petroperu.com.pe/biblioteca-virtual/cesar-vallejo-narrativa-completa/>
- Zavaleta, C. (1988). La prosa de César Vallejo. *Cuadernos Hispanoamericanos*. *Homenaje a César Vallejo*, 456 (2), 981-990. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp5k2>

**EL YANANTIN Y EL PACHAKUTIY EN EL TEATRO
VANGUARDISTA ANDINO: UN ACERCAMIENTO A SAPAN
CHURI DE INOCENCIO MAMANI**

**THE YANANTIN AND THE PACHAKUTIY IN THE
ANDEAN AVANT-GARDE THEATER: AN APPROACH TO
SAPAN CHURI BY INOCENCIO MAMANI**

**O YANANTIN E O PACHAKUTIY NO TEATRO DE
VANGUARDA ANDINO: UMA ABORDAGEM AO SAPAN
CHURI DE INOCENCIO MAMANI**

Williams Nicks Ventura Vásquez*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
wventurav@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0001-7047-6336

Recibido: 4/02/23

Aprobado: 1/03/23

* Williams Nicks Ventura Vásquez es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente, cursa el doctorado en Literatura en la misma casa de estudios. Su interés en el campo de investigación se enfoca en evaluar el valor poético de las piezas dramáticas de la literatura peruana del siglo XX. Ha sido ponente en diversos congresos literarios a nivel nacional e internacional, y ha publicado artículos en revistas académicas. Asimismo, se desempeña como corrector de estilo y ejerce la docencia universitaria.

Resumen

El teatro de Inocencio Mamani (1904-1990) constituye un hito en el ámbito del modelo de representación dramática en un periodo donde el vanguardismo fomentaba una renovación estética y sociopolítica. Entre sus primeras obras que se han podido registrar en versión castellana, *Sapan churi* refleja la cosmovisión andina y plantea la importancia de la búsqueda del saber en la educación para enfrentar el desconocimiento que el hombre del campo tuvo desde tiempos remotos. Con el fin de esclarecer el planteamiento teatral de Mamani, el presente artículo indaga los alcances del vanguardismo andino en el aspecto teatral que se produjeron en la segunda década del siglo XX y analiza la pieza teatral en mención, bajo las categorías andinas de *yanantin* y *pachakutiy* para detectar el equilibrio dual que regula la tensión producida por el ánimo de una transformación cultural de pensamiento educativo, el cual será favorable para el progreso de la comunidad.

Palabras clave: Vanguardismo andino, teatro, *Sapan churi*, *yanantin*, *pachakutiy*.

Abstract

The theater of Inocencio Mamani (1904-1990) constitutes a milestone in the field of the model of dramatic representation in a period where the avant-garde promoted an aesthetic and sociopolitical renewal. Among his first works that have been able to be recorded in a Spanish version, *Sapan churi* reflects the Andean worldview and raises the importance of the search for knowledge in education to face the ignorance that the man of the field had since remote times. In order to clarify Mamani's theatrical approach, this article investigates the scope of Andean avant-gardeism in the theatrical field that occurred in the second decade of the 20th century and analyzes the aforementioned theatrical piece under the Andean categories of *yanantin* and *pachakutiy* to detect the dual balance that regulates the tension produced by the spirit of a cultural transformation of educational thought, which will be favorable for the progress of the community.

Keywords: Andean avant-garde, theater, *Sapan churi*, *yanantin*, *pachakutiy*.

Resumo

O teatro de Inocencio Mamani (1904-1990) constitui um marco no campo do modelo de representação dramática em um período em que a vanguarda promoveu uma renovação estética e sociopolítica. Entre suas primeiras obras registradas em versão espanhola, *Sapan churi* reflete a visão de mundo andina e levanta a importância da busca do conheci-

mento na educação para enfrentar a ignorância que o homem do campo tinha desde tempos remotos. A fim de esclarecer a abordagem teatral de Mamani, este artigo investiga o alcance da vanguarda andina no aspecto teatral ocorrido na segunda década do século XX e analisa a peça teatral em questão, sob as categorias andinas de yanantin e pachakutiy. detectar o duplo equilíbrio que regula a tensão produzida pelo espírito de uma transformação cultural do pensamento educacional, que seja favorável ao progresso da comunidade.

Palavras-chave: Vanguarda andina, teatro, Sapan churi, yanantin, pachakutiy

Introducción

El periodo del vanguardismo literario peruano resulta complejo de comprender por las diversas variantes que se han generado. El ánimo de renovación artística e intelectual no solo fue el impulso de un solo sector, sino de todos los grupos que manifestaban una sensibilidad acorde a sus inclinaciones culturales. De ese modo, en el devenir de la segunda década del siglo XX, subyace una presencia multiforme de manifestaciones estéticas similares y/o contradictorias que los vanguardistas e indigenistas establecieron ante la arraigada presencia de expresiones decimonónicas, tradicionales y modernistas.

En el contexto sociopolítico del gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), donde se planteaba un discurso indigenista oficial, apareció el grupo Orkopata conformado por Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Inocencio Mamani, entre otros. Las afinidades artísticas y el espíritu combativo contra lo hegemónico intelectual determinó que, en Puno, conformaran un vínculo cultural para reivindicar la herencia andina en contraposición a la mirada superficial que se le atribuía al sujeto del ande. Así, fundaron el *Boletín Titikaka* (1926-1930), revista de enorme repercusión en la formación de la idea de nación y las orientaciones literarias de vanguardia.

Entre los principales escritores del mencionado grupo, Inocencio Mamani se destaca por la serie de poemas que publicó en el boletín puneño y, sobre todo, por una producción teatral

en castellano y en quechua, género que le permitió reparar en la problemática social de la comunidad, manteniendo la riqueza cultural de la cosmovisión andina. Por ello, la presente investigación trata de comprender el planteamiento teatral de Mamani mediante un acercamiento analítico de *Sapan churi (Hijo único)*¹. En ese sentido, se aborda el criterio de un teatro vanguardista andino de acuerdo a los alcances de los estudios de las vanguardias y la producción dramática de los años veinte en el Perú. Asimismo, se revisará la pieza teatral de acuerdo a dos categorías andinas: *yanantin* y *pachakutiy*, ya que la trama revela la necesidad de un apoyo dual para regular la tensión producida por una transformación de perspectiva que resultará beneficioso para el progreso de la comunidad.

El teatro vanguardista andino

La propuesta de un teatro vanguardista andino requiere ser establecida a partir de una interrelación sobre las propuestas de vanguardia y los alcances del teatro producido por escritores que reivindicaron la tradición andina. En otras palabras, debe orientarse a revelar el comportamiento cultural de las expresiones de vanguardia de quienes encontraron en las manifestaciones dramáticas una peculiar forma de transmitir la problemática social y los conocimientos culturales de su pueblo que han pervivido durante siglos. Conviene, entonces, verificar los principales estudios que han dilucidado sobre la orientación de las vanguardias y el término del teatro andino.

Cornejo (1994) menciona que la condición hegemónica del lenguaje literario que representaba el sector social dominante se vio alterada por la presencia de las vanguardias, el enfoque renovador del indigenismo y la interrelación de ambas propuestas en las primeras décadas del siglo XX. En el ámbito andino, la unificación de la vanguardia literaria y la vanguardia social que se articularon con el indigenismo originó la aparición de un sujeto que produjo un lenguaje alternativo, una “expe-

rimentación vanguardista andina” para representar y promover la autenticidad de su cultura. No obstante, señala que esa producción se limitaría a entregar un discurso de tensión sin un sustrato moderno, lo que provocaría la aparición de un discurso estético arcaico. Al respecto, las nacientes indagaciones sobre el amplio proceder literario del ande permiten que se avizore planteamientos de la vanguardia nacional con una comprensión más consistente en el pensamiento cultural andino.

El grupo intelectual que se formó en ese espacio social sucumbió en alcanzar la posteridad de sus ideas al asumir la postura de vanguardia y reformular el enfoque indigenista. Según López (1999), se asumió los criterios de renovación intelectual de la modernidad y la valoración nacionalista del conocimiento tradicional de los Andes. Esta propuesta se enfocó en representarse como portavoces del grupo minoritario para dirigirse al sector popular urbano y rural. A pesar de aseverar una “fatalidad del creador”, pues no llega a concretar una conciliación entre lo europeo y lo andino, considera que un aspecto trasciende en los temas y las expresiones estéticas: la “sensibilidad indígena”.

Por otro lado, la aparición del grupo Orkopata, conjunto de artistas que defendieron la identidad andina desde la provincia de Puno, buscó estrategias para ingresar al debate nacional y latinoamericano sobre los enfoques literarios por medio del *Boletín Titikaka*. Conforme con Vich (2000), esta revista se orientó a reajustar el entorno intelectual desde su horizonte vanguardista e indigenista (cercano al enfoque andino), lo cual produjo una descentralización cultural de mayor raigambre ante las limitadas oportunidades que se ofrecían en el centro urbano. El “indigenismo vanguardista” caracteriza a las producciones poéticas provistas de una actitud intelectual que relaciona el lenguaje y la herencia de lo tradicional y autóctono con el espíritu de lo moderno. Esta categoría resulta provechosa para enforcarlo en el ámbito de la poesía, mas en el ámbito teatral podría

no esclarecer la propuesta de una composición discursiva cuyo lenguaje refleja el conocimiento de los elementos andinos.

Un enfoque que relaciona la calidad expresiva de las vanguardias y la posición tensa ante la tradición de los Andes sería el “vanguardismo andino” de Mamani (2017a). Este encuentro de términos conlleva a establecer una propuesta discursiva respecto a las valoraciones de quienes nacieron, colaboraron en revistas de descentralización, residieron en el espacio andino o se trasladaron a Lima para afirmar su propia orientación y asimilar elementos modernos. En ese sentido, la pluralidad de esas intenciones poéticas demuestra el vínculo de modernización vanguardista con el registro u orientación del mundo andino.

Esta categoría condensa diversas posibilidades contradictorias y complementarias correlativas al enfoque de vanguardia y a la representación del imaginario andino. Si este planteamiento muestra una determinada labor poética en la poesía y la prosa, también podría relacionarse con el teatro. Según Zevallos (2001), los vanguardistas practicaban varios géneros literarios, generando ciertos rasgos, a saber: simultaneidad de inflexiones estéticas, como la propuesta híbrida del “vanguardismo indigenista”; confluencia de la vanguardia estética y la vanguardia política; y la confluencia e interacción armónica entre la orientación modernista, vanguardista y regionalista. Por eso, la propuesta de un teatro vanguardista andino amplía el enfoque de una sola estética vanguardista amparada en las influencias europeas y norteamericanas, entre otras contribuciones (Seda y Quiroz 2009). Se puede identificar, entonces, la existencia de un teatro cuya renovación temática relaciona la composición discursiva teatral y la cosmovisión andina. En ciertos casos, se podrían encontrar representaciones que denoten el empleo de las influencias modernas del extranjero; sin embargo, la composición dramática estaría predeterminada por el sustrato cultural andino.

***Sapan churi*, un teatro vanguardista andino de Inocencio Mamani**

A pesar de sentirse respaldado por los principales intelectuales del grupo Orkopata, Inocencio Mamani publicó algunos poemas en el *Boletín Titikaka* y no logró difundir sus piezas teatrales después de verlas representadas. Estas se compilaron y se presentaron por primera vez en una edición antologada por Domingo Huamán. Las obras que se han mantenido hasta el momento son *Tukuypaj munaqan* (*Deseada por todos*), *Sapan churi* (*Hijo único*), *Sonqo llulla* (*Corazón mentiroso*) y *Kasarasunchis* (*Nos casaremos*)².

Las propuestas teatrales de Inocencio Mamani recibieron comentarios favorables en su momento, revelando la aceptación que se originó tras la puesta en escena. Mariátegui ([1928] 2007) lo consideró un escritor que se alejaba de las limitaciones idiomáticas del español para apostar por un pensamiento netamente indígena. Al insinuar que Mamani incorpora el quechua en *Tukuypaj munaqan*, se convierte en un escritor que se proyecta a construir un lenguaje autóctono de una literatura nacional.

Con esa misma reflexión, Churata ([1928] 2009) resaltó la autenticidad de esa obra teatral³. El acierto radica en reducir el efecto dramático del argumento para concentrarse en la “trama psicológica, que nos refiere mil encantadores aspectos del indio libre, del indio que no degeneró en el latifundio” (p. 98). Por esa razón, la propuesta de Mamani establece un “teatro neokeswa” que contienen “formas de lucha reivindicatoria del ayllu; móviles que son la raíz ideológica de los trabajadores que actúan a nuestro lado” (Churata, [1928] 2016, p. 100). En ese sentido, se valora el interés por reflejar el comportamiento natural del hombre de los Andes que mantiene su carácter e idiosincrasia.

Los alcances de Collazos (1928) en *Amauta* fortalecen la propuesta de la reivindicación cultural de Mamani. La peculiar atmósfera andina, la sincera psicología de los personajes (que los

actores puneños lograron interpretar) y la intención de instruir al público constata la vocación artística del escritor puneño. Asimismo, se menciona que es un asiduo lector de Shakespeare y Zorrilla⁴, lo cual demuestra la afinidad autodidacta del joven dramaturgo.

En *Amauta*, Cosío (1928) reincide en el triunfo teatral del arte nacional de Inocencio Mamani. Un aspecto valioso es que, a modo de entrevista, se reproduce las palabras del dramaturgo puneño quien revela su posición teatral: “Yo hago mis dramas muy naturalmente. Lo que he visto en mi pueblo, lo que veo en mi aillu, las cosas que pasan silenciosamente en el misterio de nuestras cuevas y nuestras serranía” (Cosío 1928, p. 41)⁵. Consciente de los elogios que recibe Mamani, el crítico decide compartir su enfoque.

Cosío (1928) considera que Mamani debe manejar la técnica del teatro moderno y leer los dramas quechuas del Cusco para alcanzar la autenticidad de un arte “teatral indio”⁶. El lenguaje cercano al pueblo puneño que se contrapone a la pretensión de mantener el quechua cusqueño puede producir un lenguaje limitado y defectuoso. No obstante, resalta la sensibilidad para conseguir el “color local” por medio de una temática sencilla, el contenido moral que orienta al público y los diálogos que resultan ser más valiosos que el movimiento dramático.

La intervención teatral de Mamani que resonó en Arequipa y Puno no repercutió en las décadas posteriores. No existen muchos estudios especializados que abordan la producción dramática del escritor puneño. Por eso, el artículo de Durston (2014) puede considerarse un valioso aporte para entender el ambiente sociocultural y los aspectos distintivos que caracteriza a la “literatura indígena en quechua” (p. 220).

Respecto a *Sapan churi*, Durston (2014) encuentra la manifestación de ciertas características: la ambientación de los problemas sociales, el empleo de solo personajes “indios”, la inclinación por la moraleja para orientar al pueblo a comprender la

importancia de recibir educación, el desapego a las órdenes de la Iglesia, el lenguaje quechua local y los rasgos del drama colonial (expresiones de resonancia literaria y el empleo de nombres genéricos) en consonancia con la propuesta temática y la predisposición de enfrentamiento contra quienes ejercían opresión. Aunque hubo ciertas restricciones literarias de su época, esta obra constituye un esfuerzo “por representar al indio de una forma que rompía con los estereotipos indigenistas, sobre todo el indio flemático y resignado” (Durston 2014, p. 239).

La breve revisión que realiza Durston (2014) a las obras teatrales de Mamani le conlleva a insertarlas en el itinerario del teatro quechua, a pesar de “que rompió con el modelo cusqueño del drama incaico” (Durston 2014, p. 237). El crítico sigue los planteamientos del teatro quechua cuzqueño propuesto por Itier (1995) para catalogar el teatro del dramaturgo desde un enfoque “costumbrista quechua” porque representa los conflictos sociales en el espacio rural. Sin embargo, conviene aclarar que Itier (1995) considera el empleo del quechua como un elemento tradicional constitutivo en el proceder discursivo literario que se registra desde la época colonial. De ese modo, sobresale la calidad poética del teatro quechua del drama incaico (evocación y restitución del pasado Inca con fines didácticos) y el teatro costumbrista (reflejo del comportamiento del indio, empleando el folklore musical) que alcanzó su desarrollo en Cusco y Ayacucho a partir de la tercera década del siglo XX.

La propuesta de la presente investigación es establecer que la obra teatral de Mamani se inserta en el ámbito del teatro vanguardista andino. 1) El autor en un comienzo se desligó del empleo del quechua tradicional cuzqueño porque comprendió que el público de Puno no se identificaba con el desarrollo de la trama. Entiende que el quechua local le permite exponer la costumbre y el comportamiento del pueblo a quien está dirigida la obra. 2) Pese al interés de seguir en contacto con el hombre andino, conservó sus piezas teatrales traducidas al castellano, manteniendo las referencias quechuas en los títulos y nombres

de los personajes. Aunque no existe un registro que responda a dicha razón, ese criterio le permite insertarse en el desarrollo del teatro peruano⁷. 3) También, el aspecto del entusiasmo artístico por preservar la cosmovisión andina se relaciona con la presentación de los conflictos sociales de su época. 4) El hecho de ser miembro del grupo Orkopata y participar con poemas en el *Boletín Titikaka* demuestra el conocimiento respecto al proceder dramático durante el periodo vanguardista por intermedio de las sugerencias y consejos de los artistas e intelectuales del medio.

Categorías andinas en *Sapan churi*⁸

La breve pieza teatral *Sapan churi* se desenvuelve en el barrio comunal de Mañazo del pueblo de Puno y se estructura en tres actos. En el primero, Sapan churi, un niño de 12 años, se siente desconsolado porque sus padres se oponen a que aprenda a leer y estudie en la escuela del pueblo; sin embargo, su ánimo cambia cuando recibe el apoyo de su mamá Eustaquia y de su amigo Sijlla ukju. En el segundo acto, aparece Melchor, papá de Sapan churi, quien considera más importante cuidar el ganado que ir a una escuela de “mistis”, mas Eustaquia se empeña a que su hijo estudie para que se aleje de la ignorancia. Por último, en el tercer acto, todos los personajes expresan su contento al saber que Sapan churi asiste a clases, ya que servirá como ejemplo para que se despierte el ánimo de aprender en los demás niños.

La propuesta de análisis a un discurso poético debe registrarse siguiendo sus propios enfoques culturales. Ese acercamiento será fructuoso si se manejan las categorías relacionadas al pensamiento que comparte con la comunidad. Por ello, en este segmento, se emplearán las categorías andinas de *yanantin* y *pachakutiy* con la finalidad de comprender el planteamiento representacional de la cosmovisión andina en *Sapan churi*.

Yanantin

En la cultura andina, la relación de reciprocidad constituye un componente fundamental para mantener la integración. El vínculo solidario genera una unidad en armonía que enfatiza la complementariedad. Este principio se denomina *yanantin*, categoría que permite reconocer el equilibrio dual del universo andino a partir de la cooperación de dos elementos opuestos y/o similares, “dos cosas hermanadas; es igual que la vista que coordina a los dos ojos, siendo diferentes ven una misma imagen” (Dexler *et al.* 2015, p. 97). Al respecto, Mamani (2019) ha mencionado que esta práctica, donde “subyace un espíritu de familiaridad, de unión, de cooperación, una relación de reciprocidad en la unidad que se practica a través del sentimiento” (p. 199), yace vigente en los niveles de sociabilidad (entre amigos, familiares, dioses, animales, objetos, etc.) y en las expresiones literarias.

Entre los diversos vínculos que se encuentran en la mencionada obra dramática, se evidencia la valiosa relación de amistad que existe entre Sapan churi y Sijlla ukju. Ambos son niños de casi la misma edad y, al parecer, son hijos únicos. Por esa razón, desde un principio, la unión de estos personajes resulta fundamental para que Sapan churi vaya a la escuela.

Al empezar la obra, la imposibilidad de no convencer a sus padres de ir a la escuela entristece a Sapan churi. Por ello, se dirige al sol y a la luna para que intervengan y puedan cambiar su desdichada situación. No obstante, la sensación de desamparo se incrementa al reconocerse que es un ser solitario, pues no cuenta con ningún hermano con quien sentir un consuelo o un respaldo inmediato:

SAPAN CHURI: [...] ¡Soy solo, no tengo hermano ni hermana y no tengo con quién compartir mis penas...!⁹

Esta situación de soledad permite enfatizar el desamparo del personaje, pues al sentirse solo, le resulta difícil sobrellevar su pena.

Sin embargo, la aparición de Sijlla ukju calma la congoja de Sapan churi, pues le comenta que su mamá Eustaquia le había declarado que aceptaba llevarlo a la escuela. Si bien eso lo apacigua por un momento, Sapan churi se preocupa por su responsabilidad: al ir a la escuela, no tendría tiempo para cuidar el ganado. Por eso, le pregunta si le ayudará con el pastoreo:

SIJLLA UKJU: Si así te pide tu corazón, yo estaré correatando con los chanchos, con las vacas, con las ovejas; estaré en las cimas de Putukuni revolcándome con la Tomasita. (*Risas*).

SAPAN CHURI: Amiguito Sijlla, tus palabras bondadosas me están animando mucho más, siempre recapacitaré tu amistad. [...]

Cuando Sijlla ukju acepta dicha propuesta, el entorno desfavorable de Sapan churi se vuelve alentador. Comprende que, de ese modo, podrá dirigirse al lugar donde le impartirán conocimientos sin que se preocupe del ganado, uno de los principales sustentos de la familia. Al encontrarse con el apoyo del amigo, se produce el *yanantin*: la amistad sincera que se instaura entre los dos niños refleja la solidaridad y la cooperación.

Cabe resaltar que esa unión de amigos pretende mantenerse, incluso busca convertirse en hermandad. Al saber que ambos se encuentran solos (hijos únicos), comprenden que deben apoyarse para sobresalir y vencer las restricciones que podrían establecer ciertas autoridades o “mistis”.

SIJLLA UKJU: Acataré tus consejos, hermano, pastaré de lo lindo tus animales junto al mío... y tú aprenderás a leer y escribir para bien de ti... y yo también iré al próximo año a la escuela, por ahora no me atrevo todavía, me pueden negar los mistis... o tú me llevarás entonces, ya que conocerás de antemano.

SAPAN CHURI: Así será, Sijlla

La ayuda que recibirá Sapan churi será posteriormente retribuida a Sijlla ukju. Así, una vez que se determine el propósito, este se convertirá en un objetivo en común para que ambos se vean recompensados. Esto determina la reciprocidad, construye el equilibrio solidario que fortalecerá la situación de *yanantin* vinculado a la amistad.

Pachakutiy

Un aspecto determinante en el pensamiento andino se relaciona con la noción de transformación del mundo. El cambio se representa como un giro cosmológico que repercute a una persona o a la colectividad como un acontecimiento sin precedente. En términos de Bouysse-Cassagne y Harris (1988), “un vuelco total es todo un mundo, toda era” (p. 32), lo cual establece el paso hacia un nuevo orden de un sistema temporal y espacial. Este estado de replanteamiento del mundo se asocia con la categoría andina *pachakutiy*. Al respecto, conforme con los alcances de Mamani (2017b), las instancias de crisis y tensiones resultan vitales para el proceso de regulación de una era. Así, el cataclismo, el castigo divino o las guerras puede considerarse un suceso simbólico de transformación de tiempo y espacio en el ámbito religioso, político, cultural y social.

Con la finalidad de verificar la posibilidad de transformación o *pachakutiy* en *Sapan churi*, se debe reparar en las tensiones que se desarrollan en la fábula dramática segmentada en tres actos. En el primer acto, Sapan churi solicita al sol y a la luna para que intercedan por él y convenzan a sus padres a permitirle asumir el conocimiento de la lectura en la escuela.

SAPAN CHURI: ¡Admirable padre sol!, ¡hermosa madre luna!, ábranse la luz de sus brazos y dénmelas pronto... para quitarme esa nube que empaña mis ojos... [...]

Asimismo, se comprende que Sijlla ukju le apoyará con el ganado para que pueda enfocarse en los estudios. Mientras

avanza el acto, se sabe que su mamá Eustaquia lo va a apoyar porque no quiere que sea ignorante; sin embargo, se establece que su padre Melchor se encuentra en total desacuerdo con estas pretensiones.

Las razones de la negatividad de Melchor sobre no aceptar que Sapan churi vaya a la escuela se precisan en el segundo acto. En el diálogo con su hermana Francisca, expresa que el estudio no es para los hijos de campesinos, ya que deben dedicarse a cuidar y pastar el ganado y trabajar la chacra, sino solo para los hijos de los “mistis”, ya que eso le han comentado las personas del pueblo. La crisis familiar se acrecienta cuando Sapan churi le pide con lágrimas que le permita ir a la escuela, mientras que Eustaquia defiende a su hijo para que pueda aprender como los niños del pueblo.

MELCHOR: Bueno has lo que quieras con Sapan Churi, ¡cuidado que después regresen diciendo que la escuela había sido siempre para los mistis!, yo ya no puedo hacer nada...

EUSTAQUIA: Si la escuela es solamente para los blancos pediremos entonces otras escuelas para nosotros, para que en nuestra comunidad nos enseñen.

El interés por el estudio de Sapan churi y la contundente decisión de Eustaquia revelan un cambio de pensamiento que Melchor no logra aceptar por estar sometido por desacertados consejos y la visión limitada sobre la importancia de la educación.

El conflicto familiar que se había planteado al iniciar la pieza teatral, se orienta a la armonía desde el inicio del tercer acto. Así, resultan valiosas las palabras de Sapan churi, ya que revela la presencia de un cambio positivo:

SAPAN CHURI: ¡Qué bonito día hermanos... es como si el padre sol nos enviara una nueva luz, su color ardiente es el ánimo para nosotros sus hijos que nos ampara con un solo corazón. Deben saber que lo que dijeron a mi papá era

mentira, que la escuela no es para los campesinos; lo que sucede es, ellos no quieren que nosotros sepamos leer y escribir, y eso es una vergüenza de los “mistis” que piensan así. Seguramente ellos quedarán que sigamos como sirvientes, como ponguitos, como mitanes lambe ollas, ¡y eso no será más carachu!, ellos no saben que más tarde serán el meadero de perros (*Risas*).

Sapan churi relaciona la luminosidad que irradia el sol al empezar el día con el conocimiento que ha adquirido. Comprende que con una mejor preparación letrada nadie podrá someterlo a actividades injustas de servidumbre. Incluso considera que es posible un reordenamiento de mundo en donde los “mistis” serán desplazados de su posición dominante, ya que la apropiación de la cultura será una oportunidad de cambiar la situación en la que viven. Por eso, afirma que el cambio ha empezado. Por su parte, Cesáreo, el anciano sabio, elogia ese interés que indudablemente establecerá un nuevo rumbo organizacional:

CESÁREO: Muy bien hijo, eso hay que aprovechar... hay que encontrar nuevos caminos para nuevos rumbos... eso se llama ¡despertar! (*Risas*).

La manifestación enérgica de “¡despertar!” insinúa el énfasis de agitar la situación apacible en que se encuentra toda la comunidad. Por eso, la exaltación revela la apuesta por un estado enérgico que removerá los cimientos de lo permanente. Así, luego de un proceso de consentimiento, todos sin excepción (Melchor confiesa que lo habían engañado y, por tanto, asume su equivocación) reconocen la importancia de que Sapan churi haya acudido a la escuela, ya que influirá en los demás niños a que aprendan a leer y escribir nuevos pensamientos. Las referencias del Alcalde respecto a que será “un nuevo hombre para su pueblo” pretende enfatizar que se erradicará la ignorancia en la comunidad.

ALCALDE: [...] ahora mismo estamos viendo ya su cambio y su pensamiento, y más tarde será como la luz del sol, que

alumbrará con savia a ustedes sus padres a los demás chicos y a todo el pueblo... porque ese ha sido su capricho, su esperanza de saber leer y escribir. Y si así siguen, verán un poco más adelante se convertirá en un gran hombre y ustedes tata Melchor y mama Eustaquia serán queridos por todo el pueblo de lo que han transformado a Sapan Churi (*Risas*).

Con estas indicaciones, Sapan churi es un referente de cambio que iluminará y guiará a un camino prometedor para todas las personas del campo. El personaje principal se va convirtiendo, entonces, en un niño campesino con la facultad de reorganizar su comunidad. Se encuentra en la capacidad de despertar el ánimo por la verdad y el saber de quienes no han tenido la oportunidad de aprender. De esa manera, no se dejarán manipular por los que manejan y manipulan el conocimiento.

SAPAN CHURI: [...] lo único que haré es correr a todos los chicos y hacerlos despertar de sus sueños y vayan a la escuela y abran sus ojos... y levanten la bandera del saber y les vean todo el mundo... y florezca en sus mentes nuevos pensamientos... entonces seremos gente nueva para mejorar nuestro pueblo sufrido... [...] prometo aprender la luz de la verdad y del saber y así nos liberaremos de la ignorancia y del desprecio que nos tienen los “mistis”.

Sapan churi se convierte en el portavoz del deseo por aprender y asistir a la escuela, una situación inusual en su comunidad, ya que es hijo de un campesino. Este deseo de aprender y motivar a sus compañeros del campo genera un cambio decisivo, una transformación que involucra a cada uno de los que viven en su entorno. Ello establece una posibilidad de *pachakutiy*, ya que la valoración del saber resultará favorable para el progreso del niño del campo y la comunidad.

Conclusiones

En un ambiente cultural donde la tendencia costumbrista e indigenista se limitaba a representar a la persona andina como un

ser impávido, sumiso, misterioso, las referencias sobre el teatro de Mamani aluden a un cambio sustancial en el procedimiento de la trama, la caracterización de los personajes y la importancia del ambiente de provincia y el alejamiento a la tradicional literatura quechua. Además, existe una sensibilidad artística en el sujeto del ande. Por ese motivo, se puede considerar que este enfoque es un modelo de teatro vanguardista andino.

Respecto a la categoría *yanantin*, se constata, en el primer acto de *Sapan churi*, que la relación de solidaridad se preserva. La amistad de ambos niños (buscando la compañía del otro) genera un equilibrio en la comunidad, en el universo andino. En su integridad se forma un vínculo para mejorar su realidad cultural. La unión determina el sentido de reciprocidad que toda comunidad andina busca y anhela mantener con la finalidad de fomentar la abundancia en su pueblo.

Con la categoría *pachakutiy* se percibe cómo el protagonista irrumpe la linealidad de la historia de su comunidad y eso se ve reflejado en la naturaleza con el resplandor del sol. En el texto dramático la comunidad se concentraba en el trabajo agrario y no entendían la importancia de acudir a la escuela. Una vez que *Sapan churi* logra ir a la escuela, se convierte en un pionero para la comunidad y ejemplo para sus amigos.

Finalmente, se puede añadir que la relación de ambas categorías permite comprender lo siguiente: mientras se va realizando la propuesta de un *pachakutiy*, se vuelve imprescindible el principio de *yanantin*, ya que el encuentro de amigos, familiares y autoridades en el último acto implica la integración de lo colectivo. Por eso, todos los personajes aparecen reunidos bajo una misma orientación: apostar por el conocimiento será el camino para el triunfo social de la comunidad. No es pura casualidad que, al terminar la obra, la acotación “*salen bailando*” refuerza la celebración de la unidad y la armonía que se ha establecido en la colectividad.

Notas

- 1 Este trabajo de investigación se centra en el “texto literario” para emplear los diálogos, aclaraciones y acotaciones; y ciertas referencias del “texto espectacular” (indicios de acotaciones y didascalias pertenecientes a las expresiones no verbales) (Bobes, 1997). De esa forma, se puede detectar y comprender la presencia de categorías andinas en el texto literario dramático de Inocencio Mamani.
- 2 Única pieza teatral en quechua que se aprecia en la edición del 2015.
- 3 En ese artículo, Churata indica que previo al estreno de *Tukuypaj munaqan*, se representó *Los dos huérfanos* de Inocencio Mamani en Arequipa bajo la dirección del puneño Adrián Dávila.
- 4 Collazos (1928) menciona que Inocencio Mamani representó en Arequipa *Sapan churi* el 28 de julio de 1927. Si cotejamos con lo mencionado por Churata (1928), *Los dos huérfanos* implicaría la presencia de otra pieza teatral.
- 5 Asimismo, Mamani aclara que su interés por componer teatro en su propio idioma se debió a la complacencia que sintió por *Ccori Chchuspi* de Zúñiga Cazorla. Además, revela que solo ha escuchado otras obras o autores del medio intelectual, lo cual lo incentiva a comprometerse en mejorar su arte.
- 6 Nótese la importancia de la lectura como principal instrucción artística para la composición teatral, a diferencia de un acercamiento a la puesta en escena. La preparación discursiva, por tanto, equivale una preocupación en la creación poética teatral.
- 7 Se debe verificar si existe un manuscrito de *Sapan churi*. Durston (2014) ha intentado encontrarlo sin ningún resultado favorable.
- 8 Huamán (1989) considera que Inocencio Mamani escribió *Sapan Churi* alrededor de 1917; sin embargo, la referencia más exacta lo plantea Durston (2014), ya que indica como fecha de composición a mediados de 1926.
- 9 Todas las reproducciones del texto literario dramático corresponden a la edición de la Universidad Nacional del Altiplano compilado por Domingo Huamán (2015).

Referencias

- Bouysse-Cassagne, T. y Harris, O. (1987). Pacha: En torno al pensamiento aymara. En T., Bouysse-Cassagne, O., Harris, T., Platt y V. Cereceda, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Hisbol.
- Bobes, M. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco/ Libros.

- Churata, G. ([1928], 2009). El teatro indígena. En G. Gonzales, *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Churata, G. ([1928], 2016). Primer tramo de "Titikaka". En *Boletín Titikaka*. [4.ª ed.].
Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia Editores.
- Collazos, G. (1928). Un drama indígena. *Amauta*, (12), 37.
- Cornejo, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Horizonte.
- Cossio, J. (1928). *Tucipac munasccan*, comedia quechua. *Amauta*, (14), 41-42.
- Dexler, J., Rojas, R. Chalán, Á. y Achig, D. (2015). La paridad en el mundo andino. *Maskana*, 6(2), 89-107.
- Durston, A. (2014). Inocencio Mamani y el proyecto de una literatura indígena en quechua (Puno, Perú, década de 1920). *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 11(3), 218-247.
- Huamán, D. (1989). *El teatro de Inocencio Mamani*. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Itier, C. (1995). *El teatro quechua en el Cuzco. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga*
- Cazorla: Qurichuspi (1915), Tikahina (1934), Katacha (1930?)*. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas" / Institut Français d'Études Andines.
- Lienhard, M. (1988). Pachakutiy taki: Canto y poesía quechua de la transformación del mundo. *Oralidad. Lengua, identidad y memoria de América*, (9), 30-41.
- Mamani, I. (2015). *Sapan Churi*. En *Teatro. Compilación de Domingo Huamán*.
Universidad Nacional del Altiplano.

- Mamani, M. (2017a). La expresión del vanguardismo andino. En *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Fondo de Cultura Económica.
- Mamani, M. (2017b). Representación del Pachakutiy en la poesía de César Guardia Mayorga. *Letras*, 88(127), 55-81.
- Mamani, M. (2019). Yanantin: relación, complementariedad y cooperación en el Mundo andino. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8(16), 191-2003.
- Mariátegui, J. ([1928] 2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. [3.^a ed.]. Biblioteca Ayacucho.
- Seda, L. y Quiroz, R. (2008). *Travesías trifontes. El teatro de vanguardia en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Zevallos, U. (2001). Balance y exploración de la base material de la vanguardia y de los estudios vanguardistas peruanos (1980-2000). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 27(53), 185-198.

**UNA LECTURA ARQUEOLÓGICA SOBRE LA (IM)
PERTINENCIA DE LA VANGUARDIA Y EL SURREALISMO
EN EL PLAN ESTÉTICO DE GAMALIEL CHURATA**

**AN ARCHAEOLOGICAL READING ON THE (IM)
PERTINENCE OF THE AVANT-GARDE AND
SURREALISM IN THE AESTHETIC PLAN OF GAMALIEL
CHURATA**

**UMA LEITURA ARQUEOLÓGICA SOBRE LA (IM)
PERTINÊNCIA DA VANGUARDA E DO SURREALISMO NO
PLANO ESTÉTICO DE GAMALIEL CHURATA**

Cesar Augusto López Nuñez*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
clopezn@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-1305-8899

Recibido: 14/03/2023

Aprobado: 21/03/2023

* 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*. Magister en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil) con la tesis *El proyecto estético político en O 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 de San Marcos. Ha culminado sus estudios de doctorado en la misma casa de estudios e investiga en torno al concepto de animalidad en la producción de Gamaliel Churata.

Allí están “los elefantes ginocéfalos y los leones alados” que, un tiempo, Soupault y yo temíamos encontrar; allí también el “pez soluble” que todavía me hace estremecer un poco. ¡PEZ SOLUBLE, no soy acaso yo el pez soluble; nací bajo el signo de Piscis, y el hombre es soluble en su pensamiento! La fauna y la flora del surrealismo son inconfesables.

André Breton (1924)

Y nosotros tenemos al Inka, y no le vemos. La historia de su Imperio es objeto de una arqueología feble; nuestros sociólogos la conocen sólo por los descubrimientos de la ciencia europea, apriorística y preconcebida, que lo demás del rebaño ni eso sabe.

Gamaliel Churata (1957)

Le généalogiste a besoin de l'histoire pour conjurer la chimère de l'origine, un peu comme le bon philosophe a besoin du médecine pour conjurer l'ombre de l'âme.

Michel Foucault (1971)

Resumen

A través de un breve ejercicio de arqueología gnoseológica, nuestro artículo busca deslindar la relación que se le ha atribuido a Churata con la vanguardia y, específicamente, con el surrealismo. Para esto, revisamos los orígenes, más próximos, del mismo, localizados en la condena del sueño llevado a cabo, por Descartes, en *El discurso del método*. Luego de pasar este repaso por una criba, sostenida por Nietzsche y Foucault, lo contrastamos con las ideas que el escritor arequipeño esbozó en el *Boletín Titikaka* entre los años 1926 y 1928. A partir de este seguimiento y comparación, es posible afirmar que *El pez de oro*, principal objeto de estudio churatiano, se encontraría fuera de los intereses epistémicos de la crisis occidental y, por este mismo motivo, se convertiría en una respuesta para esta situación límite a comienzos del siglo xx. Esta conclusión fue posible gracias a un seguimiento detallado de los límites estéticos del proyecto de la modernidad.

Palabras claves: Vanguardia, surrealismo, Gamaliel Churata, arqueología, estética.

Abstract

Through a brief exercise of gnoseological archaeology, this article seeks to explain the relationship that has been attributed to Churata with the avant-garde and, specifically, with the surrealism. For this, the closest origins are reviewed, which are in the condemnation of the dream presented by Descartes in *The Discourse on the Method*. After passing this viewing, supported by Nietzsche and Foucault, it is contrasted with the ideas that the Peruvian writer outlined in the *Boletín Titikaka* between 1926 and 1928. Based on this examen and comparison, it is possible to affirm that *El pez de oro*, the main Churatian object of study, would be outside the epistemic interests of the Western crisis and, for this very reason, it would become a response to this limit situation at the beginning of the 20th century. This conclusion was possible thanks to a detailed examination of the aesthetic limits of the modernity project.

Keywords: Avant-garde, surrealism, Gamaliel Churata, archaeology, aesthetics.

Resumo

Através de um breve exercício de arqueologia gnosiológica, este artigo tem como objetivo esclarecer a relação atribuída a Churata com a vanguarda e, especificamente, com o surrealismo. Para tanto, examinamos suas origens mais próximas, as quais se situam na condenação do sonho por parte de Descartes em *O Discurso do Método*. Após esse exame realizado desde um crivo sustentado por Nietzsche e Foucault, o contrastamos com as ideias que o escritor peruano esboçou em *Boletín Titikaka* entre os anos 1926 e 1928. Com base nesse acompanhamento e comparação, é possível afirmar que *El pez de oro*, principal objeto de estudo churatiano, estaria fora dos interesses epistêmicos da crise ocidental e, por esse mesmo motivo, se converteria em uma resposta a esta situação limite no início do século xx. Tal conclusão foi possível graças à uma análise detalhada dos limites estéticos do projeto da modernidade.

Palavras-chaves: Vanguarda, surrealismo, Gamaliel Churata, arqueologia, estética.

Un antecedente necesario: Descartes

Uno de los objetivos de la vanguardia fue la liberación humana en toda su dimensión universal conocida; es decir, la europea, una que fue establecida con la Revolución francesa. La consigna libertaria celebró con júbilo de conquista las expresiones

más variadas de experimentación estética y, paradójicamente, esta misma albergaba en sus entrañas el fin del hombre; uno anunciado por Nietzsche en el siglo XIX y corroborado con el uso de la bomba atómica, en agosto de 1945, contra Japón. La consolidación y derrota de este plan abolicionista total llegó con su último movimiento plasmado en el *Manifiesto surrealista* de 1924; en el denominado periodo entreguerras. Esto quiere decir que existía tanto la conciencia del final de una época como la necesidad de resistir a una inminente sombra, ya que no se trataba de una simple modificación temporal marcada por el cambio de siglo, sino del desmoronamiento de su personaje protagónico.

En medio de todas las convulsiones con las que se inauguró el siglo anterior, es absolutamente coherente que el surrealismo haya surgido en Francia, porque emerge como respuesta a la mutilación del sueño que tuvo en Descartes a su ejecutor. Una nada despreciable distancia de casi trescientos años aleja a un movimiento del otro y marca el sino trágico de aquel y de toda la comunidad a la que se anunció. No cabe duda de que la idea de lo moderno hubiese sido imposible sin la maniobra cartesiana de restricción estética inaugurada por Platón. Basta recordar que, para este, era fundamental el control del sentir en la construcción del ciudadano y dicha estrategia estatal de perfeccionamiento social sería posible con la expulsión de los poetas. Sin embargo, a diferencia del resguardo platónico, la división analítica cartesiana intervino en la profundidad de lo subjetivo para conseguir una conquista más efectiva y persuasiva.

Eliminado el engañoso y traicionero sueño de la conciencia, la razón se erigirá como el pilar fundamental de lo humano en tanto que era capaz de establecer una división radical entre la potencia humana y las potencias del mundo. No obstante, esta es una ficción más entre tantas. Las partes clave del *Discurso del método* (1637) en las que se plantea este fino montaje son la cuarta y la quinta. Sugerentemente, antes de la enunciación del pensamiento como lugar ontológico, Descartes (2018) indica que:

[C]onsiderando que todos los pensamientos que nos vienen estando despiertos pueden también ocurrírse nos durante el sueño, sin que ninguno entonces sea verdadero, resolví fingir que todas las cosas que hasta entonces habían entrado en mi espíritu no eran más verdaderas que mis sueños. (p. 123)

Para encontrar un lugar inconvencible de saber, Descartes finge (ficcionaliza) que el terreno de la imaginación y de lo onírico no pueden ser base alguna para el saber, puesto que su conexión al cuerpo, sensitivo por antonomasia, no permitía la reducción al momento cero, al campo neutral e incondicionado que se buscaba. Así, la carne, desde su punto de vista, sería un problema para el conocimiento, en concordancia con lo que Platón había advertido en la *República*. Solo una *aisthesis* controlada nos conduciría, razonablemente, hacia un buen gobierno guiado por una ciencia capaz. La ficción del pensar no encarnado se le presentaba al filósofo francés como “más fácil de conocer” (p.124), pero esta es solo una invención narrativa, altamente pragmática, que sacrifica a la ensoñación y al cuerpo, porque estos significan lo compuesto y se presentan dependientes e imperfectos, lo cual nos alejaría del principio divino; la unidad abstracta alejada del caos. Descartes (2018) lo expresa del siguiente modo:

[H]abiendo ya conocido en mí muy claramente que la naturaleza inteligente es distinta de la corporal, y considerando que toda composición denota dependencia, y que la dependencia es manifiestamente un defecto, juzgaba por ello que no podía ser una perfección en Dios el componerse de esas dos naturalezas. (p. 125)

Todo aquello que proliferaría fuera del pensamiento, sería extraño al alma y ajeno a la participación divina. A saber, este resto se corresponde con lo sensible y con la imaginación (Descartes 2018), y, por ende, con lo inferior, con una pobreza gnoseológica que abriría las puertas a la anarquía. De un momento a otro, el fingimiento, la suspensión de un tipo de saber sugerir-

da por Descartes se convierte en un instrumento de verdad y de verificación que se expande hacia la facultad del juicio:

De suerte que si tenemos con bastante frecuencia ideas que encierran falsedad, es porque hay en ellas algo confuso y oscuro, y en este respecto participan de la nada; es decir, que si están así confusas en nosotros, es porque no somos totalmente perfectos. (Descartes 2018, p. 127)

El objetivo de la cuarta parte del *Discurso del método* cumple con la tarea del destierro de la verdad que pueda ser proporcionada por el sueño y la materia corporal. Estos ya no serían lugares de autenticidad y, menos, de entendimiento. Más audaz fue la maniobra cartesiana, porque todo aquello que no depende del pensamiento se empuja hacia la nada. En un movimiento muy veloz, la razón privatiza al pensamiento y “crea” una nada más allá de sus fronteras. No obstante, el cuerpo sigue siendo un problema por atender, pues manifiesta una especie de seminconsciencia que debe ser extirpada del mapa compositivo de la comprensión racional. Esto implica que cualquier exploración por los caminos sensitivos incurriría en un atentado gnoseológico y el despliegue del método estaba preocupado en preparar un sólido manual epistémico; tal como lo hizo Platón, mucho tiempo atrás, en su tratado político, con la expulsión de la rebelde poesía. Descartes no está lejos del filósofo griego, ya que reconoce que los poetas tienen esa intimidad de fingimiento con el caos; hecho que los distingue de las sanas fábulas filosóficas que se alejan de la imaginación y que nos aproximan a la razón en su magna pureza.

¿Para qué purificar más el pensar en la quinta parte del *Discurso del método*? Para excluir cualquier duda que pueda surgir ante la diversidad de cuerpos vivientes que se relacionan con lo humano. La soledad es redoblada por Descartes porque no podemos tener nada en común con los animales y lo que asemejaría las existencias, bajo esta nueva realidad, sería el pensar, la razón, autoafirmada de manera solipsista. Lo no humano se

equipara con lo autómatas y, por otro lado, lo humano se definiría por la capacidad de declarar los pensamientos organizados por una razón universal; preclaro instrumento humanizante.

A despecho de lo expuesto, el lenguaje es el verdadero sustento del ejercicio cartesiano, pero siempre que ordenado en torno al universalizante instrumento de la razón. De esta manera, todo aquel lenguaje que no se oriente hacia la declaración de un pensar recto pertenecerá al mundo de lo animal, de la locura, de lo maquinal, de lo mortal. Lo que está en juego para el pensador francés es declarar la sintonía con lo divino en el pensar y si nadie más puede conquistar esa altura, entonces no se habrá comprendido la necesidad de que nuestra especie asuma su sitio de regencia suprema sobre la realidad. Hacia el final de la sección quinta, el sello no deja pista de duda: “no hay nada que más aparte a los espíritus endebles del recto camino de la virtud que imaginar que el alma de los animales es de la misma naturaleza que la nuestra” (Descartes 2018, p. 140).

En Descartes, el lenguaje es desertificado, vaciado, para dar lugar, lógicamente, a un espacio interior también vacío: el pensamiento. Así, se crea una fortaleza, se internaliza la república platónica hacia una dictadura epistémica que expulsa, de manera ciertamente sutil, todo aquello que no conviene al programa moderno de control abstracto. En contra de toda aquella asepsia epistemológica, el surrealismo surge para recuperar y reencausar las fuerzas de aquellas sombras que el exceso de luz metódica había “auyentado”. El objetivo de este redireccionamiento era evitar el fin de Occidente, porque su autorepresión sería una de las causantes de su crisis.

Paréntesis nietzscheano

En *La genealogía de la moral* (1887), Nietzsche se encarga de evaluar el origen de lo bueno y lo malo como patrones de experiencia y de comportamiento sin una esencia que las defina inmutables. Sin duda alguna, su seguimiento filológico lo con-

duce por lo recovecos del ordenamiento discursivo, y su manipulación, que acorta el despliegue de la vida y de los sentidos. En esta investigación del nacimiento de la negatividad de lo fragmentario, se puede incluir a Descartes, ya que “suprimió” el sueño, el cuerpo y lo animal como materias irrelevantes o nocivas para la investigación de la verdad. El desconocimiento de lo humano, por lo humano mismo, es producto de este hiato expuesto como absurdo bajo la determinación del valor del pensar que nos divorciaría de lo animal (Nietzsche 2014).

A diferencia de la dirección celeste, Nietzsche considera que la verdadera forma genealógica es de tipo subterránea, tectónica. No en vano Gilles Deleuze y Félix Guattari (2010) consideraron que el asunto de lo verdadero es un trabajo geológico. En ese sentido, y bajo la influencia del filósofo alemán, Michel Foucault asume en la arqueología el método idóneo para comprender el estado de las cosas o cómo se establecen protocolos de saber, de poder y de subjetivación. Para extraer juicios en torno a estos parámetros es necesario recurrir a una lectura transversal enfocada en los restos, porque justamente estos serían el asentamiento sobre el que se desplaza una subjetividad minimizada (la razón) que se orienta hacia al sometimiento de la exterioridad (la naturaleza). Los conocedores no nos conocemos a nosotros mismos (Nietzsche, 2014), porque Descartes privatizó el lenguaje para el dominio de la realidad, aunque “la forma de receptividad es doble: forma de exterioridad = espacio, forma de interioridad = tiempo” (Deleuze 2008, p. 62). El peso de la exterioridad es mayor en tanto localidad del imperio de la clasificación científica, mientras que la historia del sujeto quedaría aparentemente intacta y, con esto, su recuperación sería necesaria para entender la cuestión humana. Habría que recuperar, pues, las potencias desterradas del sujeto para conseguir una liberación real.

El envejecimiento de Europa es producto del cercenamiento del yo y, su contraparte, “la jovialidad, [...] la *gaya ciencia*, es una recompensa: una recompensa por una seriedad larga, va-

liente, laboriosa y subterránea, que ciertamente no es cosa para todo el mundo” (Nietzsche 2008, p. 19). Quien aprendió de esta máxima fue Foucault en sus sucesivas inmersiones históricas para encontrar los puntos de convergencia de lo negado en la tradición o de la tradición negada, porque, al fin y al cabo, esta es, originariamente, una quimera. El análisis de las capas o estratos de sentido no solo permitiría visualizar las condiciones epistémicas de la razón y de su imperio, sino el basto universo que se echa por la borda para mantener a flote su fingimiento. La jovialidad en Foucault, en base a su erudición, y fidelidad al autor de *Así habló Zaratustra*, fue encontrar en el lenguaje, y en su insistencia espacial, la profundidad en la cual se perciben “as relações concomitantes com questões éticas, políticas, literárias, entre outras dimensões da experiência” (Prado 2018, p. xvi). El pensar viejo y vertical se remite al estancamiento del sentido, mientras que lo jovial se permite la eliminación de las fronteras para demostrar un plano transversal de alianzas.

Siguiendo con la cuestión temporal en la que se edificaría el yo, la acumulación de tiempos, en ese proceso, es creada por la ficción y el narrador (Prado 2018), de aquí la necesidad de remitirse al lenguaje abandonado, el de la creación poética, porque este asume la exploración abierta del sentido en un plano que simultaneiza una serie de discursos que no estarían permitidos emparentar desde la narración racionalista. La heterogeneidad es su contracara narrativa en la que se debe incidir con mayor esfuerzo. Tomás Prado (2018) entiende este asunto cuando propone que “o sonho e a desrazão, elementos marginais na existência e na história, sugerem, contra as formas hegemônicas da razão, haver uma experiência mais originária com a linguagem, a qual implica considerações críticas acerca de interpretação e da autoria” (p. xxiii). De este modo, aquello que fue negativizado o nulificado por el método cartesiano podría adquirir otros valores, por lo menos, en su estado de emergencia o reflote constante que la gaya ciencia o la arqueología del saber, asumen, pero que la poesía nunca perdió.

En consonancia con lo anterior, uno de los trabajos iniciales de Foucault se remite al problema de la densidad del sueño que exige una forma interpretativa idónea o paralela a su existencia y no solo una forma de control de sus sentidos. Esto quiere decir que se precisa de instrumentos que puedan atender a la “dimensão onírica da história” (Prado 2018, p. 6). Para este caso, la recuperación del loco o la locura es fundamental, ya que su “constitución” es la prueba negativa de la razón sobre la que se construyó la verdad y la realidad conocida hasta su límite y estallido en el siglo xx. Esto significa que cada vez que se avanzaba en “o exame interno das certezas da razão [conduzia-se] ao internamento de todas as demais livres formas de lirismo do sujeito” (Prado 2018, p. 42). Esta cacería fue útil, pero su costo fue, y es, altísimo. Mientras las victorias de la razón aumentaron considerablemente, el crecimiento de la *deraison* fue exponencial e ingobernable. En medio de esa relación inversamente proporcional surge la vanguardia con su ánimo de originalidad a la que se adscribe el surrealismo; sin embargo, el afán de primer movimiento se debe entender en el siguiente planteamiento foucaultiano de Nietzsche:

Pourquoi Nietzsche généalogiste récuse-t-il, au moins en certaines occasions, la recherche de l'origine (*Ursprung*) ? Parce que d'abord on s'efforce d'y recueillir l'essence exacte de la chose, sa possibilité la plus pure, son identité soigneusement repliée sur elle-même, sa forme immobile et antérieure à tout ce qui est externe, accidentel et successif. (Foucault 2015, p. 1283)

El interés no se encuentra en el original del modelo platónico, sino en la constitución de un acontecimiento que establecerá sus normas de dirección en el tiempo. No existe una cosa exacta, pura o, incluso, reflexiva, propiamente, porque el movimiento y las relaciones no cesan de encadenarse o superponerse, a pesar del ordenamiento obsesivo de la razón cartesiana.

La resaca de lo “no vivido”

En 1900, con la publicación de *La interpretación de los sueños*, Freud (1987) procuraba darle carácter científico al territorio onírico, a través de su organización e interpretación, para subsanar el desinterés en esta materia generado por el desprestigio de lo mítico, luego de la coronación de modernidad. La re-valoración del sueño, para el terapeuta vienés, tenía una relación directa con la cuestión de la cura. Es decir, una pesquisa que ordenara la inestabilidad de lo onírico podría traducir, con fiabilidad, las diversas tensiones psíquicas que se manifestaban en el hombre de cambio de siglo; lograría atenderlo con una precisión que se había sacrificado para el espíritu, pero ganado para los estudios de la naturaleza. El hombre enfermo nietzscheano es asumido por Freud desde uno de los flancos más complejos y heterogéneos de su dolencia, no solo por una ausencia epistémica, sino también porque había una relación de potencias soterradas que debían comprenderse para evitar la autodestrucción de la civilización. Maurice Nadeau (1948) lo dice de manera más elocuente que nosotros, porque considera el “fracaso universal de una civilización que se vuelve contra sí misma para devorarse” (p. 28). Pero más importante aún es que, para 1945, este mismo escritor haya reconocido la “demenia del sistema” (p. 27).

Así, se invierte el polo negativo al que fue condenado el sueño, porque, al parecer, su realidad era la manifestación insistente de un fondo constitutivo del yo escindido por Descartes y, siguiendo a Deleuze (2009), pensamos que “toda cura es un viaje al fondo de la repetición” (p. 47). Esto se concatenó con la aparición de un nuevo lenguaje interpretativo, de un nuevo método, el psicoanalítico, al rescate hermenéutico, en la línea de Nietzsche y de Marx, puesto que era necesario dudar de la verdad estatuida e institucionalizada, fomentar la sospecha; hermana gemela de la duda cartesiana. ¿Y dónde se tiene que fijar la mirada para que sea efectivo este rescate existencial? Al

compás de la línea nietzscheana, en el lenguaje, “porque razão y desrazão estão inseridas na linguagem, o verdadeiro e único *topos* hegemônico” (Prado 2018, p. 45). El verdadero lugar de combate es el plano verbal que pasó desapercibido en el diseño metódico del pensar y el ser modernos. La higienización de sus parámetros no contó con que el instrumento de base era imposible de esterilizar. Freud se alejaba un paso con el objeto de estudio que contradecía a Descartes, pero su teoría produjo un lenguaje de control interpretativo y terapéutico que lo unía aún al problema. Al menos, esto queda demostrado, con y contra Freud, en *El AntiEdipo* (1972), pues el psicoanálisis, para la segunda mitad del siglo xx, había reterritorializado y domesticado al inconsciente.

Veinticuatro años después de la publicación de *La interpretación de los sueños*, y con el prestigio que había obtenido el psicoanálisis, el surrealismo se sentirá con la confianza de hacerse presente en el campo intelectual de Occidente, pero se concentrará en la *poiesis* como vía de cura universal y, con esto, conseguirá impulsar una línea de fuga que alcanzará enlazarse con una serie de deseos que habían sido perseguidos o vituperados. Un caos con intenciones positivas se inaugura con el *Manifiesto surrealista*, dado que brindó consistencia a las pesquisas estéticas anteriores con lo que se arriba a un punto de encuentro de todos los intereses de discusión humana perdidos en la fundación antropológica cartesiana. No solo se recurrió a autores del pasado, sino a la recuperación de lo infantil (Breton 2001), de lo primitivo con lecturas alquímicas, mágicas u ocultistas (Mendonça 1986). Antes que un método de comprensión, el surrealismo abrió las puertas a la vía franca de las expediciones hacia las profundidades de lo verdadero con alguna esperanza de que esa misma licencia permitiría un logro favorable para lo humano. Así como la ebullición vanguardista culminaría, en teoría, con el *Manifiesto surrealista*, el estallido de su prédica se convirtió en la justificación de una serie casi inacabable de ismos y de modas pasajeras.

El programa del surrealismo es claro en términos prácticos, porque, a semejanza de Freud, observa que una parte de la vida está volcada sobre el sueño y todo lo que se sabía, hasta ese momento, se había construido sobre la experiencia diurna, sobre una superficie de control. Y si se había llegado a un estado de crisis generalizada, patente en la Gran Guerra, entonces poco se sabía de lo humano y se debía eliminar los factores de interferencia, la vigilia, por ejemplo, del pensamiento (Breton 2001). No obstante, se desencadena una tensión en el interior del mismo manifiesto; en el reencuentro con su elemento no cartesiano:

Es posible que la imaginación esté a punto de reconquistar sus derechos. Si las profundidades de nuestro espíritu cobijan fuerzas sorprendentes, capaces de acrecentar las que existen en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, hay un justificado interés en captarlas; en captarlas primero para someterlas después, si conviene, al control de la razón. (Breton 2001, p. 27)

Entre la superficie y la profundidad, entre las potencias subterráneas y los guardias que las vigilan, aún cabe la duda del valor de la razón regente, cuando líneas antes de la cita anterior, Breton (2001), bajo la tutela de Proust, juzga que “la irritante manía que consiste en reducir lo desconocido a conocido y clasificado adormece los cerebros. El afán de analizar triunfa sobre los sentimientos (p. 25). Se andaba a tientas con lo que se debería hacer, propiamente, con el componente liberado, pero la urgencia de abrir mano de este, al parecer, era algo ineludible, puesto que habría de encontrarse “la solución de los principales problemas de la vida” (p. 44).

En la concepción surrealista estaba en juego el fin del arte y el fin de la civilización misma, debido a que existía un vacío hermenéutico para las exigencias ontológicas que Occidente ya no podía postergar. Había una especie de dilatación del ser, además del desconocimiento de amplias regiones de su geografía. La rehabilitación de lo humano significó la restitución de

su totalidad a toda costa. La intuición estética, tal vez sin quererlo, anticipaba el nacimiento de los totalitarismos fraguados en el silencio de los rincones de una conciencia acallada por la razón. De aquí que no solo una amplia gama de exploración artística haya sido bienvenida, sino que se puso a prueba diversos métodos de aproximación que no se condecían con los usos corrientes de estudio (Breton 2001).

La firme creencia del surrealismo, último bastión de resistencia contra la consumación brutal de un ciclo temporal, se puede resumir en la confesión sincera de Breton (2001): “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad” (p. 31). Si realizamos un balance actual de la fe bretoniana, el hombre totalitario opacó al hombre total de su plan toda vez que este no contaba con el tiempo y el esfuerzo invertidos en la colonización del pensar a manos de la razón. Podríamos decir que la superrealidad es una tarea pendiente, sobre todo, porque, más allá de las disquisiciones entre el sueño y la razón, el surrealismo, según su historiador inmediato, apuntaba a “un todo viviente” (Nadeau 1948, p. 19).

Lo anterior nos deja frente al panorama de la discusión sobre el surrealismo en América Latina y, en específico, en el proyecto de Gamaliel Churata, enmarcado dentro del *Boletín Titikaka*. Esto se debe a que su importancia tendría que ver con una línea de fuga epistemológica más profunda que las iniciadas por Nietzsche, Freud o Breton. Las tres referencias no serían bases, sino pretextos, ciertamente afines, de una *praxis* arqueológica anterior a la de Foucault y muy lúcida en cuanto a la conexión de los residuos de Occidente, entre los que se puede destacar lo mítico, por ejemplo. En verdad, nunca se dio un paso más allá de él, a pesar de su negación rotunda en *¿Qué es la ilustración?* (1784) de Kant. A diferencia de un mapa de realidades discontinuas, Churata asumirá un flujo de fuerzas de sentido legítimas y, aún más, legitimadoras en el altiplano.

La condena interpretativa con la que se recibió *El pez de oro*, en 1957, es la consecuencia del cerco de lectura a la que se adscribía la crítica conforme al dictamen cartesiano de virtud analítica. En consecuencia, todo aquello que se opusiera o divergiera de sus protocolos tendería peligrosamente hacia el irracionalismo, pero esta es una falsa dicotomía, sumada la misma denominación de surrealista a Churata, pues lo que se encuentra en discusión no es la inclusión a un ismo ni su parecido y, menos, su dependencia, sino la revelación de un registro o modelo que se encontraba a las afueras de la circunscripción del *logos* cartesiano. En términos generales, podemos explicar este falso dilema, según la lectura que hace Deleuze de la diferencia del concepto de crítica en Nietzsche y Kant:

Se tiene una idea equivocada del irracionalismo si se cree que lo que esta doctrina opone a la razón es algo distinto al pensamiento: los derechos de lo dado, los derechos del corazón, del sentimiento, del capricho o de la pasión. En el irracionalismo tan sólo interviene el pensamiento, tan sólo el pensar. Lo que se opone a la razón es el propio pensamiento. (2002, p. 122)

La exigencia, aparentemente inescrutable, fue el derecho de la diferencia simétrica en el seno del pensamiento, así como su relación con un universo más vasto en el que la razón es un componente no necesariamente hegemónico. Esto supondría una ampliación estética, porque, en 1945, Nadeau (1948) acerca a los poetas, y su labor experimental, al género humano: “Pero no por eso está sobre los otros hombres. Marcha entre ellos “a pleno sol”. El milagro por él realizado todos lo pueden realizar” (p. 33). La totalidad del sentir y de sus relaciones es un “milagro” que no está reservado a unos cuantos. Lamentablemente, la tentación racionalista sigue siendo una de las taras más complejas e insalvables del surrealismo, ya que, en contra de su alianza con el marxismo, la síntesis abstracta se asoma en contra de la misma liberación que predicaron, dado que en su ideario “el viejo Hegel y su dialéctica son los justificativos de

esa imprescindible superación y no es por casualidad que los surrealistas harán de esto el eje de su filosofía” (Nadeau 1948, p. 30). No habría, pues, una reivindicación de lo múltiple, sino que todo estaría destinado a ser absorbido y homogeneizado en contraposición al exilio gnoseológico sujeto a denuncia. El surrealismo fue un pseudomovimiento, una agitación entre varias, que jamás pudo escapar a sus condiciones epistémicas.

La situación límite expuesta no debe ser considerada un fracaso, en el sentido más amplio del término, puesto que ha sido necesario recorrer sus sinuosidades para entender los esquemas históricos que permitieron su aparición, auge y domesticación, más allá de plantear un juicio fácil y a todas luces improcedente. De este modo, hemos llegado al borde de lo que ofreció el surrealismo, en su momento estelar, con el objetivo de reconocer su lugar más exacto en el panorama de su recepción por parte de Gamaliel Churata.

El pensamiento de afuera

La crítica sostenida por la vanguardia y el surrealismo, en especial, cerraban un círculo de comprensión espacio-temporal enarbolado por un colectivo, el europeo. Es evidente, entonces, que sus formas y soluciones respondían a sus necesidades. Lo interesante es que los movimientos estéticos de Occidente, al intentar despuntarse de la razón, consiguieron desestabilizar, por un momento, el ordenamiento policíaco de la ontología cartesiana y, así, se permitió contrastar sus triunfos y fracasos con la multiplicidad de experiencias estéticas acalladas por el yugo colonial. En ese sentido, ni el lenguaje ni el sueño ni los cuerpos mismos serían componentes de lo humano a los que pudiera atribuirseles una sola perspectiva de lectura y una de las tareas, para poner en movimiento lo que no se conocía de ellos, era examinar detalladamente la tradición hegemónica, sus disidencias, y realizar un autoexamen del pensamiento local.

Según entendemos, el surrealismo necesitaba más de nosotros que nosotros de él, porque su nacimiento fue el estertor de un colectivo famélico que estiraba su mano hacia la imposible exterioridad de su sistema. Es por esta razón que las lecturas que surrealizan a Churata podrían caer en la misma dinámica pautada por Descartes y de la que no pudieron huir, aún finalizada la Segunda Guerra Mundial, los sobrevivientes del surrealismo y la vanguardia. La recepción crítica de *El pez de oro* se caracteriza por este cariz interpretativo, pero su lejanía temporal de treinta y tres años se debe presentar ante nosotros como un óbice para su fácil catalogación. A pesar de las menciones a esta obra de Churata, no la citaremos, como base de discusión, pues la presente propuesta arqueológica está interesada en delinear la exterioridad epistémica presente en las participaciones de este escritor en el *Boletín Titikaka*, apenas dos años después de la publicación del *Manifiesto surrealista*.

Nuestra práctica arqueológica podría detectar un esbozo estético singular que se consolidaría con los años en Churata y que lo despuntaría del rótulo surrealista, a pesar de sus proximidades, porque lo que se realizaría en *El pez de oro* sería un uso indistinto de las líneas de sentido que consideró el autor para dar cuerpo a sus primeras intuiciones presentes en las publicaciones periódicas del grupo Orkopata. Por este motivo, presentaremos un seguimiento de su punto de vista gestado con el arribo de la vanguardia al Perú.

Una primera participación en la que Churata (2016) plantea su ideario se encuentra en el boletín de diciembre de 1926. Allí podemos leer lo siguiente:

[F]actores endógenos determinan este fenómeno por el cual la “expresión” americana viene a ser, virtual y formalmente, una novedad desorientadora para toda inteligencia nutrida de prejuicio europeo. (Afirmándose como se afirma que la vanguardia de indoamérica es un reflejo de revoluciones caducas en Occidente, esta proposición puede ser tomada como un nuevo visaje simiesco; para un espíritu serio, no.

Ha de llegar el día que se esclarezca todo de una manera sencilla y definitiva) (sic.)

[...] soslayamos la senectud ideológica de nuestra cultura emprestada y rehabilitamos la herencia preincaica, que es estilo, y por lo tanto, profundidad, confirmando con esto la paradoja de Bacon, de que siento los actuales venimos a ser los viejos. (p. 20)

La contraposición que se establece entre Occidente y América Latina es “endógena”, es la exterioridad del paradigma hegemónico. Con respecto a ello, es posible afirmar que cualquier objeto o tema no dependería, necesariamente, de los esquemas coloniales, sino que habría de friccionarse con ellos, debido a la resistencia derivada de su origen. La “desorientación” del saber europeo sería generado por el corto circuito del (des)encuentro con una perspectiva ontológica extraña a sus condiciones de certeza. Esto es claro para Churata en el sentido de que percibe tempranamente que las revoluciones en Occidente son “caducas”. Incluso afirma su fe en el futuro, quizá anticipando su texto de 1957, pero esto queda en el terreno de la especulación.

El asentamiento temporal al que recurre Churata es el preinca. Desde ese momento se anuncia un tipo de arqueología del saber que va más allá de la simple reactivación del mundo idílico narrado por Garcilaso en los *Comentarios reales de los incas* y que descansa en lo profundo que ha de hacerse emerger, ya que hay un interés manifiesto en la sincronización del origen por su brillo de actualidad. La misma paradoja de la vanguardia es tomada por el escritor arequipeño, pero su cercanía espacial a lo autóctono le permitió responsabilizarse de esta impronta.

En el boletín de marzo de 1927, Churata publica un poema titulado “Versos del achachila”, quien, según el aymara del poeta, designa al “jefe viejo y acaso que rige desde el pasado” (2012, p. 977). Con esto reafirma su compromiso con la presentificación o simultaneización de lo ancestral. Más aún, aboga por su

influencia en la actualidad para romper la concepción lineal del tiempo. Leamos parte del texto:

YO COMPRENDO ESA VOZ
tonada del caverno
a flecha de sílex
el pellejo curtido
el coito bruto por el hijo luminoso

[...]

YA VUELVE EL ANIMAL DE LA FRESCA LECHUGA
(2016, p. 29)

Aquella comprensión de la que se habla proviene de la profundidad como una de las imágenes más potentes para graficar no solo la complejidad de la empresa, sino del esfuerzo que se requerirá para completarla. Sin embargo, el retorno del que se habla es una actualidad, una realidad que no ha terminado de pasar si nos remitimos al achachila que contaría con un tipo de discernimiento privilegiado.

Para mayo de 1927, Churata se enfrascará en una discusión causada por la crítica mordaz que César Vallejo realiza contra la vanguardia en Latinoamérica. No obstante, es posible encontrar la respuesta meses antes en nuestra primera cita del *Boletín Titikaka*. La conciencia del autor de *Resurrección de los muertos* se compagina incluso con la tradición señalada páginas atrás porque distingue la superficie cartesiana, acusada por Nietzsche, Freud y los surrealistas, de las honduras a las que Vallejo no logra adentrarse y que Churata tiene la seguridad de estar en capacidad de conocer. No niega el desgaste de la vanguardia y juega con el doble sentido del término “etiología”, dado que la causa de la crisis estética es su misma enfermedad. Palabras más, palabras menos, su respuesta se asemeja a aquello que había advertido casi medio año atrás:

vallejo (sic.) juzga con criterio historicista primitivo formulando objeciones que circunvalan la periferia pero cuando se le ofrece oportunidad de ahondar en el organismo (sic.)

del movimiento se decide por una solución empírica —no es de otra manera explicable su posición respecto de la verdadera etiología de nuestra descastada vanguardia.

lo (sic.) otro aquello de lo analógico y genealógico no sé hasta donde deba tomarse en cuenta —ocurre con este método lo mismo que con los silogismos de los discutidores coloniales q (sic.) tanto se prestaban para atacar como para lo contrario— relativamente al caso presente hago notar que vallejo (sic.) concede demasiada importancia al documento sin ocuparse del fenómeno. (2016, p. 40)

En el segundo párrafo de la cita, se puede percibir que habría un alejamiento del mismo Nietzsche, porque el fenómeno que se atiende respondería a una necesidad que divergiría de la sospecha instaurada en la *Genealogía de la moral* y su acucia filológica. La mentalidad colonial, con sus agendas, impediría en Vallejo observar la médula del problema; es más, podríamos decir que su apercepción fenoménica se condice con el marco epistémico, al cual se adscribiría, con su respectiva ceguera. Sumado a ello, para mayo de 1928, Churata entiende que la responsabilidad con lo humano es de dimensión continental, ya que “el fatalismo de América es mantenerse presta a captar el mensaje del mundo” (2016, p. 85). Es un pueblo entero el que tendría la respuesta a la decadencia occidental y debería estar atenta a sus inquietudes. No se puede encontrar en las líneas churatianas un ápice de dependencia ni de rebeldía, sino un cambio de ángulo con el objetivo de ocupar un vértice de discusión descuidado.

En junio 1928, Churata realizará una última alusión reflexiva sobre la vanguardia en el *Boletín Titikaka*: “aludimos a la circunstancia de nacer el vanguardismo andino de la presciencia del documento arqueológico vitalizado en el predominio del medio natural” (2016, p. 89). Se acepta la denominación en boga de la producción estética altiplánica, pero se la coloca como una realidad anunciada o germinal del pasado, el anticipo del futuro (“la presciencia”) depende de la regencia vital del

espacio en los restos epistémicos de lo preinca que se encuentran aptos para su reanimación y su operación exitosa en el presente. De ahí que, tal vez a regañadientes, Churata se dé la licencia de ceder ante el calificativo impreciso de una aspiración más amplia que la advertida en sus líneas de la segunda mitad del siglo xx.

Una conclusión provisoria

Los juicios surrealistas sobre la producción churatiana, específicamente del cuento “El kamili” (diciembre de 1928) y *El pez de oro*¹, son válidos, porque responden a condiciones de lectura específicos que hemos trazado en este trabajo, desde el soporte de su origen. Sin embargo, esto no convierte a Churata en un escritor surrealista, porque el cosmos onírico no es patrimonio del colectivo europeo, sino una serie de fenómenos que han sido atendidos de distintas maneras en tiempos y culturas variados, junto a una vasta multiplicidad de procedimientos de elucidación.

Hemos podido exponer que Gamaliel Churata no estaba interesado en la vanguardia propiamente, y, menos, en el surrealismo como basamentos que sustentaran su proyecto. Por el contrario, anticipó las críticas contra su ideal estético varios años antes de la publicación de su *opera magna*. Las similitudes con Nietzsche, Freud o el *Manifiesto surrealista* saltan a la vista, pero el listado de lo ontológico, lo onírico, lo corporal o lo animal no se ajustarían a las agendas de los autores mencionados, sino a un atisbo del problema, pero desde la exterioridad de los mismos. Esto, para la década del veinte era difícil de apreciar, pero con la publicación de *El pez de oro* adquiere consistencia y extensión, porque la cura, gracias al retorno al pasado, ya era una práctica extraeuropea (Eliade, 1994). Este aspecto se transparenta aún más cuando Churata, en su libro mencionado, pasa revista por los autores que dieron origen, de

una u otra forma, a la reacción surrealista y, sin sorpresa para nosotros, no menciona ni una vez este ismo en el texto.

Si no existía, definidamente, un método de comprensión para la larga lista de problemas que América Latina debía enfrentar, desde lo andino, ¿cómo se enlazan las variables sueltas que había dejado la modernidad? Nos animamos a concluir que Churata recurre a lo mítico y a lo ritual como métodos, “pues el conocimiento no llega a dominar el mito con solo expulsarlo simplemente fuera de sus dominios” (Cassirer 2013, p. 13). Y, habida cuenta de que el mito es uno de los componentes repudiados por las máquinas cartesianas y kantianas, entonces el camino habría de emprenderse desde una aparente imposibilidad de reensamblaje del mismo. Así, el mito revelaría un pensamiento ajeno, de afuera, extranjero para la episteme occidental, lo cual requería, y requiere, la re-fundación del pensamiento a partir de los saberes indígenas que no fueron desperdiciados en la confección de *El pez de oro*.

Nuestro trabajo es el anticipo de una segunda entrega concentrada en la obra citada, pero era necesario localizarla en su principio rector para apuntalar nuestra lectura. De esta manera, nos aseguramos de eliminar el pre-juicio crítico para optar por una vía más íntima de interpretación, pero no por eso menos rigurosa, pues la escisión cartesiana que no se logró remediar no habría de curarse jamás por dentro. La operación profunda y externa en Churata abarca un espectro total de posibilidades que se ordenan desde lo ontológico hasta lo político, porque, a decir de Jung (2011), “la época actual tiene que enfrentarse con el *sic et non* de la manera más drástica, es decir, tiene que abordar la contradicción absoluta que no solo desgarrá políticamente al mundo, sino que divide también el corazón del individuo” (p. 90). Estas líneas pertenecen al ensayo “El signo de piscis”, publicado junto a otros escritos en 1951; seis años después veía la luz, en Bolivia, *El pez de oro*. No nos parece casual este hecho y por eso nos comprometemos a la continuidad de este estudio.

Nota

- 1 Un reciente ejemplo de lecturas surrealizantes de Churata puede ser encontrada en una cita del investigador William Paul Keeth (2020): “*El pez de oro*, tanto como el texto surrealista idealizado por Breton, carga la memoria léxica con antagonismos de imágenes mentales” (p. 237). ¿En verdad cumplimos los anhelos estéticos de Occidente? Por otra parte, forman parte de este *corpus* de lectura de Meritxell Hernando (2015) y su aproximación a “El kamili” como elemento revitalizador del arte europeo. A su vez, quien le dedica un apartado completo al surrealismo en Churata, desde su punto de vista, es el estudioso Marco Thomas Bosshard (2014) al comparar la estética churatiana con los atisbos surreales en Japón o China (consultar el siguiente rango: pp. 183-235). Finalmente, uno de los primeros lectores que intentó relacionar esta corriente de vanguardia con *El pez de oro* fue José Varallanos (1971), quien, incluso, la considera constituyente para su existencia, lo cual derivará en tópicos como lo mágico o lo real maravilloso en el mencionado texto.

Referencias

- Bosshard, M. Th. (2014). *Churata y la vanguardia andina*. CELACP y Latinoamericana Editores.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Editorial Argonauta.
- Cassirer, E. (2013). *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. Fondo de Cultura Económica.
- Churata, G. (2012). *El pez de oro*. Cátedra.
- Deleuze, G. (2002). *Nietzsche y la filosofía*. Editora Nacional.
- Deleuze, G. (2008). *Kant y el tiempo*. Cactus.
- Deleuze, G. (2009). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Descartes, R. (2018). *Discurso del método*. GREDOS.
- Eliade, M. (1994). *Mito y realidad*. Editora Labor.
- Foucault, M. (2015). *Œuvres I*. Gallimard.
- Freud, S. (1987). *La interpretación de los sueños (I)*. Alianza Editorial.
- Hernando Marsal, M. (2010). El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad. *Letral. Revista Electrónica de Estudios Trasatlánticos de Literatura*, (9), 20-34. <https://doi.org/10.30827/r1.v0i9.3705>

- Jung, C. G. (2011). *Aion. Contribuciones al simbolismo del sí-mismo*. Editorial Trotta.
- Keeth, W. P. (2020). Vinculos entre la narrativa surrealista y *El pez de oro* de Gamaliel Churata. *Mitologías hoy*, (21), 227-240. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.694>
- Mendonça Teles, G. (1986). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Vozes.
- Nadeau, M. (1948). *Historia del surrealismo*. Santiago Rueda.

MISCELÁNEA

**INDIOS Y MESTIZOS EN LA CULTURA POPULAR
ANDINA: LOS ARTÍCULOS DE ARGUEDAS
EN LA PRENSA (1938-1948) DE BUENOS AIRES**

**INDIANS AND MESTIZOS IN ANDEAN POPULAR
CULTURE: ARGUEDAS' ARTICLES IN *LA PRENSA*
(1938-1948) OF BUENOS AIRES**

**ÍNDIOS E MESTIÇOS NA CULTURA POPULAR ANDINA:
ARTIGOS DE ARGUEDAS NO *LA PRENSA* (1938-1948)
DE BUENOS AIRES**

Magdalena Suárez Pomar*

Universidad de Buenos Aires
Instituto de Literatura Hispanoamericana – UBA
magdalenasuarezpomar@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3625-1384

Recibido: 12/02/23

Aprobado: 20/03/23

* Magdalena Suárez Pomar prepara su tesis de licenciatura sobre los artículos que José María Arguedas publicó en el diario *La Prensa* de Argentina. Actualmente es egresada de la maestría en Estudios Literarios de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Fue miembro del Comité Editorial de la revista *Entre caníbales* e investigadora adscripta al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Además, es directora de Ediciones Achawata, editorial independiente peruana. Sus temas de investigación son los circuitos intelectuales y editoriales de inicios del siglo XX en el Perú, las nociones de traducción y oralidad en José María Arguedas, las agendas programáticas de las revistas peruanas de vanguardia y las representaciones discursivas del indigenismo.

Resumen

En este trabajo analizo los artículos que José María Arguedas publicó en *La Prensa* (1938-1948) de Buenos Aires. Mi objetivo es identificar las particularidades de las representaciones indias y mestizas en la escritura arguediana. A partir de aquí, pretendo entender la idea que el escritor peruano concibe sobre la cultura popular andina. Arguedas describe las expresiones andinas como manifestaciones complejas que enfrentan dos horizontes culturales: el indio y el mestizo. Afirmando que sus textos subrayan la figura del indio, con el propósito de asegurar que es allí donde radican los valores primigenios y auténticos de la cultura andina. Declaro, además, que la imagen del mestizo es problemática, ya que puede ser entendida como una irrupción negativa, pero asimismo como una presencia de resistencia cultural. Para este fin, he optado por reflexionar acerca del conjunto de textos publicados por Arguedas en *La Prensa*.

Palabras claves: José María Arguedas, cultura popular andina, Perú-Argentina, *La Prensa*, representación.

Abstract

In this work I analyze the articles that José María Arguedas published in *La Prensa* (1938-1948) of Buenos Aires. My objective is to identify the particularities of Indian and mestizo representations in Arguedian writing. From here, I intend to understand the idea that the Peruvian writer conceives about Andean popular culture. Arguedas describes Andean expressions as complex manifestations that confront two cultural horizons: the Indian and the mestizo. He affirmed that his texts emphasize the figure of the Indian, with the purpose of assuring that it is there where the original and authentic values of the Andean culture reside. I also declare that the image of the mestizo is problematic since it can be understood as a negative irruption, but also as a presence of cultural resistance. To this end, I have chosen to reflect on the set of texts published by Arguedas in *La Prensa*.

Keywords: José María Arguedas, Andean popular culture, Peru-Argentina, *La Prensa*, representation.

Resumo

Neste trabalho analiso os artigos que José María Arguedas publicou no *La Prensa* (1938-1948) de Buenos Aires. Meu objetivo é identificar as particularidades das representações indígenas e mestiças na escrita arguediana. A partir daqui, pretendo compreender a ideia que o escritor peruano concebe sobre a cultura popular andina. Arguedas descreve as expressões andinas como manifestações complexas que confrontam dois horizontes culturais: o índio e o mestiço. Afirmando que seus textos enfati-

zam a figura do índio, com o propósito de assegurar que é aí que residem os valores originais e autênticos da cultura andina. Declaro também que a imagem do mestiço é problemática, pois pode ser entendida como uma irrupção negativa, mas também como uma presença de resistência cultural. Para tanto, optei por refletir sobre o conjunto de textos publicados por Arguedas no *La Prensa*.

Palavras-chave: José María Arguedas, cultura popular andina, Peru-Argentina *La Prensa*, representação.

*nosotros debemos ofrecerles en cambio a los argentinos
nuestra historia, los antiguos monumentos de nuestro pa-
sado prehispánico y colonial, obras cargadas de mensaje
y enclavadas en una naturaleza majestuosa que no hiere
sino que inspira o recrea*

“Perú y Argentina”, José María Arguedas, 1960.

much'asqa qusayman

Introducción

En el año 1938, el escritor argentino Fausto Burgos¹ invitó a José María Arguedas para escribir en el prestigioso diario *La Prensa* de Buenos Aires. Por esos años, Burgos era colaborador asiduo de dicho diario donde, entre otras cosas, daba a conocer cuentos de temática regional. La invitación a Arguedas estaba dirigida, en particular, para que presentara artículos en el suplemento dominical de referido diario porteño. El escritor peruano participó allí entre 1938 y 1948 con veintinueve artículos de naturaleza etnográfica y literaria². De esta manera, José María Arguedas formó parte de un circuito ya conocido por el medio intelectual sur peruano. Décadas antes, la presencia de los influyentes periódicos argentinos (por ejemplo, *La Nación* y la ya mencionada *La Prensa*) era notoria en los círculos letrados de Cuzco y de Puno³.

La visita de Burgos a Cuzco marcó el inicio de la participación de intelectuales radicados en el sur peruano en la prensa

argentina. Desde entonces, intelectuales como Luis Valcárcel, José Uriel García, Martín Chambi (quienes por entonces representaban las diferentes variantes del indigenismo peruano), tuvieron una plataforma que les permitía mostrar su trabajo a la lectoría argentina. Por esta razón, la participación de Arguedas terminó por consolidar las relaciones de intercambio cultural entre Argentina y el sur peruano que habían surgido desde finales del siglo XIX⁴. Los periódicos argentinos, entonces, sirvieron como espacios de difusión del tema andino. Sin embargo, a diferencia de la realidad porteña, en el Perú el “problema indígena” era un tópico sobre el que se estaba discutiendo activamente en los círculos intelectuales del país⁵. Esas discusiones buscaban comprender la realidad indígena para encontrar una solución a su problemática coyuntural en el contexto nacional peruano.

Los artículos de Arguedas en *La Prensa* siguieron el propósito de entender la realidad indígena en su variante cultural-artística. Su primer artículo, “Simbolismo y poesía de dos canciones populares quechuas”, publicado el 23 de octubre y el 27 de noviembre de 1938, significó el comienzo de una serie de colaboraciones en las que representó la cultura popular andina. En la totalidad de esos textos, Arguedas reflexionó sobre aspectos vinculados a la lengua quechua, las festividades indígenas, los cantos y las danzas andinas. El escritor peruano aprovechó su propia experiencia en los Andes para recrear de primera mano esa realidad. En la década del sesenta, en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos en Arequipa, Arguedas afirmó que había conocido el Perú a través de la vida⁶ (VV. AA. 1969, p. 42). Los artículos arguedianos de *La Prensa* materializaron discursivamente sus experiencias en torno a la literatura, el folclore y la etnología andina (Landa Vásquez 2010, p. 135).

Arguedas representó la cultura popular⁷ andina como un espacio conflictivo donde era posible distinguir los elementos de ascendencia india y los de intervención mestiza. En otras palabras, en la escritura arguediana existe, por un lado, una des-

cripción de los valores auténticamente indios y, por otro lado, una caracterización de la irrupción mestiza. Desde este punto de vista, las manifestaciones de ascendencia india afirmaban la riqueza de la herencia cultural andina conservada durante siglos de invasión. En este sentido, la descripción realizada por Arguedas es una selección particular de los elementos que desea resaltar con el fin de demostrar sus ideas respecto de la realidad andina. Las reflexiones brindadas por García Canclini (1977) sobre la noción de representación permiten entender por qué el escritor peruano privilegió ciertos elementos sobre otros. Para García Canclini, la representación es un montaje de datos sensibles con un particular ordenamiento que, a la vez, imagina el espacio representado de un modo específico. Así, en Arguedas la selección de los datos sensibles fue posible gracias a su contacto primario con las poblaciones andinas⁸.

La importancia que Arguedas dio a la escritura para representar la cultura popular andina, en mi opinión, tuvo que ver con su anhelo por demostrar el valor de la expresión artística india. En palabras de Lienhard (2010), el indio materializaba la reivindicación de la cultura andina. Por este motivo, sus artículos en el medio argentino centraron su atención en exponer las diferentes manifestaciones provenientes del espacio andino. Si bien es cierto que privilegió el enfoque etnográfico de los hechos narrados, como ya lo adelanté, no deja de ser notoria también la utilización de la perspectiva literaria. Por este motivo, mi lectura no está restringida a un género o a otro, porque considero que el trabajo etnográfico de Arguedas no puede entenderse sin su propuesta estética⁹. Por lo tanto, abordo los artículos de Arguedas en *La Prensa* en esas dos direcciones. En síntesis, la representación de la cultura popular andina en sus artículos revela una escritura heterogénea.

Desde la perspectiva arguediana, en el espacio de lo popular andino la figura del indio conservaba los primigenios valores de los pueblos del Ande. Sin embargo, daba también importancia a la imagen del mestizo, quien formaba parte asimismo de ese en-

torno cultural. En otras palabras, Arguedas entendía la cultura popular andina a partir de la dicotomía conflictiva indio-mestizo. Bajo las reflexiones de Wilson Fiona (2000) y de Martín Barbero (1991) la cultura popular es un espacio donde conviven una trama de mestizajes (indios, cholos, etc.). Barbero agrega, además, que es imposible pensar lo popular al margen del proceso histórico. En esta dirección, se debe inscribir el desarrollo histórico de lo andino en el horizonte de la invasión española. Dicho de otro modo, la cultura andina no estuvo al margen de las influencias españolas, pero no aceptó pasivamente (y esto lo aseguró Arguedas) las imposiciones culturales foráneas.

Precisamente, en los textos de *La Prensa*, representa la resistencia cultural india a través de una descripción del mundo andino signado también por lo mestizo. De esta manera, Arguedas sostiene que la intervención mestiza guarda relación con las expresiones populares de lo indio. En la dicotomía planteada por el propio Arguedas, sin embargo, la figura del mestizo demuestra paradójicamente la superioridad india, pues en esta se preservaba la herencia de un pasado glorioso. La concepción arguediana del indio, no obstante, se aleja de aquellas representaciones milenaristas (incaístas o indigenistas) que abordaban el mundo andino como un mero objeto estético. Por el contrario, Arguedas pretendía resaltar la relevancia del legado cultural andino en el Perú del siglo XX¹⁰. Sus artículos en *La Prensa* de Buenos Aires difundieron sus aspiraciones por la defensa cultural del indio. Si, por un lado, la representación arguediana de la cultura popular andina era conflictiva, por otro lado, era también una descripción esencializada e idealizada¹¹.

En sus artículos —como lo he adelantado— el escritor peruano representó las diversas expresiones de la cultura popular andina. Se observa, pues, su empeño por mostrar el carácter colectivo de las festividades, los cantos y las danzas andinas. Sobre este punto, precisamente, García Canclini llama “arte popular” a la creación que deja de lado el excepcionalismo individual para proponer, en cambio, la participación colectiva en el acto crea-

dor y, por ende, la socialización de la expresión artística (García Canclini 1977). La particular noción arguediana de cultura popular, entonces, se sintetiza por la naturaleza participativa y colectiva de toda demostración artística india. Pero, además, afirma el lazo identitario del indio con los valores de su propia comunidad y la correspondencia con su entorno natural¹². Por otro lado, para Arguedas, lo primitivo se debía entender como lo primigenio indio; es decir, como el rasgo determinante para detectar la naturaleza creativa de los Andes. En este sentido, la cultura popular andina expone cualidades únicas que tienen pleno desarrollo solo en el espíritu indio. Por esta razón, Arguedas en sus artículos dio suma importancia a la autonomía comunal cuando representó ritos y festividades andinas.

En este trabajo, evidencio las características de la escritura arguediana que representan tanto el elemento indio como el elemento mestizo. Mi propósito es entender las especificidades de cada uno de ellos para, consecuentemente, comprender la idea arguediana de cultura popular andina. He mencionado que, para Arguedas, este espacio es un lugar conflictivo donde se enfrentan dos grandes manifestaciones culturales: la india y la mestiza. A partir de aquí, sostengo que sus textos privilegian el componente indio, pero también las expresiones mestizas que están inspiradas en ese componente. Propongo, también, que lo mestizo es una irrupción negativa, que altera los valores primigenios y auténticos del indio. Sin embargo, es asimismo una presencia de resistencia cultural, cuando se apropia de la influencia extranjera para defender los intereses indios¹³. Por estos motivos, argumento que los artículos de *La Prensa* exhiben la existencia de una realidad cultural india problemática. Para este propósito, he decidido abordar el conjunto de textos publicados por Arguedas en *La Prensa* en dos grandes apartados. En el primero, indago a cerca de la imagen del mestizo. En el segundo, reflexiono sobre la figura del indio. En ambos casos, coloco mi atención en sus manifestaciones dentro de la cultura popular andina.

Los mestizos en la cultura popular andina

“Entre el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo” (24 de setiembre de 1939) y “La canción popular mestiza en el Perú, su valor documental y poético” (25 de agosto de 1940) son los dos artículos que Arguedas dedica notoriamente a la figura del mestizo. En ambos, Arguedas describe la irrupción mestiza como un elemento perturbador, que colisionaba contra las formas expresivas primigenias de la cultura india. En otras palabras, estos textos exponen una conflictividad entre lo indio (la auténtica expresión) y lo mestizo (la intervención de lo foráneo). En esta conflictividad, observada en todos sus artículos de *La Prensa*, el escritor peruano apela a una división histórica de dos momentos: 1) un mundo indio primigenio y 2) un nuevo mundo perturbado (por la invasión española). En “Simbolismo y poesía de dos canciones populares quechuas”, por ejemplo, presenta esa división cronológica con las siguientes palabras: “Este canto es la queja de un pueblo a su dios, a su dios Sol, tan beneficioso y misericordioso en otros tiempos” (Arguedas 1989, p. 24). En la cita anterior, queda claro entonces que Arguedas hace referencia a un tiempo en que el pueblo indio no vivía en condiciones de opresión y de humillación. Por el contrario, se alude a un momento de compasión.

A partir de esta propuesta de división histórica, la representación arguediana sugiere que la intervención española (y su derivación mestiza) ha creado un espacio de disputa. En él se observa una oposición entre la capacidad expresiva del quechua y del castellano. Como más adelante detallo, esa oposición no se encuentra restringida a lo lingüístico, sino que también se halla presente en la música, los cantos, las vestimentas, las danzas, y toda manifestación cultural. En el artículo “Entre el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo”, Arguedas recurre al poeta peruano César Vallejo con el fin de revelar la conflictividad lingüística que vengo comentando: “Porque en Vallejo empieza la etapa tremenda en que el hombre del Ande

siente el conflicto entre su mundo interior y el castellano como su idioma” (Arguedas 1989, p. 25). El castellano y el mestizo, consecuencias de la invasión, se muestran como una alteridad de lo auténticamente indio. De allí que para Arguedas la lengua de la invasión sea demostración de la irrupción foránea, es decir, “de otra raza y de otro paisaje” (Arguedas 1989, p. 25).

Su representación muestra las limitaciones expresivas del castellano. En otras palabras, Arguedas asegura que la lengua europea carece de la potencia lírica para comunicar el sentimiento indio¹⁴. En ese sentido, el conflicto lingüístico debe ser entendido —desde la escritura arguediana— como una jerarquización que subordina el castellano. En resumidas cuentas, esta lengua resulta inservible para la expresividad del espacio andino: “[E]l castellano aprendido a viva fuerza, escuela, colegio o universidad no le sirve bien para decir en forma plena y profunda su alma o el paisaje del mundo donde creció”¹⁵ (Arguedas 1989, p. 26). A partir de esta presunción, la representación arguediana altera la generalizada idea de que el castellano es una lengua superior al quechua. En “La canción popular mestiza en el Perú, su valor documental y poético”, se hace uso de un epíteto negativo que refuerza la propuesta arguediana de la subversión lingüística: “La colonia estableció una nefasta clasificación de las personas cuando impuso la ciega superioridad del español y de todo lo español sobre el indio y sobre todo lo indio” (Arguedas 1989, p. 71).

El conflicto lingüístico que Arguedas representa desde una división histórica es reforzado, también, por una dicotomía geográfica: la sierra frente a la costa. Evidentemente, el escritor peruano establece la riqueza expresiva del indio en el espacio serrano; y, consecuentemente, caracteriza el territorio costero como un área de despojo y desprecio contra lo indio: “En la costa... el indio se despojó de su vestido original y característico”¹⁶ (72). Entonces, la división histórica y la dicotomía geográfica tienen impacto directo en la constitución de la vida cultural andina. De esta manera, las originales expresiones andinas

(cantos, música, bailes, vestimentas) se ven modificadas por la irrupción de los modos foráneos del mestizo. Así pues, en su artículo titulado “Valor documental de la fiesta del Señor de la Caña” (30 de agosto de 1942), Arguedas representa una figura india problemática, a la cual denomina “inga”. Los “ingas”, en su narración, son indios haraposos, degradados y deformados que imitan la expresividad del indio auténtico.

En otras palabras, los “ingas” muestran las implicancias del contacto indio con lo foráneo. La representación de Arguedas revela que en la cultura popular andina la intervención mestiza es vista como una afectación de lo auténticamente indio. Por este motivo, la escritura arguediana recrea episodios en los que representa dicha afectación de manera desfavorable. El escritor peruano parodia discursivamente la imitación de los “ingas” con el propósito de destacar la belleza de las vestimentas indias: “Pero estas polleras superpuestas de los “ingas” parecen una fea caricatura del hermoso traje de las pasñas kechwas de la región imperial... les abulta el vientre y reduce el busto con risible exageración” (Arguedas 1989, p. 127). La región imperial de la que habla Arguedas hay que situarla, por un lado, en tiempos del Tawantinsuyu; y, por otro lado, en Cuzco. Entonces, la caricatura de la vestimenta simboliza la degradación surgida a partir de la invasión española. Arguedas, entonces, recurre a los “ingas” (indios haraposos) para ejemplificar la decadencia de la cultura popular andina.

No obstante lo anterior, la escritura arguediana de *La Prensa* no siempre propone una dicotomía indio-mestizo desde el par primigenio-degradado. En más de una ocasión, representa los códigos culturales de la imposición española como elementos desafiantes que incluso dominan la espiritualidad india. Cuando Arguedas opta por recrear la referida imposición en esos términos, sin embargo, se detecta una escritura sobre la que trasluce un tono melancólico y desgarrado¹⁷. Una vez más, sus artículos reflejan la oposición entre lo primigenio (la auténtica expresión india) y lo exigido (la religión cristiana, por

ejemplo). Sobre esto, precisamente, Arguedas en su artículo “El valor poético y documental de los signos religiosos quechuas” (10 de diciembre de 1944) reproduce la religión cristiana como una adoración temerosa por parte de los indios. Es decir, como una aceptación de sometimiento ante la inevitable presencia de lo extranjero¹⁸. De modo similar, en “La Fiesta de la Cruz. Danza de los ‘sijllas’” (15 de julio de 1941), relata que la fe india, por el temor, “ha sembrado de cruces toda la tierra de este lado del Perú”¹⁹ (Arguedas 1989, p. 84).

En ambos artículos, por ende, Arguedas representa la imposición cristiana no solo como un elemento irruptor que materializa la dicotomía indio-mestizo, sino —sobre todo— como un factor de sujeción sobre la cultura india. Sostengo, entonces, que, gracias a su escritura en clave melancólica y desgarrada, se explicita la degradación espiritual de los indios. Asimismo, el escritor peruano describe el impacto material de los instrumentos surgidos de lo foráneo. Arguedas afirma que la penetración de la carretera destruye las manifestaciones colectivas de la cultura popular andina. Por ejemplo, las ferias. La expresión artística india —como lo había afirmado— es principalmente colectiva: la comunidad entera es, a la vez, creadora y partícipe. En esta dirección, para el escritor peruano, las carreteras (emblema del “progreso occidental”) representan la entrada perniciosa de elementos que socavan los valores colectivos indios. Su presencia, luego, es descrita como una penetración destructiva²⁰.

En “La Feria” (12 de enero de 1941), Arguedas insiste en una escritura que propone la separación de dos tiempos históricos. Pero, también, recurre a un relato de añoranza por un pasado esplendoroso. En síntesis, en ese artículo se representa a las ferias como expresiones indias en decadencia, que ya no son ni preservan lo más elevado del genio indio: “Hace cincuenta años era una de las fiestas más importantes del centro [Ingahuasi]; hoy sigue siéndolo, pero las carreteras que cruzan toda la región han aplastado casi toda la actividad comercial de esta feria” (Arguedas 1989, p. 67). Aunque Arguedas mencione el

componente comercial de las ferias, debo afirmar que las descripciones realizadas en el conjunto de artículos de *La Prensa* caracterizan esa actividad, primordialmente, como manifestaciones de lo social indio. Quiero decir que las describe como emplazamientos que recrean las más elevadas demostraciones artísticas indias: sus vestimentas y su arte manual, por mencionar solo dos.

Hasta estos momentos, he centrado mi atención en la representación del mestizo en tanto irruptora y perturbadora del espacio cultural andino. En síntesis, he propuesto que la escritura arguediana rechaza o niega los elementos perniciosos para la expresión popular india. Sin embargo, no hay que comprender referida representación solo desde esa arista. Arguedas también provee una figura mestiza de resistencia, con la capacidad de apropiarse de ciertos elementos culturales de Occidente para reivindicar el genio creativo de los Andes. En este sentido, bajo esta particular representación, la escritura arguediana coloca al mestizo como una derivación subordinada del espíritu indio. Resulta interesante, entonces, mencionar los referentes empleados por Arguedas para legitimar escrituralmente dicha reivindicación. En “Fiesta en Tinta” (20 de octubre de 1940), Arguedas se vale de dos personalidades vinculadas a la localidad de Tinta con el propósito de subrayar su relevancia.

En la primera parte de su artículo, Arguedas recurre a la figura de Tupac Amaru para demostrar el ejercicio de una práctica de poder a través de la apropiación de la letra. Lo caracteriza como “el primer kechwa culto que se rebeló contra el régimen colonial” (Arguedas 1989, p. 57). Su condición de descendiente inca le permitió a Tupac Amaru acceder a la educación y, con ello, dominar la escritura castellana. Aunque el caudillo inca haya sido mestizo, la representación arguediana destaca en él su naturaleza india. Por esta razón, al llamarlo “el primer kechwa culto” enfatiza la apropiación del signo occidental que, posteriormente, le valdría a Tupac Amaru para sublevarse contra el régimen español en 1780. Martín Lienhard señala

que el conocimiento del alfabeto castellano supuso una práctica prospectiva y exploradora (Lienhard 1990). De esta manera, el alzamiento tupacamarista significó la ejecución de esa práctica que, al mismo tiempo, simbolizaba la actitud de resistencia de la cultura india. Tupac Amaru decidió comunicarse en quechua, pues esta decisión implicaba un primer instante de independencia, en este caso, de autonomía lingüística.

En la cultura andina, una de las expresiones populares por excelencia es el quechua. Por este motivo, Arguedas no inserta gratuitamente la imagen de Tupac Amaru. Su representación se inscribe en la secuencia por exaltar, de modo específico, al mestizo en lo andino. A diferencia de la primera parte de esta sección —en la que insistía en lo perjudicial de lo mestizo— en Arguedas también es posible observar una descripción mucho más problemática de esa figura. Su escritura reconoce los beneficios de lo mestizo, siempre y cuando, sus acciones demuestren la defensa de las expresiones culturales indias. En el caso particular de Tupac Amaru, la resistencia política (que también es cultural) se alcanza por medio del quechua. En mis reflexiones sobre el artículo “Entre el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo”, había destacado que para Arguedas el hecho de que la comunidad india se comunicara en castellano imposibilitaba la expresión de su mundo interior. Por ende, la elección de Tupac Amaru (en el momento de su rebelión) de expresarse en quechua demostraba una de las manifestaciones más relevantes de la cultura popular andina.

Luego de la representación de Tupac Amaru, Arguedas apela a la escritora cuzqueña Clorinda Matto. Matto fue una de las mujeres ilustradas del Perú decimonónico, considerada también como una de las primeras en representar literariamente la situación de maltrato de la población andina. En otras palabras, la escritura arguediana acentúa el mérito de la cuzqueña, en tanto utiliza el castellano como instrumento de defensa de la realidad andina: “En Tinta escribió [Matto] su novela *Aves sin nido*... la primera descripción que se hace de la vida miserable

del indio peruano” (Arguedas 1989, p. 57). En este sentido, incluso el propio trabajo de Arguedas, al igual que el de Clorinda Matto, es un instrumento de defensa india. A pesar de que la realidad andina se encontrara en circunstancias desfavorables y de opresión administrativa, los veintinueve artículos de Arguedas en *La Prensa* representan la capacidad creadora de la cultura popular andina.

Los indios en la cultura popular andina

En “Fiesta en Tinta”, Arguedas parte de una descripción etnográfica para legitimar las celebraciones populares de los indios y, con ello, resaltar su naturaleza creativa. De manera específica, coloca la atención en la música, el canto, la vestimenta y la plaza de la mencionada localidad. Desde la escritura arguediana, la plaza es el espacio colectivo donde se manifiesta la creatividad de las comunidades andinas: “La plaza está llena de indios que bailan y cantan como desesperados... la plaza parece chica, no queda campo libre” (Arguedas 1989, p. 59). En sus artículos, dicho espacio es uno de los referentes predilectos en sus descripciones. El escritor peruano recurre a ese referente para mostrar que el escenario de la plaza se encuentra caracterizado, en primera instancia, por lo colectivo indio, y, en segundo lugar, por la particularidad de la cultura andina. En ese espacio, por lo tanto, destacan los valores indios que posibilitan —desde la perspectiva de Arguedas— la preservación de la auténtica expresión de los Andes.

Cuando Arguedas describe las canciones populares indias, insiste en su carácter primigenio. Por ejemplo, en “Simbolismo y poesía de dos canciones populares quechuas”, asegura que “la canción del fuego es muy antigua... [que] la cantan en coro grande” (Arguedas 1989, p. 21). A partir de esta descripción, se observa que la representación arguediana va a persistir en su intento por caracterizar a las expresiones populares indias como manifestaciones primigenias y colectivas. Esta caracteri-

zación es el común denominador en los artículos de Arguedas, a la que además se agrega la idea de que toda demostración artística del indio establece correspondencias con el medio natural que la rodea. Quiero decir con esto que, para el escritor peruano, la expresividad popular india no puede entenderse sin su espacio vital: la *pachamama* (la tierra), la naturaleza, los animales, etc. En “Cerámica india en el Perú” (22 de diciembre de 1940), se recrea la correspondencia estrecha entre las actividades creativas de la comunidad india y su entorno: “Además de las fuentes y del toro, pintan con la misma perfección zorzales o palomas, mirándose tiernamente, posado sobre una rama de sauce de durazno, o de otros árboles de la quebrada (Arguedas 1989, p. 61).

En el pasaje anterior, entonces, Arguedas detalla que los elementos de la naturaleza inspiran y guardan íntima relación con la actividad creativa india²¹. De esta manera, zorzales y palomas son motivos para la materialización de la cerámica india. El escritor peruano representa también la canción popular como una expresión que une comunidad y naturaleza: “[E]n los waynos populares indios, los seres amados se simbolizan en una nube, en un árbol, en una piedra, o en la tuya, el jilguero o la paloma” (Arguedas 1989, p. 50). La música del wayno, por lo tanto, demuestra una vez más que la naturaleza es razón de inspiración para la expresión de la cultura popular andina. Además, en la escritura arguediana, la asociación entre lo primigenio y lo auténtico se manifiesta en la creación de un arte propiamente andino, con características detectables solo en el espacio del espíritu indio:

El indio realiza su propia inspiración; el decorado de los platos, de las macetas, de las fuentes y de los cántaros que sale de esos hornos lleva impreso el genio indio, pleno de esa belleza emocionante de quien crea sintiendo y amando su tierra como algo vivo y amoroso, inexplicable y sagrado. (Arguedas 1989, p. 65)

Arguedas se vale de una representación idealizada de las expresiones populares indias con el propósito de caracterizarlas como la auténtica manifestación de lo andino. En las danzas, por ejemplo, el escritor peruano subraya la grandiosidad de las indumentarias indias, las cuales destacan porque evidencian el minucioso trabajo artístico para su elaboración. Los vestidos en las comunidades indias tienen una función socializadora que, además, muestran la importancia que ellos adquieren en las festividades y en los carnavales. No cumplen simplemente un rol decorativo o accesorio, sino principalmente se entienden como parte fundamental del desarrollo de la actividad artística. En “Fiesta en Tinta”, Arguedas describe la majestuosidad de las vestimentas de las pasñas²²:

Paradas [las pasñas] junto a las mak'mas de chicha, envueltas en sus llikllas verdes, rojas o negras; con sus monillos de castilla o de bayeta bien ceñidos al cuerpo y sus faldas largas de bayeta, hasta quince polleras unas sobre otras; y anillos de plata en los dedos; tupus antiguos o prendedores de plata, en forma de paloma o de pavo, sujetando la lliklla; con sus monteras redondas, negras, ribeteadas con cinta azul y algunas flores bordadas en la copa; descalzas. Acaso no hay en el Perú un vestido más hermoso. (Arguedas 1989, p. 58)

La representación arguediana de las vestimentas indias está singularizada desde una narración lírica. Se presenta una realidad que evoca un pasado primigenio, manifestación de la belleza y de la creatividad originada en la realidad andina. En “El nuevo sentido histórico del Cuzco” (19 de octubre de 1941), Arguedas describe la llegada europea como un elemento de destrucción del arte y de la sabiduría indios. De esta manera, destaca la existencia de una auténtica expresividad en el mundo andino, previa incluso a la invasión española: “Todo el imperio lloró por la destrucción de la ciudad que era la obra maestra de los indios; se estaba destrozando el verdadero corazón del mundo indio, sus ojos, su centro, su cerebro, su juez en arte y

en sabiduría” (Arguedas 1989, p. 104). Lo primigenio y lo auténtico, entonces, son dos marcas discursivas también presentes en los artículos arguedianos de *La Prensa*. Ambas le sirven para exaltar la figura del indio desde sus diferentes expresiones culturales.

En “Ritos del matrimonio entre los indígenas del Perú” (14 de setiembre de 1941), Arguedas remarca dos de los elementos que he venido comentando. En primer lugar, la belleza visual de las vestimentas femeninas en el contexto de la unión amorosa entre indios. Desde el punto de vista arguediano, las mujeres mantienen y simbolizan la más genuina tradición india. Son ellas las que exhiben las indumentarias tradicionales de su comunidad, alejadas de la “contaminación” foránea: “El novio va vestido de negro y la novia con el más elegante de los vestidos, a la usanza de su pueblo” (Arguedas 1989, p. 99). En segundo lugar, el carácter colectivo del trabajo indio. Para ello, Arguedas representa el principio andino del *ayne* (reciprocidad) como un elemento esencial para el sostenimiento de la estructura social del Ande. Así pues, retrata el carácter indio desde lo comunal para ofrecer una imagen donde la confraternidad forme parte de toda expresión popular india: “El ‘ayne’ es sagrado, lo impone la conciencia de la sociedad india entera” (Arguedas 1989, p. 100).

Desde la escritura de Arguedas, la vitalidad india encuentra una de sus razones en lo colectivo. Le concede suma importancia a aquellas expresiones creativas que surgen y se representan por lo popular; por la participación comunal de todo el pueblo. Por este motivo, incluso en lugares donde la presencia mestiza es importante, la capacidad expresiva india sobresale porque es manifestación íntegra y plena de un pueblo: “Frente a los puestos de ventas de las ferias hay una multitud constante que no decrece... Sicuani es en este día un minucioso muestrario, una exhibición viva y entera de los pueblos más indígenas” (Arguedas 1989, p. 69). Esta manifestación, característica del indio, es también representada por Arguedas cuando dedica su atención a los ritos vinculados a la siembra y a la cosecha. Bajo

el principio andino del *ayne*, el trabajo agrario de las comunidades indias es una demostración festiva, donde se exponen los valores de correspondencia entre los seres de la naturaleza y la comunidad india. En otras palabras, los ritos agrarios conectan a la comunidad con su entorno vital: “La gente de la hacienda sigue ofrendando a la tierra, sigue dirigiéndose a ella como una madre bondadosa; en la cosecha y en la siembra todavía llaman con la voz antigua de los cantos rituales” (Arguedas 1989, p. 76).

En el ya reiterado artículo sobre Tinta, Arguedas sostiene que esa localidad cuzqueña es representación auténtica de un verdadero pueblo de indios. A pesar de los años transcurridos desde la llegada española, la cultura popular andina ha sido preservada a través de las fiestas y las danzas que, por ejemplo, se observan en Tinta. Por esta razón, es factible entender dicha localidad como metonimia de muchas otras que mantienen en sus celebraciones la majestuosidad de las vestimentas, los cantos y los bailes indios. Para alcanzar este objetivo, el escritor peruano sigue las directrices —como referí previamente— de un trabajo etnográfico que sitúa, en primera instancia, la ubicación geográfica de dicha localidad. A pesar de su lejanía y de su aparente aislamiento, Tinta desempeñó una función importante en la administración colonial. Pero más aún fue fundamental, porque, aunque haya estado subordinada políticamente, mantuvo sus costumbres intactas de la impronta foránea. De todo lo anterior, se vale Arguedas para elevar la categoría de un pueblo indio como Tinta.

De este modo, el escritor peruano ve en Tinta el símbolo de resistencia de la creatividad india: los cantos y los bailes que detalla en sus artículos de *La Prensa* confirman que la expresión auténtica de los Andes puede detectarse incluso en el siglo XX. La fiesta de Tinta que describe se desarrolla —como se dijo— en la plaza, lo cual resalta el carácter colectivo de las festividades indias. Por ello, son expresiones de lo popular, donde las comunidades son, al mismo tiempo, creadoras y participes

de sus expresiones culturales. Por esta razón, cuando Arguedas dedica su escritura a la representación de actividades sociales indias, describe la participación entera de las localidades:

En la oscuridad siguen bailando. Salen a las calles, en “pandillas”; se reparten por todo el pueblo. Prende la fiesta en todo Tinta... Como hace cuatro siglos, cinco siglos, el wayno es la fuerza, es la voz, es la sangre eterna de todas las fiestas del Perú del Ande. (Arguedas 1989, p. 59)

Las festividades descritas por Arguedas son actividades donde la comunidad india expresa un genuino sentimiento (alegría, goce, dedicación). La capacidad creadora del indio se representa a través de sus habilidades tanto en la música como en la danza. Además de las festividades, los artículos de Arguedas en *La Prensa* muestran los ritos que conectan al indio con su entorno natural. De esta manera, la cultura popular del indio refleja que esa conexión establece un conjunto de correspondencias entre los seres que habitan el espacio andino. En “Ritos de la cosecha” (27 de julio de 1941), se propone precisamente la relación entre la *pachamama* (la tierra) y la comunidad (los indios): “Levantando los brazos al cielo y dan gracias a la madre tierra por haber hecho germinar la semilla, por haberla alimentado, por haberla hecho madurar” (Arguedas 1989, p. 92). Además, en “Ritos de la siembra” (2 de marzo de 1941), Arguedas expone el sentimiento de adoración a la tierra. Para ello, destaca el carácter de resistencia india: “Los indios todavía siembran y cosechan entre fiestas y ceremonias. Los ritos antiguos principales no han desaparecido” (Arguedas 1989, p. 76).

La lengua quechua es otra de las expresiones de la cultura popular andina que Arguedas legitima. Para Arguedas, el quechua es la expresión legítima del hombre del Ande. Por esta razón, es el medio idóneo para exteriorizar en palabras el espíritu indio. La lengua quechua plantea, luego, una correspondencia entre el espacio andino y el ser indio²³.

La colectividad es el rasgo que la representación arguediana subraya en la cultura popular andina. Por este motivo, las vestimentas de Tinta deben comprenderse también a partir de la idea de colectivo: todo un pueblo que se involucra en la ejecución de la festividad. Los cantos y los bailes son, asimismo, expresiones artísticas donde la comunidad india destaca su vitalidad: “Bandas de flauteros rodeados de pasñas y waynas que bailan frenéticos... Los indios que están trepados en las barreras van entrando al baile, dejan el coso vacío; termina la corrida; y nadie mira, porque todos bailan” (Arguedas 1989, p. 58). Dicho de otro modo, el escritor peruano destaca en las fiestas indias los rasgos de vitalidad, de colectividad y de autenticidad. Son vitales ya que en ellas se encuentra el genio creativo indio. Además, son colectivas porque son manifestaciones del pueblo entero. Y son auténticas, pues preservan el arte andino desde tiempos milenarios.

En la escritura de Arguedas, el indio es invencible en su afán por hacer su obra (“El charango”, 17 de marzo de 1940), la música del wayno es verdaderamente india (“Carnaval de Namora”, 27 de abril de 1941), las danzas le otorgan al indio la oportunidad de expresar su máxima capacidad artística (“La Fiesta de la Cruz. Danza de los ‘Sijllas’”), las fiestas conservan las formas indígenas puras (“El varayok, eje de la vida civil del ayllu”, 9 de noviembre de 1941) y los bailes expresan las formas genuinas de la íntima entraña del ser indio (“El valor documental de la Fiesta del Señor de la Caña”). Todas estas expresiones de lo indio se encuentran sintetizadas en los artículos de *La Prensa*, por medio de una representación que busca exaltar los rasgos intrínsecos de las festividades andinas.

Notas

- 1 Fausto Burgos llegó a la ciudad de Cuzco en 1928 con la finalidad de entablar relaciones con intelectuales indigenistas. Fue quien introdujo la participación de la intelectualidad sur peruana en la prensa porteña. Luis Valcárcel, en sus memorias, relató la llegada de Burgos a Cuzco: “llegó al Cusco buscando la continuidad de las costumbres y paisajes de su Tucumán; de ese viaje resultó su libro *La cabeza de Wiracocha*, publicado en 1932” (Valcárcel 1981, p. 223).
- 2 Arguedas pretendía direccionar sus artículos a lo etnográfico; sin embargo, considero que en sus textos la presencia de lo literario es también notoria.
- 3 Sobre las relaciones intelectuales entre el sur del Perú y Argentina recomiendo el libro panorámico *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana (1900-1950)* de Elizabeth Kuon, Rodrigo Gutiérrez, Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales.
- 4 Silvia Graziano, asegura que los temas andinos no eran extraños para *La Prensa* desde las colaboraciones de Clorinda Matto (Graziano 2012). Quiero expresarle a Silvia y a su memoria, especial agradecimiento, pues tuvo la amabilidad de facilitarme información sobre las relaciones literarias entre Perú y Argentina de aquellos años.
- 5 Por aquellos años, Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui protagonizaron una comentada polémica sobre el indigenismo peruano. Ese debate se encuentra compendiado en *La polémica del indigenismo: textos y documentos*, editado por Manuel Aquezolo.
- 6 Debo recordar que José María Arguedas nació en Andahuaylas y durante la primera etapa de su vida recorrió diversas localidades andinas del Perú.
- 7 Entiendo por “cultura popular andina” a todas las expresiones y manifestaciones creativas y artísticas surgidas de los pueblos andinos.
- 8 En *Arte popular y sociedad en América Latina*, García Canclini sostiene que la separación entre géneros es una práctica arbitraria y no natural (García Canclini 1977, p. 49). Sigo esa dirección.
- 9 Martín Lienhard asevera que la obra literaria de José María Arguedas “lejos de comentar simplemente las realidades observables, traduce más bien una visión eminentemente personal o subjetiva” (Lienhard 2010, p. 44).
- 10 En varios pasajes de sus artículos, Arguedas describe el vínculo entre las manifestaciones culturales indias y el influjo europeo a partir de la noción de sufrimiento. Véase, por ejemplo, los textos que dedica a la Fiesta de la Cruz.
- 11 La visión de Arguedas subvierte la idea de un indio genérico y homogéneo, originada a fines del siglo XVIII, tras la rebelión de Tupac Amaru II (Protzel 2001, p. 152). A pesar de que la representación arguediana sea

- compleja, no deja de ser cierto que, a lo largo de sus textos en *La Prensa*, esencializa los valores indios.
- 12 Sobre este punto, Wilson Fiona afirma que el uso del término “cultura popular” ha sido equiparado a la idea de identidad racial y étnica (Wilson 2000, p. 240). En Arguedas, la identidad andina se reconoce por medio de sus expresiones culturales (sus vestimentas, sus bailes, sus cantos).
 - 13 En particular, Arguedas representa positivamente la imagen del mestizo cuando este hace uso de la letra castellana como instrumento de defensa india. Como explico en el siguiente apartado, el escritor peruano recurrió a figuras como Tupac Amaru, Clorinda Matto, César Vallejo, por ejemplo.
 - 14 En “A cerca del intenso significado de dos voces quechuas” (6 de junio de 1948), Arguedas expone la potencia expresiva de la lengua andina a partir de dos marcas sufijales particulares.
 - 15 Arguedas, además, agrega que si la comunidad india (en la que se incluye) habla en castellano puro es incapaz de decir ni su paisaje ni su mundo interior. Él mismo sufre del conflicto lingüístico entre el quechua y el castellano.
 - 16 Arguedas incluso sugiere un radical enfrentamiento entre costeños y serranos, cuando asegura en “La canción popular mestiza en el Perú” que “toda la población de la costa se unificó en el desprecio por lo indio” (Arguedas 1989, p. 72).
 - 17 Lienhard señala que las descripciones arguedianas de los actos rituales evocan un lirismo “a menudo desbordante, cierto costumbrismo romántico” (Lienhard 2010, p. 48).
 - 18 En su artículo titulado “El layk’a” (5 de diciembre de 1943), Arguedas equipara *supay* (demonio) con el sacerdote cristiano, representante de todas las fuerzas del mal (Arguedas 1989, p.135).
 - 19 En un artículo similar, nombrado “La Fiesta de la Cruz”, el escritor peruano señala que los indios caminan con la cruz “calvario”, en silencio y cansados (Arguedas 1989, p. 88).
 - 20 Desde una lectura semejante, Lienhard en el trabajo ya citado afirma lo siguiente: “La sierra se moderniza, pero la transformación del sistema económico y la creciente vinculación con los centros urbanos y su cultura no parece haber afectado mayormente la religión tradicional, la vida ritual y la cosmovisión de las comunidades indígenas” (Lienhard 2010, p. 48).
 - 21 Martín Lienhard argumenta que la sociedad andina se encontraba regida por una correspondencia entre los seres del universo (Lienhard 1981). Por este motivo, el canto y la música, por ejemplo, manifestaban dicha correspondencia, ya que formaban parte la cotidianidad vital del indio.
 - 22 Lienhard destaca que los artículos de Arguedas en *La Prensa* son esbozos de los procesos económicos, sociales y culturales de la historia peruana

(Lienhard 2010). Resulta, entonces, interesante observar que en las representaciones arguedianas existe un énfasis por la mujer india, en tanto esta preserva las más tradicionales y antiguas costumbres. En particular, el escritor peruano enfatiza en la descripción de sus vestimentas.

23En otro de sus artículos, llamado “Los rezadores” (21 de enero de 1940), afirma que la mezcla del quechua y el castellano (incluso del latín) no tiene sentido (Arguedas 1989, p. 38).

Referencias

- Arguedas, J. M. (1989). *Indios, mestizos y señores*. Editorial Horizonte.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. Editorial Grijalbo.
- Graziano, S. (2012). José María Arguedas en la Argentina: notas sobre una búsqueda. *Letras*, 82(117), 103-112. <https://doi.org/10.30920/letras.82.117.7>
- Gutiérrez Viñuales, R. (2019). Modernos y americanos: las artes en la ruta Cuzco-Buenos Aires. *Revista Ciencia y Cultura*, 23(43), 273-281. <https://cienciaycultura.ucb.edu.bo/index.php/a/article/view/543>
- Kuon, E., Gutiérrez, R. Gutiérrez R. & Viñuales, G. (2009). *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana (1900-1950)*. Fondo Editorial Universidad de San Martín de Porres.
- Landa Vásquez, L. (2010). José María Arguedas nos engañó: las ficciones de la etnografía. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36(72), 129-154. <https://www.jstor.org/stable/41407191>
- Lienhard, M. (2010). La antropología de J.M. Arguedas: una historia de continuidades y rupturas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVI(72), 43-60. <https://www.jstor.org/stable/41407188>
- Lienhard, M. (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y Danzantes en la última novela de Arguedas*. Tarea, Latinoamericana Editores.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili.

- Pinilla, C. (Ed.) (2004). *José María Arguedas. Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Protzel, J. (2001). Continuidades, hibridaciones y rupturas. Un ensayo sobre la interculturalidad del Perú. *América Latina Hoy*, 28, 149-169. <https://doi.org/10.14201/alh.2773>
- Rama, A. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones El Andarriego.
- Valcárcel, L. (1981). *Memorias*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Wilson, F. (2000). Indians and mestizos: identity and urban popular culture in andean Peru. *Journal of Southern African Studies*, 26(2), 239-253. <https://www.jstor.org/stable/2637492>

**DESDE AGUAS PROFUNDAS O EL COMPLEJO DE
OFELIA EN O LUSTRE, DE CLARICE LISPECTOR**

**FROM DEEP WATERS OR THE OFELIA COMPLEX IN O
LUSTRE, BY CLARICE LISPECTOR**

**DAS ÁGUAS PROFUNDAS OU O COMPLEXO DE OFÉLIA
EM O LUSTRE, DE CLARICE LISPECTOR**

Mariângela Alonso*

Universidade de São Paulo
marialonso@usp.br
ORCID: 0000-0003-3521-0051

Recibido: 02/12/2022

Aprobado: 20/03/2023

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP, Brasil), com pós-doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP, Brasil). Autora dos livros *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector* (Annablume, 2013), *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector* (Annablume, 2017) e *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector* (Appris, 2019). Membro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL, Brasil), da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC, Brasil) e do Grupo de Investigación “Retórica, Literatura y Cultura” (Universidad de Lima, Instituto de Investigación Científica, Perú).

Resumen

El presente estudio reflexiona sobre las imágenes del agua y la presencia del llamado “Complejo de Ofelia” en la novela *O lustre* (1946), de Clarice Lispector. Buscamos reconocer el papel de la muerte en aguas turbias en la textura de la trama y en la constitución del personaje Virginia. Para ello, nos apoyamos en las teorizaciones de Gaston Bachelard (1997) en torno al “Complejo de Ofelia” y de otros estudiosos que se han dedicado al tema.

Palabras claves: Clarice Lispector, *O lustre*, Complejo de Ofelia, muerte, Gaston Bachelard.

Abstract

The present study reflects on the images of water and the presence of the so-called “Ofelia Complex” in the novel *O lustre* (1946), by Clarice Lispector. We seek to recognize the role of death in murky waters in the texture of the plot and in the constitution of the character Virginia. To do so, we rely on the theorizations of Gaston Bachelard (1997) around the “Ofelia Complex” and other scholars who have dedicated themselves to the subject.

Keywords: Clarice Lispector, *O lustre*, Ofelia Complex, death, Gaston Bachelard.

Resumo

O presente estudo reflete sobre as imagens da água e a presença do chamado “Complexo de Ofélia” no romance *O lustre* (1946), de Clarice Lispector. Buscamos reconhecer o papel da morte em águas turvas na tessitura do enredo e na constituição da personagem Virginia. Para tanto, contamos com as teorizações de Gaston Bachelard (1997) em torno do “Complexo de Ofélia” e de outros estudiosos que se dedicaram ao tema.

Palavras-chave: Clarice Lispector, *O lustre*, Complexo de Ofélia, morte, Gaston Bachelard.

Introdução

Ficai, cabelos dela, fluando,
E, debaixo das águas fugidias,
Os seus olhos abertos e cismando...
Onde ides a correr, melancolias?
 —*E, refratadas, longamente ondeando,*
As suas mãos translúcidas e frias...
 (Pessanha 1994, p. 97).

O soneto de que nos servimos de epígrafe para a introdução deste artigo é parte da obra *Clepsidra*, publicada em 1920 pelo poeta português Camilo Pessanha (1867-1926). De maneira exemplar, o escritor capta um estado de alma do eu-lírico, sugerindo a força que emana da natureza frente à incapacidade do sujeito que a contempla e que deseja tomá-la como mote. A presença do inverno “álido” denota a tensão provocada pela mudança temporal, sinalizando o encerramento de um ciclo e o começo de outro. Ao modo de pinceladas rápidas oriundas do pincel de um pintor, a paisagem lacustre é fixada por meio da instantaneidade das imagens.

O paralelismo dos versos salienta o efeito circular e espiralado, por meio do qual a cena é ao mesmo tempo suspensa e retomada, restando ao leitor unir os fragmentos para a compreensão e fruição do texto. Através desse processo, rasga-se a linearidade do tempo contínuo, demonstrando a minúcia do trabalho poético de Camilo Pessanha.

Nesse expediente, há algo que nos chama a atenção e que traduz a potencialidade dos versos guardada nos tercetos, como núcleo ou elemento crucial de todo o poema, qual seja, a imagem feminina da morte nas águas: “Ficai, cabelos dela, fluando/E, debaixo das águas fugidias/Os seus olhos abertos e cismando” (Pessanha 1994, p. 97). A referência à figura feminina nos chega somente através dos pronomes e essa omissão denota um recurso poético complexo na forma de representação metonímica. Desse modo, os pormenores são evocados e interrompidos por imagens aquáticas, as quais também interceptam o

arremate da imagem de mulher, como se despertasse o eu-lírico de um devaneio ou fantasia, em clara consonância com os princípios simbolistas da sugestão ao invés da nomeação.

Inevitável dizer, frente à impossibilidade de fixação e à urgência das imagens, que o poema nos remete ao chamado “Complexo de Ofélia”, ligado à morte feminina nas águas e imortalizado na célebre tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare (1564-1616). Com a morte do pai, sem a presença do irmão e com a promessa de casamento com Hamlet claramente descartada, Ofélia enlouquece. Sua morte oscila entre acidente e suicídio.

A primeira hipótese é justificada pela rainha Gertrudes, a partir da descrição do cenário das águas, com salgueiros, flores e plantas, antevendo a queda de Ofélia como mártir e sua morte como fatalidade. A segunda possibilidade é aventada pelos cozeiros, que chegam à conclusão de que devido à hierarquia, sendo Ofélia pertencente à nobreza, seu suicídio fora acobertado.

Seja como for, ambas as versões constituem exemplos paradigmáticos do silenciamento a que estava sujeita a mulher, conjugando uma história de rejeição, loucura e morte. Felizmente, ao longo do tempo, a representação feminina na literatura foi sendo modificada, com a focalização de mulheres ocupando novos espaços. Pode-se dizer que século xx trouxe alguns quadros de consagração, embora longe de serem igualitários. Observada de modo não valorativo, tanto na esfera literária como cultural, a experiência vivida até então pelas mulheres justifica e potencializa o surgimento, em meados do século xx, de ações no que tange à conscientização e à necessidade de desconstruir a opressão e a marginalização das mulheres. Conforme nota Mariátegui: “Los trajes de la mujer del futuro serán menos caros y suntuosos; pero la condición de esa mujer será más digna. Y el eje de la vida femenina se desplazará de lo individual a lo social” (Mariátegui 1995, p. 163).

Voltando ao poema, importa observar que os cabelos que flutuam no poema supracitado sugerem o movimento profundo das águas, personificando a morte da personagem Ofélia, que, bela e louca, tem a morte desejada, conforme indica Gaston Bachelard em *A água e os sonhos* (1997). Nesse estudo, o filósofo francês discute as imagens substanciais da água, no que estas têm de profundidade, mistério e vertigem, além de traçar os aspectos que acompanham a metáfora da “água imaginária” e sua ligação com outros elementos, especialmente com a terra, conjugando os papéis simbólicos de vida e morte: “É uma substância cheia de reminiscências e de devaneios divinatórios” (Bachelard 1997, p. 93). Quanto à figura de Ofélia, afirma Bachelard: “A imagem sintética da água, da mulher e da morte não pode dissipar-se” (Bachelard 1997, p. 86).

A representação de Ofélia tornou-se emblemática tanto no campo das artes quanto no contexto geral dos séculos XIX e XX, permanecendo no imaginário de poetas e pintores¹, como o inglês John Everett Millais (1829-1896), que, em 1851, a eternizou às margens do rio Hogsmill, em Londres, tendo como modelo a artista e musa Elizabeth Siddal (1829-1862).



Fig 1. Millais, J. E. *Ophelia*. 1851-1852. Óleo sobre tela; 76.2 cm × 111.8 cm – Tate Britain, London. <https://www.arteblog.com/2019/06/a-historia-da-pintura-ophelia-de-sir.html>

A imagem da ninfa morta nas águas consagra o ideal poético de beleza feminina, conforme afirmara Edgar Allan Poe: “[A] morte, pois, de uma mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo” (1960, p. 506). Na tela de Millais, Ofélia, a musa suicida de Hamlet, é retratada imersa nas águas de um lago, com os braços abertos e reticentes, reafirmando a beleza feminina encarnada na trágica morte por afogamento. Seu corpo flutua na vegetação lacustre, que converge e emoldura suas formas completamente alheias ao mundo que a cercam. O tom marmóreo de sua face é elemento essencial que se conecta com a visão imaterial da “donzela dissolvida” nas águas” (Bachelard 1997). Não por acaso o filósofo toma a personagem shakesperiana como símbolo do suicídio feminino ao criar o já mencionado “complexo de Ofélia”: “a imagem de Ofélia se forma ao menor ensejo. É uma imagem fundamental do devaneio das águas” (Bachelard 1997, p. 89).

A caracterização de Ofélia percorre a busca desenfreada da morte, já que é representada como a mulher que nasceu para morrer nas águas. Para além da loucura, Ofélia configura o modelo feminino e as complexas relações existentes entre as mulheres e a morte no século XIX: “É preciso pensar Ofélia como uma imagem que vai além de si, que em seu poder de afetar o real tornou-se ‘fantasma’: uma atuante memória do que foi visto” (Tiburi 2010, p. 305).

Nesse contexto, a personagem é atraída pela esfera aquática, conotando o imaginário poético, já que sua morte não representa a morte real de um afogado, mas antes beleza e idealização como componentes de sua alma enlouquecida e apaixonada. A tela de Millais oferece flores esparramadas sob o vestido de Ofélia em contraste com a alvura clorótica de seu rosto, possibilitando ao imaginário do espectador a visão das madonas renascentistas. A intensa carga simbólica que emana da pintura favorece o clima funesto e silencioso advindo das águas.

Adentrando o universo cultural do ser humano, a água é capaz de transbordar diferentes símbolos, sendo palco do que

é informe e imaterial. É nela que morre Ofélia e é onde Narciso se afunda, na impossibilidade aguda de discernimento entre profundidade e superfície. É ainda sinônimo de dispersão e de purificação, assumindo por vezes o signo da melancolia e da morte. Ela se desenha como possibilidade de sustentação da vida, permitindo a reflexão em torno de aspectos materiais e imaginários. Revela-se sempre sedutora, com seus aparatos simbólicos e sua beleza, uma vez que está presente na natureza, na cultura e nos mitos, bem como nas celebrações da vida e da morte.

Para além de mero comentário, esse preâmbulo nos incita a pensar na permanência das imagens aquáticas e do Complexo de Ofélia em representações que compõem o universo literário. A temática que percorre o poema de Camilo Pessanha e a tela de Millais reacende o debate em torno dos recursos artísticos na tentativa de compreendermos a presença do elemento água e da morte feminina em narrativas de Clarice Lispector (1920-1977), mais especificamente no romance *O lustre*, publicado em 1946. Detalharemos a seguir.

As águas turvas e o Complexo de Ofélia

O enredo de *O lustre* aborda a trajetória de Virgínia, desde sua infância vivida na propriedade rural de Granja Quieta, no vilarejo de Brejo Alto, até sua maturidade e ida para a cidade grande, onde morrerá tragicamente por atropelamento. Na obra, a história da personagem é marcada pelos deslocamentos espaciais entre o campo e a cidade e sua inadaptação a qualquer um desses lugares².

Além de Virgínia, a família é formada pelos irmãos Daniel e Esmeralda, os pais e a avó. Com Daniel, Virgínia mantém uma estranha relação, pautada pela submissão e admiração; o irmão é o criador da Sociedade das Sombras, brincadeira provinda de um pacto, sediada ao mesmo tempo na mata e no porão da casa, com os propósitos de percorrer o campo e atingir

a solidão das trevas da noite, entre outras coisas. Ressalta-se ainda a figura da velha Cecília, a qual prevê a morte trágica de Virgínia logo no início do enredo. Na cidade surgem Vicente, Adriano e Miguel, homens com quem Virgínia tem amores conturbados e relações frustradas. O lustre, objeto decorativo que dá título à obra, surge “como um grande e trêmulo cálice d’água” (Lispector 1999, p. 255), representando o que restara do passado pomposo de outros tempos, na grande sala vazia e decadente do casarão de Granja Quieta.

Gaston Bachelard (1997) fornece coordenadas de leituras ao afirmar que próximo ao riacho, o mundo sempre tende à beleza. Para o filósofo, o narcisismo constitui primeira fonte de beleza: “quando simpatizamos com os espetáculos da água, estamos sempre prontos a gozar de sua função narcísica. A obra que sugere essa função é imediatamente compreendida pela imaginação material da água” (Bachelard 1997, p. 20). Assim, navegando pelas águas de *O lustre* estamos cientes da complexidade da temática abordada.

Para nosso estudo, o elemento água consiste no que há de mais fundamental no romance de Clarice Lispector, configurando-se na unidade expressiva de forma especial e profunda; água que é capaz de produzir imagens únicas e poéticas. É da relação entre Virgínia e esta matéria substancial que se origina a densidade imagética da narrativa, seu processo de criação estética e cerne de nossa hipótese. Começamos nossa visita às águas de *O lustre* pela cena crucial e definitiva, que estabelece o núcleo do livro e a caracterização determinante da personagem Virgínia. Trata-se da cena inicial, construída em torno da sugestão de um afogamento.

Virgínia e o irmão Daniel observam do alto de uma ponte um chapéu arrastado pela correnteza do rio e decidem calar-se a respeito, pactuando um segredo. Tem início, então, um processo vertiginoso vivido pela personagem, que, debruçada sobre a ponte, experimenta em devaneios o conhecimento da morte oriunda das águas turvas:

—Não podemos contar a ninguém, sussurrou finalmente Virgínia, a voz distante e vertiginosa.

—Sim... —mesmo Daniel se assustara e concordava... as águas continuavam correndo. —Nem que nos perguntem sobre o afog...

—Sim! Quase gritou Virgínia... calaram-se com força, os olhos engrandecidos e ferozes.

—Virgínia..., disse o irmão devagar numa crueza que deixava seu rosto cheio de ângulos, vou jurar.

—Sim... meu Deus, mas sempre se jura...

Daniel pensava olhando-a e ela não movia o rosto à espera de que ele encontrasse nela a resposta.

—Por exemplo... que tudo o que a gente é... vire nada... se a gente falar disso a alguém.

(Lispector 1999, p. 10).

Aparentemente, essa cena corresponderia perfeitamente à imagem de um afogamento. Todavia, a linguagem que dá corpo à futura narrativa encontra-se contaminada por onirismos, com imagens confusas e sem qualquer nitidez, tal como as ambientações turvas das águas do rio, o que parece configurar e estender à visão da protagonista Virgínia durante todo o desenvolvimento do enredo:

Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo. Nunca saberia pensar nele em termos claros temendo invadir e dissolver a sua imagem. No entanto ele formara no seu interior um núcleo longínquo e vivo e jamais perdera a magia —sustentava— a sua vaguidão insolúvel como a única realidade que para ela sempre deveria ser a perda. (Lispector 1999, p. 20)

Virgínia é descrita como fluida ao vivenciar seu itinerário pelo segredo das águas turvas. O “segredo” surge como nú-

cleo do livro, como centro de convergência que traz o chapéu boiando e o enigma vivenciado a dois, Virgínia e Daniel. Mas, muito mais do que isso, o “segredo” encarna também o enigma da própria narrativa em si, sinal fraturado e jamais desvendado, tal como a escrita do termo “afog”. Reverbera nesse termo uma via truncada e interrompida, a que o leitor não tem acesso. Assim, a lembrança e o segredo acerca do “afogado” traduzem para Virgínia uma relação insistente de dependência a Daniel e à infância, fato que se estenderá durante toda a vida da personagem, na sua errância tanto no campo quanto na cidade. Tais espaços a conduzirão ao vazio, na medida em que representam, cada um a seu modo, a esfera sombria em que vive Virgínia com sua vivência mórbida e constantemente deslocada, fraturada.

Comumente ligada à vida e ao nascimento, “líquido amniótico” (Freud 1972, p. 427), a água, tal como um espelho deformante, propicia o encontro com a morte e o embate com a linguagem em *O lustre*, na medida em que movimentada no discurso conexões imprevistas da ordem do insólito. Ainda que a vida de Virgínia seja descrita em etapas e progressões lineares, o discurso apresenta-se de modo fragmentário e elíptico cujas mudanças bruscas, com fatos narrados de modo incompleto e lacunar, difundem no texto uma espécie de dinâmica que tensiona a liquidez deformante da água como signo ligado a morte:

Apenas quieta e à escuta, como voltada para o norte ou para leste ela parecia dirigir-se a alguma coisa verdadeira através do grande formar-se incessante de mínimos acontecimentos mortos, guiando a delicadeza do ser para um sentimento quase exterior como se tocando a terra com o pé descalço e atento sentisse água inacessível rolando. (Lispector 1999, p. 30)

A atmosfera sombria é revelada desde a cena inicial, a partir do rio de águas turvas, que arrasta o chapéu, instituindo a morte já enovelada na vida de Virgínia: “Na ferocidade das águas escuras institui-se (ou dissolve-se) o segredo, pois tudo é

vago e tudo corre” (Sousa 2011, p. 210). O elemento água contamina o romance e a atmosfera fluida de Virgínia constitui uma espécie de núcleo secreto que a acompanhará até a cidade. Sousa ainda destaca o “adensar das atmosferas sombrias” (2011, p. 213) que avança ao longo da obra, cada vez mais próximas ao “estilhaçamento, à dispersão, à perda do ser (avançar é perder-se nas sombras)” (Sousa 2011, p. 213).

Como símbolo ambíguo, a água traz ao mesmo tempo as possibilidades de vida e morte, movimentando de uma só vez fluidez e destino, fertilidade e destrutividade. Quanto aos aspectos mórbidos que lhe cabem, a água do rio é capaz de pôr em cena a esfera feminina imersa na morte: “A água, que é a pátria das ninfas vivas, é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina” (Bachelard 1997, p. 84).

Tanto o campo quanto a cidade são assimilados pela fluidez de Virgínia e acompanhadas pelos semas da água e do chapéu, que constantemente retornam na trama, sempre ligados à ideia de morte: “O rosto empoeirado sob o chapéu ligeiramente deslocado da cabeça parecia obscuro e oprimido por um vago temor. O que sucedia! por que desfalecia todo o seu passado e começava horrivelmente um tempo novo?” (Lispector 1999, p. 186).

A água sobrepõe-se como espécie de encarnação de algo transitório e inexplicável, diante do desejo de participação de Virgínia em relação à realidade. Nessa perspectiva, a cidade surge para Virgínia não como espaço concreto, mas como um lugar de deslocamento, caracterizado pelos movimentos de fuga e errância da protagonista, desprovida de consciência e entendimento dessa viagem.

Já morando na cidade, Virgínia busca paradoxalmente a tranquilidade do campo, subindo o morro para apreciar a paisagem. Ela aí constata as diferenças: “Na cidade o rio era liso, os coqueiros alinhados, mesmo as montanhas pareciam limpas e podadas, tudo se estendia à superfície realizado. En-

quanto em Brejo Alto a existência era mais secreta” (Lispector 1999, p. 74).

A paisagem apresenta-se como ambiente sensível e palpável, oferecendo certa dinâmica à existência da protagonista. É no contexto citadino que Virgínia sente a experiência da paisagem de forma mais profunda. Apresentando pontos comuns à paisagem rural, a paisagem citadina configura-se como uma ação humanizadora, com o efeito das mudanças urbanas diárias. E isto escapa à personagem, que não se adapta e não acompanha a dinâmica citadina, a qual altera paisagens, cenários e contextos. Do mesmo modo, tal como as demais personagens de Lispector, Virgínia não se integra aos habitantes da cidade, aprisionando-se em seu universo particular e abismal: “mesmo no presente seco ela pertencia ao anterior de sua vida que se perdia numa distância calma” (Lispector 1999, p. 75).

Assemelhando-se a um “rio subterrâneo” que corre para o oceano e deságua na nascente, a escrita clariciana assume o movimento de retorno às origens ou à “arché soterrada pelo tempo” (Pessanha 1989, p. 183) na eterna busca pela essência humana e o sentido da vida. É o que anima a obra da ficcionista, revelando as possibilidades epifânicas traduzidas na vocação abismal presente na galeria de personagens errantes, caracterizadas muitas vezes pelo raso intelectualismo e pela psicologia rudimentar. Seres que experimentam na nascente o encontro consigo mesmo, espécie de retorno às origens: “A lógica das imagens remonta à agudeza do processo gnosiológico em que elas foram produzidas: maneira como as palavras ‘disfarçam’ sua raiz. Disfarçam sugerindo-arrastadas que são, também, pelo tropismo do começo” (Pessanha 1989, p. 186).

A natureza simbólica da água enquanto fluidez, fertilidade ou purificação opõe-se aos aspectos obscuros ligados à morte. Desse modo, ecoa em *O lustre* o caráter efêmero da existência metaforizada pelas imagens do afogado e do chapéu como a dissolução dos seres e das coisas:

O homem morto deslizaria pela última vez entre as árvores adormecidas e geladas. Como horas soando de longe, Virgínia sentiria no corpo o toque de sua presença, levantar-se-ia da cama vagarosamente, sábia e cega como uma sonâmbula, e dentro de seu coração um ponto pulsaria fraco quase desfalecido. Ergueria a vidraça da janela, os pulmões envolvidos pela névoa fria. Mergulhando os olhos na cegueira da escuridão, os sentidos pulsando no espaço gelado e cortante; nada perceberia senão a quietude em sombra, os galhos retorcidos e imóveis... a longa extensão perdendo os limites em súbita e insondável neblina – lá estava o limite do mundo possível! Então frágil como uma lembrança, vislumbraria a mancha cansada do afogado afastando-se, sumindo e reaparecendo. (Lispector 1999, p. 12)

O trecho recebe o realce das águas turvas, em clara sugestão ao estigma das profundezas do rio e das fontes sombrias, cujas imagens não trazem mais do que a ausência de vida. A água surge em meio a um cenário mortífero, que fascina a protagonista e se insere no ciclo vital de destruição e criação como dimensões que se relacionam. Há, na cena acima, a tendência ao entorpecimento do elemento aquático. A descrição da paisagem envolta por escuridão e frio corrobora com a estagnação de Virgínia, promovendo uma espécie de coágulo no corpo da narrativa, marcado sobremaneira pela continuidade advinda dos verbos no gerúndio: “[V]islumbraria a mancha cansada do afogado afastando-se, sumindo e reaparecendo” (Lispector 1999, p. 12). A água, contínua e silenciosa é matéria melancólica que atua como signo da morte: “As águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes” (Bachelard 1997, p. 58). Nesse sentido, é válido recorrermos ao questionamento de Bachelard:

Não terá sido a Morte o primeiro Navegador? Muito antes que os vivos se confiassem eles próprios às águas, não terão colocado o ataúde no mar, na torrente? O ataúde, nesta hipótese mitológica, não seria a última barca. Seria a primeira barca. A morte não seria a última viagem. Seria a

primeira viagem. Ela será, para alguns sonhadores profundos, a primeira viagem verdadeira. (Bachelard 1997, p. 75)

No bojo desse questionamento está a simbologia aquática e sua articulação a dois complexos antitéticos, vida e morte, os quais podem se deslocar em interessante permuta. A água constitui-se ao mesmo tempo de substância (matéria) e símbolo (imagem).

A simbologia aquática reveste-se das mais diversas e variadas representações, percorrendo desde fecundidade e purificação até planos mais opostos e ambíguos, em que se torna sinônimo de morte e destruição. A partir disso, Bachelard (1997) aborda uma infinidade de imagens presentes na obra de Edgar Allan Poe (1809-1849). Segundo o estudioso, a literatura de Poe revela-se eminentemente ligada ao sema da água, na medida em que a apresenta revestida de imagens profundas, congregadas na substância do ser.

Em Poe a água será sempre um superlativo dotado de conotações profundas e íntimas: “uma água pesada, mais profunda, mais morta, mais sonolenta que todas as águas dormentes, que todas as águas paradas, que todas as águas profundas que se encontram na natureza” (Bachelard, 1997, p. 48). A água surge então escurecida, confundindo-se materialmente com as sombras: “A sombra das árvores caía pesadamente sobre a água e parecia sepultar-se nela, impregnando de trevas as profundezas do elemento” (Bachelard 1997, p. 56). A água, nessa leitura, atinge a natureza simbólica dos seus opostos, na medida em que é construída pelos devaneios de trevas e noite.

Logo, sobressai o acúmulo de ambivalências: “a água é sonhada sucessivamente em seu papel emoliente e em seu papel aglomerante. Ela desune e une” (Bachelard 1997, p. 109). A partir disso, cabe ressaltar a relação de submissão de Virgínia a Daniel. Pode-se dizer que o irmão reproduz toda a austeridade e solidão do pai, na medida em que é rude e lacônico com Virgínia, de modo a exigir as tarefas a serem cumpridas na Socieda-

de das Sombras. Exemplo disso é a série de pensamentos profundos a que ela deveria se entregar, por ordem do irmão, como forma de conhecimento de si: “A Sociedade das Sombras manda que você amanhã entre no porão, sente-se e pense muito, muito para saber o que é de você mesma e o que é que lhe ensinaram” (Lispector 1999, p. 57). Porém, ao contrário do que Daniel imaginara, Virgínia admite secretamente atração e desejo por estar no porão, espaço de trevas e sucatas, que contrasta com a luminosidade contida no título da obra, favorecendo o embate entre clareza e obscuridade, domínio e submissão, vida e morte. Mais uma vez o sema da água retorna nos devaneios da personagem: “pensando profundamente ia saber o que era dela como água misturada à água do rio e o que não era, como pedras misturadas à água do rio” (Lispector 1999, p. 58).

As imagens que atravessam *O lustre* estão intimamente ligadas ao intento de Clarice Lispector em fazer a água movimentar-se do início ao fim, escoando como força pulsional no itinerário de Virgínia. Tal como postulara o filósofo Platão quanto às águas do rio Améle, imaginado na planície de Léthe, as águas aí simbolizam “o fluxo e o refluxo sem fim do devir, que nenhum recipiente, nenhum ser pode reter, terrível escoamento” (Ver-nant 1990, p. 176).

Seguindo o rastro filosófico, percebe-se que a água revela ao texto outra lógica. Com os pré-socráticos da escola jônica, constata-se que os aspectos de multiplicidade e diversidade podem ser assinalados “a uma única substância fundamental, a *arché*, ou elemento simples de que todas as coisas são compostas” (Garcia-Roza 2003, p. 140). Desse modo, para Tales de Mileto a *arché* era a água, ao passo que para Anaximandro constituía-se com o *âpeiron*, princípio ilimitado; e para Anaxímenes, com o *pneuma*, ar. Tais filósofos escolheram diferentes *physis* a fim de dizer qual era o princípio eterno e imutável presente na origem da natureza e de suas transformações. Entre as proposições dos pré-socráticos interessa-nos a de Tales de Mileto (624-556 a.C.) por conceber a água como princípio fundante de todas as

coisas, pensando-a numa esfera ampla. O estudioso busca em termos físicos um novo sentido para o universo:

[D]iz ser água [o princípio] (é por este motivo também que ele declarou que a terra está sobre água), levado sem dúvida a esta concepção por ver que o alimento de todas as coisas é úmido, e que o próprio quente dele procede e dele viva (ora, aquilo de que as coisas vêm é, para todos, o seu princípio). (Mileto 1978, p. 7)

Com base nesse raciocínio, Tales de Mileto estava convicto de que as sementes de todos os frutos apresentavam natureza úmida, sendo, portanto, a água o princípio da natureza para as coisas úmidas. Assim, pensava-se a água como elemento absoluto e por meio dela a Filosofia começava: “não é o homem, mas a água, a realidade das coisas” (Mileto 1978, p. 12).

Tributária a essas reflexões encontra-se a ideia do devir, que caracteriza o movimento do mundo e suas leis. Tais leis compreendem as mudanças como passagens de um estado ao seu elemento contrário, como dia e noite, claro e escuro, seco e úmido etc., e também em sentido inverso: “O devir é, portanto, a passagem contínua de uma coisa ao seu estado contrário e essa passagem não é caótica, mas obedece a leis determinadas pela *physis* ou pelo princípio fundamental do mundo” (Chauí 2000, p. 41).

O desdobramento das ideias aqui mencionadas aproxima-se do enredo de *O lustre*. A história de Virgínia é a história de regressão à água como princípio ou *arché* da busca pela compreensão de algo lacunar, inalcançável e inenarrável, anterior à própria linguagem, tal como os propósitos ininteligíveis da Sociedade das Sombras: “Fora por causa do afogado que nascera a Sociedade das Sombras? Eles haviam pressentido o encantado e perigoso começo do desconhecido, o impulso que vinha do medo” (Lispector 1999, p. 55).

O “segredo” das águas desponta como uma espécie de dispositivo de descarga do aparelho psíquico de Virgínia, fazendo

com que tudo retorne ao caos e ao primitivo. Saltam à vista os impasses e cismas oriundos do passado. Entrecortado pelas imagens aquosas, esse *modus operandi* incide-se sobre os impulsos de vida e morte, união e desagregação. Como no passeio em que a protagonista realiza em Brejo Alto ao caminhar desesperada até ao anoitecer e em dificuldade de alcançar o casarão:

Sentia sede, viu uma pequena água correndo perto, mas o líquido estava cansado e morno, dava-lhe na boca sedenta uma impressão grossa em vez de picá-la com estremecimentos frios. Tudo começava a negar-se, tudo guardava suas qualidades de ser, a noite se fechava. Parecia-lhe cada vez mais impossível alcançar a Granja, alçava o corpo pesado e suado e nada via senão o caminho dando voltas, cerrando-se como um fim que ela procurava alcançar esperanças mas que não era um fim, que era aberto em novo caminho já escuro, lento e cambaleante como pesadelo. (Lispector 1999, p. 245)

A água sinaliza Virgínia como um ser de vertigem, morrendo a cada minuto. Nesse sentido, o elemento aquático entra em contato com a personagem, destituído de beleza e limpidez para dar lugar à resistência da pulsão de morte. Por isso, para além de suas manifestações mais evidentes, a água aqui deve ser lida aprioristicamente como uma substância de devaneio, capaz de absorver e revelar a angústia da protagonista: “Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer” (Bachelard 1997, p. 49).

Sujeito errante entre a província e a cidade, Virgínia torna e retorna a si como a água que corre para a nascente, encontrando simultaneamente vida e morte, escuridão e luz: “Da escuridão para a luz – este um dos acontecimentos que mais a alegravam, a alegravam, a alegravam... No fundo o que a tornava contente era não ter êxito a experiência” (Lispector 1999, p. 60).

Virgínia morre atropelada na cidade, ao lado do chapéu, em clara regressão às imagens das águas turvas da infância, nas quais incidiam o corpo de um afogado e também um chapéu. O encontro com a morte se dá por meio de adjetivos opacos e negativos, que caracterizam a protagonista e encontram abrigo na instância das águas remotas e obscuras, em claro contraste com o brilho límpido que nascia do lustre:

O rosto empoeirado sob o chapéu ligeiramente deslocado da cabeça parecia obscuro e oprimido por um vago temor. O que sucedia? por que desfalecia todo o seu passado e começava horrivelmente um tempo novo? De súbito começou a transpirar, o estômago encolheu-se numa só onda de enjôo, ela respirava terrivelmente opressa e arquejante — o que lhe sucedia? ou o que ia suceder? (Lispector 1999, p. 258)

Lança-se mão, nessa passagem, de um ritmo ágil, enfeixado pelas interrogações que deixam em suspenso o destino da personagem. É grande a diferença de tratamento sintático com relação às demais passagens do romance, sempre marcadas pela toada lenta e arrastada.

Deitada no chão, com os cabelos desfeitos e o chapéu amassado, Virgínia é agora água que seca na fonte. Resulta desse entrelaçamento de frases uma imagem que se aproxima da infância, em sua horizontalidade contínua e fetal: “O primeiro acontecimento real, o único fato que serviria de começo à sua vida, livre como jogar um cálice de cristal pela janela” (Lispector 1999, p. 260). A água e a luz aí se conectam como uma espécie de subterrâneo do sofrimento da protagonista³.

No asfalto, Virgínia então se “ofeliza”, cobrindo-se da dormência derradeira, abandonada na cidade, tal como no campo. Sua queda ocorre na rua ao modo das águas turvas e indefinidas que movem sua própria identidade: “Ofélia deve morrer pelos pecados de outrem, deve morrer no rio, suavemente, sem alarde. Sua curta vida é já a vida de uma morta. (Bachelard 1997, p. 74). Uma das possibilidades dessa totalidade ganha

expressão com um agudo traço de feminilidade, na medida em que a água catalisa em suas formas a fertilidade materna e a sensualidade. É o que Bachelard reconhece quando comenta o esboço dos sonhos de Novalis a partir dos estudos do filólogo Ernst Renan: “As águas recebem a brancura e a limpidez de uma matéria interna. Essa matéria é donzela dissolvida. A água tomou a forma da substância feminina dissolvida” (Bachelard 1997, p. 89).

Em meio ao tumulto do atropelamento surgem comentários vagos dos transeuntes em torno do corpo de Virgínia, os quais ressaltam o mistério que a envolvia na cidade, encerrado agora pela morte: “ela recebia homens no seu quarto. E assim ela recebia homens no seu quarto!” (Lispector 1999, p. 262).

Os comentários das pessoas na rua colocam Virgínia sob o estigma de prostituta e reforçam a brusca interrupção de sua trajetória, jamais resolvida, tanto no campo quanto na cidade. Tal como Ofélia, na tragédia de Shakespeare, Virgínia é citada e referida pelas vozes alheias, que procuram reconfigurá-la, sinalizando o que ela poderia ter sido na vida: “gritou espantada e vitoriosa uma mulher gorda, não é que estou vendo que conheço esta... essa... já ia agora dizer um nome que os mortos já não merecem! bateu ela com a mão na boca” (Lispector 1999, p. 262).

O corpo de Virgínia torna-se objeto de contemplação e especulação, ao modo da imagem de Ofélia, que resiste ao tempo: “A morte de uma mulher é a contemplação absoluta [...] A mulher que pode ser contemplada é a morta, que só pode ser contemplada como morta” (Tiburi 2010, p. 315). Dessa maneira, Virgínia tem sua vida transformada no momento de sua morte. Seu atropelamento antecipa o fim trágico de Macabéa, em *A hora da estrela* (1977). Tal como a nordestina, Virgínia consegue ligar o passado e o presente apenas na morte, antevendo o momento derradeiro como o único possível de sua vida:

[A]gora não estava assustada, o impulso era inferior à qualidade mais secreta do ser, na gelada penumbra nascendo

uma nova exatidão; não! não! não era uma sensação decadente! mas desejando obscuramente, obscuramente interromper-se, a dificuldade, a dificuldade que vinha do céu, que vinha. (Lispector 1999, p. 262)

Conclusão

Conforme Bachelard (1997), a água pode ser observada enquanto “elemento transitório” ou “metamorfose ontológica”, que fornece ao sujeito que a contempla a real consciência da sua efemeridade: “O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (Bachelard 1997, p. 10). Dessa matéria fundamental, e de sua relação com Virgínia, surgem em *O lustre* imagens peculiares. Clarice Lispector encontrou na substância aquática a maneira ideal e profícua para seu projeto estético.

Sim, desde o “segredo” vivenciado na infância, a água constituiu uma extensão do ser de Virgínia, simbolizando forças profundas seladas num destino cíclico. Para concluir, aceitemos o destino de Virgínia e escutemos a palavra poética de Bachelard acerca da fluidez e permanência do elemento aquático: “a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (Bachelard 1997, p. 6).

Notas al final

- 1 Ofélia deu vazão a diversas representações visuais. Além de Millais, outros pintores do século XVIII e XIX a eternizaram. Em 1793 surgem as gravuras de Richard Westall (1765-1836), com Ofélia em terra firme, diante de galhos e ramos, prestes a cair no riacho. Entre 1834 e 1843 Eugène Delacroix (1798-1863) dedicou-se ao tema, elaborando uma série de pinturas. O escultor Auguste Préault (1809-1879) moldou Ofélia em gesso em 1850, após ter ficado impressionado com a beleza da atriz Harriet Smithson (1800-1854) que a interpretou no teatro. Em 1883 surge a versão de Alexandre Cabanel (1823-1889), que retomou Ofélia de modo mais leve e menos intenso do que Millais. *Vid.* Miyoshi (2010). Além disso, a temáti-

- ca perpetuou-se no século XXI com as obras de Alessandra Sanguinetti (1968), fotógrafa argentina radicada em Nova York. Destaca-se a exposição fotográfica ocorrida em 2010 durante a 29ª Bienal de São Paulo, em que Sanguinetti retomou Ofélia a partir dos corpos de duas moças argentinas boiando em um riacho. Tais fotos constroem narrativas que se assemelham aos universos infantis das brincadeiras e contos de fadas. *Vid.* Baschiroto (2017).
- 2 Para maior aprofundamento, remeto o leitor ao meu estudo *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector*. Este livro é resultado de meu estágio de pós-doutoramento realizado no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (Literatura Brasileira) da Universidade de São Paulo, Brasil, sob supervisão da Profa. Dra. Yudith Rosenbaum. *Vid.* Alonso (2019).
 - 3 Agradeço a Jaime Ginzburg a generosidade desta sugestão no III Seminário de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, realizado na Universidade de São Paulo, Brasil, em março de 2017, ocasião em que apresentei a comunicação “Da recepção à pulsão: notas sobre *O lustre*, de Clarice Lispector”.

Referências

- Alonso, M. (2019). *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector*. Appris
- Bachelard, G. (1997). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* [Trad. de Antônio de Pádua Danesi]. Martins Fontes.
- Baschiroto, V. (2017). A persistência da narrativa de Ofélia a partir da fotografia de Alessandra Sanguinetti. Em Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, *Anais do 26.º Encontro da Anpap* (pp. 132-145). Pontifícia Universidade Católica de Campinas.
- Chauí, M. (2000). *Convite à filosofia*. Ática.
- Freud, S. (1972). *A interpretação dos sonhos* (vol. v) [Trad. de Jayme Salomão]. Imago.
- Garcia-Roza, L. A. (2003 [1999]). *O mal radical em Freud* [5ª edição]. Zahar.
- Lispector, C. (1946). *O lustre*. Rocco.

- Mariátegui, J. C. (1995). La mujer y la política. En *Temas de educación* [21ª edición] (pp. 159-165). Amauta & Ediciones Populares de las Obras Completas de José Carlos Mariátegui.
- Mileto, T. de (1978). *Os pensadores* [Trad. de José Cavalcante de Sousa]. Abril Cultural.
- Miyoshi, A. (2010). A escolha de Ofélia: representações visuais da dama nas águas no século XIX. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, (13), 79-92.
- Pessanha, J. A. M. (1989). Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão. *Remate de Males*, (9), 181-198.
- Pessanha, C. (1994). *Paisagens de inverno II. Clepsydra*. Editora da UNICAMP.
- Poe, E. A. (1960). Filosofia da composição. Em *Poesia e prosa* [Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado]. Globo.
- Sousa, C. M. de (2011). *Clarice Lispector, figuras da escrita*. Instituto Moreira Salles.
- Tiburi, M. (2010). Ofélia morta, do discurso à imagem. *Revista Estudos Feministas*, 2(18), 301-318.
- Vernant, J-P. (1990). O rio Améles e a meléte thanátou. Em *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica* [Trad. de Haganuch Sarian] (pp. 167-185). Paz e Terra.

LA FUNCIÓN DE LOS ESPEJOS EN *ELOGIO DE LA MADRASTRA Y LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO* DE MARIO VARGAS LLOSA

THE ROLE OF MIRRORS IN MARIO VARGAS LLOSA'S *ELOGIO DE LA MADRASTRA AND LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO*

A FUNÇÃO DOS ESPELHOS EM *ELOGIO DE LA MADRASTRA E LOS CUADERNOS DE DON RIGOBERTO* DE MARIO VARGAS LLOSA

Katherine Pajuelo Lara*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
katherine.pajuelo@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0003-3535-4223

Recibido: 24/01/2023

Aprobado: 20/03/2023

* Katherine Pajuelo Lara es licenciada en Traducción por la Universidad Ricardo Palma, correctora internacional de textos en lengua española por la Fundación Litterae-Fundéu (Buenos Aires) y egresada de la maestría en Lengua y Literatura de la UNMSM. Se desempeña como traductora y correctora autónoma. Ha prestado servicios en diferentes editoriales, fondos editoriales, entidades públicas y privadas, como Adosaguas Contenidos Multiplataforma (España), el Fondo Editorial de la Escuela de Edición de Lima, el Fondo Editorial de la Universidad de Lima, el Jurado Nacional de Elecciones, Ediciones Norma, el Ministerio de Educación, la *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública* del Instituto Nacional de Salud, entre otras. Siempre creyó que la lectura podía llevarla lejos, nunca imaginó cuánto.

Resumen

Por su vinculación y propuesta de lectura continua, he denominado a *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), en conjunto, “la obra erótica vargasllosiana” o “la novela del mirón”. Su narrador nos invita a contemplar el escenario donde se desarrolla la historia semiincestuosa entre Lucrecia y Alfonso, y crea una obra de arte universal y clásico con cuadros, libros, arquitectura, música y, por supuesto, los cuadernos. Sobre la base teórica de Foucault (1968), Deleuze (2005) y Lacan (1998), planteo la siguiente hipótesis: la función de los espejos en “la novela del mirón” puede interpretarse, en efecto, como una herramienta voyerista, pero también como el lugar donde el ser se reconoce y, a la vez, se duplica. Tarde o temprano, los personajes de la gran obra se miran al espejo, se descubren, se desdoblan, se vuelven cuadros.

Palabras claves: Cuadros, cuadernos, erotismo, espejo, duplicación.

Abstract

Due to their bond and continuous reading, *Elogio de la madrastra* (1988) and *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) are considered in this paper “the Vargasllosian erotic work” or “the voyeur’s novel”. The narrator invites us to gaze at a scenery where the semi-incestuous story between Lucrecia and Alfonso takes place and creates a classic and universal work of art with pictures, books, architecture, music, and, of course, the notebooks. Based on Foucault (1968), Deleuze (2005), and Lacan (1998), my hypothesis is that the role of the mirrors in “the voyeur’s novel” can be interpreted, in fact, as a voyeuristic tool, but also as the place where the being recognizes itself, and at the same time, it duplicates. Sooner or later, the characters of the great work look in the mirror, discover themselves, unfold, and become pictures.

Keywords: Pictures, notebooks, eroticism, mirror, duplication.

Resumo

Pela sua vinculação e proposta de leitura contínua, chamei a *Elogio de la madrastra* (1988) e *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), em conjunto, “a obra erótica vargasllosiana” ou “o romance do mirone”. Seu narrador nos convida a contemplar o cenário onde se desenvolve a história semiincestuosa entre Lucrecia e Alfonso, e cria uma obra de arte universal e clássica com quadros, livros, arquitetura, música e, claro, os cadernos. Na base teórica de Foucault (1968), Deleuze (2005) e Lacan (1998), proponho a seguinte hipótese: a função dos espelhos na “novela del mirón” pode ser interpretada como uma ferramenta voyerista, mas também como o lugar onde o ser se reconhece e, ao mesmo tempo, duplica. Cedo

ou tarde, os personagens da grande obra se olham no espelho, se descobrem, se desdobram, se tornam quadros.

Palavras-chave: Quadros, caderno, erotismo espelho, duplicação.

Me desnudé y posé para ti, ante el espejo, imitando a la Dánae de Klimt. Y volví, como tantas noches añoradas en mi soledad actual, a volar contigo por esos reinos de la fantasía que hemos explorado juntos.

Mario Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*
(2016)

Introducción

En la producción de Mario Vargas Llosa, existen dos novelas que destacan porque, en su creación, el autor transformó las palabras y las imágenes, además de las cosas, en lenguaje erótico. Dicho esto, decidí analizar en conjunto *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, publicadas en 1988 y 1997, respectivamente, y propongo su lectura como si se tratara de una misma obra publicada en años distintos, ya que es indiscutible que la segunda es una continuación de la primera¹. En la primera novela, el autor nos presenta a doña Lucrecia, la madrastra; Alfonso (Foncín, Fonchito), hijo del viudo Rigoberto e hijastro de Lucrecia; don Rigoberto, esposo de Lucrecia; y Justiniana (Justita), la empleada doméstica. En la segunda, participan los mismos personajes y se suma un quinto, aunque de manera simbólica, el pintor austriaco Egon Schiele (1890-1918). En el escenario de *Elogio de la madrastra* los reflectores iluminan a Alfonso y Lucrecia, mientras que, en *Los cuadernos de don Rigoberto*, la atención recae sobre este último. En ambos textos, los espejos están presentes.

Mi hipótesis es que la función de los espejos en estas dos novelas puede interpretarse como una herramienta voyerista, pero también como el lugar donde cada personaje, en algún momento, se reconoce, se duplica y, en ocasiones, se refleja en

un opuesto. De esta manera, al mirarse en el espejo (real o metafórico), los personajes se descubren, se desdoblan, se vuelven cuadros. Ahora bien, la base teórica sobre la cual fundamento lo propuesto se apoya en las obras de Michel Foucault (1968), Gilles Deleuze (2005) y Jacques Lacan (1998). No obstante, empezaré por presentar un breve estado de la cuestión sobre la presencia de los espejos en ambas novelas.

Breve estado de la cuestión

Diane E. Marting (1998) ha identificado tres niveles de historia en *Elogio de la madrastra*: el primero es la historia-marco (constituida por los cuatro personajes de la obra); el segundo está conformado por los cuadros y se lo menciona en el primer nivel o puede inferirse a partir de este; y el tercer nivel es nuevamente verbal y está constituido por las interpretaciones de los cuadros que hacen los personajes de la historia-marco. Un ejemplo de la interacción entre los tres niveles, explica Marting, se produce al finalizar el primer capítulo, cuando el lector se encuentra con un Rigoberto que fantasea en voz alta, en el lecho nupcial, con ser Candaules, el rey de Lidia, exhibiendo su esposa a su primer ministro Giges. Acto seguido aparece el cuadro de Jacob Jordaens —a modo de epígrafe del primer capítulo— que constituye una narración visual similar al episodio vivido en la historia-marco, y a la vez distinto, ya que el lector logra reconocer la voz de Rigoberto como productor de la fantasía. A esta heterogeneidad planteada por Marting, se puede agregar el efecto espejo producido entre la historia-marco y el cuadro, pues el Giges de la pintura y el de la fantasía de Rigoberto no es sino Fonchito observando a Lucrecia, exhibida por su padre, Candaules, en pleno acto sexual: “En el fondo del torbellino placentero que eran ella, la vida, como asomando y desapareciendo en un espejo que pierde su azogue, se delineaba a ratos una carita intrusa, de ángel rubicundo” (Vargas Llosa 1999, p. 19).

Del estudio de Hedy Habra (2001), en cambio, resalto dos puntos que están vinculados con la idea del espejo y la duplicación del personaje. El primero consiste en que “don Rigoberto se proyecta en sus propios cortometrajes de manera narcisista, inventándose un hermano gemelo que seduce a su cuñada en la fantasía titulada “Los hermanos corsos”, inspirada en la película *The Corsican Brothers*” (pp. 86-87). Se observa, entonces, que hay un efecto espejo en el mismo Rigoberto que parte de su propio narcisismo y se duplica. El segundo punto se basa en que “los cuadernos de don Rigoberto representan mini mundos que dan su título a la novela como si el libro entero fuera uno de estos cuadernos que se desdoblara dentro de sí mismo” (p. 87). Habra plantea, como ejemplo, el momento en que Fonchito le enseña a su padre la composición que redactó para el colegio, titulada *Elogio de la madrastra*, y que “funciona como espejo metafórico de la novela entera” (p. 87). Bajo la perspectiva de esta investigadora, notamos la importancia que el autor le da a los espejos, aunque no sabemos si lo hace de manera consciente o no, ya sea en su forma material, como lo veremos más adelante, o en su forma metafórica.

Guadalupe Martí-Peña (2004), por su parte, analiza el salto entre los planos espaciotemporales en *Los cuadernos de don Rigoberto*; a su vez, sostiene que se realiza de modo abrupto y que, así, se fusionan ambos niveles. Esto puede observarse en el capítulo I, precisamente en la fantasía titulada “La noche de los gatos”, la cual es protagonizada por Lucrecia y su amante zoológico (que la acostaba con gatos), y donde “lo narrado por Lucrecia se convierte en un nuevo guión [sic] que ella misma y Rigoberto ensayan como reduplicación, repitiéndose las escenas como si fueran ecos de una misma voz, o reflejos de una misma imagen” (p. 363). Lo planteado por Martí-Peña se materializa en el siguiente diálogo:

—Abre las piernas, amor mío —pidió el hombre sin cara.
 —Ábrelas, ábrelas —suplicó don Rigoberto. (Vargas Llosa 2016, p. 28).

Ambos planos espaciotemporales, sostiene Martí-Peña, se confunden al final del episodio al ver Rigoberto duplicada la escena:

—Quítate el abrigo —imploró—. Ven, ven a mis brazos, reina, diosa mía.

Pero lo distrajo el espectáculo que en ese preciso instante se había duplicado. El hombre invisible ya no lo era. En silencio, su largo cuerpo aceitoso se infiltró en la imagen. Estaba ahora allí él también. Tumbándose en la colcha roja, se anudaba a doña Lucrecia. La chillería de los gatitos aplastados entre los amantes, pugnando por escapar, desorbitados, fauces abiertas, lenguas colgantes, hirió los tímpanos de don Rigoberto. (Vargas Llosa 2016, p. 29)

Lo sugerido por Martí-Peña —es decir, esa duplicación de escenas que podría considerar para los fines de este trabajo como un juego de espejos— se observa en las fantasías escritas por Rigoberto. Los saltos espaciotemporales irrumpen y dicho personaje no solo se ve reflejado en el amante de turno que inventa para Lucrecia, sino que se apodera de la situación, primero como guionista, luego como mirón y, finalmente, como actor.

Por otro lado, la tesis central de María Fernández-Banineaux (2010) sostiene que *Elogio de la madrastra* deconstruye la idea del “marianismo”, que se encuentra tan arraigado en la cultura hispanoamericana con relación a la mujer como madre. Además, en su investigación, plantea lo siguiente respecto de la presencia de los espejos y su implicancia en la obra:

El espejo caracteriza la falta de lugar, el no lugar físico. Este territorio intangible, utópico (sin lugar) ejemplifica la dimensión en la cual el individuo se ve en un lugar que no existe, en un sitio irreal y virtual. [...] Es lo ambiguo. [...] El rito de la limpieza de orejas es otra imagen laberíntica y ambigua. Rigoberto sólo consigue asear sus orejas con espejos para poder ingresar en esa cavidad intrincada y plena de minúsculos caminos. Su afán de limpiarlos en un nivel

simbólico implica un constante escrutinio de lo enraizado en nosotros mismos. (párr. 13)

Así, lo planteado por Fernández-Banineaux coincide parcialmente con lo que pretendo demostrar. De una parte, el espejo (en realidad, la imagen que se refleja en este) representa otra dimensión, un no lugar físico donde el personaje se mira y es, a la vez, “mirado” por el lector. De otra parte, considero que el simbolismo que atribuye la investigadora al espejo y al “constante escrutinio de nosotros mismos”, por la exhaustividad con la que Rigoberto se limpia las orejas, constituye, sobre todo, una percepción propia, pues podría tratarse de una simple obsesión por la limpieza. Sin embargo, el trabajo de la autora permite reflexionar en el hecho de que los espejos también pueden mostrar lo opuesto y, con ello, los preceptos sedimentados en la cultura latinoamericana se ven contrapuestos. Por ejemplo, la familia de Rigoberto —con una relación semiincestuosa entre madrastra e hijastro— se asemeja, según este, a la Sagrada familia:

Ahora la estaba sintiendo a su alrededor como una aureola, y, dentro de unos minutos, él sería ella, y la dicha sería también su mujer con él y con ella, unidos en esa trinidad profunda de los dos que, gracias al placer, eran uno o mejor dicho tres. ¿Había resuelto, tal vez, el misterio de la Trinidad? (Vargas Llosa 1999, p. 131)

La trinidad que forma mi familia, dicho sin blasfemia, está al servicio de esos objetos... (Vargas Llosa 2016, p. 19)

Con respecto a mi fundamento teórico, Foucault (1968), en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas*, dedicado al análisis de *Las meninas*, de Velázquez, describe la función del espejo en el lienzo:

[E]n el centro, en el corazón de la representación, lo más cerca posible de lo esencial, el espejo que muestra lo que es representado, pero como un reflejo tan lejano, tan hundido en el espacio irreal, tan extraño a todas las miradas que se

vuelven hacia otra parte, que no es más que la duplicación más débil de la representación. Todas las líneas interiores del cuadro y, sobre todo, las que vienen del reflejo central, apuntan hacia aquello mismo que es representado, pero que está ausente. (p. 299)²

Eso que se encuentra representado, pero que está ausente, es la imagen del rey Felipe IV y su esposa Mariana; es decir, están del otro lado del lienzo toda vez que es a ellos a quienes pinta Velázquez; son ellos el objeto de la mirada del pintor y de la infanta Margarita. No obstante, existe otro personaje que se ubica del lado de los reyes, del lado opuesto a los personajes del cuadro, que está ausente y quizá representado en la mirada del artista español, lo que Deleuze (2005) denominaría *la casilla vacía*³, esto es, el espectador. Al traer esa misma idea del espectador a las obras vargasllosianas de esta investigación, estaría hablando del lector, que ocupa una suerte de casilla vacía doble: una como espectador de los cuadros de las novelas y otra como lector propiamente dicho.

Por su parte, Lacan estudia la etapa del espejo mediante la cual un infante, entre los seis y los dieciocho meses, reconoce en su imagen en el espejo a un ser completo que, además de pies y manos (hasta entonces lo único visible para el infante) tiene un rostro. Ese reconocimiento parte también de identificar al otro (generalmente la madre) quien presenta a la criatura a sí misma, es decir, a su imagen completa. Lacan (1998) señala que basta comprender la etapa del espejo como una identificación o como la transformación que se produce en el sujeto al asumir su propia imagen⁴. Hacia el final de su disertación, Lacan afirma que el psicoanálisis, que podría comprenderse como ese gran espejo donde nos miramos, llegado el momento le dice al yo de quien se observe: “Tú eres esto”, y ese sería el momento en el que esa persona emprende, finalmente, su verdadero viaje.

Luego de leer el trabajo de algunos investigadores y de mencionar de forma sucinta a los teóricos sobre quienes fundamento mi tesis, advierto dos tipos de espejos: el físico y real, aquel

en el que los personajes se miran; y el metafórico, ese que al duplicar la imagen del personaje o de una situación determinada o de la novela, como un todo, la transforma, convirtiendo al personaje, a la situación o a la propia novela en un cuadro. En las siguientes líneas, mencionaré algunos pasajes de la saga erótica en los que aparecen esos dos tipos de espejos y trataré de identificar su función en la novela.

Los espejos en *Elogio de la madrastra*

En esta novela breve, la palabra *espejo* aparece diez veces. La primera alude al uso que le da Alfonso, el pequeño mirón, y es probable que, desde su ubicación, se haya valido del espejo para ver en él la escena entre su padre y su madrastra:

Largo rato, con los ojos cerrados, mientras sentía la punta de la lengua de su marido explorando la cavidad de su boca, paseando por las encías y el paladar, afanándose por gustarlo y conocerlo todo, doña Lucrecia estuvo sumida en un atontamiento feliz, sensación densa y palpitante que parecía ablandar sus miembros y abolirlos, haciéndola flotar, hundirse, girar. *En el fondo del torbellino placentero que era ella, la vida, como asomando y desapareciendo en un espejo que pierde su azogue, se delineaba a ratos una carita intrusa, de ángel rubicundo.* Su marido le había levantado el camisón y le acariciaba las nalgas, en un movimiento circular y metódico, mientras le besaba los pechos. (Vargas Llosa 1999, p. 19; el resaltado es mío)

Las siguientes menciones al espejo se refieren a Rigoberto, quien se asea minuciosamente las orejas frente a él y las inspecciona hasta quedar satisfecho con su limpieza a fin de “escuchar con respeto e incontinencia el cuerpo de la amada” (Vargas Llosa 1999, p. 43). También hace referencia a Lucrecia, quien, desnuda luego de salir de la bañera, “se secó muy despacio, miembro por miembro, pasando y repasando la toalla por su piel una y otra vez, ladeándose, inclinándose, deteniéndose a

ratos como distraída por una idea repentina en una postura de indecente abandono o contemplándose minuciosamente en el espejo” (Vargas Llosa 1999, p. 58). Tal como señala el narrador, Lucrecia no se mira en el espejo, sino que “se contempla minuciosamente” en él; líneas después, ella se reprende a sí misma: “¿Qué haces, Lucrecia? ¿Qué disfueros eran éstos, Lucrecia? Pero continuó exhibiéndose como no lo había hecho antes para nadie, ni para don Rigoberto...” (p. 58). En tal sentido, Lucrecia usa el espejo como un pretexto para retener aún más su desnudez, y el objeto se convierte entonces en un elemento fundamental del coqueteo y de la búsqueda de atención —toda, de ser posible— del pequeño mirón que la observaba desde el techo del baño, donde había una oscura cúpula.

En el caso del acicalamiento de Rigoberto, se indica lo siguiente: “Soy perfecto’, pensó, mirándose en el espejo, oliéndose. No había en su pensamiento ni pizca de vanidad” (Vargas Llosa 1999, p. 87). Rigoberto, en efecto, no se asea exhaustivamente para ser bello; incluso él mismo sabía que no lo era, Lucrecia lo sabe, los lectores lo sabemos, pero sus minuciosas abluciones lo vuelven perfecto y así lo cree porque es la imagen que él ve y que tiene de sí mismo. En esta escena sucede, además, la transformación de la que hablábamos en la sección anterior, a saber, en la que el personaje muta a su antojo por la fuerza de su fantasía:

Un segundo antes de que el cuarto de baño quedara a oscuras, *advirtió en uno de los espejos* del tocador que sus emociones y devaneos habían trocado ya su humanidad en una silueta beligerante, en un perfil que tenía algo del animal maravilloso de las mitologías medievales: el unicornio. (Vargas Llosa 1999, p. 88; el resaltado es mío)

Hay un momento en el que Lucrecia habla con Justiniana, pero en lugar de mirarla directamente, se dirige a ella buscándola en el espejo. Esta escena podría pasar por alto en cualquier otra historia si no fuera por la constancia del objeto en la

gran obra erótica. Se trata de un elemento de juicio; ahora bien, luego de besar al niño y aceptar los besos de él en los labios y las manos de este en sus senos, Lucrecia sintió el freno del automóvil de Rigoberto; le pidió al niño que fuera a lavarse y a ella “[m]irándose en el espejo, le sobrevino un ataque de risa histérica que sofocó tapándose la boca. ‘Insensata, loca’, se insultó, mientras se mojaba la cara con agua fría” (Vargas Llosa 1999, pp. 110-111).

Los espejos en *Los cuadernos de don Rigoberto*

A diferencia de las diez veces que aparece la palabra *espejo* en *Elogio de la madrastra*, en *Los cuadernos de don Rigoberto* esta palabra se repite en cuarenta y seis ocasiones, y, en algunos casos, más de cuatro veces en un mismo párrafo. En esta novela, mucho más extensa que la primera, los espejos juegan un papel clave, ya que, en ellos, los personajes se descubren, se juzgan, se espían; incluso es el objeto que caracteriza al quinto personaje esencial de esta obra, simbólico en realidad: el pintor austriaco Egon Schiele, quien es, al mismo tiempo, el doble de Fonchito, pues este está obsesionado con su obra y con él; es más, se identifica con el pintor y hacia el final de la obra veremos que se convierte en él.

En esta segunda parte de la saga erótica, Lucrecia recibe la visita de Fonchito en la casa que compartía con Justiniana en el parque El Olivar de San Isidro. Cuando el niño reaparece en su vida, Lucrecia “[a] pesar de ella misma, se emocionó. ¿Se iba a desmayar de nuevo? Qué ocurrencia. Se vio en el espejo de la entrada: había compuesto su expresión, un ligero rubor coloreaba sus mejillas y la agitación subía y bajaba su pecho” (Vargas Llosa 2016, p. 13). Ella se observa en el espejo para reconocerse, para corroborar sus emociones y comprobar que *había compuesto su expresión*. Luego, “[e]n el cuarto de baño, se mojó la frente con agua fría y se examinó en el espejo. La im-

presión le había afilado la nariz, que palpitaba ansiosa, y unas ojeras azuladas cercaban sus ojos” (Vargas Llosa 2016, p. 15).

Asimismo, cabe destacar que el narrador de la novela hace referencia a los espejos en dos ocasiones a modo de comparación: “Habían entrado a la pequeña cocina, de losetas como espejos. También las paredes destellaban” (p. 38) y “el señor Adolf se ponía su uniforme de gala, gorro de visera brillante, botas como espejos” (p. 123). Podría tratarse de comparaciones cotidianas cuando se quiere expresar que un objeto está muy limpio, pero, insisto, la mención constante a la palabra descarta cualquier tipo de coincidencia. De igual manera, un taxista, personaje totalmente ajeno y de una sola aparición en la obra, emplea el espejo retrovisor de su auto para mirar a Lucrecia: “Advirtió que el chofer del taxi a cada momento alzaba la vista para espiarla por el espejo retrovisor” (p. 324). Ni narrador ni autor dejan pasar la oportunidad de usar el espejo ya sea como objeto de gran importancia en la novela, como un símil o como un elemento necesario para el mirón.

Si bien la obra da pie a un análisis exhaustivo de las veces en que aparece la referencia a uno o varios espejos, me detendré solo en dos ocasiones más que considero de especial importancia. En el capítulo VIII, “Fiera en el espejo”, Fonchito le muestra a Lucrecia un libro sobre Schiele, en el que había una fotografía del pintor “mirándose en el gran espejo de su estudio. [...] Fonchito no había hecho más que hablar de aquel espejo” (p. 281)⁵. Dicho objeto se vuelve un tema de conversación trascendental en esta primera parte del capítulo, debido a que se trataba de un regalo que la madre del pintor le había hecho y que él llevaba consigo cada vez que cambiaba de taller, y lo hizo así hasta su muerte. La obsesión de Fonchito, por su parte, lleva a Lucrecia a preguntar por qué era tan importante tal espejo, pero esta, tras observar la foto de Schiele, señala que en realidad era un Narciso contemplándose y enamorado de sí mismo. La conversación prospera y en una siguiente imagen del libro, el niño le

muestra a su madrastra el grabado de Moa⁶ frente al espejo. Lo interesante acá es la explicación que da Fonchito:

[e]l espejo “está donde estamos nosotros, los que vemos el cuadro”. Y que, *la modelo vista de frente no era la de carne y hueso, sino la imagen del espejo*, en tanto que sí eran reales, no reflejos, el pintor y la misma modelo vista de espaldas. Lo que quería decir que, Egon Schiele, había empezado a pintar a Moa de espaldas, frente al espejo, pero luego, atraído por la parte de ella que no veía directamente sino proyectada, decidió pintarla también así. Con lo cual, *gracias al espejo, pintó dos Moas*, que, en verdad, eran una: la Moa completa, la Moa con sus dos mitades, esa Moa que nadie podría mirar en la realidad porque “nosotros sólo vemos lo que tenemos delante, no la parte de atrás de ese delante”. (pp. 285-286; el resaltado es mío)⁷

Aquello que Fonchito observa en el cuadro y no logran ver Lucrecia ni Justiniana es lo que Foucault encontró en *Las meninas*, de Velázquez: la posición del espectador. Schiele plasma en su cuadro —y el mismo Alfonso lo explica con emoción— que, en efecto, como espectadores solo vemos lo que tenemos delante y no la parte de atrás de ese delante. Así, en el cuadro, ese “delante” no es de la mujer de carne y hueso, sino su reflejo en el espejo⁸. Al decir que, gracias al espejo, Schiele pintó dos Moas o, en realidad, una Moa completa con sus dos mitades, vemos esa identificación lacaniana del ser frente al espejo. A raíz de lo anterior, se podría afirmar que en el espejo el ser logra reconocerse, vale decir, se trata de esa presentación implícita en la frase de Lacan: “Esto eres tú”; sin embargo, considero conveniente aclarar que para ver el *esto eres tú* completo hace falta el arte, en el cual un Schiele (por ponerle nombre al artista) materializa la otra mitad de lo que somos. Por ello, asevero que Alfonso y a través de él, el creador primario, parten de su atracción por el arte y el conocimiento para proponer al lector que nuestro mundo está compuesto por una mitad que es real y que podemos reconocer frente al espejo, y otra mitad que solo

nos completa y complementa mediante la mirada del otro, en este caso, la del artista.

Si bien la mayoría de las veces el narrador y los demás personajes se refieren a la presencia del espejo, su ausencia también se menciona. En el capítulo IX, “La cita en el Sheraton”, la fantasía consiste en un trío sexual en el que participará Lucrecia, una tal Adelita y un hombre obstinado en pagarle a ambas. Analizaremos solo una parte de este capítulo complejo. Lucrecia, vestida como una prostituta, se encuentra en el bar del Sheraton, donde supuestamente la encontraría Rigoberto conforme habían acordado mediante los anónimos que, dicho sea de paso, eran escritos por Alfonso. Mientras ella espera en la barra del bar, entabla conversación con otra mujer y luego se acerca un hombre y les ofrece llevarlas a una *suite* y pagar por sus servicios:

Esta noche, me estoy premiando. Mis burros ganaron tres carreras y la dupleta. ¿Les cuento? Voy a realizar un capricho que me tiene curcuncho, hace días. ¿Les digo cuál? — Las miró a una y a otra, muy serio, aflojándose el cuello, y encadenó con ansiedad, sin esperar su visto bueno—. Empalarme a una mientras me como a la otra. *Viéndolas por el espejo*, manoseándose y besándose, sentaditas en el trono. Ese trono que seré yo. (p. 328; el resaltado es mío)

Una vez en la habitación, el hombre reclamaba: “Bésense, bésense —gimoteaba el de los burros—. No las veo bien, maldita sea. ¡Nos faltó un espejo!” (p. 336). Es el momento en que coinciden la presencia y la ausencia del espejo en un mismo capítulo. Tal como se observa en otras escenas de la novela, el espejo juega un papel determinante en los encuentros sexuales de quienes participan y, desde luego, de quienes desde la pasividad del voyerismo miran detenidamente el encuentro en su reflejo. La ausencia de este elemento se traduce en queja y en la insatisfacción sexual, pues no se tiene la visión completa de la situación. Basta recordar que Schiele, cuando pinta a Moa

frente al espejo, tiene una visión completa de su modelo, porque solo con el espejo puede observar aquello que de otra manera no alcanzaría a ver. Esa completitud alcanzada gracias a tal objeto queda escindida por la falta de este. Aun cuando el hombre en realidad llega a verlas, no tiene la visión integral que solo el espejo le hubiera permitido: “No las veo bien”, se enoja. En cierta forma, la falta de un espejo rompe sus expectativas eróticas.

Los espejos metafóricos en la *saga erótica*

Al inicio de este trabajo, sostuve que en la *gran obra erótica vargasllosiana* se detectaba una doble presencia de los espejos, una real y tangible, y otra metafórica. En los pasajes citados queda claro que el espejo-cosa es relevante en las habitaciones, en la vida de los personajes reales; en los simbólicos, como Egon Schiele; en los fantasiosos, como el taxista y el hombre del Sheraton que quiere estar con Lucrecia y Adelita. A su vez, debe quedarnos claro el empleo del espejo-metáfora, como afirma Habra (2001), cuando sostiene que la composición que redactó Fonchito, titulada *Elogio de la madrastra*, “funciona como espejo metafórico de la novela entera” (p. 87).

En ese orden, los artistas que figuran en *Los cuadernos de don Rigoberto* aparecen de modo referencial, es decir, se los mencionan. No obstante, la obra de Egon Schiele cobra un protagonismo especial, ya que logra modificar la realidad. Dicho de otro modo, sirve de manual de instrucciones para que Alfonso les sugiera a Lucrecia y a Justiniana cómo deben acomodar sus cuerpos en función de la imagen de los grabados. Existe, pues, una relación fluida entre cuadros y prosa; es más, lejos de ser una simple referencia visual, los cuadros hablan y, si bien se relacionan estrechamente con la historia central, se complementan con esta. En tal sentido, forman parte de la *saga erótica*, pero no se limitan a ser futuras descripciones de los personajes, sino que crean su propia historia; podría afirmarse que son un espejo clásico de la realidad literaria de la obra.

Por último, durante la lectura de *Elogio de la madrastra* fue inevitable notar ese gran espejo-metáfora que posee puntos de contacto con *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov⁹. Fernando Iwasaki (2000) es uno de los pocos, si acaso el único, que encuentra coincidencias irrefutables entre ambas novelas, a saber:

- En 1987 Mario Vargas Llosa escribe el prólogo para la edición de *Lolita* del Círculo de Lectores, y un año más tarde publica *Elogio de la madrastra*.
- Si *Lolita* es una nínfula, Fonchito, un fáunulo.
- *Lolita* fue amante de su padrastro, Fonchito lo fue de su madrastra.
- *Lolita* se imprimió en París, en la colección pornográfica de Olympia Press; *Elogio de la madrastra* apareció en Barcelona, en la colección erótica de Tusquets Editores.
- El antecedente de *Lolita* fue una obra menor, *El hechicero*, y *Elogio de la madrastra* es el primer latido de un libro mayor: *Los cuadernos de don Rigoberto*.

Coincido plenamente con la propuesta de Iwasaki, aunque queda para una próxima investigación ampliar el tema. No pasa inadvertido de qué manera, según la crítica y la reacción de los lectores, la actitud del niño Alfonso es, aparentemente, pícara y a veces perversa; a fin de cuentas, es un niño “travieso, malicioso, agrandado, irresponsable, mil cosas más. Pero malvado no” (Vargas Llosa 2016, p. 16). De las investigaciones consultadas, no se juzga de la misma manera a Lucrecia como sí a Humbert Humbert, el padrastro de *Lolita*. Si buscamos sobre la novela de Nabokov, advertiremos términos como “censura” y “pedofilia”. Por lo visto, Fonchito puede despertar al placer y al arte de la seducción, liberarse, independizarse (no sabemos si a conciencia o aprovechando su apariencia de niño Jesús), mientras que, en el caso de *Lolita*, se relaciona su actitud con el abuso. En ambos casos hay niños de por medio (*nínfula* y *fáunulo*), padrastro y madrastra, erotismo y seducción, conquista y acep-

tación. En suma, literatura que no deja de ser una suerte de espejo distorsionado de la realidad y un espejo de sí misma.

Conclusiones

Al proponer la lectura de *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) como una sola, siendo esta última continuación de la primera, compruebo su unidad y coherencia literaria. Así, me llamó poderosamente la atención la presencia de los espejos en la *gran saga erótica*; en la tesis de donde se desprende este trabajo, estudio la creación del lenguaje erótico en ambas novelas, y he percibido que el erotismo en sí y cómo es llevado al lenguaje necesita, tomando el título de Foucault, de las palabras y de las cosas. El autor no transmite el erotismo solo con añadir pinturas clásicas con mujeres desnudas, como sucede en *Elogio de la madrastra*, u otras pinturas del mismo tenor mencionadas en *Los cuadernos de don Rigoberto*; antes bien, el erotismo se construye a partir de las palabras del autor, del narrador, de los personajes, de los libros a los que se hace referencia, de los cuadernos de Rigoberto y a partir de cosas tan necesarias como cuadros y espejos para que los personajes se encuentren, se multipliquen y sientan.

En los espejos confluyen la imagen y la psique; de ahí que los personajes necesiten estos elementos para aceptarse, juzgarse y sentir placer. Por último, puedo afirmar que la función de los espejos en la *gran novela erótica* se interpreta como una herramienta voyerista, pero también como ese elemento (real o metafórico) donde los personajes se descubren, se desdoblaron o se multiplican; e, inclusive, se vuelven cuadros.

Notas

- 1 María F. Lamarque (2017) analiza *Fonchito y la luna* (2010), el primer libro infantil del autor, y sostiene que hay claras referencias al arte erótico y a los dioses griegos. En este cuento, también el espejo juega un papel fundamental. Fonchito debe bajarle la luna a Nereida, la niña más linda de la clase, y logra hacerlo utilizando el agua, a modo de espejo, donde la luna se refleja y la niña cumple la promesa de besarlo. Según F. Lamarque, *Fonchito y la luna* es una precuela de *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*.
- 2 Véase la Figura 1.
- 3 Gilles Deleuze (2005) agrupa algunos criterios formales para reconocer el estructuralismo, el sexto de ellos es el de *la casilla vacía*. Término y concepto que me sirve para identificar al “mirón” dentro de la novela erótica vargasllosiana y fuera de ella (el lector).
- 4 Para profundizar en el tema, sugerimos la lectura de la disertación titulada “La etapa del espejo como formadora de la función del yo, tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (Lacan, 1998).
- 5 Véase la Figura 2.
- 6 Moa era el nombre de la bailarina que sirvió de modelo a Schiele.
- 7 Véase la Figura 3.
- 8 Lo que resulta extraño es que Alfonso diga que “sí eran reales, no reflejos, el pintor y la misma modelo vista de espaldas”. En realidad, lo que vemos del pintor es el delante, por lo tanto, se podría inferir que lo que vemos de él es, justamente, su reflejo en el espejo y *no el de carne y hueso*.
- 9 En el caso de *Lolita* y *Elogio de la madrastra*, el espejo que los refleja muestra opuestos: donde allá había una niña, aquí, un niño; allá un padrastra, aquí, una madrastra, por ejemplo.

Referencias

- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)* [Trad. de J. L. Pardo]. Pre-Textos.
- F. Lamarque, M. (2017). Fonchito y la luna: Eroticism in Mario Vargas Llosa's Children Literature. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, (15), 57-66. <http://anilij.uvigo.es/wp-content/uploads/2018/05/AIILJ-2017.pdf>
- Fernández-Banineaux, M. (2010). El discurso contracultural: La Madre Santa y la madre sexual en *Elogio de la madrastra* de

- Mario Vargas Llosa. *Espéculo. Revista de estudios literarios*.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/madrevll.html>
- Foucault, M. (1968) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas* [Trad. de E. C. Frost]. Siglo XXI Editores.
- Habra, H. (2001). Postmodernidad y reflexividad estética en *Los Cuadernos de don Rigoberto*. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 30(1), 81-93. <https://doi.org/10.2307/29741642>
- Iwasaki, F. (2000). Lolita en los Andes: o Vargas en el ardor. *Mester*, 29(1), 126-132. <https://doi.org/10.5070/M3291014539>
- Lacan, J. (1998). *Escritos* [Trad. al portugués de V. Ribeiro]. Zahar.
- Martí-Peña, G. (2004). El teatro del ser: dualidad y desdoblamiento en la escenificación narrativa de *Los cuadernos de don Rigoberto*, de Mario Vargas Llosa. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28(2), 355-375. <https://www.jstor.org/stable/27763922>
- Marting, D. E. (1998). Concealing Peru in Mario Vargas Llosa's "Elogio de la Madrastra". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. 27(2), 38-53. <https://www.jstor.org/stable/29741436>
- Vargas Llosa, M. (1999). *Elogio de la madrastra*. Peisa.
- Vargas Llosa, M. (2016). *Los cuadernos de don Rigoberto*. Penguin Random House.

Anexos

Fig 1. Diego Velázquez, *Las meninas*, (1656), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado. Fuente: museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f



Fig. 2 Schiele *frente al espejo*, 1915. Fuente: espadasylabios.blogspot.com/search?q=schiele

Fig. 3 Schiele *pintando una mujer desnuda frente al espejo*. Fuente: meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Egon-Schiele/24329/Schiele-con-modelo-desnuda-frente-al-espejo.html



RESEÑA

José Carlos De la Puente y Jimmy Martínez Céspedes.
El taller de la idolatría. Los manuscritos de Pablo
José de Arriaga, SJ. Lima: Biblioteca Nacional del Perú
y Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2021, 424 pp.

Christian Elguera

St. Mary's University of San Antonio
celguera@stmarytx.edu
ORCID: 0000-0003-1209-9370

Gracias al trabajo en conjunto de José Carlos de la Puente y Jimmy Martínez Céspedes ha sido posible la edición del libro *El taller de la idolatría. Los manuscritos de Pablo José de Arriaga, SJ* (2021). Este volumen, que consta de cuarenta documentos, brinda nuevas luces sobre los procesos de extirpación de idolatrías en Perú. A partir de un minucioso trabajo de archivo, los editores presentan una edición facsimilar de los papeles recopilados por el padre Pablo José de Arriaga. Como es sabido, Arriaga fue un destacado miembro de la Compañía de Jesús del siglo XVII y escribió el famoso libro *La extirpación de la idolatría en el Perú* (1621). En este sentido, la novedad de este libro es ofrecernos los materiales con los cuales trabajaba Arriaga, y mostrarnos el taller de operaciones de este jesuita. Investigaciones como *Into the Archive: Writing and Power in Colonial Peru* (2010) de Kathryn Burns y *Biografía y polémica: El Inca Garcilaso y el archivo colonial andino en el siglo XIX* (2018) de Enrique E. Cortez nos permiten entender el rol crucial de los archivos en los estudios coloniales. Arriaga, empleando un término prestado de Derrida en *Mal d'Archive* (1995), realizó sus labores como

un arconte que registraba y guardaba diversos documentos, ya sea para estar informado o para incluir esta información en su propia escritura.

Los editores ofrecen detalles importantes sobre la historia de este archivo, el llamado código B352; propiamente dicho, no estamos ante textos que son autoría de Arriaga, sino ante los papeles que él recopiló. Después de la muerte de Arriaga (ocurrida en 1622), los jesuitas organizaron estos papeles y los encuadernaron en un tomo titulado: *Espejo historial y cathólico en que si un hombre con atención se mira sacara aciertos para las acciones propias de los engaños, y yerros de las agenas, parte primera, año de 1642*; estos documentos fueron parte de la colección del Colegio Máximo de San Pablo de Lima. Cuando la Compañía de Jesús fue expulsada en 1767, el archivo fue trasladado a la Real y Pontificia Universidad de San Marcos. En 1821, Don José de San Martín decidió que estos materiales fueran trasladados a la Biblioteca Nacional. Posteriormente, en el periodo de la Guerra del Pacífico, esta documentación se pierde y vuelve a la Biblioteca Nacional gracias a la venta de coleccionistas. Pero los manuscritos tendrán un destino peculiar durante el famoso incendio de la Biblioteca Nacional en 1943. El director de esta institución, Carlos A. Romero, estaba consultando estos escritos y los había llevado a su despacho. Fue por este motivo que se salvaron del fuego y ha sido posible publicarlos en la presente edición.

El taller de la idolatría nos ayuda a entender el pensamiento de Arriaga más allá de la noción de un autor individual. Por el contrario, la lectura de esta edición nos aclara que el trabajo de Arriaga se consolidó gracias al ensamblaje de múltiples fuentes y relaciones (p. 12). De esta manera, cobra sentido el título de esta edición: el taller o el laboratorio donde se van combinando diversas herramientas que Arriaga reúne, edita o anota, tales como la carta de Arriaga a José de Cáceres Ulloa o su memorial presentado al virrey (pp. 111-116). Es importante subrayar que De la Puente y Martínez Céspedes se esmeran por mostrarnos

el modo de trabajo de los extirpadores. Ciertamente, gracias a las pesquisas de Pierre Duviols, ya teníamos noticias sobre la metodología de Francisco de Ávila, quien había acumulado una cuantiosa biblioteca durante sus campañas anti-idolátricas; sin embargo, la presencia de Arriaga parece haber sido soslayada aun considerando su importante labor y figura en el siglo XVII. De aquí que sea necesario plantearse esta pregunta: ¿por qué es necesario estudiar el archivo de Arriaga?

Arriaga fue quien mejor comprendió que la extirpación de idolatrías no podía restringirse solo a una práctica de viajes, visitas y adoctrinamientos en diversas comunidades indígenas; por el contrario, Arriaga concibió la importancia de transformar este proceso en una retórica o discurso capaz de promover un proyecto de raíz política. De tal modo, Arriaga busca convertirse en una figura influyente, manteniendo conexiones con importantes autoridades de la época, pues le interesa que estas autoridades apoyen y puedan solventar económicamente las visitas, la creación de un Colegio para hijos de cacique y una Casa de reclusión para hechiceros. Una primera parte del archivo de Arriaga incluye documentos del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero y del virrey Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, textos que nos demuestran el importante rol de Arriaga dentro del contexto cortesano de la época. Como los editores recuerdan, citando a Pierre Duviols, no es de extrañar que Arriaga haya dispuesto y dirigido el orden de las campañas anti-idolátricas desde 1619 hasta su vuelta a España en 1622. Esta posición privilegiada se debía a que se movía dentro de círculos de poder que aprobaban sus decisiones. Este poder se evidencia en los cargos de Arriaga, a saber, fue director tanto de la Casa de reclusión como del Colegio de caciques entre 1618 y 1622. Otras evidencias de su poder pueden apreciarse en dos detalles mencionados por los editores: fue asesor del virrey Príncipe de Esquilache; según recuerdo del padre Nieremberg, Arriaga asistió al arzobispo Lobo Guerrero en su lecho de muerte.

El archivo de Arriaga nos deja en claro, además, que las extirpaciones de idolatrías no fueron una práctica dicotómica entre doctrineros católicos y grupos indígenas sin agencia. Por el contrario, examinando los papeles de este jesuita nos daremos cuenta que diversos sujetos indígenas colaboraron en el éxito de las extirpaciones de idolatrías (p. 16). Ya sea acompañando a los visitadores, ayudándoles en la traducción de lenguas, o indicando los escondites de las huacas, sin el apoyo de estos colaboradores hubiera sido imposible imponer la hegemonía del catolicismo. Esto se aprecia, sobre todo, en los informes que Rodrigo Hernández Príncipe enviaba a Arriaga, donde encontramos detalladas enumeraciones de ídolos, desde piedras hasta utensilios, que los visitadores no hubieran podido reconocer sin la ayuda de pobladores indígenas.

Expliquemos algunos ejemplos. El documento 29 describe la Semana Santa en San Damián y fue hecho por el cura y licenciado Alonso Ortiz de Cervantes. En el reverso del texto leemos "del indio de San Damián", una nota que resalta que un agente indígena pudo haber enviado o transcrito este documento. El documento 8 del archivo es una carta que Cristóbal Choquecassa envió a Arriaga, en la cual explica que su hijo "lleva unos papeles míos para que vuestra paternidad haziendome gran merced se ocupe de entretenerse por curiosidad" (p. 117). Otra mención sobre los colaboradores se encuentra en esta cita: "quien me dio noticia de las cosas de idolatría ocultas desta población fue el dicho Alonso Xulca Rique, ayudante del indio virtuoso Timotheo (p. 205). En la población de Llacoy (Ocros), este Alonso Xulca Rique indicó donde estaban escondidos los ídolos, ayudando al descubrimiento de la huaca Llamoc, depósitos de gentiles, y el gran cóndor Cayan.

No olvidemos tampoco la mención a Thimoteo, ya que su nombre nos revela las jerarquías que existían entre colaboradores: alguien con mayor rango dentro del sistema anti-idolátrico como Thimoteo y su asistente Xulca Rique. En el documento 17 del archivo, el licenciado Rodrigo Hernández Príncipe explica

que Thimoteo estaba enfermo, pero ya habiendo recuperado su salud plantea llevarlo a Huánuco para apoyar en las predicaciones (p. 158). Se infiere que Thimoteo era un agente de gran utilidad para los extirpadores y podemos entender su colaboración con los jesuitas como una forma de etnosuicidio –siguiendo las propuestas de José Rebassa–. Una carta de Cristóbal Choquecassa a Arriaga parece sugerir, con más claridad, los motivos de estas colaboraciones. En dicha carta, Choquecassa solicita a Arriaga que interceda por él para obtener una mayor retribución económica en Huarochirí y también le pide ayuda para su hijo. Se puede inferir que este tipo de colaboradores comprendieron, muy estratégicamente, los beneficios que podrían obtener insertándose dentro del sistema colonial. Por lo tanto, su colaboración estaba lejos de cualquier tipo de pasividad.

Visibilizar, desenterrar presencias como las de Thimoteo o Xulca Rique es capital para comprobar que intelectuales como Arriaga no trabajaban aislados. Los visitantes no trabajaron solos, sin ningún tipo de asistencia. Así las cosas, los editores están resaltando que estos agentes indígenas participaban activamente en un entramado de poder, siendo sus conocimientos de vital importancia para la evangelización católica. En este sentido, los aportes de De la Puente y Martínez Céspedes se conectan con el trabajo de John Charles en su libro *Allies at Odds: The Andean Church and Its Indigenous Agents* (2010); esta línea de investigación aún necesita continuar profundizándose. En el contexto mexicano, por ejemplo, todavía desconocemos las identidades de los colaboradores de Sahagún en la elaboración del Códice Florentino. Desconocemos, igualmente, el nombre de los sujetos indígenas que diseñaron los mapas de las Relaciones Geográficas. En el caso peruano, este libro brinda un camino para descubrir “el trabajo de una legión creciente de narradores, amanuenses, polemistas, litigantes y observadores andinos” (p. 18).

Los papeles de Arriaga nos muestran, a su vez, los diversos modos de la violencia colonial. Así, la conversión del informante

Xulca Rique en Alonso Vázquez no fue inmediata. El documento 34, que describe la visita del licenciado Rodrigo Hernández Príncipe al pueblo de Ocros, informa que Xulca Rique fue sometido a diversas torturas. Atendamos este pasaje: "le dio [el cura don Plácido] crueles tormentos para que declarasse donde estaban sus huacas, hasta meterlo a una hoguera de fuego, on otras notomías" (pp. 205-206). No es de extrañar que prevenido ante esta violencia se haya convertido en un colaborador. Asimismo, debemos resaltar la construcción de espacios disciplinarios. En primer lugar, está la construcción de un colegio para los hijos de los caciques. Arriaga fue director de dicho colegio y, de hecho, el libro incluye el diseño que hizo de la planta del edificio. El objetivo era educar a los hijos de las principales autoridades indígenas y, para lo cual, se solicitaba que cada cacique enviase voluntariamente a sus hijos. Esto se verifica en unas de las cartas del virrey Francisco de Borja y Aragón que Arriaga guardó entre sus papeles (documento 24, p. 165). De esta manera, se buscaba erradicar las prácticas idolátricas y evitar cualquier tipo de posible rebelión. En segundo lugar, mencionemos la casa de reclusión para hechiceros en el pueblo del Cercado a cargo de la Compañía de Jesús, conocido como la casa de la Santa Cruz y que inspiraba "temor" (p. 53). Aquí eran enviados hechiceros que reincidían en sus pecados. Asimismo, esta casa era un modelo que se iba copiando en otros pueblos. En uno de sus informes, Hernández Príncipe notifica a Arriaga: "no a sido de poca conçideraçión la cassa de reclusión que para los ydólatras, relapso e impedidos se a hecho en este pueblo" (p. 137). Asimismo, en otra carta del archivo, el secretario mayor José de Cáceres y Ulloa recomienda a Arriaga que se ponga un cerco en la casa de la Santa Cruz para impedir que los hechiceros huyan (p. 213). Esto ya había ocurrido en el pueblo de Recuay, donde don Francisco Machachuay y su hijo Juan Machachuay fugaron de esta cárcel para los maestros de la idolatría (p. 143).

Arriaga estuvo a cargo de dirigir ambos espacios (p. 181). Vemos al jesuita enviando cartas para solicitar dinero, de tal

que puedan cubrirse gastos de alimentación en la casa de reclusión. Tanto el colegio como la cárcel eran espacios imaginados y producidos para impedir la continuidad de los rituales indígenas; su organización espacial y sus formas de disciplina estuvieron orientadas a destruir el poder de las huacas. Al respecto, es importante recordar que en un pasaje de *La extirpación de la idolatría en el Perú* (1621), Arriaga se lamentaba de que era imposible eliminar la presencia de las montañas. Escribe entonces: "y ya que no se les puede quitar delante de los ojos, porque son fixas, y inmóviles" (p.12). Frente a la amenaza del espacio de la naturaleza, Arriaga se encargó de erigir espacios de adoctrinamiento.

Otra contribución clave de esta publicación es ayudarnos a entender la producción del manuscrito de Huarochirí. Por un lado, es conocido que Arriaga nos reconoció la autoridad que tenía Francisco de Ávila, de tal modo que lo cita como fuente indispensable en sus trabajos. Por otro lado, en los papeles de este archivo, aparece Cristobal de Choquecaxa, a quien diversos investigadores han atribuido la autoría del manuscrito (por ejemplo, Alan Durston). La hipótesis de Choquecassa como autor parece tener un nuevo sustento en la revisión de los documentos de Arriaga (p. 19). Sin duda, Choquecassa fue un informante cercano de Arriaga y éste empleó sus informes en la elaboración de sus textos y relaciones políticas. Se concluye entonces que Choquecassa brindó referencias sumamente útiles para la extirpación de idolatrías, principalmente a partir del envío de papeles que luego serían empleados en las campañas de evangelización.

Finalmente, el trabajo editorial de De la Puente y Martínez Céspedes ofrece diversas pautas sobre cómo publicar textos coloniales. Estamos ante un trabajo que se contrapone a las ediciones de Carlos A. Romero. Es importante mencionar que Romero tenía el interés de difundir los textos coloniales a una gran audiencia, encargándose de publicar partes de *Espejo historial y catholico* en medios locales. Esto lo llevó a seleccionar

partes del archivo caprichosamente y, de manera más controver-sial, modernizar el castellano de los documentos. Resalte-mos que estos documentos, como la relación de San Ildefonso de Recuay de 1622, fueron copiados por sujetos indígenas que estaban aprendiendo a escribir y que, por lo tanto, transcri-bieron los informes con un tipo de castellano en contacto con lenguas indígenas. La decisión de Romero de "modernizar" esta escritura significa una forma de invisibilizar el trabajo de estos copistas indígenas, ya que no queda huella alguna de su par-ticipación. Como indican De la Puente y Morales, las ediciones de Romero silenciaron "importantes voces involucradas en la producción y circulación del conocimiento contenido en estos documentos" (p. 46).

El taller de la idolatría. Los manuscritos de Pablo José de Arria-ga, SJ. tiene tres méritos importantes: 1) ofrecer un método de traba-jo para futuras pesquisas dentro de archivos coloniales; 2) explicar que los textos coloniales deben ser entendidos como ensamblajes intertextuales donde se entrecruzan diversos agentes; 3) esclarecer la activa participación de sujetos indígenas en los procesos de ido-latrías a fin de reconocer sus formas de empoderamiento; 4) la cui-dadosa transcripción del documento permite identificar las huellas materiales (notas, transcripciones, correcciones) del archivo. Este li-bro se configura entonces como una vía de entrada al taller de textos coloniales que nos ayuda a atisbar el trabajo de un archivista que sabía muy bien cómo utilizar las cartas, testimonios, provisiones, edictos y relaciones que iba recolectando.

**Luis Apaza Calizaya (Ed.). *Chirapu. Edición facsimilar.*
Lima: Universidad Ricardo Palma, 2021, 110 pp.**

Sergio Luján Sandoval

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
sergio.lujan@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-4612-4899

La visibilización de un material simbólico como el literario siempre supone un reordenamiento del campo artístico y cultural. El rescate literario, por su parte, además de involucrar lo anterior, se comporta como un terreno fértil que permite la proyección de continuidades y tensiones, de ideas y afectos; en suma, de un mosaico de voces que han estado vibrando en un espacio encriptado durante mucho tiempo. En ese sentido, tras un arduo trabajo, se ha conseguido una valiosa publicación: *Chirapu. Edición facsimilar* (2021), editado por Luis Apaza Calizaya con el apoyo de la Universidad Ricardo Palma de Lima; dicho libro se compone de dos bloques: por un lado, cinco textos redactados, respectivamente, por Iván Rodríguez Chávez, Luis Apaza Calizaya, Ayar Peralta Vizcarra, Mauro Mamani Macedo y Alex Hurtado Lazo, y, por otro lado, los siete números de *Chirapu* (1928).

“Presentación”, redactada por el rector de la Universidad Ricardo Palma, es el texto inicial y su autor reflexiona sobre la periodicidad y la dramaticidad de la gestación de una revista. De esta manera, trae a colación nombres como los del *Mercurio Peruano* o *Amauta*; pero, sobre todo, enfatizamos cuando menciona que debemos dejar de referirnos a las provincias con un

“aire de condescendencia” (p. x), lo cual urge poner en práctica. Luis Apaza Calizaya, en “*Chirapu*”, da cuenta de su periplo como investigador y subraya su interés por las literaturas de las zonas surandinas, sobre todo aquellas “[que estén] fuera de los cánones y que fuesen fundacionales” (p. xi)¹; a su vez, menciona cómo conoció a Ayar Peralta (hijo de Antero Peralta), propietario también de la revista *Humanidad*, fundada por su padre y a la que Apaza no duda en reconocer como “un verdadero hallazgo” (p. xii). Instalado en las canteras del vanguardismo, ratifica la idea de la multiplicidad de tal movimiento, de entender a las revistas literarias bajo la idea de “un todo” (p. xiv) y de rescatar uno de los ejes articuladores de *Chirapu*: la ortografía indoamericana propuesta por Francisco Chuquiwanka Ayulo.

El siguiente trabajo, “¡Resucita *Chirapu*!”, corresponde a Ayar Peralta y está escrito en clave testimonial. Desde el título, se apela a la imagen de volver a la vida a un cuerpo (léase la revista) mediante una metáfora médica, pero también compara el quehacer de los galenos y el de los hombres de letras para concluir que, por ejemplo, ambas labores se encaminan hacia un “aprendizaje que dura hasta la muerte” (p. xvii). Asimismo, resulta curiosa la alternancia que realiza entre párrafo y párrafo para narrar no solo sus recuerdos de hijo, sobrino o conocido de los intelectuales sureños de la época, sino también sobre sus pininos ligados a la medicina. De tal modo, el doctor Ayar Peralta brinda datos de quienes frecuentaban a su padre gracias a anécdotas que recupera del pasado para instalarlas en el presente, verbigracia la carta de Gamaliel Churata (p. xix), tío de su padre. El artículo culmina con el testimonio de la faceta política de Antero Peralta ligada al partido aprista peruano y con una cálida foto familiar.

Por otro lado, Mauro Mamani Macedo colabora con el estudio titulado “*Chirapu*: revista zurda-andina”, que subraya la presencia de grupos como Anunciación (1914) y Aquelarre (1916), previos a la aparición de *Chirapu* (1928), tribuna y vozera del grupo Los Zurdos. Asimismo, enfatiza en la posición

combativa de la revista en beneficio tanto de la educación universitaria (ligada a la reforma) como la escolar (protesta por el despido de Juan Manuel Polar). A su vez, sostiene que en *Chirapu* se articulan “dos orientaciones: la cosmovisión andina y las ideas socialistas” (p. xxiii), esto es, que en ella se “trenzaron el discurso estético y político” (p. xxiv). Otro aspecto interesante es la vertebración de los diversos países latinoamericanos bajo la figura de un ayllu continental², hecho que se discute en las páginas de la revista. Por último, resulta clave el componente político de *Chirapu*, la conexión entre “literatura y agricultura a través de la siembra y la germinación” (p. xxix) en poemas de Churata y Armaza, y la fricción de la ruralidad frente a la modernidad.

Finalmente, el primer bloque lo cierra Alex Hurtado Lazo³ con “*Chirapu* (1928): Antero Peralta y el debate por la vanguardia”. La finalidad del texto es “[explicar] por qué esta revista constituye una pieza importante para la comprensión de la vanguardia nacional” (p. xxxvi). De una parte, tomando la idea de campo de Bourdieu, Hurtado brinda un panorama sobre la postura estética y política de Antero Peralta, y, de otra parte, actualizando las inquietudes de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano sobre los «grupos», reflexiona en torno a Los Zurdos de Arequipa a la luz de una toma de posición en el campo cultural en función de lo estético (la vanguardia) y de lo social (la justicia). También señala la “estrategia de legitimación” (p. xliii) empleada por la revista en favor del neindio, la defensa de la particularidad de la vanguardia latinoamericana y la importancia de los debates aparecidos en los números 2, 3 y 4 de *Chirapu* en base a la propuesta ortográfica de Chuquiwanca Ayulo. En ese sentido, y tras la revisión de los números restantes, Hurtado no duda en señalar que estas fricciones permitieron que dicho grupo se concibiera como “el anunciador del cambio en los Andes” (p. xliiv). La pregunta sería ¿se pudo lograr tal proyecto o se fue fragmentando en el camino?

El segundo bloque del libro comprende los siete números de *Chirapu*. En la primera entrega, cabe destacar cuatro artículos: (i) “El uno y vario del arte vanguardista”, donde Antero Peralta reflexiona sobre el espíritu unitario (agitador de consciencias), rescata la función artística heterogénea (floración multiforme) y desliza una crítica contra la copia simiesca en aras de buscar expresiones y estéticas propias “con el barro de nuestro suelo y al aliento de nuestra raza” (p. 2); (ii) “Prodromos”, de Armando Rivera, quien, en su defensa por el neoindio, cuestiona al paternalismo y al colonialismo que minimizan el pensamiento andino; y los dos finales, “Los simuladores de cultura” y “La honradez”, de Francisco Pastor y Víctor Romero, respectivamente, quienes apelan al componente ético no solo en los trabajos literarios —el “honradismo” (p. 3)—, sino también en el plano individual que no “contemporiza con los crímenes y la corrupción” (p. 4). La poesía, por su parte, la encontramos en colaboraciones que llevan a la praxis la ortografía indoamericana (“Epopéya del qe buelbe”), otras donde se recurre a lo cromático y a lo sensorial (“Fotocromo”) o a la fertilidad y a la potencia (“Panteísmo”), y, por último, a la figura de la mujer-naturaleza (“Cholita”): “Cholita [...] / te vieron nacer / quizá como un *matecillo* [...] / i te has crecido como una *montaña* [...] / en tu cara retoza la alegría de los *jilgueros* [...] / florece el *choclo* bien granado de tu risa” (p. 5, énfasis nuestro). El número inicial lo completa “Un carnaval andino”, escrito por Antero Peralta en clave de crónica.

Por su parte, *Chirapu 2* presenta casi en toda la plana de su portada una xilografía de Víctor Manuel Martínez Málaga seguida del breve apartado “Más cachetadas”, que propone “la lucha por la libertad” (p. 1). Luego, la poesía vanguardista de cuño andino-agrícola, aunque con tono perturbador, se halla en “poema” de Alejandro Peralta; y cerrando la parábola lírica, aquella de componentes sexuales ligada nuevamente a la fertilidad (“poemas del coyto” y “La diagonal del hijo”) y otra de aliento mítico en la figura del retorno de Teofano (“Teófanoc cutimuncaña puni Churata”). Asimismo, relevamos dos artí-

culos breves: “Ismos, partos y disciplinas” y “Acotaciones a la prensa criolla” de Meneses y Romero, respectivamente, pues se trata del primer entrecruzamiento de propuestas sobre la ortografía indoamericana de Chuquiwanka Ayulo en su recepción favorable (Romero) y en su cuestionamiento (Meneses). A ellos se suma “Martín Fierro versus Gaceta Literaria”, donde M. Segundo Núñez Valdivia insta a desconocer la dependencia de un «meridiano intelectual» porque, en su complejo trajinar, “los pueblos de América [...] van encontrándose” (p. 6). Por último, la narrativa aparece con “la bengansa de adan” y “En la época de escarbo de papas” de Antero Peralta.

El tercer número aparece en marzo de 1928 y la portada muestra una xilografía de Martínez Málaga titulada “La Trinidad”. Arriesgo una lectura de la imagen recurriendo la similitud fonética con el vocablo «trinidad», que nos remite al cristianismo (Padre, Hijo y Espíritu Santo), solo que ahora tales imágenes trocaron su naturaleza por el Ser Humano (la mujer campesina), la Naturaleza (la extensión de tierra, el cactus y las nubes del segundo plano) y el Sol como deidad simbólica y política en el fondo. Inmediatamente aparece “Opinión suelta” de Alberto Mostajo, quien critica a las vanguardias “su deshumanización” (p. 1). Cambiando de dirección, los artículos “El Rinorranguismo Indigenista” y “Hacia nuestra liberación integral” se ubican a manera de contrapunto ideológico, pues mientras en el primero Jorge E. Núñez Valdivia desacredita a las vanguardias literarias por su trazo “afectadamente retórico e inútil” (p. 2) y exhorta, más bien, a atender la dimensión económica de los indígenas; en el segundo, en cambio, Antero Peralta defiende la renovación artística en el entendido de que estas “*fecundan las consciencias para la acción [...] alientan la fuerza de liberación cultural*” (p. 4, énfasis nuestro). Finalmente, la poesía aparece en “Solo de Clarinete en Homenaje del Homúnculo Izquierdista” (César A. Rodríguez), “Canción de la niña de mayo” (Oquendo de Amat) y “Jamuy Teofano” (Jatun Cochamanta); en ellos

destaca, en el siguiente orden, la denuncia social, los recursos sinestésicos y la figura lumínica de Teofano.

En abril de 1928 se publica *Chirapu* 4, número del que cabe enfatizar la proliferación del discurso poético: “kaleidoscopio titikaka” (Luis de Rodrigo), “Sursum Corda, Churata” (Antero Peralta), “Broma pututil” (Juan Katari), “poema” (Emilio Armaza) y el texto anterior de César A. Rodríguez corregido. Por el lado de los artículos, encontramos los siguientes: “La Elegancia de ser Don Nadie”, donde Ildelfonso Pereda reflexiona sobre la modestia; y “Nuestra música” y “Observaciones”, que son más escuetos. Sin embargo, “Fragmentos de una carta” (pp. 3-6) es el texto-médula y deliberadamente ocupa las páginas centrales del número. Se trata de una comunicación de Gamaliel Churata en respuesta al artículo de Núñez Valdivia y donde el autor de *El pez de oro* no solo defiende la propuesta de Chuquiwanka Ayulo, sino también la libertad en varias esferas sociales. Por ello, no vacila en sostener que “nuestro problema continental es múltiple i afecta tanto a la economía como al arte” (p. 4); otro aspecto crucial es cuando llama a reconocer la “CÉLULA NATIVA” (p. 5). En este orden, Churata desea articular las diferencias y la heterogeneidad de las manifestaciones haciéndolas visibles.

A partir de *Chirapu* 5, curiosamente, se modifica el encabezado y se agrega (i) el nombre de la revista con trazos gruesos que indicarían la fuerza y la potencia signifiante, (ii) una cadena de cumbres delineadas que encierran a *Chirapu* y (iii) la figura del sol personificada (ojos, nariz y boca) que irradia al cielo. La poesía, por su parte, se iza con un aliento social y proletario en “anuncio del hombre” (Óscar Cerruto) y con otro que apela a los afectos familiares ante una llegada inminente en “Hermana...” (E. Rodríguez Olcay); a su vez, aparece una reseña redactada por Antero Peralta del libro *Los rumores del silencio*. Luego tenemos cuatro textos: “Primer aviso”, donde Manuel A. Seoane anuncia la publicación de un libro de poemas con “un valor revolucionario” (p. 3); “Palabras Vindicatoria”, donde

Víctor Romero revalora a Enrique Masías; “Unidad de Frente y Unidad de Acción” de Carlos Manuel Cox, quien defiende el ensamblaje y la unión de los distintos locus vanguardistas regionales en pos de la lucha conjunta; y, por último, “Nuestro vanguardismo” de Guillermo Mercado.

En dicho trabajo, el autor de *Un chullo de poemas* defiende la corriente vanguardista apelando a lo siguiente: uno, la «metáfora de la enfermedad» para referirse al daño que ocasionan las generaciones pasadas y retardatarias: “atmósfera cargada de infecciones” (p. 6), “respiros asmáticos” (p. 6), “bacilos de senectud” (p. 6) o “atmósfera fría i cuajada de epidemias” (p. 6); dos, la propuesta de una liberación de cuño intelectual sumada a la energía vital que actualiza la idea bergsoniana de la metafísica espiritualista inyectada de dinamismo y de carnadura; y tres, la apuesta por la “emoción *universal i humana*” (p. 7, énfasis nuestro) con un claro aliento vallejiano a despecho de la deshumanización señalada por Alberto Mostajo. El número culmina exaltando dos fechas importantes para Los Zurdos de Arequipa: el 1° de mayo como el símbolo de la hazaña social y el 23 de mayo como la gesta estudiantil bajo un “credo de regeneración” (p. 8).

En *Chirapu* 6 —y en el número final— ya no reza el subtítulo “Órgano del grupo ‘Los Zurdos’”; quizá se deba a un doble error de imprenta o a algún otro motivo: la inquietud queda abierta. Este penúltimo número se apertura con una madera de Martínez Málaga acompañada por el poema “Himno de las Fuerzas” de Blanca Luz Brum, texto encadenado por una serie de elementos corporales (“mis llagas”, “mis venas”, “MI CABEZA” y “mis fuerzas”) y afectivos (“mi grito”, “mi ternura” y “mi corazón”) que pertenecen a la voz poética y que coadyuvan a la revolución; otros textos líricos son “Poemas sin fronteras” de César Alfredo Miró Quesada y “Poema” de Omar Estrella. Adicionalmente, se publica “Carácter del Nuevo Ismo”, artículo de A. Tinajeros Goyzueta que reflexiona sobre el «neo-indianismo» en base a la sintomática noción de conciencia; el otro trabajo es

“La Argolla Papista en América” de Víctor Romero, quien lanza puyazos contra la Iglesia y sus representantes.

No obstante, el texto-eje del sexto número de *Chirapu* es “Legítima Defensa” de Antero Peralta; tomando como base el artículo “El Arte Nuevo” de José Luis Villanueva publicado en el número 5 de la revista *Escocia*, el director de *Chirapu* enfatiza en las ideas de validez, actualidad y dinamismo que nutren al movimiento vanguardista en Arequipa, situación que “es imposible que “uno que tiene carta de ciudadanía del siglo pasado” pueda contemplar con severidad” (p. 2). Así, un elemento importante con el que Peralta delinea su propuesta estriba en el jugo vital de las vanguardias que es “cruel para los viejos” (p. 2), así como el hecho de que el vanguardismo se trata de una “nueva fisonomía del pensamiento” (p. 3) que se estructura gracias al rechazo a la imitación mecánica y a la renovación sin perder de vista el factor racial y el “pathos colectivista” (p. 3). Dicho de otra manera, la postura que asume Antero Peralta es lúcida en el sentido de que advierte con una nueva sensibilidad los cambios y los porvenires que implicaban los movimientos y las fricciones en el campo cultural de la época, porque, según él, con el vanguardismo “se ha colocado ya la primera piedra de nuestro arte” (p. 4).

El último número de *Chirapu* vio la luz en julio de 1928 y se compone de tres poemas y de cuatro trabajos adicionales. Con respecto a los primeros, se publican “Arenga Redoblante” de Antero Peralta en el que se apela a lo físico y a los afectos para encauzar la revolución; luego está “kaleidoscopio titikaka” de Luis de Rodrigo, escrito con una fuerte cuota de personificación del paisaje andino; y, por último, “Canto al Poema de la Revolución” de César Miró Quesada, quien explora la modernidad (hélices, máquinas, palancas) tensionada con el aliento social y combativo en la figura del obrero. El resto de los trabajos son los siguientes: una continuación del anuncio hecho por Seoane, aunque ahora redactado por César A. Miró Quesada (“Segundo aviso”); una interesante defensa hacia la unión de América Latina (“La ciudadanía continental latinoamericana”); un texto con

claros tintes positivistas (“Siempre la verdad amarga”); y una reseña de Antero Peralta sobre el poemario *El hombre del ande que asesinó su esperanza*, de José Varallanos, en la que advierte la obsolescencia del libro, pero rescata ciertos atisbos que indican la futuridad de “los poemas INTENSOS, pujantes de vida” (p. 8).

A manera de comentario final, quisiera poner de relieve el esfuerzo de búsqueda, recopilación y ordenamiento, por parte de Apaza, Mamani y Hurtado, lo cual ha permitido la fijación de los siete números de *Chirapu* en un libro que, sin duda, será de consulta necesaria para los estudios de las vanguardias en el Perú y Latinoamérica. Además, cabría señalar un aspecto débil en el cuidado editorial, pues pudo haber sido más amable en cuanto a la legibilidad del número 1, así como en el tipo de papel empleado y en el empastado. Este valioso aporte, fruto de un trabajo colectivo, es fundamental y nos ayuda a seguir comprendiendo los múltiples contextos de nuestro país. Así como *Chirapu* nos muestra, por medio de sus páginas, que se trató de una revista que tomó una posición de resistencia y que también intervino en su realidad, no olvidemos que la crítica (literaria o no) es un acto que también reúne (o debiera reunir) dichas características.

Notas

- 1 Una prueba de ello es el artículo de Luis Apaza titulado “Vanguardia del conservadurismo estético del centenario nacional en Arequipa. Conexiones con la vanguardia andina, desde los diarios *El Deber* y *El Pueblo*” (2021). Este trabajo se puede consultar en <https://doi.org/10.47377/vangal.14>
- 2 La idea del ayllu continental Mauro Mamani también la desarrolla en “Gamaliel Churata: El *ayllu-continente*”, publicado en *Gamaliel Churata. El escritor, el filósofo, el artista que no conocíamos* (2019).
- 3 Investigador sanmarquino que está ampliando los escasos estudios sobre *Chirapu*. Entre sus principales publicaciones encontramos “«Por la palabra se conoce la dirección del espíritu»: Gamaliel Churata y la vanguardia en *Chirapu* (1928)” (2020), “La resemanización del vanguardismo en *Chirapu*” (2021), “*Chirapu* (1928), el debate de las vanguardias en el sur andino peruano” (2021) y su libro *Chirapu y el vanguardismo de las periferias internas* (2022).

Carlos García-Bedoya M. *Hacia una historia literaria integral. Algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano.* Xalapa: Universidad Veracruzana, 2021, 104 pp.

Anfer Enrique Salomón Toledo Navarro

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

anfer.toledo@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-9216-594X

La Universidad Veracruzana acaba de inaugurar, en su amplio y nutrido catálogo, la colección de acceso abierto *Pensamiento y cultura latinoamericanos*, gestada como un espacio dedicado a la reflexión de distintos temas relacionados con Latinoamérica desde enfoques histórico-sociales, pero también estético-literarios mediante el género ensayístico. Así, se busca aproximar a los lectores a un campo de debate situado en una importante tradición local donde no solamente centren su atención en las distintas problemáticas que nos son transversales, sino también, y, sobre todo, en el establecimiento de puntos de contacto, los cuales nos unen a nivel ideológico-cultural como una comunidad. De esta manera, no es casualidad que una de las importantes y recientes obras que componen esta colección lleve como título *Hacia una historia literaria integral. Algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano* de Carlos García-Bedoya, donde a través de un didáctico y riguroso marco conceptual, en el que dialogan categorías foráneas y propias como las de

“sistema”, “campo”, “totalidad contradictoria”, el autor explica de forma ilustrativa el proceso literario peruano y que dichas categorías pueden trasladarse al latinoamericano en general.

Principalmente, el libro está compuesto por dos secciones que se corresponden con los capítulos “Fundamentos teóricos” y “La literatura peruana: un esquemático recorrido histórico desde las categorías de sistema, campo y totalidad contradictoria”. No obstante, también es pertinente destacar el apartado de la introducción en el que se plantean las distintas directrices que guiarán el curso de la obra. De ese modo, se advierte que el problema principal radica en que “[l]a historia literaria no puede ser solamente la historia de las obras o de las obras y los autores. Debe ser la historia de las prácticas literarias y las diversas instancias involucradas en estas” (p. 11); en ese sentido, los objetivos trazados en el texto guardan una estrecha relación con la búsqueda de perspectivas que permitan comprender de manera integral el fenómeno literario; para esta empresa, el autor se valdrá de ciertas categorías teóricas que detallaremos a continuación.

Con el propósito de entablar relaciones entre la teoría literaria occidental y la latinoamericana, realiza un repaso histórico de los aportes más importantes que, *a posteriori*, se introducirán en el debate local. Partiendo de las contribuciones del formalismo ruso en los estudios literarios, específicamente las que corresponden a su segunda etapa, Itamar Even-Zohar rescata esta visión dinámica y la encarna en su categoría de sistema; con este fin, reinterpreta el esquema comunicativo de Roman Jakobson y lo traslada a un ámbito donde la literatura ya no queda reducida meramente al autor o la obra literaria, ya que esta se inscribe en un circuito del que forman parte los productores, los consumidores, el producto —que sobrepasan la obra escrita—, el repertorio, el mercado y las instituciones. Categorías perfectibles que, más allá de eso, evidencian su afinidad con la propuesta de sistema literario del teórico israelí.

Seguidamente, se desarrolla la noción de “campo”, propuesta por Pierre Bourdieu y que traslada al ámbito de la literatura. Así, se refiere al “campo literario” para aludir al espacio donde se producen las obras y el valor de estas, idea que el autor del presente libro destaca porque permite diferenciar al lector las particularidades que le son propias como las que no. Por tanto, las relativas leyes autónomas (lo estético) que lo rigen, en relación con las leyes heterónomas (lo socioeconómico), configuran una dialéctica que deviene en la búsqueda de mayor reconocimiento definido como el capital simbólico. Dicho esto, García-Bedoya ejecuta un sintético repaso histórico de la literatura francesa en función de estas categorías para, finalmente, señalar las coincidencias que posee con la de “sistema” o “polisistema” propuesta por Even-Zohar, a pesar de sus diferencias conceptuales.

Bajo este marco, situándonos ahora en la región latinoamericana, se presentan los pioneros aportes de Antônio Cândido, quien estudia la conformación de la literatura brasileña a partir de la categoría de “sistema” con similares características a las de Even-Zohar. Por su parte, el crítico brasileño suma a estas la de continuidad, entendida también como “tradición”, lo que permite estudiar a las obras como un conjunto e identificar el momento en el que variadas o semejantes manifestaciones conforman un sistema literario, en este caso, el brasileño.

Por otro lado, Alejandro Losada emplea distintamente el término y se centra, en específico, en el ámbito de la producción, hecho que brinda un carácter unilateral a su propuesta e incluso reduccionista toda vez que aborda únicamente las obras escritas; no obstante, marca un punto de partida importante al afirmar que estas manifestaciones representan también la praxis de diversos grupos sociales. Mientras tanto, Ángel Rama, mediante un análisis del proceso histórico latinoamericano, parte desde un enfoque integrador y explica el sistema literario como una suma de estratos que coexisten y que se superponen de forma conflictiva (a lo que denominaría “espesor”); a su vez,

identifica un estrato dominante (el occidental) y estratos dominados (afro e indoamericano) que deben ser valorados desde una visión estética.

Continuando con Antonio Cornejo Polar, se explica la categoría de “heterogeneidad” y la importancia que tiene en el medio latinoamericano, debido a que permite amalgamar las diferentes realidades de nuestro territorio que coexisten en un intercambio intercultural muchas veces divergente. Asimismo, identifica tres sistemas que se corresponden con las literaturas cultas, populares e indígenas, y donde cada una de estas posee una historia particular que se articula en una más amplia, plural y compleja, a la que denomina como “totalidad contradictoria”. En esa sintonía, emergen las reflexiones de Raúl Bueno, discípulo del teórico arequipeño, quien profundiza en las categorías planteadas por su mentor ampliando el concepto de heterogeneidad y analizándolo en distintos niveles (referente, código y discurso), así como ahondando en la categoría de “sujeto migrante”, que permite establecer vínculos con la noción de sistema.

Establecido este panorama, García-Bedoya continúa con la síntesis de las ideas expuestas y llega conclusiones a importantes: (i) en lo que respecta a la ciencia de la literatura, el autor sostiene que esta debe “abarcarse la heterogeneidad de un corpus variopinto, así como las múltiples prácticas e instancias que lo articulan” (p. 45); y (ii) expone de manera lograda el diálogo que existe entre la teoría internacional y la que se ha venido desarrollando en Latinoamérica. De tal modo, equipara las categorías de “polisistema” y “totalidad contradictoria” a fin de explicar su idoneidad para un análisis más sistemático y complejo de las realidades que se dinamizan en nuestros territorios, pero que, desde luego, resulta factible trasladarse a ámbitos supranacionales.

Finalmente, en la segunda parte del libro, el autor aplica las categorías mencionadas en el proceso literario peruano y explica, a partir de un esquema ilustrativo, cómo han coexisti-

do en nuestra literatura distintas manifestaciones que llegaron a conformar un polisistema literario nacional desde finales del siglo XVI, consolidado recién en el XIX, que ha ido evolucionando hasta la actualidad y que Cornejo Polar define como “totalidad contradictoria”. En las últimas líneas de su texto, García-Bedoya culmina con la siguiente aseveración: “la refundación de la historia literaria peruana desde estos nuevos paradigmas nos plantea pues urgentes desafíos” (p. 88); esta es una imperiosa tarea que nace también como un intento por centrar nuestra atención sobre los estudios historiográficos tanto a nivel nacional como latinoamericano.

En suma, el libro *Hacia una historia literaria integral. Algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano*, supone un importante aporte a los estudios literarios latinoamericanos, pues su autor nos entrega no únicamente un riguroso y un claro recorrido teórico sobre el concepto de “sistema” en la literatura, sino que, además, establece un diálogo epistemológico constante entre el ámbito internacional y el nuestro. Además, sitúa al lector especializado como al no-especializado en el corazón mismo del debate local y se evidencia la naturaleza compleja, plural y heterogénea de las realidades socioculturales de las que formamos parte. Este texto resulta un importante material de consulta porque, más allá de las esclarecedoras explicaciones, nos invita a reflexionar y a ser parte de la construcción de una tradición intelectual latinoamericana.

Alison Krögel. *Musq illa: Poética del harawi en runasimi (2000-2020)*. Pakarina Ediciones, 2021, 208 pp.

Pablo Landeo Muñoz

Universidad Nacional José María Arguedas

loshijosdebabel2021@gmail.com

ORCID: 0009-0008-4069-527X

Alison Krögel es profesora titular en la Universidad de Denver, Estados Unidos, y no solo posee una sólida formación académica sino también una refinada sensibilidad poética-literaria. Sus conocimientos del runasimi, fundamentales en su actividad como docente y como investigadora en el contexto de las literaturas andinas, sorprenden cada vez más. Pero, Alison Krögel es, de manera especial, humana y generosa. Poseer estas condiciones, que en ciencias sociales son indispensables para una “inmersión cultural”, le han permitido sumergirse en los distintos pueblos andinos donde ha realizado sus trabajos de etnografía y tejido, desarrollando férreos vínculos con sus interlocutores, campesinos quechuas, mujeres kichwas, pastores de ovejas, etc., incluidos sus pares académicos, poetas y escritores. Fue en este contexto que tuve la oportunidad de conocerla en Lima, por el 2014, cuando los editores de *Atuqpa Chupan* preparábamos el número 2 de la revista. En el contexto de la andinística, Krögel es ya un referente insoslayable, pues, a la fecha tiene, entre otras publicaciones, un estudio sobre la lírica quechua (2018), otro sobre las simbologías en torno a la papa y el maíz (2012), asimismo un estudio dedicado a la culinaria andina (2011). Sirvan estas palabras como preámbulo

o ritual simbólico a la usanza andina (*angusu*, *tinka* o *challa*) para iniciar con la reseña del libro. Sin embargo, es necesario precisar que una reseña de *Musuy illa* no debe soslayar algunas precisiones previas sobre categorías andinas presentes en el título y el subtítulo del libro. Nos referimos a “*musuy*”, “*illa*” “*harawi*” y “*runasimi*”, claves que nos permitirán comprender el carácter iconoclasta y beligerante que posee el libro. Aunque las categorías antedichas nos resultan familiares, llaman nuestra atención tres de ellas:

a) “*Musuy*”, equivalente de nuevo, novedoso, antes que *musuyachisqa*, renovado(a). Esta categoría designa de manera lúcida una característica de este libro y que debe considerarse un aporte fundamental al estudio de las literaturas andinas desde la categoría “*qucha*”, sustentada en el análisis y la interpretación de textos escritos en runasimi —no, como se suele habitualmente, a partir de traducciones al español o comentarios de reseñas y notas sueltas—. A este logro retórico-lingüístico, debemos añadir una etnografía subyacente de la producción poética signada por los viajes y estadías prolongadas que Krögel hizo por Perú, Bolivia y Ecuador a fin de documentarse e interactuar con los quechuahablantes. En tal sentido, *Musuy illa* es transformación y desafío no solo desde la perspectiva de la crítica sino también desde el acto de la escritura, puntos de partida que deberán generar discusiones y cambios de actitud en las formas tradicionales de enfrentarnos a los textos en runasimi.

b) La categoría “*illa*” es, desde la retórica, equivalente de *harawi* o poesía, símil entre la palabra y la magia que irradian ciertos objetos de sutiles iridiscencias. Así, la poesía es *illa* que sugiere ritmos, imágenes, figuras que tienen la capacidad de generar semánticas asociadas a la luz (sensaciones luminosas tales como las del amanecer o del reverbero de ciertos cuerpos en reposo, piedras, pequeños manantiales, el rocío sobre la hierba), poéticas que perturban o transmiten la calma. Desde Vienrich y posteriormente Arguedas (1971, p. 83), no obstante su riqueza perturbadora, las semánticas de *illa*, al parecer, no

han sido todavía exploradas en nuestro medio, en este orden de cosas *Musuy Illa* se adelanta a toda propuesta actual.

c) ¿Por qué “poética del harawi en runasimi”, y no: poética del harawi en quechua, como lo hubiera planteado otro investigador? La decisión de Krögel, de adherirse a la perspectiva *runa*, es una evidencia del ethos antes descrito: “humana y generosa”, condiciones que la impulsan a asumir una decisión beligerante respecto a la teoría crítica del “Norte Global”, conservadora y tradicional donde el uso de la categoría “quechua” es, desde las palabras claves de los artículos científicos, casi un imperativo. La nominación “endémica” runasimi antes que quechua determina, pues, el posicionamiento de Alison Krögel para contribuir al desarrollo de una crítica descolonizante, de alto valor creativo y performativo. A continuación comentaré el libro desde la perspectiva de la epistemología andina, pero, sin descuidar la contribución de proyectos estéticos no hegemónicos que se interesan por el estudio de las literaturas en lenguas subalternas.

Introducción. “*Hatun ñanman: Caminos hacia una crítica literaria descolonizadora y del interconocimiento*” es la parte medular del libro, el cimiento sobre el que Alison Krögel plantea su posicionamiento epistemológico-ideológico donde se perciben con claridad dos partes: la primera, relativa a la identificación de las características de los poemas producidos en el lapso indicado (2000-2020) y los planteamientos teóricos para nominarlos. La segunda, muestra su apuesta por una crítica “descolonizadora y del interconocimiento” (p. 21), que hace énfasis en la escritura “*mana tawnayuyq*”/“escritura sin muletas”. Analicemos.

La Introducción identifica dos vertientes de la lírica quechua actual: *ukun quchua* y *ch’uya qucha*, umbilicalmente unidas a *mamaqucha*, el Lago Titicaca, y otras lagunas o manantiales, origen o *paqarina* de la vida fértil. Pero, las lagunas andinas recargadas de simbologías míticas también son espejos de agua donde la luz *illa*, en sus diversas formas y momentos,

experimenta una serie de transformaciones hasta simbolizar la novísima poesía escrita en *runasimi*. Considero que la parte introductoria es un aporte trascendental porque asienta las bases teóricas y metodológicas para futuras interpretaciones de textos y vigoriza la posición crítica de las Epistemologías del Sur; contribución que seguramente generará situaciones tensionales (*mana tinkuy*) con su par del Norte.

Al referirnos a las categorías quechuas en el título del libro, hemos dejado trascender algunas ideas preliminares sobre ellas. Nos parece importante detenernos y analizarlas. De igual manera, nos interesa el posicionamiento de Alison Krögel sobre aspectos sociolingüísticos vigentes al interior de las comunidades quechuas. Empecemos por este último. Todo posicionamiento es el resultado de una reflexión personal, una decisión consciente para adherirse a una causa, un proyecto, un ideal. En este marco, Krögel, como ya hemos indicado, utiliza la terminología “runasimi”, en vez de “quechua”, para referirse a la lengua originaria que se habla en los Andes, tal como la denominamos los hablantes; la decisión antedicha consta en la primera nota de pie de página. En efecto, luego de remitirnos a diversas referencias sobre el tema, la autora dice: “En el presente libro, también respetaré la terminología endonímica que utilizan los hablantes del runasmi (literalmente “la lengua de la gente”) para referirse a su pueblo y a su lengua, aunque al referirse específicamente a la variante de la lengua hablada en Ecuador, utilizaré la palabra ‘kichwa’, ya que los hablantes de kichwa en la sierra ecuatoriana suelen usar este término cuando se refieren a su lengua (aunque también se usa el término runashimi).” (pp. 21-22). La cita es vital, otorga al libro una relevancia particular, y creo que debió haber sido incorporado al cuerpo del texto por sustentar la decisión de Krögel, de prestar atención y respetar a la forma cómo la mayoría de los usuarios de esta lengua la designa. Además, aceptar la denominación “runasimi” implica designar a la población que habla esta lengua como “runa” (tal como nos autodenominamos), no “indio”

ni “indígena” (Landeo 2014). La decisión genera aperturas, consolida lazos, vínculos en contracorriente a la decisión de otros investigadores, del Estado, de la OIT y demás instituciones no gubernamentales que en el Perú y a nivel internacional hacen de la denominación “indígena”, salvo excepciones, oportunidades para beneficios personales o institucionales.

Hechas las precisiones respecto a su posicionamiento como investigadora, Krögel nos presenta tres matices semánticos específicos de *illa*: reflejos del amanecer, brillos de la luna y del sol; pequeñas esculturas propiciatorias de la vida y la fertilidad; y los valores sonoros de las palabras en el contexto de la lírica andina erudita y popular. Como hemos señalado el referente fundamental de Krögel es el capítulo VI “Zumbayllu”, de *Los ríos profundos*, complejidad rítmica y luminosa en constante viaje de la que Krögel, en un rapto de locura, logra crear la novísima tríade *qucha-illa-harawi*. Esta sucesión explica la transformación metafórica de *qucha* en *harawi*, donde *illa* asume una función catalizadora capital; en este marco y considerando que esta figura es un elemento perturbador y mágico, ya sea como estado o progresiones de luminosidad, sorprende que en nuestro medio no se la haya estudiado a excepción de Vienrich, a inicios del siglo pasado. El autor de *Azucenas Quechuas* las describe como objetos de fuerza procreadora, apreciados por los hombres porque las *illas* (forjadas en piedra bezoar o quicu) influían en la multiplicación del ganado y de los hombres (Vienrich [1905], 1999; Espino 2007), (para el caso de las lenguas del centro y sur de los andes, mapuche, aimara y quechua véase el artículo “Resonancias de la luz en las lenguas centro y sur andinas un estudio de correlaciones en constelaciones semióticas amerindias del brillo” (Moulian et. al 2018, pp.125-152). Luego de las indagaciones esenciales, Krögel manifiesta: “El título de este libro se refiere entonces al surgimiento de una nueva energía creativa –una *musuq illa*- que ha alumbrado los *harawis* escritos en runasimi durante las últimas dos décadas” (p. 23). Aunque todavía queda por precisar la importancia de los 10

primeros años del 2000, la iniciación de una nueva poética en runasimi es evidente, de manera especial desde el 2010. Establecido el hito temporal, la metáfora de las *quchakuna*, lagunas y *paqarinas* auspician el nacimiento de una nueva poesía quechua que “ha nacido en dos *quchas* distintas [*ukun qucha*” y *ch’uya qucha*”], aunque sus corrientes llegan a veces a un *tinkuy* o confluencia feliz; y de hecho, a veces un solo autor contribuye a ambas corrientes” (p. 25).

La propuesta de las *quchas* poéticas sorprende por novedosa y audaz, por ello nos detendremos a analizar sus pertinencias. Brindaremos particular atención a las categorías “*ukun qucha*” y “*ch’uya qucha*”, al mismo tiempo identificaremos las características particulares de cada caso. Desde nuestra experiencia “*ukun qucha*” (lago de abajo, interior, del subsuelo), es una variable que indica la ubicación espacial de un objeto (*qucha*), en un eje vertical, por ejemplo respecto a *hawan qucha* (laguna superior o de arriba). La poesía que se produce en esta *qucha* “—honda y algo opaca— [aborda] temas eruditos y filosóficos, sin un giro explícitamente activista, didáctico o de una reivindicación de una identidad indígena” (p. 25). Krögel añade: “de giros verbales más opacos y densos” (p. 26). Otra característica es que esta *qucha* está constituida por poetas peruanos y que no siempre se preocupan por ediciones bilingües, sino monolingües e incluso trilingües. Por su parte “*ch’uya qucha*” es una variable que designa cualidad o estado: *chuya*, “nítido”, transparente, limpio (por oposición a *putka*, turbio, oscuro). Así, una variable espacial “*ukun*” confluye con una que designa cualidad “*ch’uya*” (para mantener una variable común, acaso pudo haberse denominado “*putka qucha*” que describe con precisión las características de los poemas que se producen en este espacio “opacos, densos”). De los poemas de *ch’uya qucha* la autora nos dice “es de una índole más conscientemente activista y directa [...], relativamente más accesible (p. 26). En esta *qucha* se hallan fundamentalmente las poetas ecuatorianas que escriben en quechua con su traducción al español, esta cualidad —la

diglósica—, contribuiría a una mejor difusión del carácter militante de los poemas. Como se aprecia, las propuestas teóricas de la profesora Krögel plantean, desafían, las posibilidades de discutir y de forjar una crítica de la literatura escrita en runasimi (Itier 1999, 1999a; Meneses 2000; Chillce 2011; Tacas 2011; Durston 2014; Castro 2017; Aléndez 2018, 2020; Landeo 2011, 2011a, 2013, 2013a, 2022, 2022a, 2022b). Las citas antedichas refieren la existencia aunque embrionaria de una crítica en lengua quechua.

Establecidas las características principales de la poesía actual en ruansimi y su clasificación en dos grupos, Krögel nos explica el sustento epistemológico de *Musuq Illa*, en parte, alentado por la propuesta de la escritura “mana tawnayuk” o escritura sin muletas “anti(auto)-traduccionistas” (p. 74). Para el efecto no solo acude a las categorías propias de las literaturas andinas sino también a “teorías críticas provenientes de otras tradiciones (p. 29); es decir, enfoques hermenéuticos descolonizadores como los propuestos por Silvia Rivera Cusicanqui y Boaventura de Sousa Santos, que propugnan la integración de las “ideas de filósofos, poetas y críticos” (p. 31) y de otras culturas del mundo que experimentan las mismas situaciones de marginación que las andinas. Krögel plantea, pues, una hermenéutica de apertura y de diálogo, un frente descolonizador de las críticas literarias superando lenguas, culturas y territorios, pero, a partir de una característica común: literaturas escritas en lenguas originarias, propias de sociedades marginalizadas. Plantea asimismo la posibilidad de adecuar estéticas literarias de otras tradiciones a fin de gestar una literatura en runasimi rica y diversa como los “Chinli harawi”, adecuación nuestra del haiku al quechua (p. 31); los caligramas de *T’aniwi* (Palomino 2019); los poemas pareados a modo de *yanantin*, también con sabor a haiku, de *Killapa Chukchan* (Pariona 2021); o los poemas de Olivia Reginaldo que propugnan la desterritorialización de la lengua, la renovación temática y el dialogo con otras literaturas (Reginaldo 2016, 2021). Aquí es necesario precisar que

algunos poemas de Olivia Reginaldo y las muestras de “Chinli harawi”, se publican casi al cierre del intervalo que la profesora Krögel se propuso estudiar; en este marco, considerando además las distancias y las dificultades en la distribución de publicaciones nuevas, no debe extrañarnos que ella no haya podido acceder al libro de Niel Palomino (menos al de Pariona); no obstante, avizoró la eclosión del espíritu innovador de las formas poéticas al interior de la lírica quechua tradicional. Finalmente, Krögel nos ofrece la síntesis de los distintos aspectos a estudiarse en 4 capítulos y la coda del libro. “*Hatun ñanman: Caminos hacia una crítica literaria descolonizadora y del interconocimiento*” es una introducción vital y densa a la vez, la que nos ha obligado a prestar atención particular porque contiene el posicionamiento de Alison Krögel, primordiales para el conocimiento de la lírica última en runasimi, y los fundamentos teóricos a utilizarse durante el estudio de los poemas. A continuación, revisaré los diversos capítulos del libro.

El capítulo 1. “¡*Kachkaniraqkun, kancharisparaq!*: Poesía escrita en runasimi desde la época colonial”. En este capítulo, Alison Krögel realiza una exploración ágil y didáctica de la lírica quechua desde el periodo prehispánico y colonial hasta la actualidad, para la que establece varios momentos claves. En este orden de cosas, Krögel se detiene en los escritores y/o textos más significativos para precisar datos, anotar las categorías (clasificación) de los textos, explicar algunos aspectos estéticos de los poemas, precisar detalles lingüísticos o remitirnos a fuentes diversas sobre el tema, tanto para el caso peruano como para el boliviano y ecuatoriano. También nos recuerda que nuestra lírica escrita en runasimi, no obstante ser escrita, en gran parte, posee la impronta de la fecunda poesía oral. Un postulado medular que Krögel sostiene es el hecho de que, la literatura escrita en runasimi es el resultado de la confrontación sistemática entre quienes ostentan el poder y las poblaciones marginales víctimas de la violencia y la exclusión; dicho de otra manera, la lírica escrita en esta lengua es el fruto

de un *mana tinkuy* o *tinkuy* confrontacional tal como sostiene la autora: “Durante los cinco siglos posteriores a la conquista del Tahuantinsuyu, diversos actores y estructuras coloniales de poder han pretendido silenciar las voces de los *runakuna* y suprimir y extirpar sus prácticas artísticas, culturales y religiosas” (pp. 39-40).

En las páginas finales de este capítulo, correspondientes a mediados del siglo pasado, Krögel nos descubre que la poesía escrita de esta época se distingue por las variantes sociales de la lengua, así tenemos: las que se escriben en “quechua purista” (o “misti moderno”, “aristocratizante” de Andrés Alencastre; y la “más popular del runasimi [...], socialmente comprometida de los llamados poetas-migrantes” utilizada por Arguedas (p. 52). En este marco, no creo que sea desatinado pensar, en el caso de Arguedas, que sus poemas superan la distancia temporal como hilos subterráneos de líquido elemento para alimentar la poética actual de “*ukun qucha*”, especialmente concernientes a la migración que, ahora, sobrevuela océanos y mares desconocidos. Desarraigados del seno familiar, del lar patrio, antes de adaptarnos a un nuevo hábitat, los migrantes experimentamos una versión moderna de “soledad cósmica” (Arguedas 1962-1963). En este marco, Krögel identifica cuatro temas frecuentes asociadas a las necesidades expresivas del runa andino actual: migración, denuncia social, elegíacos, temas íntimos o domésticos (p. 53).

Debemos indicar también que el capítulo ofrece ejemplos de análisis lingüístico-literario ilustrativo que debe destacarse, por ejemplo el caso del poema “Yuyalayay”, de Lily Flores Palomino (pp. 63-64). Se trata de un estudio meridiano y didáctico donde se hacen visibles las ventajas de conocer las características de la lírica quechua asimismo aspectos concernientes a su gramática y el contexto sociocultural. En el cierre del capítulo, Krögel estudia las producciones poéticas de Gloria Cáceres, Ch’aska Anka Ninawaman y Elvira Ayca, poetas del “*ukun qucha*”, cuyos textos celebran en común la flora y la fauna, de manera especial

la *mikuymama*, los alimentos, aunque cada una con su estilo propio y a partir de experiencias particulares; tampoco podían estar ausentes las circunstancias íntimas, amorosas, sensuales, incluso ceremoniales, expresadas a través de metáforas y símiles cuidadosamente elaborados. Por otra parte, si nuestra lectura es correcta, se concluye con la propuesta de una *qucha* intermedia entre *ukun* y *ch'uya*: *ch'ixi* o *ch'iqchi*, también *chiqchi*, un concepto quechumara formulada por Silvia Rivera Cusicanqui, como “un color que es producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos, de colores opuestos o en contraste” [...] que “refleja la idea aymara de algo que es y no es al mismo tiempo” (p. 70, citado por Krögel). Así en la clasificación de la poesía quechua del 2000 al 2020, tendríamos “*ukun qucha*”, “*ch'ya qucha*” y “*ch'iqchi*” (color disperso o salpicado en otro que hace las veces de continente, no en forma de manchas que sería *pillku* o *murú*), variable, a nuestro entender, más propio de los tejidos.

Capítulo 2. “*Mana tawnayuq*: La postura hacia una literatura en runasimi, escrita sin muletas”. Capítulo breve, pero de vital importancia en el contexto de la salvaguarda de las lenguas originarias asimismo para comprender la eclosión de la narrativa y la poesía en ediciones monolingües en diversas regiones andinas. Como afirma la misma investigadora, “en parte”, el presente capítulo, está inspirado por el “*qayakuy*” (llamado, manifiesto) que publiqué por el 2012, un proyecto personal con miras a la celebración del bicentenario *pacha*; es decir, “Bicentenario de la Independencia del Perú” (1821-2021). La propuesta fundamental fue deconstruir formas aparentemente inamovibles de ver la literatura peruana y así cuestionar las hegemonías construidas desde el español, lengua oficial y dominante. En la escritura “*mana tawnayuq*”, escritura sin muletas, se considera que la traducción al español cumple la función de una prótesis lingüística, pues, es la versión traducida la que habla a nombre de la versión en runasimi que, no obstante estar presente en el papel, es incapaz de hablar por sí misma. Al respecto Krögel manifiesta: “La postura *mana tawnayuq* plantea que esta “co-

existencia textual” coloca al runasimi en peligro de convertirse en un fantasma mudo que ronda alrededor del texto castellano más bullicioso” (p. 75). El hecho de que Alison Krögel prestara atención a nuestra propuesta epistémica ubicándola junto a insurgencias como las de Boaventura de Sousa Santos (de una “epistemología de la ceguera a una epistemología de la visión”), de Derrida, Spivak, Venuti y, afinando similitudes de marginación lingüística y sociocultural, Scott Momaday y Linda Tuhiwai Smith, “autores indígenas en otras partes del mundo” (p. 75), resulta un reconocimiento inesperado más si se considera que el manifiesto fue escrito y publicado en runasimi. Páginas después, Krögel nos ilustra la postura “de los defensores y celebradores de la traducción” (p. 86), tal es el caso Walter Benjamín, para quien la traducción es como una “transfusión cultural”. Creemos que Benjamín y otros, que reflexionan desde las lenguas canónicas, desconocen la situación de las lenguas subalternas, víctimas de empresas colonizadoras que durante siglos impusieron una lengua que subyuga a otra hasta casi condenarla a la extinción. En estas discusiones, Krögel cita, de manera oportuna, a Michael Cronin quien nos recuerda que: “el acto de traducir es tanto un acto depredador como un acto salvador, es igualmente un enemigo y un amigo” (p. 86). Nosotros, considerando el menosprecio que se tiene en el Perú por el quechua y por otras lenguas originarias así como por las poblaciones que las hablan respondemos a Cronin: el acto de traducir a una lengua oficial o hegemónica, en nuestro caso el español, es más un acto depredador y antes que un amigo es un enemigo.

Capítulo 3. “Manataq musqunichu’ y ‘Qichqa’ Espacios y seres liminales en la poesía contemporánea escrita en runasimi”. Discutidos los aparatos críticos correspondientes y establecidas las posiciones de investigadores influyentes respecto a las distintas formas en las que se publican las producciones literarias en lenguas marginalizadas como el runasimi (antiautotraducción, antitraducción, defensa de la traducción), Krögel analiza los poemas “Manataq musqunichu” de Hugo Carrillo y

“Qichqa” de Olivia Reginaldo. Con ojo avizor identifica aspectos estilísticos relativos a las reflexiones filosóficas, la ensoñación (onírico), lo infinito y los vínculos intertextuales; este último, recurso para dialogar con otras tradiciones literarias o espacios culturales y tema universales como lo hace Reginaldo desde una cita traducida al quechua de “El Aleph”: “Upallallam uraykurqani, / harkasqa pata-patapi urmaykurqani, wichi-ykurqani. / Ñawiyta kicharipiy, Aliphta qawarqani.” (p. 93). Pero, el diálogo con otras entidades también nace del indudable vuelo poético de Krögel; por ejemplo, cuando analiza el poema “Manataq musqunichu”, lo hace desde los aportes de Bachelard y su ensayo *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* y *La poética de la ensoñación*.

El método de análisis que se aplica en *Musuq illa* destaca por su postura abarcadora, que amplía y enriquece el acto de la interpretación. En este marco, podemos considerar como un método que teje redes interculturales donde la retórica es un textil que visibiliza, amplía y otorga movimiento a los poemas y al acto interpretativo; dicho de otra manera, los textos en runasimi ocupan una posición expectante y buscan superar las estéticas conservadoras y regionalistas que les impide el vuelo poético.

En el análisis de “Qichqa” (sub capítulo “lo infinito y el espacio de la revelación en la poesía de Olivia Reginaldo”), Krögel cita un fragmento del capítulo 22 de *Dioses y Hombres de Huarochirí*, en la versión castellana de José María Arguedas. Quienes han leído la versión antedicha han dejado trascender que el libro posee algunas faltas e imprecisiones, la que indicamos a continuación podría ser una evidencia “... *mana ñah chaymantaca huc llactapas canchu **manataccha yma llapas cancho***. / Ya no debe haber, más allá, ningún pueblo, *tampoco debe haber ningún resplandor*” (p. 92, los resaltados en quechua son nuestros, también las cursivas en el español). Ahora veamos la misma cita en la versión de Taylor: *mana ñah chay (27)mantaca huc llactapas canchu manataccha yma(28) llapas can-*

cho"/“más allá ya no había otras tierras; *ya no había más nada* (Taylor 1987, pp. 330-331, las cursivas son nuestras). Como se aprecia “yma llapas” [imallapas] es erróneamente traducido por Arguedas, como “ningún resplandor”.

Al analizar el poema “Qichqa”, Alison Krögel nos sorprende, una vez más, con una interpretación que esclarece las imágenes y las simbologías representadas en “Qichqa”, poema breve, de factura sorprendentemente perfecta (un epígrafe de Borges extraído de “El Aleph”, tres estrofas de 6, 4 y 3 versos que suman un total de 13), donde se poetiza situaciones abstractas, oníricas y filosóficas nada fáciles de interpretarse. Al respecto, planteadas las intertextualidades Krögel, manifiesta: “tanto el ‘El Aleph’ como ‘Qichqa’ nos recuerdan que la percepción del universo solamente viene a ser posible como un acto subjetivo y por voluntad propia, sin explicaciones objetivas” (p. 95). Identifica asimismo que estos poemas se relacionan por antinomias: “El Aleph”, se halla en un espacio oscuro del sótano, oculto o de acceso restringido, un lugar ya constituido; “Qichqa” se halla arriba (aquí debe comprenderse como un promontorio, un collado, un mirador “pata”), desde donde es posible tener una mirada abarcadora, es el origen de la vida, del conocimiento, de todo lo existente. “Qichqa” es el diálogo que emprende Olivia Reginaldo con Jorge Luis Borges, desde la lírica de una lengua marginal cuya potencialidad expresiva sabiendo utilizarla puede sorprendernos.

Respecto al análisis del poema “Manataq musqunichu” indicamos que, nuestra lectura difiere de la realizada por Krögel, en algunos aspectos. A modo de ilustración cito un caso en que se describe el estado de “no soñar”: “Carrillo Cavero subvierte la preconcepción de que un estado de ‘no soñar’ equivale necesariamente a la decisión de abandonar la búsqueda por un futuro más pleno. Por lo tanto, su *ñuqa-poético* ya no sueña por que [sic.] ya no añora, ya no sueña porque ha encontrado lo que buscaba, ya no sueña porque sabe que cuenta con una poderosa fuerza sobrenatural que le protege y que le dirige hacia

un entorno físico y emocional donde podrá gozar plenamente de la vida y reanudar la comunicación con la naturaleza y sus antepasados ('awiluypa').” (p. 98). La cita en extenso expresa los objetivos del yo poético y la presencia de una “poderosa fuerza sobrenatural” (divinidad protectora, la “warmi”) que lo restituirá a una etapa anterior gozosa. Nosotros consideramos que el poema es una elegía. En ella, el *ñuqa-poético* es un ser enfermo en estado de vigilia, que —además—, se debate entre la vida y la muerte, en un tiempo único e inacabable. Desde esta condición, el yo lírico, implora a su amada “warmi” (nombrada, a veces, desde la metáfora como *illa*) para que cuide de él y le devuelva la salud. Nuestra lectura, como cualquier otra, amplía los horizontes interpretativos, acrecienta la propuesta de Krögel y corrobora aquello que ya conocemos: un texto poético es pasible de muchas interpretaciones. Por otra parte, la extensión del poema (temáticamente reiterativo en cada estrofa) podría expresar el estado de semiinconsciencia en que se halla el yo lírico, razón por la que acusa de una incontinencia verbal materializada en los más de doscientos versos). Desde la retórica apreciamos el uso de la sinécdoque en cada estrofa, es decir, se alude a las distintas partes del cuerpo femenino asimismo las funciones orgánicas y acciones realizadas: ñawi, samay, qaway, maki, chaki, qallu, chukcha, etc. (ojos, aliento, mirada, manos, pies, lengua, cabellos, respectivamente) a los que la voz lírica dirige distintas invocaciones. Como en el caso de “Qichqa”, en “Manataq musqunichu”, Krögel asocia y ensaya hábilmente un análisis comparativo con el poema “pongoq mosqoynin” de Arguedas y *La poética de la ensoñación* de Bachelard.

Capítulo 4. “*Mishki shimita kilkakuna warmikuna*: Nuevas voces en la poesía kichwa ecuatoriana escrita por mujeres”, capítulo final de *Musug illa*, analiza la producción poética femenina del “*ch'uya qucha*” lago nítido, resplandeciente, un corpus que podría llamar la atención por la ausencia de los poetas kichwas. Aunque no hay una justificación precisa al respecto, a lo largo del capítulo uno puede identificar no una sino varias,

por ejemplo esta: “En el Ecuador, la publicación de poesía en lenguas indígenas ha sido históricamente escasa y la poesía escrita por mujeres indígenas prácticamente insólita” (p. 124) o esta, relacionada con el compromiso político donde se “destaca el papel de las mujeres indígenas en varios movimientos políticos regionales y nacionales en este país andino durante las últimas dos décadas” (p. 125). La decisión de Alison Krögel, de estudiar la poesía femenina kichwa del Ecuador, está determinada por la segregación social, económica y cultural que han sufrido y sufren todavía las mujeres kichwas, shuars, etc. ecuatorianas. Desde sus trabajos etnográficos Krögel conoce de cerca esta realidad y también la peruana, de modo que su decisión es también de militancia, de solidaridad con los ideales de estas voces silenciadas.

Al inicio de este capítulo hallamos una aproximación a la lengua kichwa y a las condiciones socioculturales en que esta se habla, de igual manera lo relativo a las leyes, el papel del Estado y otras instituciones que aúnan esfuerzos por fortalecerla; en este contexto, los programas y discursos relativos al *sumak kawsay* cobran cada vez mayor importancia y exigen la necesidad de consolidar la identidad de las mujeres kichwas, de tener confianza en sí mismas como *warmikunas* y luchar por la libertad desde el *ñuqanchik*; lo expresado expondría por qué durante los gobiernos de Rafael Correa y Lenin Moreno se asiste a una eclosión de poetas kichwas con sendas publicaciones, “Muchas de estas poetas también son líderes y organizadoras comunitarias y consideran que el papel de escritora está íntimamente conectado a la promoción y la preservación de prácticas socioculturales y epistemologías indígenas” (p. 128).

No obstante las diferencias entre el kichwa y el runasimi, mi lengua materna, mis vínculos con la literatura oral y escrita en distintas variantes de esta lengua y las amistades con poetas y escritores del Ecuador me han permitido aproximarme al kichwa y conocer algo de él. Desde esta experiencia puedo manifestar que la lectura y el análisis que hace Alison Krögel

de los textos kichwa me parece un trabajo “chuya” o c’huya, equivalente de didáctico, preciso, iluminador, que invita a una lectura placentera y de aprendizajes; estas cualidades renuevan expectativas por saber qué nuevos conocimientos nos descubre cada sub siguiente párrafo y cada poema analizado. Krögel, como puede apreciarse, tiene un gran aliado, el conocimiento del quechua, que en oportunidades anteriores hemos remarcado, pero también los recorridos que hiciera por los territorios que abarca esta investigación. Las cualidades antedichas confieren solidez a sus trabajos de interpretación, pero, la autora de *Musug illa*, además realiza precisiones lingüísticas oportunas sobre la función de los sufijos, infijos y asimismo añade comentarios de carácter antropológico. En este sentido leer los poemas “Quishpimanta” (“*Libertad*”) de la poeta María Mercedes Muenala Tituaña, “Chakana” (“*Escalera*”) de Mariana del Rocío Anchatuña Rojas, “Saki Mamaku” (“*Deja Madrecita*”) de Yana Lucila Lema Otavalo, “Amawta” (“*Amawta [sabia]*”) constituyen una experiencia iluminadora.

A modo de ilustración de las cualidades interpretativas que he encomiado cito el caso de la otavaleña Lucila Lema, Krögel escribe: “El poema emplea imágenes y lenguaje relacionados al agua y es la voz de una hija sumamente afligida que describe cómo no ha sido capaz de impedirle a su mamá seguir realizando la misma tarea monótona, agotadora y finalmente vana de intentar lavar ropa sucia en la lluvia” (p. 142). Así, la *tamyá*, lluvia fertilizadora, la que otorga vida a todo ser viviente, en este poema surge como un elemento adverso asociada a la fatiga, al sufrimiento; es decir, es una lluvia que quita la vida. Luego, en el siguiente párrafo, desde el análisis de la forma nos dice: “La versión kichwa del poema no está separada en estrofas, sino que cada verso crea una confluencia con la siguiente, aumentando así el sentido de desesperación, marcado por las referencias sonoras a la lluvia, y al sonido de la ropa golpeada contra la piedra desgastada” (p. 143), luego añade algunas precisiones lingüísticas al referirse al acto de torcer (*qiwiy*) la ropa para

escurrir el agua (*qapiy*): “En este contexto, los lectores probablemente hubieran esperado el verbo *ch’arway* para expresar el acto de torcer una prenda para exprimir el exceso de agua, pero Lema Otavalo opta por el verbo más tajante de *tikrana* junto con el infijo causativo [-chi-] para crear la imagen impactante del acto de retorcer vigorosamente la ropa blanda que gotea en sus manos” (p. 143). Krögel no deja resquicios por explorar en cada texto que estudia, tampoco escatima esfuerzos ni tiempo para echar luces a aspectos que, desde su lectura, pueden quedar abstrusos o poco comprensibles. En este orden de cosas, *Musuj Illa* es la nueva y la primera luminaria en develar los diversos espíritus y objetivos que alienta al acto de la escritura *mana tawnayuq*, donde el objetivo común, como leemos y sentimos en el poema “Quishpina” (“*Libertad*”) de María Mercedes Muenala, es que debemos luchar “quishpita tarinakama” (“*hasta conseguir la libertad*”) y tener finalmente una lengua quechua autónoma.

Musuj illa, en la parte final, incluye una coda: “*Kaymi punchaw qamkunapaq llaqtamasiykuna*: Voces y versos híbridos, más allá de la página escrita” donde se revisa otras estrategias de revitalización del runasimi: el doblaje, traducción de videos o fragmentos de películas a esta lengua asimismo la insurgencia, especialmente en los últimos años de canciones como las interpretadas por Liberato Kani (Ricardo Flores Carrasco) el hithop, el rap con mensajes encauzadas a revertir las injusticias sociales, pero también a tejer vínculos de fraternidad entre andinos. También se hace referencia a las versiones quechuas de canciones en español o inglés como las interpretadas por la joven cantante Renata Flores Rivera o las fusiones de ritmos modernos con instrumentos tradicionales arpa, violín, tijeras (al estilo de *Uchpa*), etc. como performances y narrativas encaminadas a fortalecer la identidad andina.

El libro se cierra con “Aproximaciones *kastillasimiman*: Glosario de palabras y conceptos” sumamente útil para el manejo de distintas expresiones y conceptos en runasimi: “*Ukun*

qucha”, “*Ch’uya qucha*”, “*Ch’qchi*”, “*Chinli harawi*”, “*Qayakuy*”, “*Qispiy*”, etc.

A modo de conclusión podemos decir que *Musuy illa* sienta la bases de la crítica *mana tawnayuy*, crítica moderna de poesía escrita en runasimi sin autotraducción que plantea, al mismo tiempo, el diálogo necesario con otras tradiciones literarias escritas. Demuestra asimismo la importancia de conocer las lenguas nacionales subalternas, “originarias” o “indígenas”. En tanto esta falencia no sea superada toda pretensión de leer y estudiar los textos en runasimi solo será una aproximación, tentativas que otorgarán una valoración superficial.

Musuy illa plantea la posibilidad de gestar un canon propio en el contexto de la literatura quechua oral o escrita; es decir, una crítica nacida del conocimiento del quechua, de la lingüística andina y alimentada por el espíritu de los textos y de los contextos socioculturales posibilitará el surgimiento de una crítica literaria capaz de contribuir, de manera eficiente, a la consolidación de la literatura quechua.

Reitero, quienes escribimos en esta lengua aspiramos a un canon literario independiente y a una crítica desde una epistemología andina en runasimi y dialogante, más allá de quienes escriban. Me parece que no hay manera de fortalecer una lengua en proceso de extinción ni visibilizar la riqueza de la estética quechua ni marcar el paso de los desafíos que nos hemos planteado los escritores quechuas: forjar un estatus literario universal desde esta lengua.

Referencias

- Aléndez, M. (2018). “Manuel Robles Alarconpa *Jacinto Huilca* willakuyninpi indiyukuna sawkaymanta”. *Atuqpa Chupan Riwista*, Wata 6, Yupa 6, Lima 2018, 24-30.
- Aléndez, M. (2020). “Riqsichiy”. Genaro Cahuana. *Qaqya*. RCQ Editorial, 13-18.

- Arguedas, J. M. (1971). *Los ríos profundos*. Editorial Universitaria S. A.
- Arguedas, J. M. (1962-1963) “La soledad cósmica en la poesía quechua”. *Casa de las Américas*, II números 15-25.
- Castro, L. (2017). “Nina qallumanta rimaykuyniy”. *Hamutanapaq Willakuy*.
- Chillce, E. (2011). “Ayllum chawpihina iskay tistimuniyupi”. *Atuqpa Chupan Riwista*, Wata 1, Yupa 1, Lima 2011, 63-70.
- Durston, A. (2014). “Teodoro Menesespa runasimipi literatura musuqchasqanmanta”. *Atuqpa Chupan Riwista*, Wata 3, Yupa 3, Lima 2014, 36-39.
- Espino, G. (2007). *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua*. Lima, Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/2277>
- Itier, C. (1999). “Literatura nisqap qichwasimipi mirayñinmanta” / “El desarrollo actual de la literatura quechua”. *Amerindia* N.º 24, 31-45.
- Itier, C. (1999a) “Qilqaqpa rimariyñin”. *Karu Ñankunapi: Usi comunidad willakuykunamanta tawa chunka akllamusqay*. Centro Bartolomé de las Casas e Instituto Francés de Estudios Andinos.V-III.
- Krögel, A. (2021). *Musuq Illa: Poética del harawi en runasimi (2000-2020)*. Pakarina Ediciones.
- Krögel, A. (2012). “Sara mamacha, papa mamacha: representaciones alimenticias en la poesía quechua”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 75-1, 331-361.
- Krögel, A. (2011). *Food, Power, and Resistance in the Andes: Exploring Quechua Verbal and Visual Narratives*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Landeo, P. (2022). “Quri - qullqiwan musuq europa waynamanta runa indiokunapa willkanman tikraquq. Gerald Taylorpa «Chuqi Amaru» cuentonmanta hamutay”. *Unaypacha Rimanakuypaq*. II wata, 02 Yupa, marzo, 67-72.

- Landeo, P. (2022a). “T’aniwi, pukllanahina sumaq musquchiwaq-niy harawi libru (Niel Palomino Gonzales, 2019)”. *El Chaski, diario de Apurímac*, 08 de julio 2022, 8.
- Landeo, P. (2022b). “Sayri, Genaro Cahuanapa harawi libruman yaykunapaq qillqa. ‘Mana tawnayuq qillqa’ simimantapas”. Prólogo a *Sayri*, de Genaro Cahuna. 9-22. RCA Editorial.
- Landeo, P. (2021). “Chinli harawikuna”. *Alison Krögel. Proyecto Musuq Illa*. <https://musuqilla.info/harawikuna-qulqakuna/chinli-harawikuna/>
- Landeo, P. (2014). *Categorías andinas para una aproximación al willakuy*. Lima, Asamblea Nacional de Rectores.
- Landeo, P. (2013). Runasimipi qillqaq masiykunata qayakuy (Llamado a mis hermanos que hablan y escriben en runasimi). *Pututo: Boletín Cultural*. N.º 52: 1, 17-18.
- Landeo, P. (2013a). “Wankawillka hanaqpacha ayllukunapa willa-nakuyninmanta (kastillasimiman mana tikraspa hamutay)”. Pablo Landeo, *Wankawillka*, 59-80.
- Landeo, P. (2012). “Memoria de Huatiacuri y poética del wakcha en *Yaku-Unupa Yuyaynin* [de Hugo Carrillo]”. Ponencia leída en el *II encuentro Internacional de Literaturas. Palabras de los pueblos amerindios*, Lima, junio 2012. <https://docplayer.es/31035974-Memoria-de-huatiacuri-y-poetica-del-wakcha-en-yaku-unupa-yuyaynin-1.html>
- Landeo, P. (2011). “José María Arguedaspa iskay willakuyninpi runakuna qullusqanmanta ayllukunapa iñiyninkumantawan”. *Atuqpa Chupan Riwista*. Wata 1, Yupa 1, Lima, 33-53.
- Landeo, P. (2011a). “Los ríos profundos hatunwillakuypi wañuy-manta, runakunapa willakuyninwan tinkusqanmanta (Imagen de la muerte y tradición oral andina en *Los ríos profundos* de José María Arguedas)”. *Crónicas Urbanas*. Año XV. Número 16. Cuzco, noviembre, 19-34.
- Meneses, P. (2000). Runasimipi sumaq-qillqay atikuyniy-manta” / Las posibilidades de la literatura quechua. *Amerindia* N° 25: 207-214.

- Moulinan, R.; Hasler, F.; et al. (2018). “Resonancias de la luz en las lenguas centro y sur andinas: un estudio de correlaciones en constelaciones semióticas amerindias del brillo”. *ONO-MÁZEIN. Revista de lingüística, filología y traducción*. Número 42, diciembre de 2018, 125- 152.
- Palomino, N. (2019). *T’aniwi*. Inkari Editores.
- Pariona, J. (2021). *Killapa chukchan*. Editorial Apogeo.
- Reginaldo, O. (2021). “Iskay qucha”, “Simi”, “Qispi qawa”, “Unquy”. *Atuqpa Chupan Rivista*, Wata 7, Yupa 7, Lima, 51-52).
- Reginaldo, O. (2016). “Lasta”, “Qichqa” (Pablo Landeo, “Huancavelica: 4 poetas de altura”). *Ínsula Barataria*. Año 14, N.º 18, junio 2016, 171-190.
- Tacas, Y. (2011). “Wañuyqa musuq kawsaymi: Inocencio Mamanipa Isaky Harawinpi”. *Atuqpa Chupan Rivista*, Wata 1, Yupa 1. Lima 2011, 55-61.
- Taylor, G. (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochiri. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano. Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Vienrich, A. (1999[1905-1906]). *Azucenas quechuas, Fábulas quechuas*. Ediciones Lux.

CREACIÓN

DIDA AGUIRRE GARCÍA

Comunicadora social. Poeta, narradora, traductora, guionista, productora de radio y televisión. Activista quechua permanente, habla y escribe las variantes Chanka y Collao. Ha realizado traducciones de testimonios en la Comisión de la verdad, en la película *Volver a Ver* y doblaje en la película *Ciudad Jardín*. Escribió poesía quechua en la *Revista Tikanka*. Ha sido considerada en antologías como *Los Búhos de la Noche*, *Escritoras del Sur*, *Poetas y Narradores 2021*, *Festival Internacional de Poesía El Caribe* (2020), *Musuq Illa* (digital). Entre sus publicaciones figuran *Quqawchayniy José María Arguedasman Haylli / Mi S sustento: Canto A José María Arguedas* (2012), *Kayani: astilla de luz / Qayani: kanchay quillpa* (2008), *Ausencias y esperanzas* (2001), *Crónicas, memorias y algo más* (1998) y *Voces Alzadas* (1994). Narró en quechua *El Principito* y *Voces y Hombres de Huarochirí* desde la Casa de la Literatura Peruana.

Los poemas seleccionados forman parte de un libro inédito en preparación.

Utu ñawiyuq
tapra qali chakicha
Kuyayniy allqucha.

Pasña warkuna
qentil llaqta qolluypi
manchapa qaqa.

Huk yana puyu
uku tonqorinmanta
¡wakri toqyan.

Miskicha soquq
uchuychalla chirapa
waranwaypi ¡qenti!

Warkurayachakan
llikachata awaspa
apanqoraycha.

Wallpa oqoqyan
utulup kunkampiñataq
lunqur waqachkan.

Yuyaysapa kan
allqu hina qatipsu
uru kuchicha.

Chiklanku paki
puka chaki leqletu
jtupsumpi ultu!

Riti chulluypi
wayracha sukakamun
¡anka pawarqun!

BORIS ESPEZÚA SALMÓN

Escritor y abogado. Es docente principal en la UNA-Puno. Premio Copé de Oro en poesía el 2009, ha publicado los poemarios *A través del ojo de un hueso* (1988), *Tránsito de amautas y otros poemas* (1990), *Alba del pez herido* (1998) *Tiempo del cernícalo* (2002) *Gamaliel y el oráculo del agua* (2010) y *Máscaras en el aire Candelaria: fe y fuego* (2015). Además de libros en derecho, ha publicado el ensayo *Nudos y voces de la República* (2021). Pertenece al grupo “Pluralidades” de estudios de debate intercultural, es miembro de la Sociedad Peruana de Derecho Constitucional y forma parte del Consejo de investigación de IDEC.

Estos poemas forman parte del libro en prensa *Ajayu del fuego y los abismos*.

AJAYU¹

Alrededor del ajayu bailan los ponientes
haciendo huir el agua sin su sombra.
Encienden su sangre atizada de fuegos
para alumbrar los abismos con sus truenos
y sus flecos de quebrantos.

FRENTE A LA MUERTE

Tengo miedo de no poder decir la última
palabra y que me trabe al pronunciarla.
Miedo al puñado de hojas de coca que
dejarán en mi boca al morir y que la
eternidad hable por mí al infinito, con mi
lengua muerta.

SEÑALES AYMARAS

Cuánta pena olvidada tiene la luna, cuánta
lágrima contenida tiene el destino.
Cuando se sabe que un pájaro muerto en el
cruce de caminos, te avisa que el cuco² salió
de su escondite detrás de las lluvias, trayendo
un calendario de mala suerte para la comunidad.

1 Ajayu. Espíritu, ánimo andino.

2 Cuco. Ser maligno.

CADÁVER UNIVERSAL

Sólo un muerto puede concentrar toda su vida en la sombra.

Porque el muerto es la verdad de toda mentira y es capaz de toda la soledad del mundo y de asomarse a la divinidad y al polvo.

Con el muerto la tierra encuentra su respiración.

LLUVIA

Llueve y el agua se ensimisma.

Se hunde en la tierra y absorbida hace fluir el tiempo, cuando nadie quiere estar consigo mismo, ni tampoco atrapar una gota de rocío.

JORGE SANTIAGO FLORES

Estudió Historia en la Universidad Federico Villarreal y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha obtenido diversos premios, como el Premio Nacional de Cuento Breve Brevísimo, convocado por la ANEA, y los Juegos Florales de San Marcos en 1995. Ha publicado los libros de cuentos *Us-
ted viene de allá* (2012) y *Las dos caras del héroe* (2018). Próximamente saldrá publicado su tercer libro de cuentos, *El libro de los sacrificios*, en el que se encuentra incluido "Felinos".

FELINOS

Había leído en algunos artículos que las mascotas, con el tiempo, terminan por parecerse a sus dueños. No eran simples palabras para provocar la inquietud o el asombro de sus lectores, pues esos artículos iban acompañados de fotografías de los orgullosos dueños con sus mascotas, y era evidente que estas, tras meses o años de haber sido adoptadas, adquirirían la mirada de sus dueños, la sonrisa de sus dueños y hasta la forma de la cabeza de sus dueños. Yo esperaba eso de Ismael, mi gato, cuando lo llevé a casa. No esperaba, por supuesto, que al cabo de unos meses nos pareciéramos como se parecen dos gotas de agua, lo que, sin duda, sería terrorífico. Esperaba, sí, que sus orejas se volvieran menos puntiagudas, que su nariz se alargara un poco y que perdiera ese aire melancólico o pensativo que lo acompañaba desde la mañana hasta la noche. Pero me temo que mis esperanzas no se han cumplido. Diría, más bien, que ha ocurrido todo lo contrario, que con el correr de los meses me he ido pareciendo a él, a Ismael, y aún tengo la suficiente razón para admitirlo.

¿De qué manera te estás pareciendo a tu gato?, preguntará alguien. ¿Acaso tus ojos brillan en las noches o tus orejas se están volviendo puntiagudas como las de Ismael? ¿Acaso ronroneas cuando estás con tu novia? ¿Acaso tus uñas son ahora garras listas para el combate? No, por supuesto que no, mi parecido con él tiene que ver con mi comportamiento. Hace unas dos o tres semanas, por ejemplo, ni bien llegaba la noche me apresuraba en encender la televisión. Con un termo lleno de café al lado, veía maratones de comedias o de programas de cocina, y en ocasiones, muy pocas, una que otra película, sobre todo de terror, mientras Ismael se dormía en mi regazo. Ahora no. Ahora salgo a deambular horas de horas por las noches y

muro que veo, muro que trato de escalar, por lo general sin mayor éxito. Mis tardes también han cambiado. Antes, si no estaba en la oficina, las dedicaba a mis lecturas, y en mi escritorio se apilaban rumas de libros que iban desde la etología hasta voluminosos tratados de gramática. En algún momento, como si fuera un hecho natural, reemplacé ese discreto placer por siestas continuas, que solo son interrumpidas para levantarme e ir hacia la cocina para servirme un bocadillo y volver a dormir.

Si mi parecido con mi mascota se resumiera solo en eso, no me preocuparía mucho. Aún más, amo las siestas, los atardeceres echado en el sillón con una música suave de fondo, mientras pienso en unas merecidas vacaciones en alguna de las islas griegas... Y lo de deambular en las noches, tampoco es muy malo, diría que hasta es bueno porque me mantiene activo y saludable. Pero las cosas, como suele ocurrir, son más complicadas de lo que uno quisiera. Les confesaré entonces (ya que de eso se trata esto) que de un tiempo a esta parte he adquirido una irresistible predilección de andar por las barandas, por los filos, por los tejados, y muchas de esas andanzas, casi siempre nocturnas, han terminado en aparatosas caídas contra el pavimento. Los ruidos súbitos o extraños me provocan un indecible terror, y más de una vez me he escondido debajo de mi escritorio o he salido corriendo de la oficina al escuchar un portazo. Mis compañeros se ríen cuando ocurre esto, y dicen que seguro hago eso para huir de mis obligaciones, que no son muchas, en verdad. Como si esto no fuera suficiente, ahora me enojo por verdaderas nimiedades, y hasta he llegado a las manos por defender mi punto de vista, como si la discrepancia fuera un insulto. La última vez recibí la severa reprimenda de mi jefe, quien me advirtió que no toleraría un acto más de violencia de mi parte. Tuve que contenerme mucho, pues estuve en un tris de mandarlo a la mierda.

¿Diré también que miro fijamente a los ojos a las personas hasta incomodarlas y que he adquirido el hábito felino de entrar a mi casa, no por la puerta como lo hace todo buen cristiano,

sino por la ventana o por el techo, para lo cual tengo que trepar un tosco muro de ladrillos? Esto, que puede resultar anecdótico o sin importancia, me ha ocasionado numerosos problemas. Más de una vez mis vecinos, seguros de que se trataba de un ladrón, han llamado a la policía y he terminado con mis huesos en alguna celda mugrienta.

Mis nuevos hábitos no acaban ahí. Uno de mis pasatiempos preferidos era darle de comer a las palomas. Los fines de semana iba a las plazas, a los parques, y les arrojaba varios puñados de maíz que llevaba en una bolsa, pero ahora, si no fuera por mi torpeza, más de una habría sido triturada por mis manos. También suelo acercarme al plato de Ismael lleno de galletas para gatos. Se ven tan apetitosas y huelen tan bien, pero un vago resto humano me impide caer en la tentación y perderme para siempre.

