

UNIDAD DE INVESTIGACIONES • FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS

REVISTA DE LA

HUMANAS

Escritura



PENSAMIENTO

Vol. 23, N.º 49
Enero-abril 2024

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. 23, N.º 49
Enero-abril 2024

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

Rectora de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Dra. Jeri Gloria Ramón Ruffner de Vega

Vicerrector Académico 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. 23, N.º 49

Enero-abril 2024

ESCRITURA Y PENSAMIENTO
Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Vol. 23, N.º 49, enero-abril 2024
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 de la sección de reseñas

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 (St. Mary's University)

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

CONTENIDO

EDITORIAL

- Escribir desde nuestras culturas 11
Gonzalo Espino Relucé

ESTUDIOS

- Nütram y poesía: ¿Qué (con)versan las/los poetas? 21
Silvia Mellado

- Perra negra en brama: Mujeres y animales en la poesía
de Briceida Cuevas Cob. 51
Karina Monserrat Acuña Murillo
Luz María Lepe Lira

- La sierpe y El conejo y el coyote: dos relatos de animales*
en la cultura úza' 73
Flora Aurora Méndez Granados

- La imagen de la abuela en el poemario *Sanchiu*,
de Dina Ananco 91
Drassinober Manuel Sánchez Carhuancho

La resistencia y re-existencia en la poesía indígena
de Rufino P'axi (Bolivia) y Wiñay Mallki/Fredy
Chikangana (Colombia) 113
Ramiro Huanca Soto

MISCELÁNEA

Ruwanakuna ñanmanta (saberes del camino)
en la procesión de 24 horas de Qoyllurit'i 139
Hildy Quintanilla Ocampo

Una aproximación al rol del personaje femenino en la
narrativa temprana de Enrique Congrains Martin 159
Valery Quezada Morante

La libertad y espontaneidad de la conciencia moral
en Rousseau 175
Odilón Guillén Fuentes

Diversidad y diferencias: Las ideologías lingüísticas
como agente activo en la construcción de identidades 193
Faustina Cáceres de la Cruz

RESEÑAS

Carolina O. Fernández. *Bordando quilcas*.
Lima: Hipatia ediciones, 2023, 112 pp. 211
Pablo A. Landeo Muñoz

Carlos Aguirre y Kristina Buynova. *Cinco días en Moscú*.
Mario Vargas Llosa y el socialismo soviético (1968).
Trujillo: Reino de Almagro, 2024, 185 pp. 215
Roy Palomino

Mario Vargas Llosa. <i>Le dedico mi silencio.</i> Lima: Alfaguara, 2023, 303 pp. <i>Elton Honores</i>	221
Rafael Salgado Olivera. <i>De silencio y otros ruidos: memorias de un hijo de la guerra.</i> Punto Cardinal Editores, 2022, 236 pp. <i>Mónica Delgado Ch.</i>	229

CREACIÓN

Manan rimayku ñawrakunachayku: Leonor Rumiche, Edwin Lucero, Saúl Gomes, Inin Rono, César Machaca y Dina Ananco	241
Leonor Esperanza Rumiche Quintimari	247
Edwin Lucero Rinza	251
Inin Rono	257
Saúl Gomes Arone	265
César Machaca Escobar	269
Dina Ananco	277

EDITORIAL

ESCRIBIR DESDE NUESTRAS CULTURAS

Gonzalo Espino Relucé

Eila-UNMSM

gespino@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-6685-2212

Este no es el único número que aparece en el medio para dar cuenta de lo que sucede con las culturas y literaturas originarias —pienso en la propuesta que levantamos con Jaime Regan y Manuel Cornejo para la revista *Amazonía Peruana* 34 (2021)—. Ni será la primera vez. Se hace necesario recordar que, en la escena cultural del Perú, casi todas las revistas no se resisten a la publicación de producciones indígenas sea por exotismo, sea porque en estas hay una comprensión de la diversidad cultural o por solidaridad con los pueblos originarios, o, los pocos, porque encuentran que estas manifestaciones son estéticamente invalorable.

La segunda década de este siglo ha significado el posicionamiento de prácticas culturales indígenas en lo que se refiere a publicaciones, especialmente en las revistas. Desde *Atuqpa chupan* a *Uku Pacha* (revista de la Universidad Micaela Bastidas), ha circulado creaciones en diversas publicaciones —sin traducción quechua ni aymara—, por primera vez, en poesía escrita del quechua del norte y el wampis awajún. Estas producciones se mueven en la esfera reducida de circuitos cuasi

exclusivos y de tirajes restringidos, aunque no se ha superado el artesanado de su producción editorial ni hay todavía un uso masivo de las plataformas virtuales, asunto que se asocia a la democratización digital. Tampoco llama la atención que, en los concursos de apoyo del Estado, sean las grandes editoriales las que consuman casi el 90 % de todos los incentivos.

Tampoco se trata de las celebraciones o desacato o desencanto. Ni menos de la emergencia, aceptación o visualización, porque en Hispanoamérica se conmemoraron 500 años de la presencia ibérica en estas tierras. Lo que ocurre hoy no es sino el resultado de un conjunto de luchas de los pueblos indígenas contra la discriminación, despojo y desacreditación del indio (“el indio ya no es el inca”, razona, desde 1821, la elite criolla). Son estas luchas las que han dado a lugar a una rica producción en toda América indígena desde el inicio del siglo XX y su pugna por una escritura consensuada hasta su segunda mitad, época en la que se despliegan diversas propuestas que dan cuenta de la diversidad cultural, aunque ella se piense y actúe con un relativismo respecto de la justicia (Congresos Indigenista Interamericano, Pátzcuaro 1940, Cusco 1946, La Paz 1954).

La experiencia del siglo pasado significó un progresivo apartamiento del indianismo y del indigenismo, en el que los aculturados fueron los primeros en percibir que su cultura puede ser relatada por sí misma, por la gente, es decir, los humanos de cualquiera de nuestras culturas. Significó la aparición del *sujeto de culturas originarias* y sus paisanos que aún solemos escribir sobre estas. Las expresiones de las culturas originarias exhiben una contradicción básica en la presentación. La disociación del colectivo y su disrupción en individuo implica la angustia cósmica que se expresa en las aporías de la escritura como representación individual en la que *ñuqa*, yo, se pierde en sí para luego repensarse como expresión colectiva, aun cuando se piense desde el nosotros excluyente.

La presencia del legado de los ancestros y la memoria mítica e histórica aparecen como componentes de las escrituras de

estas literaturas. Asociados, casi inmediatamente, a los fueros de los ancestros, en su tejido se percibe —lee— la presencia de una episteme nativa y su apego a la naturaleza (humano-naturaleza). Por otro lado, la transitividad del sujeto de cultura, entre la identidad y la disputa de los espacios hegemónicos, resulta otro elemento del que deseamos tomar nota. Desde los fueros de la identidad, la escritura se comporta como el par lengua-cultura y se prefiere en la lengua originaria, aunque no descarta el uso de la lengua dominante. Estas peculiaridades aparecen como referencias continuas a pesar de la hechura escrita posmoderna. La modernidad posmoderna a la que se asiste exhibe importantes formas de exotización y aceptación de las culturas.

Si en las formas encontramos estructuras tradicionales, estas no dejan de ser afectadas por los nuevos caminos de la escritura en la lengua originaria. El lenguaje oral sigue siendo el principal medio de comunicación. Esto ha generado un desplazamiento que sugiere una reformulación de la voz en la letra. La voz asume la autonomía de la escritura, lo que la aparta del encantador neologismo africano de “oraliteratura”. Asistimos a la autonomía de la escritura, a la fijación y circulación de la letra indígena. Los aprendizajes de las estéticas modernas y posmodernas aparecen como resonancias, incrustaciones o aparato virtuoso de las nuevas escrituras indígenas. En términos de circuito culturales —campos culturales, según Bourdieu—, un sujeto de cultura se autorrepresenta desde la cultura, pero no se queda necesariamente en ella, sabe que él, ella, es contracultura, que lo suyo es resistencia y reclamo permanente por territorio y cultura. No descarta ni desprecia los apoyos ganados en el Estado, en función de las exigencias de la OIT 165.

Este proceso en Amerindia ha venido acompañado desde el siglo pasado por dos hechos: uno, el reconocimiento de los *sujetos de cultura* respecto a la lengua originaria como aquella que es capaz de manifestar lo propio y dejar de hacerla en la lengua aprendida, ajena. Expresarse en la lengua nativa, escribirla.

El raptó de la escritura se produjo durante la primera mitad del siglo XX y está acompañado por procesos geopolíticos que implicaron minimizar el problema indígena si se revisa tanto en Perú como en México, acompañado de la gran tradición de estudios indigenistas con diversos registros realizados por diferentes disciplinas y metodologías (*Boletín Indigenista*). Esto ha supuesto diversas creaciones originarias que se han visibilizado en las tres últimas décadas del siglo XX (Biblioteca Ayacucho, UNAM, etc.).

Lo segundo es la creciente *producción crítica de/sobre las literaturas indígenas amerindias*, no solo historiográfica o referida a los universos ancestrales, a la hegemonía cultural de la imprecisa nomenclatura de literatura prehispánica como núcleo suelto y sin historia. Esto cambiaría para ingresar a los estudios específicos en los que diversas organizaciones sociales indígenas y núcleos académicos han participado. Podemos referir algunas de ellas para este siglo: Mauro Mamani (2012, 2019), con categorías quechuas y sus estudios aimaras; Carlos Huamán López (2006, 2010), acerca de las dimensiones de la memoria y la oralidad; Pablo Landeo (2014), sobre literatura quechua; Adriana Paredes Pinda (2014), sobre literatura mapuche, etc. O esfuerzos por notificar con qué teoría o categoría o metáforas se pueden abordar la cultura y su literatura (¿solo desde el par cultura-lengua, cultura-pueblo, cultura-diversidad; en su dinámica o presencia anticanónica, marginal, disidente, categorías sin renunciar a los escenarios complejos de la cultura universal o las prácticas críticas existentes?) (Espino 2007, 2022; Rodríguez, 2017; Rodizales, 2018; Rocha, 2012).

En este número de *Escritura y Pensamiento*, se discute lo que acabamos de indicar. Nos acompañan escritos de diversas culturas: mesoamericanas (úza y maya yucalteco), mapuche, quechua, aymara. Uno de ellos es el trabajo de **Silvia Mellado**, quien parte del concepto de la cosmovivencia mapuche, *nütram*, y su relación con la poesía. *Nütram* fue notificada como conversación y Lenz llega a considerarla como “cuento histórico” y

género literario de Araucanía. Pero *nütram* se asocia a “la relación de hechos reales, históricos, míticos, y también la relación de costumbres, trabajos” (Cañumil). Estos presupuestos son los que lleva a Mellado a formular la siguiente pregunta: “¿Qué (con)versan las/ los poetas?”. La consistencia de esta indagación se examina de cara a la forma, es decir, a la realización creativa mapuche. La docente e investigadora argentina trabaja los poemas de Jaime Luis Huenún, *Ceremonias* (1999) y *Reducciones* (2012). Cuando su poema se vincula a *nütram*, “parece ‘ocasionar’ la poesía que adviene o acontece con la escucha”. Mientras, Maribel Mora Curriao, autora de *Perrimontun* (2014), pone a la presencia la voz poética de los abuelos y bisabuelos, lo que crea una suerte de voces múltiples y, a la par, las vincula al *nütram*, “a posta o cadena de relatores, desde la conversación hacia el poema: *nütram* y poesía se funden”. Asimismo, en los poemas de Viviana Ayilef, Wenuan Escalona (*Preguntas al Sur de Fantasía*, 2021) y César Cabello (*Cuaderno obrero*, 2019), el “*nütram* se manifiesta por su falta o por la interrupción de su traspaso y se configuran así imágenes de poetas ‘sin abuelas’ o ‘desobedientes del *nütram*’”. Un programa interpretativo que cuestiona la forma como solemos hacer crítica con relación a la poesía indígena.

Otro trabajo es el de **Luz María Lepe Lira**, quien comparte con **Karina Acuña Murillo** los resultados de una investigación comparativa en torno a la relación mujeres-animal a partir de la metáfora estructural “Las mujeres son animales” (*Las metáforas cotidianas*, de George Lakoff y Mark Johnson), que abunda en la poesía yucalteca de Briceida Cueva, respecto de su metáfora opositora “Los hombres son animales” y que la poeta explora como poética. Luego, el artículo de **Flora Méndez Granado** analiza dos relatos orales de la cultura úza', de la tradición oral en Rancho úza' (Misión de Chichimecas, San Luis de la Paz, Guanajuato, México). Los relatos úza “La sierpe” y “El conejo y el coyote” narran la situación crítica, de desaparición. Este trabajo dialoga con las propuestas de Teun A. van

Dijk. Por otro lado, el primer poemario wampis-awajun *Sanchiu* (2021), de Dina Ananco, es abordado por el trabajo de **Drassinoberto Manuel Sánchez Carhuanchu**. Esta lectura nos permite acercarnos a las calas poéticas indígenas de otras latitudes de América Latina, centra su atención en la imagen de la abuela como el referente de los ancestros, como aquella que reserva. La abuela como ancestro evoca cultura, lengua y memoria. El investigador literario se detiene en el poema “Sanchiu”, que da nombre al primer poemario wampis-awajun de Ananco.

Ramiro R. Huanca Soto examina la cultura como expresión de ancestralidad, resistencia y configuración indígena. Para hacerlo, entabla conexiones entre dos culturas, la quichua y la aymara, entre la poesía de Freddy Chikangana y la de Rufino P’axi Limachi. La escritura indígena no solo será reconstitutiva sino la poética ancestral, “resistencia y re-existencia poética de su pluriverso de mundos expresadas en cada poema”. De esta suerte, toda producción, diremos, “precede existencial, epistémica y espiritualmente a su condición de escritor habitado por múltiples presencias de la pluriversidad”. Por eso, introduce una dimensión que en este lado andino se discute, el *kipe*, y que nomina “ser poético o ajayu poético”, por lo que resulta una lectura decolonial y una autoafirmación indígena. Esta entrega, finalmente, se completa con la presentación de seis poetas en algo que hemos llamado “*Manan rimayku ñawrakunachayku*”: trae las creaciones de Leonor Rumiche, Edwin Lucero, Saúl Gomes, Inin Rono, César Machaca Escobar y Dina Ananco.

La lectura de este dossier nos encamina al debate, a una agenda que nos permita acercarnos a la producción específica de nuestros pueblos, sin dejar de imaginar al otro como parte del goce de la palabra, la palabra de la palabra. La poesía. Por eso, estas páginas de la revista *Escritura y Pensamiento* insisten e invitan al debate, a una forma de acercarnos con ojos zahorí y de adolescente, a mirar desde el centro, desde la hondura transparente o desde la agonía cósmica, a nuestras culturas.

Referencias

- Espino Relucé, Gonzalo (2007). *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua*. [Tesis doctoral en Literatura], Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima.
- Espino Relucé, Gonzalo (2022). *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea 1904-2021*. Lima: Pakarina Editores.
- Huamán López, Carlos (2006). *Atuqkunapa pachan / Estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno*. Lima: Ediciones Altazor.
- Huamán López, Carlos (Ed.) (2010). *Imaginaturas de la tierra. Cosmovisión y representación literaria latinoamericana*. Coordinación de Carlos Huamán López, Axel Ramírez Morales. México: Universidad Autónoma del Estado de México / Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe.
- Instituto Indigenista Interamericano (1954). *Acta final del Tercer Congreso Indigenista Interamericano celebrado en La Paz, Bolivia (2-13 de agosto de 1954)*. México D.F.: Suplemento del Boletín Indigenista, Instituto Indigenista Interamericano.
- Landeo Núñez, Pablo (2014). *Categorías andinas para una aproximación al willakuy. Umallanchikpi kaqkuna*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- Mamani Macedo, Mauro (2012). *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Mamani Macedo, Mauro (2019). Purun yachana. El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestra literatura. *Jornaler@s*, 4 (4), 11-22.
- Organización Internacional del Trabajo (2014). *Convenio Núm. 169 de la OIT sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes. Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*. Lima: OIT/Oficina Regional para América Latina y el Caribe.
- Paredes Pinda, Adriana (2014). *Epu rume rakizuam: Desgarro y florecimiento*. [Tesis doctoral en Ciencias Humanas], Universidad Austral de Valdivia, Chile.

- Regan, Jaime; Espino Relucé, Gonzalo & Cornejo Chaparro, Manuel (coord.) (2021). *Amazonía Peruana. Intelectuales indígenas amazónicos y Bicentenario*, XVII (34).
- Rocha Vivas, Miguel (2012). *Palabras mayores, palabras vivas. Tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia*. Bogotá: Ed. Taurus.
- Rodizales, Javier (2018). *Etnoliteratura*. Colombia: Universidad de Nariño.
- Rodríguez Monarca, Claudia (2017). Dinámicas de contacto entre la producción poética andina (kichwa y aymara) y el canon literario. *Letras*, 88 (127), 31-54.

ESTUDIOS

NÜTRAM Y POESÍA: ¿QUÉ (CON)VERSAN LAS/LOS POETAS?

NÜTRAM AND POETRY: WHAT DO THE POETS CONVERSE ABOUT?

NÜTRAM E POESIA: O QUE OS POETAS (CON)VERSAM?

Silvia Mellado*

Universidad Nacional del Comahue - CONICET, Comahue, Argentina
silviamellado7@hotmail.com
ORCID: 0000-0001-5802-8637

Recibido: 30/01/2024

Aprobado: 12/02/2024

* Doctora en Letras, auxiliar de docencia de Literatura Hispanoamericana, miembro del Centro Patagónicos de Estudios Latinoamericanos (Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue), investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). El presente trabajo se desarrolló en el marco del proyecto de investigación "Literatura del área cultural sur chilena y argentina en el siglo XXI" (04/H182), dirigido por la Dra. Laura Pollastri y codirigido por la doctora Gabriela Espinosa.

Resumen

En los últimos años, he conformado un corpus de poemas escritos por poetas mapuche en los que la relación entre poesía y *nütram* —tipología discursiva ancestral entendida como relato de carácter verídico e histórico, traspaso de saberes y también conversación— resulta evidente. El mismo está conformado por poemas de Jaime Luis Huenún, Maribel Mora Curriao, Viviana Ayilef, César Cabello, Wenuan Escalona, entre otros.

En esta oportunidad, propongo abordar dos direcciones respecto del vínculo entre poesía y *nütram*: la que indica que la poesía no es posible sin las conversaciones, sin el traspaso de relatos; y la dirección opuesta, en la cual el poema acontece aun sin el traspaso del relato. En la segunda dirección, el *nütram* se manifiesta por su falta o interrupción, al mismo tiempo que los poetas trazan lecturas acerca del lugar que esta narrativa oral mapuche ocupa en las decisiones estéticas y políticas de sus pares.

Palabras clave: Siglo XXI, poesía, mapuche, *nütram*.

Abstract

In recent years, I have gathered a group of poems which reflect the relationship between *nütram* and poetry. The first alludes to the mapuche literary genre which encompasses historical report, transmission of knowledge and also conversation. This group of poems includes texts by Jaime Luis Huenún, Maribel Mora Curriao, Viviana Ayilef, César Cabello, Wenuan Escalona.

In this work I investigate two aspects of the relationship between *nütram* and poetry. One of them shows the need for *nütram*. Poetry is not possible without conversations, without transmitting knowledge. The second aspect, on the contrary, shows how *nütram* is manifested by its interruption. In this case, poets inquire about the importance of *nütram* in the aesthetic and political decisions of their peers.

Keywords: XXI Century, Poetry, Mapuche, *Nütram*.

Resumo

Nos últimos anos, compilei um corpus de poemas escritos por poetas Mapuche nos quais a relação entre poesia e *nütram* —tipologia discursiva ancestral entendida como história verdadeira e histórica, transferência de conhecimento e também conversaçã— é evidente. É composto por poemas de Jaime Luis Huenún, Maribel Mora Curriao, Viviana Ayilef, César Cabello, Wenuan Escalona, entre outros.

Nesta ocasião, proponho abordar duas direções quanto à ligação entre poesia e *nütram*: aquela que indica que a poesia não é possível sem conversas, sem a transferência de histórias, e a direção oposta em que o poema acontece mesmo sem a transferência de a história. Na segunda direção, o *nütram* manifesta-se pela sua falta ou interrupção, ao mesmo tempo que os poetas traçam leituras sobre o lugar que ocupa nas decisões estéticas e políticas dos seus pares.

Palavras-chave: Século XXI, poesia, mapuche, *nutram*.

Introducción

nuxam s.

1 conversación. 2 narración, relato. 3 relato histórico.

Wixaleyin Diccionario básico de idioma mapuche

“Yo he ido observando muchas cosas históricas de las que contaba mi abuelita”, explica Segundo Llamín, poblador de la Araucanía (Chile), cuando, en una entrevista de 2015, le preguntan acerca de qué es el *nütram*.¹ Y, luego, agrega: “Ahora que estamos escribiendo algunas conversaciones, algunos *nütram* de la gente, pienso que, al ver la escritura, van a tener que pensar que era bueno las conversaciones que hacían los viejos antes” (Llancaqueo, 2015). Suele decirse, también, *Küme nütram* [buena conversación] después de una charla o intercambio. Con estos dos ejemplos quisiera marcar las múltiples dimensiones que atañen al *nütram*. Algo más que una conversación, diálogo o relato, tal como se define esta palabra en diversos diccionarios, el *nütram* supone “la relación de hechos reales, históricos o aun míticos, y también la relación de costumbres, trabajos, como el *rukatum* (la hechura de una casa) o la explicación de cómo se fabrica un *makuñ* (poncho)” (Cañumil et al., 2013, p. 4). En la explicación de Segundo Llamín, permanece la doble vía dialógica y narrativa de los *nütram* señalada hacia finales del siglo XIX y principios del XX por Rodolfo Lenz (Sajonia, Alemania, 1863 - Santiago de Chile, 1938) y por Fray Félix José de

Augusta (Augsburgo, 1860 - Valdivia, Chile, 1935). En el *Diccionario araucano* de 1916, el misionero capuchino reconoce los sentidos “conversar” y “narrar” que expresa *nütram*, mientras que, en *Estudios araucanos* (1895 - 1897), Lenz lo considera cuento histórico y uno de los géneros literarios más relevantes de lo que denomina literatura araucana.²

También los poetas prestan atención al *nütram* y explicitan la relación entre este “tipo discursivo” y su poesía. En *Recado confidencial a los chilenos*, Elicura Chihuailaf nos acerca la complejidad del *nütram*. Junto al *ülkantun* o canto, el *epew* o cuento, y la *konew* o adivinanza, se halla el *nütram* o conversación como arte (Chihuailaf, 1999). Para el poeta, “si lo observamos desde el lado occidental que también nos habita, [el *nütram*] implica una variedad consumada de ‘género literario’ (al parecer sin paralelo en la cultura chilena)” (Chihuailaf, 1999, p. 103). La imposibilidad de encontrar en el universo occidental, chileno, un género equiparable explica, en parte, la diversidad de enfoques con los cuales se da cuenta de él: vehículo de historia o relato, información, noticia, enseñanza. El *nütram* puede considerarse, según lo entiende y reafirma el poeta dos décadas después de la primera publicación de *Recado confidencial a los chilenos*, “el monumento que ha dejado nuestra cultura: el monumento del habla” y del cual la escucha es una parte fundamental (Chihuailaf, 2020). En efecto, en la obra de Chihuailaf, el *nütram* se halla intrínsecamente relacionado con el parlamento —cuyos sentidos políticos de negociación se remontan, en la historia del pueblo mapuche, al siglo XVI— y con la ineludible noción de “oralitura”. La poesía se entreteje necesariamente con la oralidad de la comunidad que la impulsa y respalda (Mellado, 2020). En este artículo, que se desprende de una investigación más amplia, propongo abordar, a partir de poemas de Jaime Luis Huenún, Maribel Mora Curriao, Viviana Ayilef, Wenuan Escalona y César Cabello, dos direcciones que adquiere la relación *nütram*-poesía: la que indica que la poesía no es posible sin las conversaciones, sin el traspaso de relatos;

y la dirección opuesta, en la cual el poema acontece aun sin el traspaso del relato. En la segunda dirección, el *nütram* se manifiesta por su falta o interrupción, al mismo que los poetas trazan lecturas acerca del lugar que esta narrativa oral mapuche ocupa en las decisiones estéticas y políticas de sus pares.

Jaime Luis Huenún, el poeta hospedado

En el prólogo que acompaña *Ceremonias* (1999) de Huenún, Sergio Mansilla Torres propone que el libro en su conjunto puede considerarse conversación fascinante de los vivos y de los difuntos. El ámbito testimonial del poemario descansa en la estrategia discursiva mapuche del *nütram*, base para la elaboración del universo lírico. La figura de poeta conversador y dialogante que trasunta la obra entrevera su voz a la de múltiples sujetos que despliegan registros y formas diversas (Mansilla, 1999, pp. 11-14). Me interesa centrarme en el poema “*Nütram*”, que integra *Ceremonias* y, más tarde, *Reducciones* (2012), para inquirir el contacto entre relato o *nütram*, y poema. ¿De qué manera se tocan y confluyen *nütram* —como una forma discursiva descrita en el poema mismo— y poema?, ¿qué ideas de poesía se desprenden?

La disposición en la página del poema cobra estrecha relación con el vínculo entre relato oído y poesía que intento explorar: se compone de tres apartados —cada uno subtítulo “UNO”, “DOS” y “TRES”— a los que les sigue un fragmento que llamo coda o nota final, dispuesto en una letra de menor tamaño y separada del poema por un espacio en blanco.³ El primer y último apartado están escritos en verso, a diferencia del segundo, que está escrito en prosa. En la nota final o coda, el poeta aclara qué entiende por *nütram* —lo cual, en principio, sigue la inclinación hacia el glosario que dispone en otros siete poemas del libro⁴— y data la experiencia que da surgimiento al poema: dice dónde y cuándo le contaron la historia que urde en el texto. Cito aquí la primera parte del poema:

UNO

Blanca es la luna que asoma
hasta la transparencia en el oeste.
Si soplaras hacia ella desaparecería
al punto de tu aliento.
Tal el cirio
que los deudos apagan
para la paz del que marcha
sin consigo
al otro mundo

(Huenún, 1999: 45)

En los primeros nueve versos, la contemplación aproxima luna y llama de cirio. La luna —en un plano sideral— y la llama de la vela —en el plano cotidiano y terrenal, en el del rito de la despedida de los muertos— comparten la condición de poder desaparecer o disiparse. La luna, al igual que la llama del cirio, podrían ser sopladas y esfumarse. Esta aproximación se afirma en el sentido de la vista.

En la segunda parte, el poema se hace prosa:

DOS

Tomo el mate en un jarro de aluminio. Los ancianos de la casa hablan de un hombre que enloqueció buscando plata en las montañas. Volvió con una calavera en el morral y un par de falanges carcomidas por la nieve. A quién lo oía, invitaba a subir crueles caminos para seguir buscando huesos, su riqueza, la corruptible plata de los muertos.

Pobre loco —dice Juan—, murió allá arriba, perdido de camino, aplastado por la nevazón.

De Lonquimay, un tren cargó sus restos hasta Quepe. Envuelto en arpilleras lo entregaron a la policía.

Antonio Calfumán nombraban —dice—

(1999, pp. 45-46)

Las dos primeras oraciones enmarcan la escena: el poeta escucha, los ancianos relatan. Ya en la tercera oración, el poeta

se convierte en “relator” (Pollastri, 2008): vuelve a poner, en la maquinaria del pasaje de boca en boca, la historia del loco Antonio Calfuman.⁵ Apoyado en la voz de los ancianos de la casa, el poeta-relator selecciona qué contarnos, tamiza los hechos con su interpretación, cita la voz de Juan.

El verbo “dice”, que aparece dos veces en este pasaje, ata y une la palabra del poeta-relator a la de los ancianos. “Dice” contiene, en el ámbito de los relatos de origen mapuche, una significación por demás iluminadora. Adalberto Salas explica en *El mapuche o araucano. Fonología, gramática y antología de cuentos* (1992) lo siguiente: una de las características estructurales del verbo mapuche consiste en la llamada “incorporación”, es decir, en palabras completas —incluso, series de palabras— que aparecen incorporadas a la estructura interna de las formas verbales. Por ejemplo, las palabras *kutran* (enfermo, doliente, adolorido) y *foro* (diente) se aglutinan y forman *kutranforo*, adolorido de los dientes. También, y esto es lo que quiero subrayar, hay otros componentes que se adhieren al verbo, que no adquieren el estatuto de palabras, que “nunca ocurren independientemente, sino siempre como constituyentes internos de una forma verbal”, por ejemplo, en *kutranfororkey* (dicen que él estaba adolorido de los dientes). En ese ejemplo, se incorpora a *kutranforo* “-rke” e “y”, que no son palabras, aclara Salas, pues no poseen la autonomía de distribución que caracteriza tal estatus. “Y”, indica Salas, se refiere al “enunciado de hecho” y “rke” se traduce como “dicen que” (1992, pp. 69-70). En esta última, deseo detenerme: esta partícula que, en el análisis de la lengua no tiene estatuto de palabra, ata el verbo al acto de ser proferido, dicho.

Ahora bien, en la lengua de la narrativa, “rke” se utiliza sistemáticamente como “sufijo reportativo” y puede ser llamado sufijo de responsabilidad tradicional “en el sentido de que es usado por el hablante para hacer notar que la información entregada no procede de su experiencia directa, ni de la experiencia de ninguna persona demostrable, ni de la experiencia

colectiva actual (como el rumor), sino de la tradición, o sea, que ha sido transmitido verbalmente de generación en generación” (Salas, 1992, p. 213). ¿Podemos pensar, entonces, que la palabra “dicen” en el poema de Huenún no solamente ata, como señalaba la voz del poeta-relator a la de los ancianos, sino que anuda ambas voces con una voz colectiva más amplia? Los humildes hospederos dicen lo que alguien previamente les dijo, lo cual se constata en la última oración del apartado: “Antonio Calfumán nombraban —dice”. Podríamos pensar que esta última palabra trae adheridos los sentidos de “rke” en tanto responsabilidad tradicional de reportar, comunicar, transmitir. “Dice”, entonces, es una palabra autónoma en castellano henchida por el sufijo o partícula del *mapuzugun*, que vertebrata la transmisión de los relatos. De allí que condense no solo el acto de traspasos, sino una relación ontológica: lo que cuento fue dicho y, porque fue dicho, yo puedo transmitirlo. El poema “Nütram” se engarza en la tradición oral de una lengua que subraya el reporte, la responsabilidad tradicional de no adjudicarse lo contado y, al mismo tiempo, autorizarse en el pasaje del relato.

La contemplación fundada en la vista preponderante del primer apartado del poema —en el cual luna y la llama de cirio se asemejan— da lugar en el segundo apartado a la escucha. Así como la transparencia de la luna y la llama disipada por los suspiros pueden esfumarse, el relato de los hospederos difumina la preponderancia del ojo del poeta. Cobra más presencia el sentido del oído. Situado en la escena en la cual le profieren el relato, el poeta materializa la oralidad del *nütram* en una reproducción que no es una versión exacta ni una transcripción. En el tiempo posterior de la creación, de la escritura, se desdobra e inserta su imagen en la reinvenición del momento de la conversación. Subraya el carácter comunal de la escena y, al ubicarla en el centro del poema, intercalando su voz con la de Juan, vuelve a inclinarla hacia lo colectivo porque, como lectores, asistimos al momento del relato proferido.

En la tercera parte del poema, el espacio privilegiado ya no es el interior en el que se profiere el relato, sino una zona abierta que circunda la escena de la conversación. Como decía respecto del primer apartado del poema, disipadas llama y luna, el oído se aguza. Aquí, el poeta escucha el entorno y lo traduce:

TRES

Arde al viento el sahumero en los corrales
 (ruda fresca contra el brujo
 y el huecuve): vuela
 en sueños un pájaro de agüeros,
 solitario y mortal para los campos.
 su graznido detiene la memoria
 ocultándonos
 la llama de la luna.
 [...]
 huele tu sangre emplumada
 cóndor ciego,
 hecha nieve y negra plata entre los muertos.
 (1999, pp. 46-47)

El espacio amplio —las altas cumbres con nieve convertida en plata y huesos cual tesoros hallados por Calfumán— que rodea la escena comunal del *nütram* está atravesado, “tocado”, por las andanzas del loco: la nieve, según el sujeto la ve o imagina, supone también la búsqueda que dicen que el loco perseguía, de allí que sea la negra plata de los muertos. El sahumero se agrega a la serie de la luna y el cirio, e integra el olfato a los sentidos de la vista y del oído. Los dos versos entre paréntesis acotan la voz que ha transmitido un saber y encierran el eco de la enseñanza; como si lo que dijera el sujeto del poema viniese necesariamente adosado con otra voz que entrega saberes y, de allí, que el sentido del olfato esté también entrelazado con el relato y las fuerzas negativas del *huecuve*.⁶

El centro del poema, entonces, contiene el *nütram* en términos estrictos de relato de pretensión verídica entregado en una conversación. Como ondas en el agua, los dos sectores escritos

en verso se propagan a partir del centro-relato. La contemplación que hace el sujeto del entorno o espacio exterior está en íntima relación con el *nütram* compartido, pues este parece “ocasionar” la poesía que adviene o acontece con la escucha. Centrípeta y centrífuga, la escena del *nütram* posee el respaldo de una nota al pie, del dato, de la necesidad de decir “esto que cuento sucedió”. La nota al pie que acompaña el poema dice:

Me tocó vivir la última mitad del año 1992 en la pequeña parcela de la familia Caifal - Piutrin, situada a 18 kms. al sudoeste de Temuco. Allí, al calor de la cocina a leña, compartí *el nütram, la conversación mapuche que entrelaza retazos de mitos, recetas medicinales e historias de parientes y vecinos vivos y difuntos*. Fue en uno de esos *nütram* cuando mis amables hospederos relataron la locura de Antonio Calfumán, y sus últimas andanzas por territorios cordilleranos. (1999, p. 46; el destacado en cursiva es mío)

Título del poema y “nota al pie” amarran la instancia del *nütram* sobre la vida de Antonio a una revelación o momento en el que se recibe el relato. La manera en que Huenún precisa cuándo escuchó el *nütram* —“Me tocó vivir”— sitúan la escritura del poema y la imaginación poética como aquello que se desprende por haber “tropezado” o “caído en suerte” —según los sentidos de la palabra “tocar”— con esa conversación que entrelaza historias y saberes. La imagen del azar, de lo fortuito, y también de lo mágico, del sujeto tocado por el *nütram*, indica una experiencia que no puede más que lanzarse al poema. Por otro lado, esta nota al pie manifiesta la conciencia de género respecto del *nütram* que posee el poeta. Entrelaza allí la definición de un tipo específico de discurso oral: una conversación que entrelaza saberes, retazos de mitos. Esta nota reasegura el carácter comunal de la escena de conversación y la inclinación hacia lo colectivo que mencioné *ut supra*.

Otro aspecto ineludible de la nota al pie radica en la relación entre fecha y poema. No es la escritura de este último aquello datado, sino la escucha del *nütram* acontecida en “la última

mitad del año 1992”. Aun cuando no sea fechado el poema en sí, la datación parecería constatar la advertencia de Jean Bollack acerca de que los poemas “no son accesibles sin sus fechas, a menos que se altere su significación” (Bollack, 2005, p. 13). El presente de toda obra está siempre marcado por su situación histórica y, en el caso de este poema, Huenún indica dónde escuchó y quién profirió el *nütram* que trama luego en el poema que publica siete años después de la convivencia con la familia Caifal - Piutrin. En este sentido, el año 1992 supone un momento que la poesía de Huenún —y también la reflexión de otros poetas mapuche— lee de manera particular no solo porque es el año en que el poeta registra la entrega del *nütram*, sino por su amplia significación en tanto año del Quinto Centenario del “Descubrimiento de América”.

¿Qué acontecimiento evoca el poema *nütram*? O mejor ¿a qué otro acontecimiento, además de la entrega del *nütram*, responde el poema de Huenún? Así como en la poesía de Paul Celan el acontecimiento de los campos de concentración no se evoca por sí mismo sino por la lengua que se usa (Bollack, 2005, p. 34), el acontecimiento de las “conquistas” o, mejor, de los despojos viene con la fecha y el castellano en el que los hospederos Ricardo Caifal y Manuela Piutrin narran.⁷ Los acontecimientos que congrega el año 1992 —el denominado descubrimiento de América— y los sucesivos despojos neocoloniales se evocan en el castellano de la poesía de Huenún y en la nota al pie en la que comunica qué es un *nütram*. La tradición de este tipo de relato y conversación persiste en la lengua impuesta y llega a los oídos del poeta sin distancias temporales ni ahogos sensoriales. Paul Zumthor distingue entre la poesía oral que pertenece al pasado y la poesía oral actual: la primera, tomada sobre todo por investigadores, nos llega en el soporte de grabaciones o en registros escritos, a veces, con notaciones musicales y, ya que se ejecutó en el pasado, genera en nosotros un efecto de distancia temporal y de ahogo sensorial (1991, pp. 61-62). También sucede lo mismo con los *nütram*: en otros textos no abordados aquí como

“Eso es lo que é” de Liliana Ancalao, las voces gastadas que la poeta menciona son leídas por nosotros en textos como el de Félix Manquel (Mellado, 2014, 2020b). En el poema de Huenún, el poeta escucha el *nütram* oral actual, sin distancia temporal ni la mediación de ningún soporte. Vale traer aquí una de las figuras a las que el poeta ha acudido para reflexionar sobre su escritura: la del “poeta recolector” (Huenún, 2016) atento a las hablas del entorno próximo y conocido. Más que una imagen del “testigo” de los acontecimientos o de quien habla por delegación —propias del ámbito testimonial con el cual a menudo abordamos la poesía escrita por poetas mapuche en lo que atañe a la memoria—, el poeta - recolector se siente “tocado” por aquello que escucha. En el inexplicable misterio del cual surge la poesía, en una de las fibras eléctricas que propulsa el relámpago que la origina, está el *nütram*.⁸

Maribel Mora Curriao, nieta poeta

La poeta Maribel Mora Curriao integra en su poemario *Perri-montun*, de 2014, dos poemas hermanos que entrelazan relato proferido y figura del abuelo: “Malos sueños” y “Nütramkam”. Propongo leerlos contiguos, pues ambos devienen de los relatos de Manuel Curriao, quien también repone, a partir del relato de sus sueños, la voz de su madre Margarita. En las conversaciones del abuelo, ambas voces —del abuelo y la bisabuela— llegan hasta el oído de la nieta-poeta, quien, en versos, vuelve a contar los tránsitos de su estirpe.⁹

El primer poema, “Malos sueños”, está conformado por dos sectores: uno en prosa, de doscientas sesenta y cuatro palabras, al que le sigue un sector de treinta versos distribuidos en cinco estrofas. La escena del *nütram* aparece en el inicio:

Con la marca de los despreciados o los elegidos, que para el caso da igual, crecí bajo el designio de mi sangre. Mi abuelo, Manuel Curriao, me acogió en su casa y vertió en mi espíritu el tormento de las estirpes que luchan ferozmente

por no extinguirse. [...] Yo evoco con ternura los relatos que de niños nos prodigaba a mí y a mis hermanos, mientras curtía y cortaba cuero para la confección de riendas que le encargaban de fundos vecinos.

Su recuerdo pehuenche inundó mi infancia. Desfilaban ante mis ojos los personajes de sus cuentos: vilu, ñire, pan-gui, a diestra y siniestra vocablos del mapudungun, su lengua, que precariamente nos entregaba. (Mora, 2014, p. 38)

Los versos que siguen a este pasaje trazan una continuidad entre los tránsitos obligados de los antepasados, el presente de despojo de la descendencia y la utopía de un futuro reparador. Y, también, son una prolongación de esas “escenas de narración” que se reponen en el inicio del poema. En la versión mapuche de este texto, realizada por Víctor Cifuentes Palacios para la antología *Küمندungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)*, el pasaje que habla de “los relatos prodigados” se traduce como:

iñché ñochíngечи pürámtuken üyéchi pu epéw kizú ta *ngü-trámkalkefetew* püchükechengelu nga iñtché tañi pu llamngén engün, petu ñi ngüñkün ka ñi katrün fichi trülké nga witrántükuwe mawéllal zawmáfalngekelu kakémapu pülé. (2010, p. 370; el destacado en cursiva es mío)

En la versión en *mapuzugun*, cuento y conversación se aproximan aún más porque los cuentos (*pu epew*), así como los sueños del abuelo, son conversados (*ngütramkalkefetew*). La relación entre prodigar —palabra que usa Mora Curriao en la versión española— y hacer *nütram* —palabra que usa Cifuentes en la traducción— va en consonancia con los sentidos del poema. El sujeto recibe cuentos dados - conversados con profusión. Todos ellos conllevan una multitud de voces, personajes, historias de parientes y vocablos mapuche. La abundancia percibida a partir de la voz del abuelo genera un contrapunto respecto de la red de sentido delineada en los versos. En efecto, el sector que sigue se centra en el tránsito obligado, en la historia que habrá

rodeado al niño que luego se convierte en el abuelo que narra mientras confecciona riendas. Mientras la infancia de la niña —poeta en su adultez— transcurre en una casa que la cobija, poblada de seres y voces, la infancia del abuelo que prodiga los relatos aconteció cercana al desamparo, al tránsito obligado que contaba la bisabuela Margarita:

soledad de nieve / en las quebradas y en los huesos. / Triste el sueño de mi madre, / oscura torcaz aleteando / contra el viento. / Pero más triste aún / el sueño de mis hijos, / de los hijos de mis hijos/en territorio de nadie // por ahora nada somos, / ni siquiera paja/ en el ojo de Dios / que nos olvida. (2014, p. 39)

Quien habla en estos versos alude, antes de unir los sueños del abuelo y de la madre, a su cuerpo (su costado) contorneado por los relatos recibidos en la infancia: “como quilas florecidas / o graznidos nocturnos / pasan los sueños que formaron mi costado” (2014, p. 38); como si el trabajo sobre el cuero del abuelo se prolongase en la hechura de la nieta que lo oye y, con su otra labor, la de narrador, fuese también orfebre de la figura de poeta que encarnará la niña.

El abuelo artesano, a partir del cual devendrá la figura de poeta contorneada y configurada por la voz del abuelo, lleva consigo una figura de narrador, el artesano, que congrega los arquetipos del campesino sedentario y el del marino mercante: en su taller mientras enseña, el artesano narra y también recibe, se nutre, con los relatos de los aprendices migrantes (Benjamin, 2018). Este narrador parece legar, más que el saber del trabajo con el cuero para los fundos vecinos, la experiencia que a *posteriori* cuaja en los versos. La figura de poeta toma del narrador la cualidad de tener sus raíces en el pueblo, siguiendo a Walter Benjamin, y la cualidad que marca Yves Bonnefoy: hablar con las mismas palabras que las del pueblo, cuando el poeta estaba menos alejado de él (Bonnefoy, 2011), pues Mora Curriao escribe “crecí con los designios de mi sangre” (2014,

p. 38). Además de la ineludible lectura de Benjamin respecto del narrador, creo interesante traer la observación que hace el mencionado Paul Zumthor en *Introducción a la poesía oral* acerca del papel de la voz en sociedades africanas, en especial, la del artesano:

el verbo, fuerza vital, vapor del cuerpo, liquidez carnal y espiritual, se difunde en el mundo que da vida, en el que toda actividad se fundamenta en él. En la palabra se origina el poder del jefe y de la política, del campesino y de la simiente. *El artesano que da forma a un objeto pronuncia (y a veces canta) las palabras que fecundan su acto.* Verticalidad luminosa que surge de las tinieblas interiores, pero aún marcada por esas profundas huellas, la palabra proferrida por la voz crea lo que dice. Es eso mismo que nosotros llamamos poesía. (1991, pp. 65 - 66)

En el poema de Mora Curriao, la voz del abuelo crea, además de la rienda, a la nieta poeta. El poder de su voz puebla el “taller” con seres, historias, y, más tarde, la niña adulta escribe. La figura de poeta surge del taller y se fragua en el pasaje de niña cobijada, guarecida, a mujer adulta poeta. En el poema, los versos se centran en la “soledad de nieve”, en el entorno por el cual sus antepasados debieron transitar despojados de sus tierras; una soledad que se posa también en los huesos, una memoria encarnada en el cuerpo. La imagen de niña amparada que recibe el cariño y el cobijo de “los que sufren más” podría conectarse con la “piedra de toque” (Melis, 2004) para gran parte de la poesía escrita por poetas de los pueblos preexistentes de nuestra América: me refiero a la figura de José María Arguedas. En su autobiografía, que trasunta tanto su obra de ficción como sus cartas y ensayos, Arguedas es ese niño a quien le queda la honda huella que se tatúa cuando recibe “el consuelo que los que sufren dan a los que sufren más” (1965). El abuelo “que lleva la marca de los despreciados” entrega cobijo, cariño, lengua e historias. La figura de poeta que se delinea en estos dos poemas de Maribel Mora Curriao es la de aquella que elige

contar la orfandad de su estirpe. La infancia de la niña no se erige en condición de orfandad, pues su abuelo la ha amparado. Sin embargo, “sabe” de esa condición de *wakcha*¹⁰ y elige enunciar desde allí los versos que siguen a la escena recordada del taller: la silueta del sujeto es contorneada por las voces que transmiten la memoria de los tránsitos de su estirpe.

Este aspecto, el de los tránsitos y la memoria, aparece también en poemas de otras autoras como en *Pu zomo wekuntu mew* de Liliana Ancalao: “Yo nací con la memoria de sus pies entumecidos/ y un mal concepto de las chivas / esas tontas que se van y se pierden/ y encima hay que salir a buscarlas / a la nada” (2009, p. 8). La particularidad en Mora Curriao es el primer plano que adquiere la narración, el relato entregado. El núcleo de los tránsitos y las trashumancias resulta altamente significativo, tanto para la poesía mapuche, como para la literatura del sur argentino chileno que la incluye (Pollastri y Espinosa).¹¹ En el caso de la poesía mapuche, los tránsitos pueden tener una doble valencia: son los que dan cuenta de un territorio delineado por múltiples pasajes y relaciones a un lado y otro de la cordillera, previas a la demarcación de los estados nacionales, y en el período de las campañas militares del siglo XIX también suponen los desplazamientos forzados de las comunidades; esto último no es privativo de las comunidades asentadas en el sur, puesto que los procesos de anexión de los territorios a los estados nacionales se conformaron por políticas sistemáticas contra las poblaciones originarias en todo el territorio que después conformarán Argentina y Chile.

“*Nütramkam*”, también del libro *Perrimontun*, recupera el relato del abuelo de “Malos sueños”. Tituladas “conversación” — así puede traducirse *nütramkan*—, las ocho estrofas del poema trasuntan el tránsito obligado al que me refiero:

Bajaron de la cordillera
sin miedo sin esperanza.
Marchaban hacia el mar

y el valle los detuvo.
Amanecieron ebrios de mediodía
y se negaron a seguir la ruta.

[...]

En esos campos ajenos
criaron hijos,
peones y sirvientas para el nuevo reino.

De la cordillera bajamos un día
—contaban a los nietos—
en busca de la tierra
prometida a nuestros padres
(2014, p. 109)

Ante la pregunta acerca de quién habla o quiénes conversan, resulta interesante ver cómo son varios los sujetos que dicen “yo” en el poema. Por un lado, los abuelos que cuentan la historia y también los bisabuelos que bajaron de la cordillera, también el yo del poema que se conjuga con ellos en los últimos cinco versos: nuestros hijos / nuestras hijas / emprenderán nueva marcha. / Nosotros cuidaremos los muertos / hasta el amanecer de las montañas (2014, p. 109). Se puede leer esta conjunción de varios “yo”, o de varias voces, en el nosotros inclusivo: yanaconas de la historia, / huimos a los cuatro puntos cardinales / y una luz nubló nuestras palabras. Los treinta y un versos atesoran las conversaciones del abuelo y subrayan el destino colectivo de los desplazamientos forzados. En relación con el título, quien habla en el poema sigue la posta o cadena de relatores, desde la conversación hacia el poema: *nüttram* y poesía se funden.

Viviana Ayilef, Wenuan Escalona y César Cabello

Tal como señalaba en el comienzo de este artículo, es posible marcar dos direcciones en la relación *nüttram* - poesía: poemas que parecen decir que, sin la conversación, sin el *nüttram*, la

poesía no sería posible; y otra que traza la dirección opuesta, la de la interrupción de las conversaciones. En poemas de Viviana Ayilef, Wenuan Escalona y César Cabello, el *nütram* se manifiesta por su falta o por la interrupción de su traspaso y se configuran así imágenes de poetas “sin abuelas” o “desobedientes del *nütram*”. Se señala así la centralidad del acto de escucha y pasaje de relato —aquel que traspasa la memoria histórica del pueblo y los saberes tradicionales— que los poemas de Ayilef, Escalona y Cabello vienen a contestar, revisar, escutar.

No tuve abuela que prodigara relatos y, sin embargo, tengo el don de la palabra podría ser una expresión puesta en la boca de quien habla en el siguiente poema de Viviana Ayilef:

Yo no tuve una abuela
fogón de relatos
ollitas humeantes
telar que congregue.

No vi perderse en el horizonte la piel del caballo.
No me bañé nunca en la aguada.
Y no corrí a la intemperie, descalza.
He vivido presa.

Pero no puedo mentir esa historia.

No puedo decir “en mi recuerdo de infancia los mayores...”,
algo.

Porque no había mayores.

[...]

Trato de ficcionar un relato mapuche a la usanza
para llenar el inciso
pero vi a mi abuelo delirar las chivas en una pieza de barrio. En Esquel. En el Barrio “Roca”.
Cuando no pudo más habitar su tapera camino a La Zeta.
Lo vi regando con vino el cerámico limpio. Era perfecto ese círculo.
Y vi a la tía correr a puteadas mientras torcía el trapo de piso

y con él nuestra historia.¹²

El trapo de piso que escurre la ofrenda —ese círculo perfecto de vino en el piso— desacraliza el saber/*kimvn* que el abuelo no entrega de manera directa y que la poeta decodifica en el presente del poema. El hartazgo del cansancio por el trabajo doméstico —vi a la tía correr a puteadas— y el trapo retorcido equivalen a las palabras que ahora profiere: “como cayera la sangre / las lágrimas / como estas palabras caen”. ¿Qué sale, entonces, de la boca de la poeta sin abuela que no puede hacer *pentukun* —saludar de manera protocolar—, ni hablar cómodamente acerca del *tuwun* o del *kupalme*, los orígenes territoriales y sanguíneos?

Como señala Anahí Mariluan, en este poema la memoria familiar es testigo del tiempo que no fue y que la poeta sobrevive. De allí que podamos leer la pena del *ülkatufe* (cantora), quien asume y revive la violencia con la cual se invisibilizaron las costumbres y tradiciones mapuche (2022, p. 6). En la historia individual que traza el poema se lee también la experiencia colectiva: cuenta le ha pasado a muchas personas y familias mapuche. Me interesa subrayar el relato “a la usanza” que la poeta no puede ficcionar para cumplir con el inciso —con los parámetros que se esperan de una persona mapuche— y que podríamos traducir como la posesión de una infancia rural, una abuela relatora y la transmisión intacta de saberes como el *pentukun*. Mientras este poema muestra una experiencia propia que es la de muchos, también marca un “estado del arte”: el don de la palabra está igual, se posee, aun en la ausencia de la infancia esperada —o a la usanza, la que encuentra en la costumbre y en la tradición un valor— y esto supone la contestación a ciertos parámetros que también se detentan en el ámbito de la poesía. El poema entonces deviene un *pentukun*, una presentación profana que cuenta lo que no se debe, desacraliza el relato usual y trama el don de la palabra desde los ojos de una niña que se posan en la ofrenda desterritorializada del abuelo y

en el trapo retorcido de una tía. En el lugar del relato o *nütram* que el abuelo no entrega —porque no enseña ni explica el porqué de su ofrenda— está la afrenta, la puteada, de la tía.

En esta misma línea podemos leer poemas de Wenuan Escalona. En “Tres emisarios”, de *Preguntas al Sur de Fantasía* (2021), Wenuan-poeta inquiere tres tipos de emisarios que corresponden a tres tipos de poetas: el primer mensajero cree tener la flor de la memoria; el segundo, cuyo mensaje gira en torno a las palabras “dolor” y “oscuro”, es un poeta impulsado por “ríos de genes y políticas”, un extraño; el tercer emisario, en el que me interesa detenerme, tiene claras referencias a la figura de Elicura Chihuailaf. Este emisario-poeta de estética firme logra que el ciudadano letrado le tienda una mano como a un *werken* [mensajero] de la memoria. Su recado confidencial se pierde y en el devenir temporal —el indígena devenido en campesino, el campesino devenido poeta obrero, y el obrero cliente— las murallas que dividen la ruralidad de la infancia de la ciudad actual siguen intactas. Quien habla en el poema parece decirle a este *werken* que escriba sobre todo eso, es decir, sobre su condición, sin dolor y sin culpa, pues no hay retorno al país natal. Transcribo aquí este último apartado del poema:

Con los años a cuesta, con el peso de los poemas escritos
 en pensiones, conventillos que escrutaron los pasos del amor,
 el daño al hígado y las manos, con la templanza reluciente
 en tu mollera, Emisario, como una estética firme llegaste
 a los muros de Uruk o Santiago o Temuco o Barcelona
 satisfecho y confiado porque había una cama esperando
 un techo, una mujer que esfuma el olor de tu bosque.
 [...]

Cambió la industria, la técnica, la fuerza de trabajo, tecnología
 en patas de los bueyes, en el vapor y fibra óptica
 y los indígenas se hicieron campesinos, y los campesinos
 se hicieron obreros y los obreros, clientes.
 Pero con los años a cuestras, Emisario, con el peso de los
 poemas
 escritos, poeta, querías el papel de ciudadano de Phobos,

la llave de la Ciudad Prohibida, un puesto de guardia para una lengua ultramarina en Dublín o caudillo en Concepción.

El ciudadano puro, el letrado, te tiende la mano como a un Werken de la memoria: pero tu mensaje con los años

se pierde. El recado confidencial que traías se pierde entre puertos austriacos, entre tanta lluvia seca

(2020, p. 44)

No leo tanto la creación de una contrafigura, opuesta a la de Eliucura Chihuailaf, sino un incesante cuestionamiento que marca el ritmo del poemario en su conjunto: arremeter el “gran relato que nos impone instalarnos en la cómoda identidad de víctimas o victimarios” señalado por Damsi Figueroa (2021, p. XI). Parado en la estrategia de la metalepsis, Wenuan, indica Figueroa, se transmuta en personaje de sus propios poemas. En algunos parece dirigirse a sí mismo; por ello, podríamos decir que al mismo tiempo que se dirige al emisario del recado confidencial habla consigo acerca de las decisiones que él, en tanto poeta mapuche, podría o no tomar. De allí “la alegoría de la lectura crítica de la propia poesía mapuche contemporánea” que la mencionada estudiosa marca (Figueroa, 2021, p. XII). “No celebro a la memoria ni a la certidumbre del pasado, / pues todo cachivache del afecto, todo laurel, columna y familia, / se contrae y despedaza a cada instante, / como la esquirla de un planeta fallecido”, leemos en el poema “Calle Las Quilas. nota de voz 00” de *El mapa roto* (2014). Los poemas de Wenuan y Ayilef suponen figuras de poetas que no se afianzan en el traspaso del *nütram*. Sus poéticas indagan el quiebre, la fisura, el lugar de la incertidumbre.

Otro de los poetas que podría ubicar en esta serie es César Cabello. En su poemario *Cuaderno obrero* (2019) introduce el cuarto apartado, “Crónica de frontera”, con un extenso texto en prosa titulado “De cómo aprendimos el arte de la guerra”. En este relato, el poeta introduce la figura de un abuelo relator:

Algunos de los hijos y nietos de los mapuches que migraron desde el sur a Santiago escuchamos en nuestra infancia los relatos de las guerras sostenidas por nuestros antepasados, primero, contra el español y, luego, contra el Estado chileno. En esos relatos que mi abuelo contaba como si fueran las partes de un gran cuadro marcial se mezclaban —junto a las campañas militares y a los nombres de Kūlampang, Kalfūlikan, Kalfūlkura y Leftrararu— las pequeñas historias familiares, y las descripciones del paisaje natural y cultural que, durante las décadas del 30 y 40, asomaban en Molco, una localidad cercana a Pitrufulquén, que fue el lugar donde él vino al mundo y en el que pasó los primeros años de su vida. (2019, p. 63)

Este abuelo mostró siempre una fijación particular por las armas y los asuntos de guerra, nos cuenta el narrador. Luego de haber sido un niño ofrecido “en prenda”, alejado de su Lof para servir a una anciana que apenas conocía, el abuelo se escapó para alistarse en el ejército y mantendrá la predilección castrense con la cual adoctrinará a sus nietos: “Al no tener hijos varones y sí una buena camada de nietos, se empeñó en que forjáramos su misma contención a los golpes. Quizá porque éramos los descendientes del indio del barrio, quizás porque pensó que nada más podría ofrecernos” (2019, p. 64). El abuelo narraba historias de uniformados y las acompañaba “con extensas sesiones de trabajo físico en las que participábamos mis primos y yo. Gobernados por la inapelable mirada del gato de la casa, al que apodábamos Coronel” (2019, p. 64). Desde los siete a los doce años, cuenta el narrador, se adiestrarán él y sus primos en el uso de la espada, el arco y los zancos fabricados por el mismo abuelo “para gloria de su vivo y personal ejército”.

Me interesa detenerme en la figura de la bisabuela que ingresa en el relato tamizado por la voz de la madre:

Mi madre cuenta que en su niñez observó cómo una mujer de contextura ancha y rasgos afilados, vestida con un traje negro y de la que colgaban relucientes joyas de plata, visitó

en Santiago, una mañana, a mi abuelo. Conversaron en la cocina, en una lengua que mi madre y sus tres hermanas desconocían. No se enteró de qué hablaron ni quién era la mujer que los visitaban ese instante. Sólo cuando tuvieron que despedirse, su madre les señaló: díganle chao a su abuela. (2019, p. 63)

El traje negro y las joyas de plata refieren la vestimenta tradicional de la mujer mapuche, y esa lengua desconocida, inferimos, es el *mapuzugun*. El abuelo, entonces, se configura como un niño huacho, alejado del *lof*, narrador por excelencia que, además, ayudará su nieto a tomar libros en préstamo, en la biblioteca, y le pedirá que le cuente aquello que lee. Cito un pasaje más:

Siempre me narró esas historias con una seriedad y una cautela que no empleaban sus otros actos. Quizás por eso nunca falté a la naturaleza irrenunciable del relato. Me convenía su manera de contarlo y, en especial, eso de encajar las pocas palabras que sabía en castellano junto con otras mapuches y algunas que inventaba, para darse a entender. Había algo de infantil en ese gesto, como cuando los sentidos sobran o los recién nacidos interpretan el amor. De esos primeros conatos verbales aprendí a rodear el mundo con la audición, a montar la vista y encaminarme hacia las páginas del *País Nocturno y Enemigo*. (2019, p. 66)

Cercana a la de Maribel Mora Curriao, el nieto en gran parte deviene poeta y narrador tutelado por la figura de su abuelo. César Cabello —autor de *El país nocturno y enemigo*, publicado en 2013— cuenta aquí un relato que podríamos tomar como relato sobre los inicios de escritor. Tanto este poemario como *Cuaderno obrero* están conformados por poemas que refieren los espacios marginales de la ciudad, las barriadas, una estirpe proletaria y popular. Me interesa enlazar “Crónica de frontera”, en tanto relato de los comienzos, con “/Poema de las plantaciones” del mencionado *El país nocturno y enemigo*:

Antes del control natural de plagas
esperábamos a que los insectos se matasen entre sí
para arrancar el fruto con manos silvestres

Así me lo enseñó mi abuelo
explicándome en la organización de sus cultivos
pero yo aprendí a callar sobre estas cosas
que de nada servirían en 50 cm de tierra
arrinconados en el patio trasero
de una vivienda social

El cáncer entraba por la boca
se extendía el páncreas a los testículos al estómago
Si permanecíamos en silencio nos salvaríamos
De todas formas no habría nadie
que quisiera escucharnos (2013, p. 40)

Por un lado, la construcción de la figura de escritor que organiza César Cabello cumple con esos relatos a la usanza que refiere el poema de Viviana Ayilef: un abuelo relator, la transmisión de enseñanzas tradicionales. Digamos que hay una instancia de *nūtram* que atraviesa o delinea a ese niño y joven quien más tarde será poeta. Ahora bien, tanto *Cuaderno obrero* como *El país nocturno y enemigo* no se anclan en el traspaso de esas enseñanzas o memorias o, en otras palabras, no lo hacen en la misma línea que los poemas abordados de Jaime Huenún o Mariel Mora Curriao. En el poema de las plantaciones, la enseñanza del abuelo se cancela: en el plano textual, de nada sirve en el presente tóxico de la vivienda social; en el ámbito simbólico acaso eso sea un sustrato sobre el cual se asienta la voz poética, pero que rehúsa transmutarla de manera directa a su escritura. Otro de los textos de *El país nocturno y enemigo*, titulado “/De por qué no merezco el Nobel”, sostiene: “Te hablaría en indio si supiera qué decirte / y no tuviera que entrar a robar unas palabras / a una lengua que no es la mía” (2013, p. 74). Lo cual parece dirigido, al igual que Ayilef, a confrontar “el relato a la usanza”, es decir, qué se espera o no se espera de un poeta mapuche.

A modo de cierre

Es posible señalar, entonces, en el corpus elegido, la atención sobre el pasaje de relatos y el lugar de las conversaciones —truncas algunas— tanto en los poemas como en las figuras de poetas. De allí que pueda leerse una conciencia de género acerca del tipo discursivo *nütram* desplegada en el mismo ejercicio de la escritura de la poesía. En Jaime Luis Huenún y Maribel Mora Curriao, la escritura del poema, su invención, supone la continuidad de la conversación. En “*Nütram*”, de Huenún, el relato proferido por los hospederos ocasiona una poesía que adviene o acontece con la escucha y atestigua con su datación y el castellano en el acontecimiento de la Conquista. En los poemas de Mora Curriao, son los versos quienes cobijan los relatos oídos y conforman una memoria comunal. La figura de poeta parte de la niña, quien, atravesada de misterio y asombro, veía el taller del abuelo poblarse de seres. Luego, adulta, devuelve el gesto y confecciona versos, como riendas, que atan pasado y presente. Son sus versos quienes amparan, ahora, a la memoria comunitaria. Los poemas de Viviana Ayilef y César Cabello inquietan la relación *nütram*-poesía desde su interrupción para leer desde allí procesos identitarios en la escritura y el orden social amplio, es decir, en las configuraciones de las personas atravesadas por el racismo y la negación o pérdida de los conocimientos mapuche. En Cabello, la figura del abuelo lanza-crea, como en Mora Curriao, un poeta, pero que, si bien repone la memoria de la infancia y de saberes entregados, “aprende a callar sobre estas cosas”.

La relación relato proferido-poesía propicia también la lectura hacia el interior de lo que podríamos denominar poesía mapuche o poesía escrita por poetas mapuche. La alegoría de la lectura crítica que Damsi Figueroa (2021: XII) observa en la escritura de Wenuan Escalona puede también corresponder a zonas de la escritura de César Cabello y Viviana Ayilef. Ambos hacen explícita la autorreflexión que toda poesía conlleva. Wenuan

Escalona se detiene en la imagen de poeta emisario o mensajero para entablar con él también un *nütram*, una conversación, que le mide el pulso al devenir de la poesía “indígena” actual.

El título de este artículo propone la pregunta “¿qué (con) versan los poetas?”, una indagación que pretende llegar no al “tema” del poema, sino direccionarse hacia la relación del habla del poeta con aquello que escucha, con lo que no escuchó, y con lo que desea intercambiar. Poetas, con o sin abuelas, se suman al círculo —ceremonial, sagrado y profano, ancestral y actual, del fuego, del lenguaje y la escritura— y lo agrandan.

Notas

- 1 En los textos literarios, críticos y teóricos consultados para esta investigación, la palabra en mapuzugun “nütram” aparece escrita, según el grafemario elegido, de diversas maneras: nutram, nütram, ngütram, nvxam. A menos que realice una cita directa, elijo “nütram”.
- 2 Indagaciones recientes desde estudios literarios, lingüísticos, históricos y antropológicos indican la importancia del *nütram* en la oralidad mapuche y en la amplitud de lo que podríamos denominar “tipos textuales”, entre ellas, los abordajes de Iván Carrasco (2000, 2019), Hugo Carrasco (2000, 2006), César Fernández (1987, 1995), Lucía Golluscio (1984, 2006), Marisa Malvestitti (2002, 2008) y Walter Delrio (2005).
- 3 El apartado “UNO” contiene nueve versos; el “DOS”, sector en prosa, ciento sesenta y ocho palabras; el apartado “TRES”, treinta y un versos. La nota final se compone de doscientas palabras.
- 4 Jaime Huenún dispone notas al pie que explican y traducen palabras, nociones y nombres mapuche en ocho poemas de los veintiuno que conforman la obra.
- 5 El relator, a mitad de camino entre narrador y autor, supone una figura que ve y por ello relata. “Implica siempre un acto de mediación, un traslado y un convenio pautado con el receptor” (Pollastri, 2008, p. 160), por lo cual esta figura necesita de una comunidad interpretativa que comparta el campo de experiencia.
- 6 En el Diccionario de Augusta se lee: Weküfü|, s., el diablo; el flechazo del demonio que consiste en un palito, una pajita, un pelo o una lagartija, que la machi finge extraer del cuerpo del enfermo.
- 7 En el apartado “¿Qué casa, qué lengua?”, Jean Bollack sostiene a propósito de “Fuga de Muerte” de Paul Celan: “El acontecimiento de los campos de concentración no se evoca por sí mismo, directamente, sino por su

- presencia en una lengua que se define a través de él, y que no tiene otra salida que dejarse penetrar completamente por él. Al acontecimiento siniestro responde el de esta poesía. La aceptación, por parte de Celan, de la lengua poética y, ante todo, alemana, ha sido la aceptación, hasta sus últimas consecuencias del acontecimiento de la matanza que dicha lengua ha acarreado y producido” (2005, p. 34).
- 8 Me ayudó también a pensar la datación de los poemas, la “afirmación política indirecta” de la que habla Adrienne Rich en “Sangre, pan y poesía: la posición de quien es poeta” (1984). Rich fecha sus poemas como una declaración que pone en evidencia la conexión entre poesía y vida.
 - 9 Enrique Foffani ha inquirido la figura de la abuela en la poesía de Jaime Luis Huenún en tanto encrucijada de tiempo y territorio que dice la historia (2012, pp.169-180).
 - 10 En “Lenguas *kuñifal*: pasajes entre el mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda” (2014), pienso la noción de “kuñifal” en diálogo con la de “*wakcha*” proveniente de la etnografía andina en tanto ambas designan la orfandad del sujeto. Mercedes López Baralt propone la noción “*wakcha*” como una de las claves para entender la escritura arguediana. Alude, entre otros textos, a la intervención de 1965 para demostrar que Arguedas no sólo construye personajes *wakchas* sino que él mismo se presenta como un escritor huérfano de huérfanos (López Baralt, 1996, pp. 299 - 330). “*Wakcha*” puede traducirse como el que no tiene comunidad en la cual guarecerse y ha perdido todo lazo y posibilidad de establecer intercambios, reciprocidades; un ser desplazado que tiende hacia el migrante. En lengua mapuche, hay una palabra que designa la condición de *wakcha*: “*kuñifal*”. Este vocablo, según lo exhibe un corpus de poemas, también nombra al sujeto cuya orfandad no está solamente dada por la falta de padres, sino por la carencia de una comunidad con la cual establecer lazos de supervivencia. En estos abordajes pensé, sobre todo, la relación entre *kuñifal* y lengua mapuche, como la lengua de los abuelos que no fue transmitida. Cfr. Revista Racial Vol. 5 Núm. 5-6 (2014) < <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/racial/article/view/9586/10354>>
 - 11 Ambas investigadoras dan cuenta del lugar central de los tránsitos en la literatura del sur argentino chileno. La relación del sujeto con el espacio en la literatura actual está atravesada por “la trashumancia como mito de origen” y cuya geografía imaginaria no está atada tanto a los mapas o a la cartografía sobre la región, sino a los propios recorridos reales y simbólicos de los sujetos (Pollastri, 2010, pp. 439-462). Estos mismos recorridos configuran un área cultural posible de ser estudiada, aun en su heterogeneidad, como tal (Espinosa, 2016).
 - 12 Poema citado del afiche “Cuarentena. Poemas & textos (12) Julio 2020” realizado por el poeta Gerardo Burton, desde su editorial independiente La Cebolla de Vidrio Ediciones, Neuquén, Patagonia argentina. Desde 2017, Burton ha realizado veinte afiches impresos en formato mayor A3 y en A4

distribuidos en manifestaciones, liberados en la *web*, a través de redes sociales y, en algunos casos, pegados en paredes de Neuquén (Patagonia argentina). Para Burton, el objetivo es difundir la mirada de la poesía sobre acontecimientos sociales, culturales y políticos que conmueven a la sociedad. En este caso, el afiche fue realizado en el contexto de la pandemia de la Covid 19.

Referencias

- Ancalao, L. (2009). *Mujeres a la intemperie / Pu zomo wekuntu mew*. Buenos Aires: El Suri Porfiado.
- Augusta, F. (1915). *Diccionario araucano-español y español-araucano*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. <<https://archive.org/stream/diccionarioarauca01fluoft#page/n5/mode/2up>>
- Ayilef, V. (2020). Yo no tuve abuela. En G. Burton (ed.). Afiche *Cuarentena. Poemas & textos (12) Julio 2020*. Neuquén: La Cebolla de Vidrio Ediciones.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- Bollack, J. (2005). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid: Trotta.
- Bonnefoy, Y. (2001). La poesía y la universidad (1984). En Y. Bonnefoy. *Sobre el origen y el sentido* [2ª Ed.]. Córdoba: Alción.
- Cabello Salazar, C. (2013). *País nocturno y enemigo*. Santiago: Piedra de Sol.
- Cabello Salazar, C. (2019). *Cuaderno obrero*. Santiago: Edición del Autor.
- Cañumil, T., Berretta, S. M. & Cañumil, D. (2013). *Tukulpayñ tayñ kupal: recordemos nuestro origen*. Florencio Varela: Xalkan ediciones.
- Chihuailaf, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM.
- Escalona, W. (2014). *Mapa roto*. Chile: Ediciones del Aire.
- Escalona, W. (2021). *Preguntas al Sur de Fantasía*. Concepción: Ediciones del Archivo.
- Espinosa, G. (2016). Más allá de las fronteras: la literatura en el área cultural “Patagonia”. En C. Hammerschmidt (Ed.). *Pa-*

- tagonia literaria. Fundaciones, invenciones y emancipaciones de un espacio geopolítico y discursivo.* Alemania - Londres: Inolas.
- Facultad de Letras [letrasuc]. (2020, octubre, 14). Elicura Chihuailaf en Letras-UC: su nuevo recado para Chile. Conversación y lectura poética, con ocasión del Premio Nacional de Literatura 2020 [Video en Facebook]. <<https://www.facebook.com/134228629954845/videos/367367621132907>>
- Figueroa, N. (2021). Prólogo. En Escalona, W. (2021). *Preguntas al Sur de Fantasía*. Concepción: Ediciones del Archivo.
- Foffani, E. (2012). Las lenguas abuelas: eso es todo lo que queda en el tintero (Sobre *Reducciones* de Jaime Huenún). En J. L. Huenún. *Reducciones*. Santiago de Chile: LOM.
- Huenún, J. L. (2016, diciembre 2). Conversatorio Culturales Capítulo 5 (Parte 1) [video] @CampusTVHD. <<https://www.youtube.com/watch?v=VzVOAb8ZFAw>>
- Huenún, J. L. (1999). *Ceremonias*. Santiago: Editorial de la Universidad.
- Lenz, R. (1895-1897). *Estudios araucanos: materiales para el estudio de la lengua, la literatura, i las costumbres de los indios mapuche o araucanos: diálogos en cuatro dialectos, cuentos populares, narraciones históricas i descriptivas i cartas de los indios en la lengua mapuche*. Chile: Patrimonio Cultural Común, Memoria Chilena, Centro de Recursos Digitales de la Biblioteca Nacional de Chile.<<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7925.html>>
- Llancaqueo, M. & Salazar, A. (2015, abril 10). Segundo Llamín ñi kuyfike nūtram. Las antiguas conversaciones de Segundo Llamín [video] <<https://www.youtube.com/watch?v=U8wRAoTezeo>>
- Mansilla Torres, S. (1999). Ceremonias: para alumbrar las viejas sabidurías: conversación de vivos y difuntos. En: J. L. Huenún. *Ceremonias*. Santiago: Editorial de la Universidad.
- Mariluan, A. (2022). Ül – El canto-poesía mapuche: Cantar para vivir, cantar para resistir. En Working Paper Series, Puentes Interdisciplinarios, 1. Bonn: Centro Interdisciplinario de

- Estudios Latinoamericanos/ Interdisziplinäres Lateinamerikazentrum (ILZ) de la Universidad de Bonn.
- Mellado, S. (2014b). *La morada incómoda: Elicura Chihuailaf y Lilitana Ancalao*. General Roca: Publicfadecs.
- Mellado, S. (2014). Lenguas Kuñifal: Pasajes entre el Mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuailaf, Lilitana Ancalao y Adriana Paredes Pinda. *Recial*, 5(5-6). <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9586>>
- Mellado, S. (2020b). Sujetos arreados: traslados forzosos del kulliñ en textos actuales de la Patagonia argentina y chilena. *Anclajes*, XXIV (2), 47-61. <<https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/4004>>
- Mellado, S. (2020). Con(versan) las hablas de la poesía: nüttram, parlamento y oralitura en Elicura Chihuailaf. *Recial*, 11(18). <<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v11.n18.31227>>
- Mora Curriao, Maribel & Moraga García, Fernanda (ed.) (2010). *Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)*. Santiago: LOM.
- Mora Curriao, Maribel (2014). *Perrimontun*. Santiago de Chile: Editorial Konünwenu.
- Pollastri, L. (2010). El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato. En Pollastri, L. (coordinación, edición literaria y prólogo). *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay.
- Pollastri, L. (2008). La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano. En Andres-Suárez, I. & Rivas, A. (ed.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- Salas, A. (1992). *El mapuche o araucano. Fonología, gramática y antología de cuentos*. Madrid: Editorial MAPFRE.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. España: Taurus.

**PERRA NEGRA EN BRAMA: MUJERES Y ANIMALES EN LA
POESÍA DE BRICEIDA CUEVAS COB**

**PERRA NEGRA EN BRAMA: WOMEN AND ANIMALS IN THE
POETRY OF BRICEIDA CUEVAS COB**

**PERRA NEGRA EN BRAMA: MULHERES E ANIMAIS NA
POESIA DE BRICEIDA CUEVAS COB**

Karina Monserrat Acuña Murillo*

Universidad Nacional Autónoma de México
mon.acunamurillo@gmail.com
ORCID: P0000-0002-9546-470X

Luz María Lepe Lira**

Universidad Autónoma de Querétaro, México
lepe.luz@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6953-0734

Recibido: 30/01/2024

Aceptado: 10/02/2024

* Estudiante del Doctorado en Estudios Mesoamericanos de la (UNAM). Maestra en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) en la línea de estudios sobre literatura indígena, oralidad y etnicidad. Licenciada en Estudios Literarios con Línea Terminal en Escritura Creativa. En 2021, ganó el Premio a la Mejor Tesis de Humanidades de la Universidad Autónoma de Querétaro con el trabajo titulado: *Mujer con ropaje nube de tormenta. La construcción estética de la intersección entre género y etnia en la obra poética de Irma Pineda y Briceida Cuevas Cob*. Ese mismo año editó los libros bilingües *Cuentos totonacos de Pantepec, Puebla* y *Cuentos nahuas de Zoquiapan, Puebla* como

Resumen

Este artículo realiza un estudio comparativo del uso de sustantivos animales (en masculino y femenino) en una selección de 14 poemas de los libros *El quejido del perro en su existencia* (1995), *Como el sol* (1998), y *Del dobladillo de mi ropa* (2008), de la poeta maya Briceida Cuevas Cob, para mostrar si existe una diferencia en la connotación del sustantivo cuando se presenta su flexión en femenino. La hipótesis es que la connotación en el caso femenino se expande hacia la metáfora estructural LAS MUJERES SON ANIMALES, y a los estereotipos negativos sobre las mujeres. Los datos del corpus de versos que mencionan zoónimos en masculino y femenino se sistematizaron en tablas para mostrar que, efectivamente, la connotación de los sustantivos animales en femenino es utilizada en los poemas para insultar o reprochar el comportamiento socialmente vigilado en las mujeres.

Palabras clave: Briceida Cuevas Cob, connotación, flexión de zoónimos, metáfora estructural.

Abstract

This article makes a comparative study of the use of animal nouns (masculine and feminine) in a selection of 14 poems from the books *El quejido del perro en su existencia* (1995), *Como el sol* (1998), and *Del dobladillo de mi ropa* (2008), by the Mayan poet Briceida Cuevas Cob, to show if there is a difference in the connotation of the noun when its inflection is presented in feminine. The hypothesis is that the connotation in the feminine case expands to the structural metaphor WOMEN ARE ANIMALS, and to negative stereotypes about women. The data from the corpus of verses mentioning zoonyms in masculine and feminine were systematized in tables to show that, indeed, the connotation of animal nouns in

colaboradora en el proyecto beneficiario de FONCA “Retoños de las palabras de nuestros abuelos”. Formó parte del DITACINE en la generación 2021-2022. En 2022 recibió la Medalla al Mérito Académico 2021 por la Universidad Autónoma de Querétaro.

*Profesora TC de la Facultad de Filosofía, UAQ. Miembro del SNI, nivel II, doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la UAB. Sus líneas de investigación se centran en las tradiciones orales y las literaturas indígenas de América. Ha publicado los siguientes libros “Cantos de mujeres en el Amazonas” (2005), Premio Andrés Bello (2004); “Lluvia y viento: puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria” (2010), Premio del Certamen Alfonso Reyes 2009; “Relatos de la diferencia y literatura indígena” (2018), Mención del Premio Casa de las Américas, en la categoría Estudios sobre las Culturas Originarias de América.

feminine is used in the poems to insult or to disapprove socially policed behaviors in women.

Keywords: Briceida Cuevas Cob, Connotation, Flexion of zoonyms, Structural metaphor.

Resumo

Este artigo faz um estudo comparativo do uso de substantivos animais (masculinos e femininos) numa seleção de 14 poemas dos livros *El quejido del perro en su existencia* (1995), *Como el sol* (1998) e *Del dobladillo de mi ropa* (2008), da poetisa maia Briceida Cuevas Cob, para mostrar se existe uma diferença na conotação do substantivo quando a sua flexão é apresentada no feminino. A hipótese é que a conotação no caso feminino se expande em direção à metáfora estrutural AS MULHERES SÃO ANIMAIS e a estereótipos negativos sobre as mulheres. Os dados do corpus de versos que mencionam zoonônimos no masculino e no feminino foram sistematizados em tabelas para mostrar que, de facto, a conotação de substantivos animais no feminino é usada nos poemas para insultar ou reprovar comportamentos socialmente policiados nas mulheres.

Palavras-chaves: Briceida Cuevas Cob, conotação, inflexão zoonímica, metáfora estrutural.

En la historia de la literatura podemos identificar tópicos y tropos que relacionan comportamientos y acciones de animales con los seres humanos. En algunos casos, los humanos actúan instintivamente a través de acciones irracionales; en otros, los animales parecen humanizarse al actuar con una pizca de reflexión ante un hecho concreto. Es interesante que, en la discusión sobre la construcción de lo humano o de lo animal, existan diferencias cuando se trata de las mujeres, por ejemplo, entre una “mujer animalizada” y un “animal feminizado”¹. En el primer caso, la mujer se percibe como un objeto estético; en cambio, el animal feminizado refuerza la idea aristotélica de la mujer como un ser pasivo, incapaz de razonar (Palacios, 2019, p. 96).

En el estudio de los cancioneros españoles del siglo XV y principios del XVI que realiza Claudia Raposo (2021), las mujeres

son identificadas con animales y, a través de la metáfora de la caza, se explica el amor cortés. La idea de la mujer no sólo en similitud con los animales, sino como una presa, perduró en la cultura popular y en el imaginario del amor romántico.

En la literatura actual, bajo la perspectiva ecofeminista y otras vertientes críticas como la justicia ambiental y el posthumanismo, se gestan proyectos que estudian la obra de las mujeres que escriben sobre animales. Sobre ello, *Women Who Write Animals (on line)* es un proyecto que aborda la contribución de autoras anglófonas desde el siglo XIX hasta el presente para revelar las relaciones de las autoras con la naturaleza y con los animales.

Por otra parte, en la literatura amerindia, se han recopilado diferentes relatos y tradiciones sobre animales. La compilación *Cuentos de animales, tramposos, flojos, compadres y otros pícaros* (2014), de Elisa Ramírez, nos da un panorama de la cantidad de historias contadas en un amplio espectro mesoamericano. Se trata de relatos de parejas de animales que conviven y se interpelan: el conejo y el coyote, el tlacuache y el tigre, entre otros, que ostentan astucia e inteligencia para sobrevivir; sin embargo, hace falta un estudio sobre el tópico de lo animal-humano en la literatura contemporánea que pueda desprenderse de la fórmula que la empareja con las fábulas.

En relación a la literatura amerindia escrita por mujeres, nos concentramos en la obra de Briceida Cuevas Cob, como una autora destacada de este movimiento literario en México, y como una de las voces femeninas referenciales en las literaturas indígenas contemporáneas. Briceida Cuevas Cob nació en Calkiní, Campeche, el 12 de julio de 1969. Se formó como poeta en los talleres de la Casa de Cultura de Calkiní. Es fundadora de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas de México, AC. Durante los años 1999 a 2002, ejerció el cargo de directora de Formación Profesional y Enseñanza de Lenguas en la Casa de los Escritores en Lenguas Indígenas en México. Ha participado en encuentros literarios nacionales e internacionales

entre los que destacan el de *Poesía Étnica* celebrado en Colombia, en 2001; la *Biennale Internationale des Poètes*, en Val-de-Marne, Francia, en 2001; el *Festival Internacional de Poesía en Holanda*, en 2002; y el *XII Festival de Poesía en Medellín*, 2003.

Ha sido becaria del FONCA en el programa de apoyo a Escritores en Lenguas Indígenas en 1996 y 2002, y ha formado parte del Sistema Nacional de Creadores como beneficiaria y jurado, en la categoría de Letras Indígenas. Sus poemas en maya están reunidos en antologías como *Flor y canto: cinco poetas indígenas del sur* (INI/UNESCO, 1993), *Ik T'anil ich Maaya' T'aan/ Poesía contemporánea en lengua maya* (España, 1994) y *Las lenguas de América. Recital de poesía* (UNAM, 2005). Asimismo, la obra de Briceida Cuevas Cob apareció en varias revistas literarias de México antes de publicar su primer libro, *El quejido del perro en su existencia* (1995). Sus poemas también se editaron en España. Por lo visto, Cuevas Cob ha adquirido un estatus como poeta por medio de sus múltiples participaciones en festivales literarios internacionales en Suramérica y Europa (Vapnarsky, 2008).

A propósito de la temática general que aborda en su obra, podemos afirmar que apuesta por retomar la voz de su comunidad. Esta preferencia es evidente al elegir como disparador de la creación poética la vida cotidiana de la mujer maya. A lo largo de la obra de Cuevas Cob y, especialmente, en sus libros *Como el sol* (1998) y *Del dobladillo de mi ropa* (2008), es posible observar cómo se retratan los espacios y objetos que vive y usa la mujer maya. No obstante, es importante mencionar que estos retratos no se construyen desde una perspectiva feminista; la autora se ha separado de esas perspectivas epistemológicas y éticas (Acuña, 2019). Cada poema explora el ritmo de la conversación coloquial, se retoman características de la lengua hablada y de las estructuras del habla cotidiana, tal como sucede en poemas como “Breve riña de la gorda y la flaca” o el tríptico funerario “Canción triste de la mujer maya”, que forman parte del corpus que se analiza. Cuevas Cob reelabora

y resignifica las expresiones cotidianas, toma como materia prima la lengua maya y las actividades de la comunidad, y las transforma para hacer poesía a través del diálogo con sus tradiciones culturales y de la renovación de la catacresis de la oralidad, mediante la escritura.

Este artículo explora en la voz poética de la escritora maya Cuevas Cob² la utilización de zoónimos (sustantivos animales en femenino y masculino) para mostrar que la metáfora estructural LAS MUJERES SON ANIMALES es predominante y tiene una carga de estereotipo y constructo social sobre las mujeres. Para este objetivo, hemos dividido el texto en tres secciones: en la primera, presentamos los elementos conceptuales bajo los cuales analizamos el corpus poético elegido, explicamos brevemente la connotación, el género gramatical en contraste con el género como constructo sociocultural y la metáfora estructural. En la segunda sección, generamos una aproximación analítica a los versos seleccionados y organizamos la información en cinco tablas: en la tabla 1, mostramos los 15 versos elegidos para señalar los sustantivos de animales en masculino y los sustantivos de animales en femenino. Las tablas 2 y 3 clasifican las funciones connotativas para los sustantivos de animales en masculino y femenino respectivamente; la tabla 4 clasifica el tipo de insulto hacia las mujeres que se desprende de la connotación del sustantivo animal en femenino; la tabla 5 muestra las metáforas estructurales que se reconocen en la selección de los versos del corpus analizado. Finalmente, en la tercera sección, a modo de cierre, mostramos los resultados del estudio.

Tres elementos conceptuales: connotación, género gramatical y metáfora estructural

En este apartado, exponemos de manera sintética los tres elementos conceptuales que guían el análisis que proponemos: la connotación, el género gramatical en contraste con el género sociocultural y la metáfora estructural. Entendemos que el uso

del lenguaje denotativo refiere a un vínculo con la realidad; su cualidad más importante es la aptitud referencial directa. Los pronombres personales y los deícticos son signos denotativos de realidades o situaciones ya sentadas o presupuestas en el acto de habla. La condición de la existencia es fundamental para hablar de valores de verdad en una afirmación: la denotación presupuesta sostiene toda la proposición. Una vez aceptada la existencia, es posible hablar de la falsedad o la verdad en lo que se afirma. La expresión referencial es empleada para excluir e identificar un objeto particular de los demás objetos. Suele definirse en la terminología por su oposición a la connotación. En la lingüística, la denotación de una unidad léxica está representada en parte por la extensión del concepto que constituye su significado (Dooley & Levinsohn, 2007).

La denotación otorga a un término su definición objetiva que aplica para todos los hablantes. Por el contrario, la connotación es el conjunto de valores subjetivos unidos a este mismo término que refiere cualidades variables según el hablante. La connotación añade a la definición objetiva de un término valores complementarios y emotivos que nutren la significación denotativa del término y forman parte de la realidad no lingüística a la que remite el signo que denota. Todos los textos tienen connotaciones que sugieren las palabras; por ejemplo, correr puede sugerir prisa. En los textos no literarios, podría decirse que las denotaciones de la palabra normalmente aparecen antes que sus connotaciones; por el contrario, en un texto literario, como ocurre con los poemas involucrados en este artículo, es necesario dar preferencia a sus connotaciones, ya que permiten hacer reflexiones implícitas sobre la cultura y la realidad social mediante alegorías y metáforas (Álvarez Calleja, n.d.). Ahora bien, cuando se trata del uso de los zoónimos dentro de los poemas de Briceida Cuevas Cob, ¿qué función del lenguaje está siendo considerada preferentemente cuando estos se colocan en femenino o en masculino? ¿Hay una diferencia en la connotación de los sustantivos de animales derivados por

género gramatical en contraposición de los sustantivos masculino plurales y singulares?

En la lengua española, el género gramatical es una marca que divide a los sustantivos en dos tipos (femenino y masculino) e impone reglas de concordancia con la tendencia a regularizar las terminaciones en *-o* para el masculino, y en *-a* para el femenino (Hernández Alonso, 1984). El género gramatical es una combinación de elementos morfológicos, sintácticos y semánticos, que puede estar marcado ya sea en la raíz de la palabra (lexema), en un morfema de género, o en la concordancia con un adjetivo o un artículo. Las palabras con flexión de género (o de género explícito) pueden ser de doble forma (pavo/a), una masculina y una femenina (yegua/caballo), de forma única femenina (la mula) o de forma única masculina (el grillo). El masculino puede referir al hombre/espécimen macho o a la función; es decir, significa a veces una parte y otras, la totalidad del campo semántico. Por esa razón, puede ser específico o genérico, y tener más de un valor semántico; en estos casos, se señala que es semánticamente no marcado. En cambio, lo femenino siempre se refiere a una mujer/hembra, inclusive, en plural, es semánticamente marcado con un solo valor (García Calvo, 1997).

Desde la antropología cultural, por ejemplo, el género es una categoría de análisis sociocultural, tal como lo propone Gayle Rubin, quien se pregunta qué es el género. En su texto *El tráfico de mujeres: Notas sobre la economía política del sexo* (1986), reflexiona el origen de la opresión de las mujeres comenzando por la pregunta ¿qué es una mujer domesticada? Para la autora, una mujer es una hembra de la especie humana, pero su cualidad de doméstica/domesticada de esposa, mercancía, objeto, prostituta, es adquirida de manera relacional.

¿Cuáles son esas relaciones en las que una hembra de la especie humana se convierte en una mujer oprimida? Para Rubin, el género es el organizador del sexo y los sexos: es el responsable de la división del trabajo, de la exacerbación de las

diferencias entre hombres y mujeres, de las identidades genéricas (que necesitan de la represión del otro género) y, finalmente, de la imposición de la heterosexualidad (con el objetivo de orientar el sexo al matrimonio). El sistema *sexo-género* es definido como un conjunto de arreglos por los que una sociedad toma como realidades biológicas los hechos que son producto de la actividad humana. Las dudas que surgen a través de la descripción del concepto de género en dos (o más) disciplinas distintas (la lingüística y la antropología cultural) son: ¿de qué manera un cambio en el género gramatical conlleva cambios en la connotación? Y esos cambios en la connotación ¿se orientan hacia la reproducción de estereotipos de género? Estas son las preguntas que intentamos responder en este artículo.

La metáfora estructural es un fenómeno de cognición en el que un dominio semántico se representa conceptualmente en términos de otro. Georges Lakoff y Mark Johnson plantean en su libro seminal *Metáforas de la vida cotidiana* (1986) que, en el lenguaje cotidiano, usamos expresiones metafóricas de un campo conceptual, por lo general, cercano a la experiencia física para estructurar otro campo que suele ser más abstracto. Para mostrarnos su argumento, refiere a ejemplos de metáforas conceptuales o estructurales como “El tiempo es dinero”, o mostrando las siguientes frases para ilustrarnos su propuesta: “Me estás haciendo perder tiempo”, “¿En qué gastas el tiempo estos días?”, “¿Te sobra mucho tiempo?”, “He invertido mucho tiempo en ella” (Lakoff & Johnson, 1986, p. 44).

Aunque hay tres tipos de metáforas (estructurales, ontológicas y direccionales), en este análisis nos centramos en la metáfora estructural. Este tipo de metáfora consiste en la organización de nuestro conocimiento del dominio metafórico mediante la rica estructura conceptual importada del dominio fuente, lo cual nos permitiría tener una gran producción de metáforas derivadas de una metáfora mucho más amplia. Como afirma Soriano (2012), gran parte de lo que decimos tiene una base metafórica, lo cual no necesariamente señala un

acto creativo; más bien, se debe a que el significado de esas construcciones (sustantivos, verbos, preposiciones, expresiones idiomáticas, etc.) se basan en sentidos originales más concretos, físicos y, en muchos casos, sensoriales. En este análisis, la hipótesis es que muchos de los versos con zoónimos en femenino se derivan de la metáfora estructural LAS MUJERES SON ANIMALES, la cual es una metáfora muy productiva y común en el habla coloquial.

Aproximación analítica a los versos seleccionados

En este apartado, proponemos una aproximación analítica para poner a prueba la hipótesis que hemos demarcado al inicio de este artículo: cuando aparece un sustantivo de animal en femenino, hay un cambio de significado reflejado en un mayor énfasis en la connotación. Este énfasis en la subjetividad del hablante se orienta a la reproducción de estereotipos de género. Para explorar esta idea, se conformó un corpus de 14 poemas, seleccionados de los poemarios *Como el sol*, *El quejido del perro en su existencia* y *Del dobladillo de mi ropa*.

1. “La pava” (*Como el sol*)
2. “Pequeña riña de la gorda y la flaca” (*Como el sol*)
3. “El quejido del perro en su existencia” (*El quejido del perro en su existencia*)
4. “Consejo de doña Teodora a Gertrudis” (*Como el sol*)
5. “El búho” (*Del dobladillo de mi ropa*)
6. “Mirada con un gallo” (*Del dobladillo de mi ropa*)
7. “El gusano” (*Del dobladillo de mi ropa*)
8. “Canción triste de la mujer maya recién fallecida su madre” (*Del dobladillo de mi ropa*)
9. “Canción triste de la mujer maya mientras llevan a su madre a enterrar” (*Del dobladillo de mi ropa*)

10. “Canción triste de la mujer maya en el entierro de su madre” (*Del dobladillo de mi ropa*)
11. “Mi nombre” (*Del dobladillo de mi ropa*)
12. “Como caracol de tierra” (*Del dobladillo de mi ropa*)
13. “Tu madre” (*Del dobladillo de mi ropa*)
14. “Con la punta de mi rebozo” (*Del dobladillo de mi ropa*)

En cada poema se menciona, al menos en uno de sus versos, un sustantivo de animal. En algunos casos el animal se refiere a través de sus atributos, como sucede cuando se hace referencia al veneno de la víbora o las alas de mariposa. Se incluyeron estos versos, especialmente, cuando se trataba de mujeres descritas como animales. En ambos grupos de versos (con sustantivos femeninos y masculinos) se eligieron 15 casos para ser comparados y analizados.

En la tabla 1, se dispusieron de acuerdo con el género gramatical. Se marcaron en *itálicas* las referencias a los animales:

Versos con sustantivos de animales en masculino	Versos con sustantivos de animales en femenino
1. El <i>búho</i> llega. Se agazapa sobre el muro.	1. Alguien le tira la primera piedra a la <i>perra</i> / pero no es porque haya pecado.
2. Noche en que los <i>perros</i> tatuaron con sus ladridos el silencio	2. De nada me sirve maldecir a la <i>pava</i> .
3. ¿Qué dirán tus <i>pavos</i> cuando [...] acudan a engullir en la palma de tu mano y no estés?	3. La <i>mula</i> te ha obsequiado la maldición de sus entrañas.
4. Los <i>grillos</i> están desmayados.	4. <i>Mujer codorniz</i>
5. El <i>gallo</i> la recoge con una de sus garras.	5. <i>Perra</i> negra en brama, desmoronadora de albarradas
6. <i>Gusano</i> , que esbozas cerritos. Andas, mides.	6. Ella es una hermosa <i>alimaña</i> blanca.
7. Dicen que el <i>perro</i> aulla cuando mira al diablo.	7. Inquieta <i>venadilla</i> en el bosque de la adolescencia
8. <i>Potro</i> encabritado mi corazón relincha.	8. Felipa era bonita y también la más coqueta de las <i>mariposas</i> .
9. Que no se lo coma el <i>gato</i> .	9. En las calles no volvió la primavera, porque la coqueta <i>mariposa</i> se hallaba atrapada.
10. Que no se lo coma el <i>perro</i> .	10. Es arrastrada por el bullir de las <i>hormigas</i>

11. Que no se lo lleve el <i>ratón</i> .	11. Ellas que vertieron el <i>veneno de su boca</i> sobre el nombre de mi madre
12. Los <i>grillos</i> desovillan hilos de silencio.	12. La comadrona le dijo que serías <i>hembra</i> / cuando te vio colgante del vientre panal de <i>avispa</i> de tu madre.
13. Susano lleva por nombre este <i>colibrí</i> .	13. Eres la <i>Xtakay</i> que ayer cantaba sobre el hombro de la tarde.
14. El <i>pájaro carpintero</i> de tu corazón ha cesado su muy animoso picoteo en el árbol de tu pecho.	14. ¿Qué dirán tus <i>gallinas</i> / cuando te llamen a recoger sus huevos/ y no estés?
15. Tu amor es un <i>perro rabioso</i> perseguido por la gente.	15. Una <i>araña</i> colecciona alas disecadas de <i>cucarachas</i> .

Tabla 1. Versos con sustantivos de animales femeninos y masculinos tomados de la obra de Briceida Cuevas Cob. Fuente: Elaboración propia.

En estos versos analizamos si, en efecto, hay una diferencia en el nivel connotativo por género gramatical, y si corresponde a estereotipos de género. En el caso de los sustantivos masculinos, observamos que se trata de una función específica o de una acción identificada con un animal en concreto. En cambio, los versos con sustantivos de animales en femenino constituyen metáforas que pertenecen a la metáfora estructural: LAS MUJERES SON ANIMALES.

En la tabla 2, se agrupan los sustantivos de animales en masculino; y, en la tabla 3, los sustantivos de animales en femenino con la finalidad de categorizar la función que ejercen los sustantivos dentro de los versos:

Función / acción	Versos
Animal	<p>El <i>búho</i> llega. Se agazapa sobre el muro. Noche en que los <i>perros</i> tataron con sus ladridos el silencio ¿Qué dirán tus <i>pavos</i> cuando [...] acudan a engullir en la palma de tu mano y no estés? Los <i>grillos</i> están desmayados. El <i>gallo</i> la recoge con una de sus garras <i>Gusano</i>, que esbozas cerritos. Andas, mides. Dicen que el <i>perro</i> aulla cuando mira al diablo.</p>

	<p>Que no se lo coma el <i>gato</i>. Que no se lo coma el <i>perro</i>. Que no se lo lleve el <i>ratón</i>. Los <i>grillos</i> desovillan hilos de silencio. Tu amor es un <i>perro rabioso</i> perseguido por la gente.</p>
Acción distintiva del animal	<p><i>Potro</i> encabritado mi corazón relincha. el <i>pájaro carpintero</i> de tu corazón ha cesado su muy animoso picoteo en el árbol de tu pecho. Susano lleva por nombre este colibrí.</p>

Tabla 2. Funciones connotativas de los sustantivos de animales en masculino en la obra de Briceida Cuevas Cob. Fuente: Elaboración propia.

En el caso de los zoónimos en masculino, impera la función del animal. Lo que quiere decir que, si bien se trata de un lenguaje no referencial por estar insertos en el contexto de un poema, los sustantivos de animales en masculino no están connotando algo distinto a su denotación. Por ejemplo, cuando se refiere a los pavos —“¿Qué dirán tus *pavos* cuando [...] acudan a engullir en la palma de tu mano y no estés?” (Cuevas Cob, 2008, p. 76)—, la voz poética se está refiriendo a los pavos de la madre, los animales que se crían junto a las gallinas en las casas de los pueblos, porque no hay una doble lectura que pueda vincular a esos pavos con una metáfora. El verso “Tu amor es un *perro rabioso* perseguido por la gente” es un caso controversial, porque en la metáfora el dominio meta es PERRO RABIOSO y el dominio fuente es AMOR. Sin embargo, en ese contexto, el perro rabioso, si bien es metafórico, no está haciendo referencia sino al animal.

Hay un segundo tipo de versos que toman una acción distintiva del animal para atribuírsela a otro ente. Esto sucede en los versos que hacen referencia al corazón donde se usa al pájaro carpintero y al potro. En el primero, el movimiento del pájaro carpintero golpeando su pico contra un tronco se utiliza para representar los latidos del corazón. Cuando el golpeteo cesa, deja de existir la vida; en el segundo, el corazón es un potro encabritado, imagen creada para describir la taquicardia producida por el enamoramiento y emparejar el movimiento del

galope del potro con el ritmo del corazón³ latiendo muy rápido. Por otro lado, se encuentra la descripción de Susano como un colibrí. En esta asociación se utiliza una acción distintiva del ave, ir de flor en flor, para retratar a Susano, de quien se asumiría que es un hombre enamorado y galanteador.

En la tabla 3 se presentan las funciones connotativas de los versos en femenino:

Función	Versos
Insulto	Alguien le tira la primera piedra a la <i>perra</i> / pero no es porque haya pecado. De nada me sirve maldecir a la <i>pava</i> . La <i>mula</i> te ha obsequiado la maldición de sus entrañas. <i>Mujer codorniz</i> <i>Perra</i> negra en brama, desmoronadora de albarradas Eres la <i>Xtakay</i> ⁴ que ayer cantaba sobre el hombro de la tarde. Ellas que vertieron el <i>veneno de su boca</i> sobre el nombre de mi madre
Atributo de belleza	Ella es una hermosa <i>alimaña</i> blanca. Inquieta <i>venadilla</i> en el bosque de la adolescencia Felipa era bonita y también la más coqueta de las <i>mariposas</i> . En las calles no volvió la primavera, porque la coqueta <i>mariposa</i> se hallaba atrapada.
Función del animal	La comadrona le dijo que serías hembra/ cuando te vio colgante del vientre panal de <i>avispa</i> de tu madre. ¿Qué dirán tus <i>gallinas</i> / cuando te llamen a recoger sus huevos/ y no estés? Una <i>araña</i> colecciona alas disecadas de <i>cucarachas</i> . Es arrastrada por el bullir de las <i>hormigas</i> .

Tabla 3. Funciones connotativas de los sustantivos de animales en femenino en la obra de Briceida Cuevas Cob. Fuente: Elaboración propia.

Se identificaron tres funciones distintas para describir el papel que ejercen los zoónimos en femenino. La primera función es el insulto, donde el sustantivo más común es *perra*. En estos insultos se toma un atributo del animal para nombrar a la mujer o adjudicar cualidades de animales a las mujeres, por ejemplo, el celo de las perras, el veneno de las víboras o la

infertilidad de la mula. La segunda función es tomar un atributo de belleza del animal y colocarlo en la mujer, tal es el caso con “venadilla” y “mariposa”, animales considerados bellos, con cualidades que socialmente han sido vinculadas, por ejemplo, a la feminidad, la fragilidad, la delicadeza.

La tercera función hace referencia al animal y a algún elemento específico de su desempeño, como sucedía con los sustantivos en masculino. La diferencia es que los sustantivos de animales en femenino que forman parte de esta última función sólo tienen forma en femenino: las arañas, las hormigas, las cucarachas, las gallinas y la avispa. Si bien estos animales culturalmente sí tienen connotaciones, cuando se presentan dentro de los versos están únicamente haciendo referencia a su función denotativa.

A partir de estas funciones, son especialmente significativos los versos que tratan de insultos, pues sus connotaciones ofrecen información sobre estereotipos del género femenino. Por esa razón y para facilitar el análisis, se dividieron según el tipo de insulto que presentaban (ver tabla 4):

Tipo de insulto	Versos
Maldición	De nada me sirve maldecir a la <i>pava</i> . La <i>mula</i> te ha obsequiado la maldición de sus entrañas.
Sanción por comportamiento	Comportamiento sexual: Alguien le tira la primera piedra a la <i>perra</i> / pero no es porque haya pecado. <i>Mujer codorniz</i> <i>Perra</i> negra en brama, desmoronadora de albarradas Comportamiento verbal: Eres la <i>Xtakay</i> que ayer cantaba sobre el hombro de la tarde. Ellas que vertieron el veneno de su boca sobre el nombre de mi madre

Tabla 4. Tipo de insultos con los sustantivos de animales en femenino en la obra de Briceida Cuevas Cob. Fuente: Elaboración propia.

Se encontraron dos tipos de insultos: la maldición y la sanción por comportamiento. En el primer caso destaca la mula, pues su cualidad de estéril se plantea como una maldición para la mujer. Esto nos da información sobre el género como constructo social: significa que, connotativamente, una mujer debe ser capaz de tener hijos; de lo contrario, estará maldita como la mula.

En el segundo caso, se sancionan los comportamientos de las mujeres por dos motivos: por ejercer la sexualidad, y por expresarse y hablar. El comportamiento sexual se restringe; por eso, es posible insultar a la mujer como “perra en brama”. Se caricaturiza el deseo sexual de la mujer e, incluso, se le denomina desmoronadora de albarradas, lo que nos da la imagen de una perra que, por el movimiento de la cópula, destruye las tapias de una casa⁵. También se retrata una imagen de escarnio contra esta mujer, cuando se alude a que le lanzan piedras a la perra.

En cuanto al comportamiento verbal, se sanciona que las mujeres hablen mal de la madre, caracterizando como víboras a quienes lo hacen; se retrata a otra mujer como un pájaro que atrae el conflicto. Ambos insultos responden a comportamientos que culturalmente suelen ser atribuidos y sancionados en las mujeres: participar de chismes o habladurías, y vivir su vida sexual. Este tipo de connotaciones no se presenta en el caso de los sustantivos de animales en masculino, pues, incluso, cuando se describe a Susano, no se está sancionando su vida sexual, sino describiéndosele con los atributos de un hombre galante.

Finalmente, se presentan algunas de las metáforas estructurales del corpus de poemas. En la tabla 5 se presenta la metáfora y los versos que pertenecen a ella:

Metáfora estructural	Versos
LAS MUJERES SON ANIMALES	De nada me sirve maldecir a la pava. Alguien le tira la primera piedra a la perra/ pero no es porque haya pecado. Mujer codorniz Eres la <i>Xtakay</i> que ayer cantaba sobre el hombro de la tarde. Ellas que vertieron el veneno de su boca sobre el nombre de mi madre Ella es una hermosa <i>alimaña</i> blanca. Inquieta <i>venadilla</i> en el bosque de la adolescencia Felipa era bonita y también la más coqueta de las <i>mariposas</i> . En las calles no volvió la primavera, porque la coqueta <i>mariposa</i> se hallaba atrapada.
LOS HOMBRES SON ANIMALES	Susano lleva por nombre este colibri.
EL AMOR ES UN ANIMAL	<i>Potro</i> encabritado mi corazón relincha. el <i>pájaro carpintero</i> de tu corazón ha cesado su muy animoso picoteo en el árbol de tu pecho. Tu amor es un <i>perro rabioso</i> perseguido por la gente.

Tabla 5. Metáfora estructural y los versos que muestran a cuál pertenecen

Es posible observar que la metáfora estructural generalizada dentro de los poemas que integran el corpus es LAS MUJERES SON ANIMALES, pues algunos de los comportamientos y de las cualidades de los animales se desplazan a las mujeres para describirlas. Esta metáfora es un tópico antiguo y productivo dentro de la literatura; anteriormente señalamos algunos ejemplos de la literatura contemporánea, pero podríamos incluso remontarnos al poeta griego Semónides y *El yambo de las mujeres*, texto conocido por la comparación de los “vicios” de varios animales con las mujeres: el cerdo, el zorro, el perro, el mono y la comadreja apelan a la descripción de conductas de mujeres, que, en el habla coloquial, aún se utilizan como insultos para las mujeres (Egoscozábal, 2003).

Encontramos dos metáforas menos productivas: EL AMOR ES UN ANIMAL, que, para describir el corazón (acelerado por el amor), utiliza el movimiento que hacen los animales como el pájaro carpintero, el potro o el perro rabioso. Finalmente, la metáfora menos productiva en los poemas fue LOS HOMBRES SON ANIMALES; llama la atención que la diferencia entre género marque una distinción tan grande de productividad en ambas metáforas, considerando que, en el habla coloquial, ambas metáforas estructurales son sumamente productivas, aunque también poseen el sesgo de género (como sería el caso de zorro/zorra, perro/perra, entre otros).

A modo de cierre

A lo largo de este análisis, fue posible observar que, en efecto, existe un cambio en la connotación cuando se trata de sustantivos en femenino en contraposición de aquellos que están en masculino. En su mayoría, los sustantivos de animales en masculino dentro del corpus ejercían su función denotativa y referían al grupo o a uno de los animales. Las metáforas se construían a partir de una acción distintiva del animal para describir el dominio fuente de la metáfora (el corazón, el amor o Susano). Sólo el verso de Susano nos podría dar información de género, pues se presenta a Susano como un colibrí, lo que, culturalmente, asumiríamos que es un hombre galante o enamorado.

Para el caso de los sustantivos en femenino, los versos suelen usar el sustantivo del animal para insultar a una mujer (perra, víbora, mula) o para describir un rasgo de belleza (mariposa, venadita). En aquellos cuya connotación no era distinta a su denotación (cucarachas, avispa, gallinas, araña), fue posible observar que se trataba de sustantivos que sólo existen en femenino. En la categoría de insulto, se hizo patente que éstos tenían una carga de género, pues sancionaban comportamientos

estereotípicamente vigilados en las mujeres: el comportamiento sexual y la participación en chismes.

Además, fue posible observar que la metáfora estructural más productiva fue LAS MUJERES SON ANIMALES, donde al dominio fuente (una mujer) se le atribuye una característica, comportamiento o conducta propia del dominio meta (el animal). Dentro de esta metáfora, se incluyeron versos que formaron parte tanto de los insultos como de las atribuciones de belleza. El mecanismo, aunque no tenga el mismo efecto, es igual. Llamó especialmente nuestra atención que, en el corpus de poemas de Briceida Cuevas Cob, esta metáfora fuera mucho más productiva que la metáfora LOS HOMBRES SON ANIMALES. Entendemos que prevalecen los estereotipos sobre las mujeres y que se replican en la vida cotidiana de las mayas yucatecas, dentro de la comunidad e, incluso, en las expectativas de la tradición hacia lo femenino.

Notas

- 1 Conceptos de Desblanche, en la traducción de Palacios (2019)
- 2 Briceida Cuevas Cob escribe en maya yucateco y, en un proceso de traducción y creación simultánea, la autora hace una versión en español de sus poemas. Es importante señalar que en este texto analizaremos las versiones en español.
- 3 Por cierto, existe un término médico “galope S3” que se caracteriza por un tercer ruido en el ritmo cardíaco y que aumenta la rapidez y el volumen de llenado ventricular (Diccionario médico *online*, Clínica Universidad de Navarra).
- 4 Pájaro que anuncia el conflicto
- 5 Las casas en las comunidades mayas se demarcan con pequeñas bardas de piedras amontonadas.

Referencias

- Acuña Murillo, K.M. (2019). Trabajo de campo tesis de maestría. Entrevista semiestructurada a Briceida Cuevas Cob.
- Álvarez Calleja, M. (n. f.). Denotación y connotación. <https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_ii/06_alvarez.pdf>
- Cuevas Cob, B. (1995). *U yok'ol auat pek'*/ *El quejido del perro en su existencia*. Quintana Roo: Casa Internacional del Escritor.
- Cuevas Cob, B. (1998). *Je' bix k'in/ Como el sol*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Cuevas Cob, B. (2008). *Ti' u billil in nook'* / *Del dobladillo de mi ropa*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Diccionario Médico (s/f). Galope 3. <<https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/galope-s3>>
- Egoscozábal, C. (2003). Los animales del “Yambo de las mujeres” de Semónides. *Estudios Clásicos*, 45 (123), 7-25.
- Dooley R. A. & Levinsoh, S. H. (2007). *Análisis del discurso: Manual de conceptos básicos*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.
- García Calvo, A. (1997). Gramática de los sexos. *Archipiélago*, 30, 68-73.
- García Meseguer, A. (1994). *¿Es sexista la lengua española? Una investigación sobre el género gramatical*. Barcelona: Paidós.
- Hernández Alonso, C. (1984). *Gramática funcional del español*. Madrid: Gredos.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Palacios Espinoza, R. (2019). Cuerpos humanos/atributos animales: una lectura de la obra de Patricia de Souza. *Diseminaciones*, 2 (4).
- Ramírez, Elisa (2014). *Cuentos de animales, tramposos, flojos, compadres y otros pícaros*. México: Pluralia.
- Raposo, C. (2021). “Antropocentrismo tardomedieval: el discurso poético cortesano, la caza, el amor y las mujeres” en el dossier “Los feminismos a través del espejo: animalidad, género

- y vidas precarizadas. Coordinado por Jéssica Ortiz Genoud, Débora Gil y Manuel Cárdenas. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 8 (2), 34-55. <<https://revistaleca.org/index.php/leca/issue/view/4>>
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: Notas sobre la economía política del sexo. *Revista Nueva Antropología*, 3 (30), 95-145. <<http://www.caladona.org/grups/uploads/2007/05/EI%20trafico%20de%20mujeres2.pdf>>
- Soriano Salinas, C. (2012). La metáfora conceptual. En I. Ibarretxe-Antuñano & J. Valenzuela (Ed.). *Lingüística cognitiva*. <<https://archive-ouverte.unige.ch/unige:98126>>
- Universidad Autónoma del Estado de México (s/f). Enciclopedia de los Animales Mexicanos. <<https://animalesmexicanos.uaemex.mx/acerca-de/descripcion.html>>
- Vapnarsky, Valentina (2008). Prólogo a *Ti' u billil in nook'/Del doblado de mi ropa*. CDMX: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Villanueva Romero, D., Arias Rubio, G., Sanz Alonso, I. & Kerslake, L. (2022). *Women Who Write Animals*. <<https://www.women-who-write-animals.com/sobre-el-proyecto-espanol/>>

LA SIERPE Y EL CONEJO Y EL COYOTE: DOS RELATOS DE ANIMALES EN LA CULTURA ÚZA'

THE SIERP AND THE RABBIT AND THE COYOTE: TWO STORIES OF ANIMALS IN THE ÚZA' CULTURE

A SERPENTE E O COELHO E O COIOTE: DUAS HISTÓRIAS DE ANIMAIS NA CULTURA ÚZA'

Flora Aurora Méndez Granados*

Red Internacional de Investigación en Lenguas
Indígenas y Trabajo Comunitario (RIILITCO)
Querétaro, México
auro.mendez90@gmail.com
ORCID: 0009-0001-1152-7743

Recibido: 30/11/2023

Aceptado: 07/03/2024

* Lic. en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato y Mtra. en Estudios Amerindios por la Universidad Autónoma de Querétaro. Integrante de la Red Internacional de Investigación en Lenguas Indígenas y Trabajo Comunitario, realiza trabajo de investigación y documentación en Ranzo úza' y otras comunidades originarias de México.

Resumen

El presente escrito remite al análisis de dos relatos orales de la cultura *úza'* y forma parte de un trabajo de investigación sobre tradición oral realizado en Ranzo *úza'* (Misión de Chichimecas), comunidad ubicada en el municipio de San Luis de la Paz, al noreste del estado de Guanajuato, México. El trabajo propone un estudio basado en la propuesta de Teun A. van Dijk, donde la organización de macroestructuras y superestructuras nos guían para abordar el análisis textual. Del mismo modo, profundizamos en las acciones de los personajes para establecer su importancia y función cultural. En los relatos seleccionados, los animales representan una parte de la cosmovisión de la comunidad *úza'*; “La sierpe” y “El conejo y el coyote” son muestras de relatos que luchan por permanecer en un espacio y época donde la cultura está en situación crítica de desaparición.

Palabras clave: Relatos orales, cosmovisión *úza'*, significados culturales.

Abstract

This writing refers to the analysis of two oral accounts of the *úza'* culture and is part of a research work on oral tradition carried out in Ranzo *úza'* (Mission of Chichimecas), a community located in the municipality of San Luis de la Paz, northeast of the state of Guanajuato, Mexico. The work proposes a study based on the proposal of Teun A. van Dijk, where the organization of macrostructures and superstructures guides us to develop textual analysis. In the same way, we delve into the actions of the characters to establish their importance and cultural function. In the selected stories, the animals represent a part of the worldview of the *úza'* community; The *sierpe* and The *conejo* and the *coyote* are a sample of stories that struggle to stay in a space and era where culture is in a critical situation of disappearance.

Keywords: Oral stories, *Úza'* worldview, Cultural meanings.

Resumo

O presente escrito refere-se à análise de duas histórias orais da cultura *úza'* e faz parte de um trabalho de pesquisa sobre a tradição oral realizado em Ranzo *úza'* (Misión de Chichimecas), comunidade localizada no município de San Luis de la Paz, no noroeste do estado de Guanajuato, México. O trabalho propõe um estudo baseado na proposta de Teun A. van Dijk, onde a organização de macroestruturas e superestruturas nos orientam no desenvolvimento da análise textual. Do mesmo modo, aprofundamos as ações dos personagens para estabelecer sua importância

e função cultural. Nas histórias selecionadas, os animais representam uma parte da cosmovisão da comunidade úza'; *A serpente e O coelho e o coiole*, são exemplos de histórias que lutam para permanecer num espaço e tempo onde a cultura se encontra numa situação crítica de desaparecimento.

Palavras-chaves: Histórias orais, cosmovisão úza', significados culturais.

1. Introducción

Rancho úza' o Misión de Chichimecas es una comunidad originaria donde actualmente están establecidos los habitantes de la cultura úza'. El pasado histórico de esta comunidad se ha visto envuelto en una serie de sucesos bélicos que formaron su carácter cultural y que, además, determinaron su establecimiento en el territorio actual¹.

Los éza'r son una cultura cuya lengua es la úza' o chichimeco jonáz², perteneciente a la familia lingüística otomangué³ y hablada actualmente en Rancho úza' (Misión de Chichimecas), municipio de San Luis de la Paz, Guanajuato, México. Los chichimecas jonaces utilizan la palabra éza'r (en plural) y úza' (en singular) para autodenominarse⁴. La cultura del pueblo úza' se ve reflejada en una gran cantidad de elementos tanto materiales como inmateriales; como en otras comunidades originarias, en Rancho úza' los conocimientos, prácticas y saberes se han transmitido por medio de la palabra de generación en generación.

2. Antecedentes

Este trabajo está escrito a partir del proceso de documentación de relatos orales llevado a cabo entre 2016 y 2018; durante la investigación de campo, varias personas reconocieron la adquisición de su conocimiento histórico cultural a través la palabra, ahora temen que esos conocimientos se pierdan debido a la

influencia de los medios de comunicación y redes sociales que recientemente abruma la vida de los jóvenes.

Los ézā'r se han caracterizado por ser una cultura principalmente oral. Además de las crónicas escritas por Fernando de Ávila Ixtlixóchitl (1640)⁵, existe poco registro escrito que respalde los procesos históricos y sociales a los que se ha visto sometida su cultura.

La tradición oral es la vía de transmisión de saberes. Así, en la comunidad encontramos una gran variedad de relatos que dan cuenta de la herencia de los antepasados. La oralidad en Ranzo úzā' es una forma de vida y mediante ella se adquieren conocimientos. Escuchar los relatos de tradición oral de una comunidad es adentrarnos en su historia, redescubrir su cultura e impregnarnos de su visión de mundo. En un lugar como Ranzo úzā' —donde pareciera que la cultura se extingue y que nunca pasa nada—, los relatos son una manera de volver a un pasado bélico y victorioso; aun cuando los invasores lograron someterlos por medio de la religión católica, la esencia úzā' se mantiene en las diferentes manifestaciones culturales, entre ellas la tradición oral.

En la tradición oral están inmersos los más profundos significados culturales; los relatos de animales en Ranzo úzā' contienen elementos propios de la cosmovisión. A partir de las superestructuras, logramos advertir las características textuales ligadas al proceso de transmisión de conocimiento y forma de ver el mundo.

3. Métodos y materiales empleados

“La sierpe” y “El conejo y el coyote” forman parte de un corpus de relatos orales⁶; Trinidad García, hablante del úzā', fue quien nos compartió la palabra heredada. Además de documentar los relatos, en la comunidad realizamos observación participante, un método cualitativo que nos permite conocer el entorno y contexto de la investigación. “La observación participación es

empleada para designar la investigación que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes y durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo” (S.J Taylor & R. Bogdan, 1987, p.50).

Durante el periodo de documentación, platicamos con las personas sobre su perspectiva acerca de la tradición oral y de la importancia de los animales. Para este propósito, se diseñó un instrumento visual, el cual consiste en la colección de una serie de imágenes agrupadas en un cuadernillo, las cuales aludían a elementos culturales de la comunidad: el chimal, animales de la región (coyote, conejo, águila, serpiente, etc.), personas sentadas bajo un árbol, la Virgen de Guadalupe, vestimenta, danzantes, etc. Para aplicar el instrumento, se seleccionó a 15 personas de entre 30 y 50 años de edad, a las que se les mostraron las imágenes; sobre cada imagen tenían que narrar el recuerdo cultural que les venía a la mente y su importancia en la cosmovisión de mundo. Finalmente, obtuvimos un total de tres horas de grabación. El instrumento visual y la información bibliográfica fueron la vía para comprobar la importancia de los animales en la comunidad y sus acciones dentro de los relatos.

4. Los animales en la cultura úza'

Para los éza'r, los animales son símbolo de poder y sabiduría, por ello, había la necesidad de vestirse con sus pieles e imitar los movimientos a través de la danza, de pintarse las caras y de portar animales disecados para ser acompañados de su fuerza. Los animales son parte fundamental para guiar el comportamiento de las personas, y en los relatos se muestran las acciones que son benéficas para el hombre.

Parte de este imaginario social, y de gran importancia, son los animales y el rol que juegan en la vida cotidiana de este pueblo; así, animales como el águila, el coyote, el zorrillo, el tecolote, la animita y otros, son vistos con gran respeto, pues se cree que señalan o predicen algo, a veces para bien

y a veces para mal. De hecho, para el úza' astuto muchas veces estos animales sirven de guía para evitar cualquier sorpresa de mal agüero. (Martínez, 2015, p.35)

Considerar a los relatos de animales como una de las fuentes principales de recuperación de la memoria histórica contribuye de manera directa en la identificación de significados culturales contenidos en ellos. Debido a que se enuncian en un contexto determinado y con finalidades sociales específicas, es pertinente analizarlos desde el punto de vista discursivo. Para abordar esta arista, retomamos la propuesta de Teun A. van Dijk (1996), dando una interpretación desde el análisis del discurso centrado en la estructura, tanto interna como externa, y organización de los relatos.

5. Estructura y funciones del discurso

Para exponer las características del relato como discurso y las características textuales internas que generan coherencia y entendimiento del mundo de referencia, atendemos a la propuesta de Teun A. van Dijk en *Las estructuras y funciones del discurso* (1996), donde se aborda el análisis textual retomando la estructura externa ligada al contenido, lo que crea un sistema de elementos que juntos convergen en la interpretación de los relatos.

En los relatos de tradición oral se almacena todo el conocimiento adquirido a lo largo de los años, estamos en conexión constante con el pasado para obtener la información conceptual necesaria sobre los vínculos con el mundo de referencia. Así, en el análisis, hay elementos que se agrupan asignando macroestructuras para la comprensión del discurso. Van Dijk propone tres conceptos fundamentales para entender el sentido completo del discurso, y darle coherencia y sentido: *microestructura*, *macroestructura* y *superestructura*:

Macroestructura —es la reconstrucción teórica de nociones como “tema” o “asunto” del discurso, dan cuenta del

contenido global, organizan la información a través de proposiciones llamadas *macroproposiciones* y se encargan de organizar el contenido del relato, definen el tema dando una proyección semántica [...] *Microestructura* —denota la estructura local, la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y coherencia entre ellas [...] *Superestructura*— es una estructura esquemática que organiza de forma global el discurso y las relaciones de sus fragmentos. Sólo puede organizar al texto atendiendo a la macroestructura, para ello, ordena las macroproposiciones y determina si el discurso es completo y coherente. (Van Dijk, 1996, p.141)

El universo narrativo está regido por el orden de sus elementos internos: decimos que un texto es coherente cuando puede advertirse, fácilmente, el tema tratado dentro de lo enunciado.

En “La sierpe” y “El conejo y el coyote” fue posible organizar y proponer las superestructuras mostrando la estructura externa, su organización interna y los elementos que la integran. A cada elemento le asignamos una categoría que constituyen partes narrativas. En las superestructuras de los relatos, las categorías se representan mediante la letra asignada a continuación:

- a. *Antecedentes* – parte del relato que introduce a los personajes y la situación inicial de la narración.
- b. *Causa* – se narra la causa por la cual se desarrolla el problema del relato. Generalmente son acciones de los personajes.
- c. *Problema* – es la parte del relato que causa conflicto entre los personajes.
- d. *Propuesta de resolución* – los personajes toman acciones para dar solución al problema.
- e. *Trampa* – los personajes buenos ponen trampas o engañan a los personajes malos para escapar del problema y solucionarlo.
- f. *Evaluaciones* – sucesos sin resolución del problema.

- g. *Cambio de espacios* – el espacio del mundo narrativo está en continua alternancia durante la historia.
- h. *Búsquedas* – durante el desarrollo de la historia los personajes van en busca de elementos mágicos o de personas que ayudarán a solucionar el problema.
- i. *Enfrentamientos* – a la par de las búsquedas surgen enfrentamientos o pruebas que los personajes tienen que superar.
- j. *Encuentros* – los personajes encuentran personas y elementos mágicos.
- k. *Resolución de problemas* – los personajes consiguen su objetivo resolviendo el problema.

Además, en las superestructuras se observan categorías con subíndice, mismo que indica el número que se repite cada categoría, por ejemplo, evaluación número uno (f₁), evaluación número dos (f₂), así consecutivamente.

6. “El conejo y el coyote”

En este relato, el conejo se presenta como un personaje observador, travieso, curioso y astuto que, a pesar de las adversidades que se le presentan (especialmente con el coyote), siempre encuentra la manera de escapar. Generalmente, engaña a su oponente; por tanto, el conejo cumple con la función de *protagonista* y *el personaje astuto*, y mediante sus acciones se desarrolla la historia y se va tejiendo la intriga. Aquí se adhieren otras características sobresalientes: el conejo es buen músico, tiene la habilidad de tocar; además, sabe tejer morrales de ixtle.

Adentrándonos en el contexto de Ranzo úza', el conejo es uno de los animales que más predomina en el territorio, para los habitantes es fuente principal de alimento; salen a cazarlos y con ellos preparan una gran variedad de alimentos por su gran cantidad de propiedades vitamínicas (caldo de conejo, conejo asado, etc.).

En el relato, el conejo posee una de las habilidades principales de los habitantes de la comunidad: el conejo es buen músico. En Ranzo úza', una de las manifestaciones de la cultura es la música de golpe. El conejo está representando la habilidad e importancia de la música para la comunidad. Al sufrir la pérdida de su guitarra, el conejo hace hasta lo imposible por recuperarla y se enfrenta al coyote. Otra de las acciones que desarrolla el conejo es la habilidad para tejer el ixtle⁷; aunque no es una actividad exclusiva de Ranzo úza', sí manifiesta la habilidad de los pueblos originarios para manejar este material. Por su resistencia, el ixtle es utilizado para tejer morrales, sombreros, canastas, tapetes, huaraches, etc. El conejito elabora un morral tan resistente que es capaz de aguantar al coyote y colgarlo de un árbol.

Por otro lado, el coyote (al igual que el águila) es el animal que representa a las culturas otomangues en toda su extensión; ha estado presente en las culturas como un símbolo de fuerza, inteligencia y agilidad. El coyote fue uno de los animales que más sorprendió a los conquistadores debido a sus técnicas cazadoras y a su adaptación de convivencia con el hombre. El coyote está presente en ambos relatos. Sin embargo, dentro de Ranzo úza', podemos encontrar más historias donde el coyote hace su aparición. En “El conejo y el coyote” y “La sierpe”, el coyote se presenta como un animal rapaz que trata de obtener ventaja de las situaciones, siempre intenta comerse al conejo sin conseguirlo, es tonto y fácil de engañar. El coyote generalmente es quien provoca los problemas (al quitarle la guitarra al conejito, al regresar a la serpiente a las profundidades y quererse comer al borrego). Por tanto, presenta las características contrarias a la cosmovisión. Recordemos que, para los pueblos mesoamericanos, el coyote es símbolo de astucia, habilidad e inteligencia.

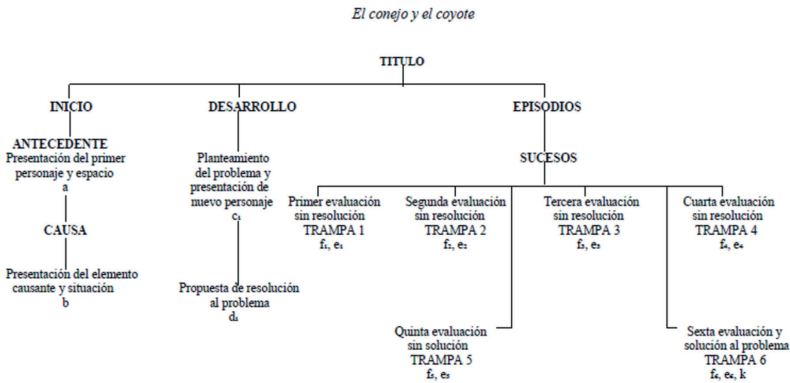
El dios Tezcatlipoca⁸ es representado mediante la imagen del coyote; para los españoles, su presencia causaba sensación, ya que era un animal que podía convivir fácilmente con el

humano. El coyote es parte de la memoria colectiva y da sentido a su identidad. A pesar de presentarse como un personaje poco inteligente, en la cultura cobra importancia, puesto que conviven en el hábitat, está presente en la memoria de las pinturas rupestres, así como los danzantes usan su piel, porque se cree que obtienen las habilidades propias de este animal.

Finalmente, para los *Ká'hó úza'* (brujos), ver a un coyote en sueños es una señal de que tendrán el poder de curar. El coyote cumple la función de *antagonista* dentro de los relatos. Sin él, no podrían desarrollarse las historias.

6.1 Superestructura de “El conejo y el coyote”

La superestructura de este relato queda organizada de la siguiente manera⁹:



En “El conejo y el coyote” se presenta un antecedente (a), donde se describe al conejo como primer personaje y el espacio inicial. En la causa (b) se muestra el elemento que origina la situación problemática —el conejito va al pueblo y compra una guitarra—. Consecuentemente, tenemos el primer problema de la historia (c1) donde se presenta al segundo personaje (el coyote), —aparece el coyote y le quita la guitarra al conejo, lo que

genera el problema 1—; d_1 muestra la resolución al problema y da pie a una serie combinaciones de categorías f/e, que enumeran evaluaciones sin resolución, donde las trampas son el elemento que permiten el desarrollo del relato: f_1/e_1 —la hormiguita (delegado) y el conejito engañan al coyote para quitarle la guitarra. El coyote amenaza con comerse al conejito. f_2/e_2 —el conejito engaña al coyote provocando que meta la mano en un maguey de donde salen jicotes poniéndole una “picotiza”. f_3/e_3 —el conejo y el coyote se encuentran nuevamente; el conejo engaña al coyote para que se meta en un costal de ixtle y lo cuelga. El conejo escapa y el coyote queda colgado. f_4/e_4 —el conejo engaña al coyote haciéndolo que detenga una piedra “para que no se caiga el cerro”; el conejo escapa. f_5/e_5 —el conejo le hace creer al coyote que dentro de un pozo hay un queso (la luna); el coyote se avienta al pozo y el conejo escapa. f_6/e_6 —el conejo propone al coyote comerse una borrega; el coyote acepta, se mete a un corral y sale un cazador y lo mata.

7. “La sierpe”

Además del conejo y el coyote, la serpiente es uno de los animales más importantes para Ranzo uza' y, en general, para los pueblos de Mesoamérica. En este relato, la serpiente (o sierpe) se muestra como un personaje misterioso que resurge de lo olvidado; ha permanecido oculta debajo de la tierra durante mucho tiempo; sin embargo, de pronto, llega el borrego y “le da vida”:

Tanto tallarse, tallarse, le dio mucha comezón ya de lleno, entonces se va aflojando la piedra, pues se abrió por completo, se rodó, se hizo a un lado, y abajo allí salió la serpiente y hablaron, le dijo: bueno hermano borrego, tú me has dado la vida porque yo ya he estado mucho tiempo abandonado ahí abajo de la piedra y me has dado la vida, nomás que ahora el problema es que te voy a comer.

Al quererse comer al borrego, la serpiente se convierte en antagonista de la historia; gracias a esto, el borrego comienza

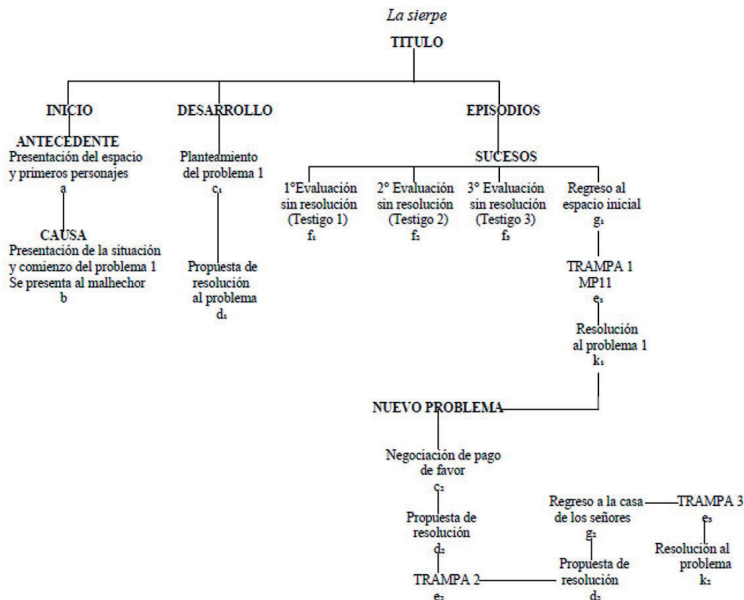
una búsqueda de delegados, quienes determinarán si es justo que se lo coma o no. El resurgimiento implica una serie de problemas. El primero de ellos se resuelve con la aparición del coyote —el borrego recurre al coyote como tercer delegado, quien le da una esperanza y propone regresar a lugar donde ha salido la serpiente; ambos personajes (coyote y borrego) engañan a la serpiente y la regresan al mundo de los olvidados—.

Gracias a una referencia en el relato, podemos decir que este personaje es la serpiente mitológica (Quetzalcóatl), representada en la mayoría de los pueblos mesoamericanos:

La sierpe se aguantó el hambre de lo más que ya estaba ya, de con tiempo, se aguantó y se fueron caminando, el borreguito por delante y la sierpe ya hasta con alas, bien fea la sierpe, y se fueron a buscar al dicho testigo.

Recordemos que Quetzalcóatl es el dios representado por medio de la figura de la serpiente emplumada o alada. Es una de las deidades más importantes de Mesoamérica que, sin duda, tuvo influencia también en los grupos de la Gran Chichimeca debido al contacto de culturas: Quetzalcóatl fue la deidad más importante de Mesoamérica, representa el principio de dualidad y conexión entre hombres y dioses, fue quien enseñó las artes, matemáticas, agricultura, astronomía, etc. Creador de Tula, represor de los sacrificios humanos, motivo que provocó su desaparición y promesa de regreso “en cierta fecha del Xiuhpohuallique”¹⁰. Los pueblos originarios confundieron su retorno con la llegada de los españoles, ya que la fecha coincidía con la profecía. Debido a que los habitantes de lo que ahora es Ranzo úza' eran nómadas, fue posible el contacto con culturas del centro y sur del país. Por ende, su influencia se vio reflejada en los relatos de tradición oral y en cosmovisiones religiosas. En el relato, la serpiente emplumada ha permanecido oculta y olvidada. Su refugio está debajo de la tierra donde permanecerá hasta que alguien más llegue a liberarla.

7.1 Superestructura de “La sierpe”



“La sierpe” comienza con la combinación a-b y c-d₁. Se presenta a los personajes, la situación inicial, el planteamiento y la propuesta de resolución: un borrego se rasca en una piedra, de la cual sale una serpiente alada; la serpiente quiere comerse al borrego lo que resulta en el problema 1. En este relato, tenemos la secuencia de categorías f₁-f₂-f₃, que permite representar tres evaluaciones sin resolución del problema. En cada una de ellas encontramos un testigo que determinan el rumbo que tomará la historia:

1. f₁ – encuentro con un burro-testigo, flaco y mosquito, que decide que sí se pueden comer al borrego.
2. f₂ – encuentro con un buey-testigo, flaco y mosquito, que determina que sí se pueden comer al borrego.

3. f₃ – encuentro con el coyote, quien da una esperanza al borrego y lo libra de la sierpe, regresándola a su origen.

El cambio de espacio (g₁ y g₂) presupone nuevas trampas; tenemos un segundo problema (c₂), al cual corresponde una propuesta de resolución (d₂) —ahora el coyote quiere comerse al borrego por librarlo de la sierpe. Se genera, entonces, la trampa 2 (e₂): el borrego golpea muy fuerte al coyote, tirándole los dientes. A partir de ello, obtenemos nuevamente la propuesta de resolución (d₃) y última trampa (e₃): la esposa del borrego mete a dos perros a un costal y hace creer al coyote que son borregos; el coyote abre el costal y los perros lo aporrean. Finalmente, se resuelve el conflicto.

8. Elementos culturales

Gracias a las superestructuras, es posible advertir una serie de acciones que se repiten en los relatos, las cuales toman importancia en la medida que son acciones que los habitantes de la comunidad realizan constantemente y son parte de su cultura:

- a) **Presencia de delegados.** Los delegados se hacen presentes cuando el protagonista se ve en problemas y recurre a animales que poseen las características que debe tener un buen delegado para resolver el conflicto: un delegado es prudente, sabio y trabajador. En Ranzo, úza' los delegados son quienes determinan la resolución de problemas, tanto a nivel familia como a nivel comunidad.
- b) **Cambio de espacio.** Dentro de los relatos, el cambio de espacio determina el desarrollo de la historia. Gracias a ello, se presentan nuevos problemas y es posible presentar nuevos personajes que dan la pauta para la resolución. Algunos espacios coinciden con espacios que encontramos en la comunidad, como campos, cerros. Otros son espacios adoptados de la cosmovisión colonizadora. Puesto que los grupos chichimecas eran nómadas, es entendible que los cambios de espacios dentro de los relatos sean

tan comunes; para los éza'r, el cambiar de lugar constantemente fue su manera de vivir hasta su establecimiento definitivo.

- c) **Propuesta de resolución al problema.** Las propuestas de resolución son planteadas, generalmente, por el protagonista de la historia. Finalmente, terminan en trampas que dan un giro a la historia. En la comunidad, la propuesta de resolución a los problemas es determinada por el delegado, quien evalúa la situación y platica con los involucrados para resolver el problema.

Consideraciones finales

En la oralidad, se refleja la cosmovisión úza'. Es en la memoria colectiva donde está el conocimiento de los antepasados. En Ranzo úza', se lucha por permanecer, revitalizar y fortalecer la cultura. El universo de sistemas simbólicos ha mantenido el dinamismo cultural y oral de la comunidad, los habitantes han sido la vía de permanencia a través del tiempo y los cuenteros, los principales transmisores de la palabra. En la actualidad, la escritura y medios de comunicación se han apropiado del territorio perteneciente a la tradición oral. Habrá que comprender y reconfigurar el nuevo territorio apropiado para mantener el conocimiento de los antepasados y reestablecer la oralidad, acto que provocará nuevas relaciones que implicarán nuevos encuentros de pensamientos y distintas formas de organizar la realidad.

La memoria colectiva va transformando el imaginario social de los éza'r, el pasado se actualiza manteniendo los significados culturales más representativos. Los relatos orales fungen como medio de conocimiento y guía para el buen comportamiento de las personas. Son estos relatos los que escucharon los abuelos y los transmitieron a los niños en un ambiente de juego y reflexión. Además, mantienen y se reflejan en ellos la

importancia de los animales en la comunidad; los éza'r son águilas y coyotes que danzan en la memoria.

Notas

- 1 Para más información sobre la historia de Ranzo úza' y la Gran Chichimeca, consulte a Philip Powell: *La Guerra Chichimeca*. <https://es.scribd.com/document/441815409/Philip-Powell-Guerra-Chichimeca-pdf>
- 2 Dentro de la comunidad, los hablantes la denominan lengua úza', mientras que para las personas que no pertenecen a ella la nombran chichimeco jonáz.
- 3 El catálogo de lenguas indígenas nacionales establece once familias lingüísticas: Álgica, Yuto-nahua, Cochimí, Seri, Oto-mangue, Maya, Totonaco-tepehua, Tarasca, Mixe-zoque, Chontal-oaxaca y Huave. Consúltese en <http://www.inali.gob.mx/clin-inali/mapa.html>
- 4 Como menciona Manuel Martínez en *Pueblos indígenas de México en el siglo XXI. Chichimecas jonaces* (2015), “se dice úza' cuando se habla del singular o cuando se habla de una unidad en conjunto, como en pueblo úza', comunidad úza', grupo úza', etc., y se dice éza'r cuando se habla del plural como en los o las éza'r, los niños éza'r”.
- 5 Véase en <https://www.ellibrototal.com/ltotal/ficha.jsp?idLibro=2781>
- 6 Consulte los relatos completos en el Repositorio del Laboratorio Nacional de Materias Orales (LANMO) UNAM: https://lanmo.unam.mx/repositorio-nacional/fichadocumentador.php?id=73&fbclid=IwAR3DmDLJyFRsRYi-rA3lIs2oA46_-lOUFp6TFh4-UhpfDCrrY0IwGT44Dxr0
- 7 El ixtle es una fibra vegetal, utilizada principalmente por los pueblos originarios para hacer morralitos, sombreros, canastas, etc.
- 8 Véase en <https://animalesmexicanos.uaemex.mx/images/coyote/pdf/1%20Etnohistorica%20COYOTEDOS%20PDF.pdf>
- 9 Las superestructuras aquí presentadas son elaboración propia.
- 10 Véase en <http://neomexicanismos.com/mexico-prehispanico/leyenda-de-quetzalcoatl-biografia-serpiente emplumada-maya-azteca-mito/>

Referencias

- Bajtín, M.M. (1982). *Estética de la creación verbal* (Tatiana Bubnova, Trad.). México: Siglo XXI.
- González Morales, V., Sánchez González, L.A. y Martínez Martínez, L.M. (2019). *Ya hnō mengu. Las voces de mis familiares*. México: Ediciones del Lirio.
- Ledesma Ibarra, C. (s.f.). El coyote en el pensamiento mesoamericano. UAEM. <https://animalesmexicanos.uaemex.mx/images/coyote/pdf/1%20Etnohistorica%20COYOTEDOS%20PDF.pdf>
- Leyenda de Quetzalcóatl. <http://neomexicanismos.com/mexico-prehispanico/leyenda-de-quetzalcoatl-biografia-serpiente-emplumada-maya-azteca-mito/>
- Martínez López, M. (2015). *Pueblos indígenas de México en el siglo XXI. Chichimecas jonaces*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Méndez Granados, F.A. (2015). *Diferencia formal de los textos narrativos en la colección Narraciones chichimeca-jonaces: relato versus narración, un análisis comparativo*. [Tesis de licenciatura]. Universidad de Guanajuato.
- Méndez Granados, F.A. (2018). *Los animales en los relatos de tradición oral úza'*. [Tesis de maestría]. Universidad Autónoma de Querétaro.
- Powell, Philip. (1977). *La guerra chichimeca (1550-1600)* (Juan José Utrilla, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Radio INAH. (2020). Programa: Identidades 3. La música dentro de la cultura Chichimeca-Jonaz. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=iivH-EzWDkA>
- Ruiz Bañuls, M. (2013). *Los huehuetlatolli: modelos discursivos destinados a la enseñanza retórica en la tradición indígena*. Castilla. Estudios de Literatura, pp. 270-281.
- Taylor, S. J. & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. España: Ediciones Paidós.
- Van Dijk, T. (1996). *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. España: Siglo XXI.

**LA IMAGEN DE LA ABUELA EN EL POEMARIO SANCHIU, DE
DINA ANANCO**

**THE IMAGE OF THE GRANDMOTHER IN THE POETRY BOOK
SANCHIU, BY DINA ANANCO**

**A IMAGEM DA AVÓ NO LIVRO DE POESIA SANCHIU, DE DINA
ANANCO**

Drassinober Manuel Sánchez Carhuancho*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
drassinober.sanchez@unmsm.edu.pe
ORCID 0000-0003-2636-9757

Recibido: 27/11/2023

Aceptado: 10/03/2024

* Drassinober Manuel Sánchez Carhuancho es bachiller de la carrera de Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro en calidad de adherente en el Grupo de Investigación EILA, Discursos, Representaciones y Estudios Interculturales de la UNMSM. Ha participado como ponente en diferentes congresos internacionales sobre literatura peruana y latinoamericana organizados por instituciones de renombre como la Academia Peruana de la Lengua, la Biblioteca Nacional del Perú, la Escuela Nacional Superior del Folklore José María Arguedas, entre otros. Actualmente se desempeña como docente de literatura en el nivel secundario y es estudiante de la maestría en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Este estudio es parte de la investigación para la tesis de maestría, cuyo título provisional es *La poesía amazónica escrita en lenguas originarias en el Perú: el proyecto estético-ideológico de Dina Ananco, poeta wampis*.

Resumen

En el presente artículo, se estudia la imagen de la abuela en el poemario *Sanchiu*, de Dina Ananco, poeta peruana-wampis, con el objetivo de demostrar su importancia en el proyecto de visibilización y revaloración de la cultura wampis desarrollado por la autora. Nuestra hipótesis de investigación es que la imagen de la abuela representa la sabiduría ancestral y cumple la función de conservarla y transmitirla a las nuevas generaciones. Para sustentar lo mencionado, analizaremos el poema "Sanchiu", homónimo del poemario, en diálogo con los paratextos de la obra y con las entrevistas de la autora en las que habla de su abuela, todo ello en el contexto de la poesía escrita en lenguas originarias, donde se presenta la imagen de los abuelos como una temática en común, con rasgos y funciones similares.

Palabras claves: Poesía escrita en lenguas originarias, Dina Ananco, *Sanchiu*, abuela, saberes ancestrales.

Abstract

This article studies the image of the grandmother in the poetry book *Sanchiu*, by Dina Ananco, a Peruvian-Wampis poet, with the aim of demonstrating its importance in the author's project to make the Wampis culture visible and revalorise it. Our research hypothesis is that the image of the grandmother represents ancestral wisdom and fulfils the function of preserving it and transmitting it to new generations. To support this, we will analyse the poem "Sanchiu", the poem of the same name, in dialogue with the paratexts of the work and with the author's interviews in which she talks about her grandmother, all in the context of poetry written in native languages, where the image of grandparents is presented as a common theme, with similar features and functions.

Keywords: Poetry written in native languages, Dina Ananco, *Sanchiu*, grandmother, ancestral knowledge.

Resumo

Este artigo estuda a imagem da avó no livro de poesia *Sanchiu*, de Dina Ananco, poeta peruana wampis, como objetivo de demonstrar sua importância no projeto da autora de tornar visível e revalorizar a cultura wampis. Nossa hipótese de pesquisa é que a imagem da avó representa a sabedoria ancestral e cumpre a função de preservá-la e transmiti-la às novas gerações. Para sustentar essa hipótese, analisaremos o poema "Sanchiu", o poema homônimo, em diálogo com os paratextos da obra e com as entrevistas da autora em que ela fala sobre sua avó, tudo no contexto da poesia escrita em línguas nativas, em que a imagem dos avós é

apresentada como um tema comum, com características e funções semelhantes.

Palavras-chaves: Poesía escrita em idiomas nativos, Dina Ananco, *San-chiu*, avó, conhecimento ancestral.

Introducción

En las últimas décadas, la poesía escrita en lenguas originarias ha logrado visibilizarse en diversos países de Latinoamérica, como México, Chile, Ecuador, Colombia, Chile y Perú. Según Selena Millares, escritora y filóloga española, el año de 1992 fue determinante para el auge reivindicativo de los pueblos originarios, debido a que generó diversas reflexiones sobre lo que significaron los 500 años de colonialismo contra los pueblos indígenas desde la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas, ocurrido en 1492 (2014, p. 97). Esta situación es entendida por Mónica Elena Ríos como la consolidación de los movimientos indígenas y, a partir de ello, se explica la proliferación de las obras escritas en lenguas originarias (2014, p. 48). En cuanto a la importancia del uso de estas lenguas, Susana Bautista Santa Cruz señala que ello se debe a que “[l]as lenguas son vehículos de identidad y de pertenencia cultural, pero también son vehículos de lucha, de resistencia sobre la dominación de unas sobre otras” (2016).

De esta manera, se entiende que autores como Enriqueta Lunez, poeta mexicana-tsotsil; Mikeas Sánchez, poeta mexicana-zoque; Leonel Lienlaf, poeta chileno-mapuche; Yana Lucila Lema, poeta ecuatoriana-kichwa; Hugo Jamioy, poeta colombiano-camëntšá; Ch’aska Anka Ninawaman, poeta peruana-quechua; y Dina Ananco, poeta peruana-wampis, escriben poesía en lenguas originarias, generalmente autotraducidas al castellano, con el objetivo de visibilizar y revalorar a su propia cultura y su respectiva lengua, a la cual se pretende revitalizarla

en el contexto “posmonolingüe”, que, a su vez, busca visibilizar las lenguas originarias evidenciando el plurilingüismo, la heterogeneidad y la diversidad cultural que, desde tiempos coloniales, fueron invisibilizados por el “imaginario monolingüe y monocultural” que impuso la hegemonía de la cultura occidental (Stocco, 2022, p. 11).

Todo este panorama nos permite identificar semejanzas entre las diversas expresiones poéticas escritas en lenguas originarias, las cuales desarrollan, a su vez, temáticas en común, como la cosmovisión, la mitología, la sabiduría ancestral, la tradición, la modernidad y la imagen de los abuelos. En el presente artículo, estudiaremos la forma en que se desarrolla el tema de la imagen de la abuela en el poemario *Sanchiu*, de Dina Ananco. Nuestro propósito es demostrar la importancia de esta temática en el proyecto de visibilización y revaloración de la cultura wampis desarrollado por la autora. Planteamos como hipótesis que la imagen de la abuela representa a la sabiduría ancestral de la cultura wampis y cumple la función de conservarla y transmitirla a las nuevas generaciones.

La estructura del artículo consta de tres partes: “Dina Ananco y su proyecto de visibilización y revaloración de la cultura wampis”, “La imagen del abuelo y de la abuela en la poesía escrita en lenguas originarias” y “La imagen de la abuela en el poema ‘Sanchiu’”. En la primera parte, se aborda el proyecto de Dina Ananco que busca visibilizar y revalorar a la cultura wampis a través de su poesía. En la segunda parte, se evalúa de qué manera la imagen del abuelo y de la abuela también es desarrollada en otros poetas indígenas como Enriqueta Lunez, poeta mexicana-tsotsil, y Hugo Jamioy, poeta colombiano-camëntsä, lo cual nos permitirá demostrar que esta es una temática recurrente en la poesía latinoamericana escrita en lenguas originarias. Finalmente, en la tercera parte, analizaremos el poema “Sanchiu” en diálogo con los paratextos y las entrevistas donde la autora habla sobre su abuela, lo cual nos permitirá comprender la importancia de la imagen de la abuela en la poesía de

Dina Ananco y, de manera general, la importancia de los abuelos en la poesía escrita en lenguas originarias.

Dina Ananco y su proyecto de visibilización y revaloración de la cultura wampis

Dina Ananco, poeta peruana-wampis, nació el 6 de mayo de 1985 en la comunidad awajún llamada Wachapea, distrito de Imaza, provincia de Bagua, departamento de Amazonas. Esta región está ubicada al norte del Perú, en la frontera con Ecuador. Aproximadamente a los seis meses de nacida, sus padres se mudaron, dentro del departamento de Amazonas, a la comunidad de Santa Rosa, distrito de río Santiago, provincia de Condorcanqui. En esa comunidad, se establecieron durante un año. Luego se mudaron, dentro del mismo distrito, a la comunidad de Huabal. Allí, Ananco vivió con su familia materna, quien es originaria de la cultura wampis. Posteriormente, viajó a Lima, ciudad en la que vive actualmente. La poeta estudió Literatura entre los años 2003 y 2009 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde también realizó la maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana durante los años 2014 y 2015. Ha participado en diversos recitales literarios en Lima y en la Amazonía. Es traductora e intérprete oficial de la lengua wampis, reconocida por el Registro Nacional de Intérpretes y Traductores de Lenguas Indígenas del Ministerio de Cultura (Comando Plath, 2021).

Entre sus publicaciones, podemos mencionar “Baguazo” (2013), cuento basado en los hechos de violencia cometidos por los policías a las comunidades indígenas amazónicas, quienes se negaban al funcionamiento de una estación de la empresa Petroperú. Otras publicaciones son el cuento “Tsunki” (2018), que, desde el título, hace referencia a la cosmovisión wampis a través de la figura del *Tsunki*, deidad femenina del mundo del agua; y el poemario *Sanchiu*, publicado en 2021. Esta última publicación le ha permitido a la autora ingresar al contexto cada

vez más numeroso de escritores peruanos y latinoamericanos que escriben y publican poesía en lenguas originarias con el propósito de visibilizar y revalorar a las culturas indígenas a través del uso de su propia lengua. Así, en una entrevista, Dina Ananco responde a la siguiente manera a la pregunta “¿por qué es vital escribir en lenguas originarias?”:

Visibilizar a las obras en lenguas originarias es importante porque se escribe en su propio lenguaje y para hacer justicia a las culturas que han sido marginadas a través de toda nuestra historia. Es evidenciar la potencialidad de poder transitar entre la oralidad y la cultura. Es una forma de comunicarnos más allá de nuestros derechos. Es mostrar nuestra cultura a través de la escritura y poder traducir este discurso recurrente que el Perú es un país rico en sus culturas y lingüísticas. (*Arte y Cultura*, 23 de octubre de 2021)

A partir de esta respuesta, podemos comprender que el objetivo de Dina Ananco con la publicación de su poemario *Sanchiu* es visibilizar a la lengua y cultura wampis, con lo cual se demostraría también en la literatura peruana la riqueza cultural y lingüística del Perú. Consideramos que la visibilización de la lengua y cultura wampis se ha logrado gracias a la trascendencia del poemario, que le ha permitido a la autora ganar el Premio Nacional de Literatura 2022 en la categoría “Literatura en lenguas indígenas u originarias”, convocado por el Ministerio de Cultura, a través de la Dirección del Libro y la Lectura. Este hecho la posiciona en un lugar importante de la literatura peruana. Asimismo, la trascendencia de *Sanchiu* se demuestra desde los comentarios elogiosos de reconocidos críticos literarios peruanos como Marco Martos (2021) y Gonzalo Espino Relucé. Del mismo modo, ha despertado el interés de varios estudiosos de la literatura, quienes reflexionan sobre su poesía en artículos como “La literatura indígena amazónica. Aproximaciones a una cartografía”, de Gonzalo Espino Relucé y Mauro Mamani (2022); “La poesía amazónica peruana y su

postindigeneidad: Una lectura de las tensiones del yo poético de *Sanchiu* de Dina Ananco”, de Andrea Cabel García, Marisol Lis Agüero y Francisco Arbaiza (2023); y “Poéticas en lenguas originarias escritas en Perú”, de Carolina Gloria Ortiz Fernández (2023). Además, otra muestra del impacto de la poesía de Dina Ananco es la publicación de una antología de poemas titulada *Warmikuna / Nuwa / Mujer. Antología de poesía contemporánea escrita por mujeres en lenguas originarias*, la cual estuvo a cargo de Carmen Álvarez y Lucía Gómez (2022) y reúne una selección de poemas de Ch’aska Anka Ninawaman, Gloria Cáceres y Dina Ananco. A ello súmese la publicación de la segunda edición del poemario *Sanchiu* en 2023, comentado por Paola Mancosu en la contraportada de la obra.

La imagen del abuelo y de la abuela en la poesía escrita en lenguas originarias

Como ya se ha mencionado, existe en la actualidad una proliferación de publicaciones poéticas escritas en lenguas originarias en varios países latinoamericanos. Es posible asumir que el proyecto en común de los poetas indígenas es la visibilización y revaloración de sus respectivas culturas y lenguas originarias en el contexto “posmonolingüe” que cuestiona el imaginario monolingüe y monocultural de herencia colonial. Consideramos que ello se debe a que estas culturas o pueblos originarios comparten un pasado histórico en común, donde fueron subordinados e invisibilizados por la hegemonía europeizante. Desde nuestro punto de vista, todos estos factores explican, a su vez, la razón por la cual es posible identificar objetivos, problemáticas y temáticas en común entre las diversas poéticas indígenas en Latinoamérica.

Nos centraremos en la temática de la imagen de los abuelos y de las abuelas con el propósito de evidenciar el diálogo que existe entre las literaturas indígenas de América Latina, denominadas también como “literaturas de Abya Yala”. Es

necesario precisar que el término “Abya Yala” proviene de la lengua cuna de Panamá, que significa “tierra en plena madurez”, y fue propuesto por el líder aymara Takir Mamani para ser usado entre todos los indígenas con la intención de darle autoridad y reconocimiento a las cosmovisiones indígenas (Arias, Cardamo-Huechante & Del Valle, 2012, p. 10). Ello demuestra la búsqueda de integración de las culturas originarias, la cual permite unir fuerzas para lograr los proyectos reivindicativos.

Así, por ejemplo, identificamos el tratamiento de la temática de la imagen de la abuela en la poesía de Enriqueta Lunez, poeta mexicana-tsotsil, y de Hugo Jamiroy, poeta colombiano-camënts'á. La primera desarrolla esta temática en su poema “O Lol Jme’Tik / Luna creciente”. Analicemos el siguiente fragmento del poema en su versión castellana:

En mis ojos se esconde el nombre de mi abuela
en mis oídos los cuentos
en mi boca los consejos
[...]
en las plantas de mis pies, la tierra que ella amó**

Como puede observarse, la imagen de la abuela está presente en la voz poética como símbolo de los recuerdos de su comunidad con la cual se identifica porque las partes de su cuerpo, como los ojos, los oídos, la boca y las plantas de los pies, llevan la esencia de la abuela y su sabiduría ancestral expresada en sus cuentos y consejos transmitidos a través de la tradición oral. Asimismo, según lo advierte Susana Bautista Santa Cruz:

Gracias a la conciencia de esta herencia lingüística y cultural, las “abuelas” toman un lugar simbólico desde donde se enuncia el origen. Se convertirán en las portadoras de la lengua y de los conocimientos ancestrales: mujeres-curan-

** Para la cita del poema, hemos tomado el fragmento citado por Susana Bautista Santa Cruz en su ensayo “Desde la raíz: Poesía escrita por mujeres indígenas de Chiapas”. Los datos completos de esta publicación aparecen en la bibliografía.

deras, mujeres-rezanderas, mujeres-tejedoras, mujeres-molenderas. Dadoras de sabiduría y espiritualidad. Mujeres que entretejerán junto a sus hijas y nietas los procesos de socialización, del mantenimiento y la resistencia lingüística. (Bautista, s.f.)

A partir de la cita, se entiende que la imagen de la abuela es un símbolo de la herencia lingüística y cultural dejada a las hijas y nietas, donde la abuela se asocia con los ancestros, mientras que las hijas y nietas (doblemente hijas) se asocian con las nuevas generaciones. Rasgos similares se advierten en los poemas “Ats’be pueblde juabn / La historia de mi pueblo” y “Bid jashbiamoc / En la frontera de la vida”, de Hugo Jamioy. En el primero de ellos (Jamioy, 2010, p. 105), se presenta la relación entre el abuelo y la historia del pueblo Camënts’á de la siguiente manera, en su versión castellana:

La historia de mi pueblo
tiene los pasos limpios de mi abuelo,
va a su propio ritmo.

Esta otra historia va a la carrera,
con zapatos prestados
anda escribiendo con sus pies
sin su cabeza al lado,
y en ese torrente sin rumbo
me están llevando.

Solo quisiera verme
una vez más en tus ojos, abuelo.

Abrazar con mis ojos tu rostro,
leer las líneas
que dejó a su paso el tiempo,
escribir con mis pies
un solo punto aparte
en este relato de la vida.

Desde el punto de vista de la voz poética, se advierte una correspondencia entre la historia de su pueblo y su abuelo, ya que el primero posee sus “pasos limpios” y “va a su propio ritmo”. Asimismo, se menciona que esta historia es la “otra” historia que se cuenta, la cual supone la existencia de una historia (llamémosla oficial) que contrasta con la de su abuelo (historia no oficial), “escrita con sus pies” y “sin su cabeza al lado”. Consideramos que esta forma de caracterizar a la historia no oficial, que corresponde con la tradición oral transmitida por el abuelo, presenta elementos irónicos, debido a que no se puede escribir con los pies ni faltando la cabeza. Luego de ello, se menciona el deseo de verse una vez más en los ojos del abuelo (“Solo quisiera verme / una vez en tus ojos, abuelo”). Esta imagen de los ojos en relación con el ancestro es referida también por Enriqueta Lunez en el verso “[e]n mis ojos se esconde el nombre de mi abuela”. Del mismo modo, como se verá más adelante, es referido también por Dina Ananco en el verso “[e]n tus ojos conocí la historia de mis ancestros”. Esto nos permite considerar que desde estas poéticas el conocimiento está mediado por los ojos, ya sea del abuelo o del nieto, pero siempre en relación con lo ancestral. Esta idea se refuerza en la última estrofa del poema de Hugo Jamioy, donde se plantea que los ojos permiten identificar las huellas del paso del tiempo para ser en el tiempo actual la voz poética quien ahora escriba con sus pies, con lo cual se demuestra la continuidad de la memoria colectiva gracias a la tradición oral heredada por el abuelo, el cual, en instancias mayores, representa a los ancestros en general y de tiempos, incluso, más remotos.

Por su parte, en el poema “Bid jashbiamoc / En la frontera de la vida”, se plantea la posibilidad de la muerte del abuelo y el dolor que esto significaría para la voz poética, situación que si será experimentada por la voz poética del poema de Dina Ananco, quien, como se analizará en el siguiente acápite, ve peligrar la conservación y la transmisión de los saberes ancestrales, debido a que es la abuela quien lo contaba mediante la tradición

oral. Analicemos lo que significaría la muerte del abuelo en el poema de Jamioy (2010, p. 139):

Junto al longevo fogón
tu silencio y tus canas blancas
se confunden con el humo.
Pareces ausente, abuelo.

Cómo duele saber
que cada día
andas más cerca
de la frontera de la vida.

Y en aquel canasto
donde me enseñaste
a recoger la cosecha de maíz
voy atesorando tus palabras.

Las moleré, las fermentaré
y todos los días de tu ausencia
en tu nombre,
una copita, una copita, una copita.

La primera estrofa permite localizar el espacio “[j]unto al longevo fogón”, lugar donde ahora el abuelo parece estar ausente debido a su silencio, lo cual contrasta con los tiempos de mayor vitalidad del abuelo, ya que, como señala Hugo Jamioy, el fogón o *shinĵak* es el lugar sagrado junto al cual “se sientan los abuelos, las tías, los tíos, los papás y nosotros los hijos; mientras se asan el choclo y las arepas de maíz (...). Es allí donde nos alimentamos de la antigua palabra, aprendemos y empezamos a inventar la nueva palabra para no morir en el transcurrir del tiempo” (Jamioy, 2012, p. 149).

De esta manera, nótese la importancia del fogón como espacio donde la sabiduría ancestral, también denominada como la palabra antigua, es transmitida por el abuelo hacia los nietos, quienes asumen la responsabilidad de aprender de sus ancestros para inventar la nueva palabra que será, a su vez,

transmitida hacia las nuevas generaciones, lo que garantiza así la conservación de los saberes de la comunidad. En este sentido, se comprende la importancia de los abuelos, también denominados por Hugo Jamioy como los “guardadores de la palabra antigua”, ya que son los portadores de la palabra antigua, principal fuente de la nueva palabra que recrea y mantiene vivo en la actualidad el legado de los ancestros (Jamioy, 2012, p. 149).

Por todo ello, se entiende el dolor que siente la voz poética al pensar sobre la inevitable llegada de la muerte del abuelo, ya que esto significaría la pérdida de los conocimientos ancestrales. Asimismo, se observa hacia las dos últimas estrofas una referencia a la invención de la nueva palabra por parte del nieto, quien representa a las nuevas generaciones. Así, a través de la imagen de la cosecha, se plantea que la palabra antigua es atesorada para luego ser difundida incluso durante la ausencia física del abuelo.

En este sentido, el poema “O Lol Jme”Tik / Luna creciente”, de Enriqueta Lunez; y los poemas “Ats’be pueblde juabn / La historia de mi pueblo” y “Bid jashbiamoc / En la frontera de la vida”, de Hugo Jamioy, demuestran la importancia de la figura de los abuelos para la transmisión de los saberes ancestrales, en cuyos relatos contados por vía oral se conservan la memoria individual y colectiva. Asimismo, la lectura intertextual nos permite demostrar la interrelación existente entre las publicaciones poéticas escritas en lenguas originarias, las cuales buscan, desde esta perspectiva, promover el diálogo intercultural entre los distintos pueblos originarios.

La imagen de la abuela en el poema “Sanchiu”

En el poema “Sanchiu”, la imagen de la abuela es significativa, como la es también para todo el poemario homónimo, cuyo título *Sanchiu* hace referencia al apellido paterno de la abuela Elena Sanchiu Juwan, a quien Dina Ananco dedica su obra. Así, en la dedicatoria del poemario, se lee: “A mi abuela, Elena

Sanchiu Juwan, por su sabiduría y eterna compañía” (Ananco, 2021, p. 7). Asimismo, en una entrevista, la poeta wampis cuenta sobre su abuela:

Todo lo que conozco sobre la historia de nuestros ancestros y la cultura oral es gracias a mi abuela. Mi abuelita me contaba sobre los grandes mitos de nuestros ancestros y también sus historias personales. Me narraba sus vivencias. Me alimenté de todos sus relatos, sus historias. Las abuelas awajún y wampis transmiten toda su sabiduría a las nuevas generaciones de nietas y nietos. Toda esa vasta cultura oral, estos saberes de mi abuela me sirvió de inspiración para la construcción de mi libro. Ella nos motivó a estudiar, a seguir adelante, a ser diferente de las mujeres tradicionales de nuestras comunidades. (*Arte y Cultura*, 23 de octubre de 2021)

Todo ello nos permite considerar a la abuela Elena Sanchiu Juwan como una intelectual indígena con saberes tradicionales que evoca los recuerdos de su memoria individual y colectiva para transmitirlos a su nieta. Es decir, la importancia de la abuela se debe a que Dina Ananco reconoce que fue su abuela quien le transmitió los conocimientos sobre sus antepasados, los cuales le sirvieron de inspiración para escribir este su primer poemario. En este sentido, se entiende que la dedicatoria es un gesto de retribución a su abuela, por ser quien le enseñó los conocimientos ancestrales de su cultura y, además, fue ella quien le motivó a seguir adelante y ser diferente a las mujeres tradicionales. De esta manera, podemos considerar que el poemario es un homenaje a la abuela, cuya imagen ilustra la portada de la obra con un fondo de la naturaleza amazónica. Es decir, la abuela representa simbólicamente el vínculo entre la comunidad wampis y la autora, en su condición de migrante y portadora de saberes tradicionales y académicos de índole occidental. Esta imagen de la abuela se proyecta en el discurso poético de Dina Ananco, lo cual es un tema recurrente en la poesía escrita en lenguas originarias, como se demostró en el

acápite anterior con los poemas de Enriqueta Lunez y de Hugo Jamioy, donde se utiliza la imagen de los abuelos como símbolos de los recuerdos de su comunidad con la cual se identifican porque lleva la esencia del ancestro.

En base a estas consideraciones, analizaremos la imagen de la abuela que se presenta en el poema “Sanchiu”, lo cual nos permitirá demostrar su importancia en la conservación de la identidad wampis a través de sus enseñanzas sobre la historia local, la cosmovisión y los estilos de vida en su comunidad, donde destaca la figura del *anen*, que es el canto sagrado de los wampis y awajún que puede ser transmitido por las deidades como Tsunki o Nunkui (Ananco, 2021, p. 119). Por tanto, permite la conexión del ser humano con las divinidades. Asimismo, abordaremos lo que significa la abuela para su descendencia y toda su comunidad. A continuación, transcribimos la versión castellana del poema (Ananco, 2021, pp. 37 y 39) para su posterior análisis:

En tus ojos conocí la historia de mis ancestros	1
En tu palabra vi los caminos que recorriste	
Cómo se enfrentaban con sus enemigos	
Cómo eran sus caritas	
Qué cositas comían	5
Dónde caminaban	
En tu palabra conocí a mi familia	
Escuché el <i>anen</i>	
Inhalé el tabaco	
Tu cara era tan hermosa que provocaba desyerbar	10
Porque poseías el <i>anen</i>	
Porque sembrabas yuca, sachapapa, camote luego	
[de cantar el <i>anen</i>]	
Cantando el <i>anen</i> tenías a tus hijos unidos	
Dejaste un vacío en mí cuando te fuiste a la otra vida	
A tus hijos, nietos y bisnietos	15
A la comunidad	

Ahora quién nos contará las hazañas de los ancestros Me dejaste sola en este territorio Viviendo siempre en mi corazón	20
Estás cuando te necesito Cuando me siento triste Cuando lloro Cuando sufro estando lejos	25
Siempre estás ahí Porque eres fuerte Porque eres mujer wampis Porque eres mujer awajún	

Para facilitar el análisis e interpretación del poema, hemos enumerado los versos. Podemos segmentarlos en dos unidades temáticas en relación con la presencia de la abuela. En el primer segmento, el cual comprende las tres primeras estrofas (versos del 1 al 12), la voz poética, identificada como la nieta, hace referencia a las enseñanzas de su abuela en base a las narraciones orales que le contaba sobre los ancestros. Así, el poema comienza señalando “[e]n tus ojos conocí la historia de mis ancestros” (v. 1). Este primer verso permite identificar que la voz poética dirige su discurso a la abuela, lo cual se evidencia a través del uso del determinante posesivo “tus” para referirse a los ojos. De esta manera, se plantea metafóricamente que los ojos de la abuela son la fuente de conocimiento sobre los ancestros. Asimismo, observamos que usa la figura de la sinécdoque del tipo parte por todo, donde se nombra “ojos” (parte) para referirse a la “abuela” (todo), quien evoca a la memoria colectiva para enseñar la historia de los ancestros, con los cuales la voz poética se identifica al usar el demostrativo posesivo “mis” para referirse a los ancestros. Es decir, la voz poética se identifica como una mujer wampis que en su condición de nieta aprende los conocimientos de su abuela, fuente de sabiduría. Por su parte, en los versos del 2 al 6, se hace referencia a la memoria individual de la abuela al mencionar que “[e]n tu palabra vi los caminos que recorriste” (v. 2). Se advierte que, desde el punto

de vista de la voz poética, metafóricamente, la palabra posee materialidad, razón por la cual puede ser vista. Consideramos que la palabra es una forma de referirse a la narración oral, la cual fue usada por la abuela para contarle sobre su vida, mencionada metafóricamente a través de la expresión “camino que recorriste”. Es decir, desde la cosmovisión wampis, la vida es como un camino que se recorre, cuyos recuerdos se conservan en la memoria individual de cada persona, a la cual evoca la abuela para contarle sus experiencias a su nieta, como los enfrentamientos o peligros, las cosas que comían y los lugares por donde transitaban. No obstante, la memoria individual no está aislada, sino, por el contrario, se relaciona con la memoria colectiva. Ello permite entender por qué en la mención de la vida de la abuela se habla en colectivo (“comían”, “caminaban”).

En la segunda estrofa, se hace referencia nuevamente a la palabra, metáfora de la narración oral, para mencionar que, gracias a las narraciones de la abuela, pudo conocer a su familia, escuchar el *anen* e inhalar tabaco. Consideramos que el “*anen*” y el “tabaco” son elementos que se usan para referirse al mundo tradicional de los wampis, ya que ambos son partes o elementos importantes en la cultura wampis, debido a que están asociados a la conexión con los ancestros y las divinidades. Recordemos que el *anen* es un canto sagrado de los wampis y awajún, mientras que el tabaco, al igual que la ayahuasca, son alucinógenos que se asocian con la medicina y representan la fortaleza y conexión entre el mundo de la tierra (*nunka*) con el mundo del cielo (*nayaim*), los cuales, junto con el mundo subacuático, forman la totalidad del mundo wampis, desde el punto de vista de su cosmovisión (Registro Nacional de Identificación y Estado Civil, 2017, p. 56).

En la tercera estrofa, se hace referencia a los vegetales, asociados con actividades agrícolas y el *anen*. Se evoca a la abuela sembrando la yuca, la sachapapa y el camote luego de cantar el *anen*. Una vez más, se identifica que la voz poética utiliza la figura de la sinécdoque del tipo parte por todo para mostrar

la riqueza agrícola amazónica a través de la mención de productos típicos de la región, los cuales tienen en común el ser tubérculos ricos en vitaminas y carbohidratos. Asimismo, se menciona que, luego de la siembra, se canta el *anen*; es decir, se establece la conexión entre las actividades agrícolas con el canto ritual de carácter sagrado en el sentido de que “[a] través de los ‘encantamientos’ *anen*, la persona llama a su ‘abuelito’ para que le transmita el poder” (Registro Nacional de Identificación y Estado Civil, 2017, p. 60). En este sentido, cantar el *anen* luego de la siembra permite relacionar lo cotidiano con lo ancestral, como estrategia para vincularse con lo tradicional. Además, este canto en la agricultura se muestra exclusivo de las mujeres, debido a que está dirigido a la madre *Nunkui* (Espino, & Mamani, 2022, p. 64), de tal manera que se puede plantear que la abuela es también conservadora y transmisora de identidades femeninas, construidas a partir de comportamientos que la diferencian frente al varón wampis.

En el segundo segmento, que corresponde básicamente a la cuarta estrofa (versos del 13 al 28), la voz poética hace referencia a un tiempo en que la abuela murió. De esta manera, se establece un contraste entre un “antes” y un “ahora” marcado por la muerte de la abuela. Así, en los versos 13 y 14, se plantea esta situación de la siguiente manera: “Cantando el *anen* tenías a tus hijos unidos / Dejaste un vacío en mí cuando te fuiste a la otra vida”. Se muestra que “antes”, cuando la abuela estaba viva, se mantenía unida a la familia, lo cual era logrado a través del canto del *anen*. Ello nos permite sostener que la abuela cumple la función de cohesionar a la familia, para lo cual usa como recurso el canto del *anen*, elemento recurrente en el poema y uno de los principales bienes inmateriales heredados por la nieta desde la tradición oral. En este sentido, la muerte de la abuela implica un estado de orfandad y tristeza en sus hijos nietos y bisnietos, principalmente en la voz poética, quien, en su posición de nieta, siente un vacío tras la partida de su abuela.

Asimismo, en el verso 16, se menciona a la comunidad como uno de los personajes que sienten dolor a causa de la muerte de la abuela. Ello nos permite comprender que, en la pregunta indirecta a modo de lamento “[a]hora quién nos contará / las hazañas de los ancestros” (énfasis nuestro, vv. 17 y 18), el uso del pronombre personal átono “nos” hace referencia a todos los miembros de la comunidad wampis, quienes, en un sentido superficial, ya no saben quién les contará las historias de sus ancestros ahora que la abuela ha muerto. En un sentido profundo, estas historias representan al conjunto de saberes tradicionales que eran transmitidos por la abuela y que contribuyeron con la construcción de la identidad wampis por parte de aquellos que recibieron los conocimientos ancestrales. En este contexto, la imagen de la abuela, desde nuestra lectura, es un símbolo de la identidad wampis que se conserva y se transmite a las siguientes generaciones. En estos términos, la comunidad wampis siente en peligro la conservación de su identidad, debido a que ya no está presente físicamente el ser que les transmitía los conocimientos que los identifica como miembros de una misma comunidad. De esta manera, la muerte de la abuela, a quien podemos considerar como dos veces madre, deja en estado de orfandad a la nieta, quien es dos veces hija, lo cual se relaciona con lo que en las poéticas del mundo andino denominan como el estado de orfandad del *wakcha*, definido por Julio Noriega Bernuy como el sujeto migrante, pobre y sin familia, quien ha salido de su lugar de origen hacia la ciudad motivada por la pobreza, violencia política y/o la promesa de modernidad, lo cual lo convierte en un sujeto desarraigado que ha perdido parcial o totalmente su identidad (2012, pp. 43-44). Es decir, la pérdida de la abuela causa un dolor profundo porque es ella quien permitía simbólicamente la conexión de la voz poética con su comunidad y la reafirmación de su identidad.

En el verso 19, la voz poética evidencia su estado de orfandad al quedarse sola en el territorio wampis tras la partida de su abuela, quien ahora vive en su corazón y está siempre a su

lado de manera espiritual. Es decir, la abuela, como símbolo de la identidad wampis, vive metafóricamente en la voz poética, lo cual se interpreta como una forma de conservar su identidad tradicional, construida a partir de las vivencias y de las enseñanzas de los ancestros como la abuela. Por otra parte, entre los versos del 21 al 25, se hace referencia también a la migración o desplazamiento a tierras lejanas cuando la voz poética señala que siempre siente la presencia de su abuela en sus momentos de tristeza estando lejos. Esto es relevante, debido a que la idea de la migración implica la resemantización de la identidad. Ello ocurre por la consecuencia del contacto e intercambio cultural con otros pueblos. Finalmente, el poema concluye planteando más características de la abuela, como su fortaleza y ser una mujer wampis y awajún. Consideramos que el uso de la figura de la anáfora en los versos 27 y 28 se usa para enfatizar sobre la condición de mujer de la abuela. De esta manera, estos versos finales permiten vincular dos culturas afines a través de la imagen de la abuela: wampis y awajún. Esto es importante, debido a que Dina Ananco nació en una comunidad awajún y creció con los wampis. Además, las culturas y lenguas wampis y awajún comparten muchas semejanzas debidas a su cercanía territorial, el uso de lenguas que pertenecen a una familia en común y un pasado en común.

Conclusiones

Sobre la base de todo lo desarrollado en el presente artículo, podemos concluir, en primer lugar, que la poesía latinoamericana escrita en lenguas originarias presenta problemáticas, objetivos y temas en común, lo cual permite el diálogo entre las diversas expresiones poéticas que buscan visibilizar y revalorar a su propia cultura. De esta manera, se identifica que la temática de los abuelos es recurrente debido a su importancia en la conservación y transmisión de los saberes tradicionales.

En segundo lugar, en relación con el tema de la imagen de la abuela, existen intertextualidades entre la poesía de Dina Ananco, y la de Enriqueta Lunez y Hugo Jamioy, donde se advierten semejanzas y diferencias que demuestran la diversidad cultural de los pueblos originarios. Así, presentan en común la imagen de los abuelos como la representación de los saberes ancestrales y cumplen la función de conservarlos y transmitirlos a través de la tradición oral. Por su parte, las diferencias se muestran en las referencias a los elementos propios de la comunidad y sus estilos de vida, como se muestra en las referencias al canto del *anen* y en el consumo de tabaco, propios de las comunidades amazónicas como la wampis.

Finalmente, en tercer lugar, en la poesía de Dina Ananco, la imagen de la abuela es un eje central, lo cual se demuestra con los paratextos, como la dedicatoria a la abuela Elena Sanchiu Juwan y la portada, además de las referencias sobre la abuela en las entrevistas, donde Dina Ananco reconoce haber aprendido de ella todo acerca de sus ancestros y los estilos de vida. Todo ello en relación con el contenido del poema “Sanchiu”, el cual demuestra que la abuela es también el símbolo de la figura femenina, revalorada en el ámbito familiar y de la comunidad wampis.

Referencias

- Ananco, D. (2021). *Sanchiu* [1ª. Ed.]. Lima: Pakarina Ediciones.
- Anka, C., Cáceres, G., & Ananco, D. (2022). *Warmikuna/Nuwa/ Mujer. Antología de poesía contemporánea escrita por mujeres en lenguas originarias*. Lima: Pakarina Ediciones. <<https://issuu.com/redliterariaperuana/docs/antologia-en-lenguas-originarias-29-05>>
- Arias, A., Cárcamo-Huechante, L., & Del Valle, E. (2012). Literaturas de Abya Yala. *Winter*, 43(1), 7-10.
- Arte y Cultura (23 de octubre de 2021). Dina Ananco: “Escribir en lenguas originarias es hacer justicia por nuestra cultura”. *Ojo Visor*. <<https://ojovisor.lamula.pe/2021/10/23/di>>

- na-ananco-escribir-en-lenguas-originarias-es-hacer-justicia-por-nuestra-cultura/rosanalopezcubas/>
- Bautista, S. (s.f.). Desde la raíz: poesía escrita por mujeres indígenas de Chiapas. *Tierra adentro*. <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/desde-la-raiz-poesia-escrita-por-mujeres-indigenas-de-chiapas/>>
- Bautista, S. (2016). “Levantar la voz con la palabra”: poesía de mujeres indígenas contemporáneas. *Tierra adentro*. <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/levantar-la-voz-con-la-palabra-poesia-escrita-por-mujeres-indigenas-contemporaneas/>>
- Cabel, A., Agüero, M. L., & Arbaiza, F. (2023). La poesía amazónica peruana y su postindigeneidad: Una lectura de las tensiones del yo poético de *Sanchiu* de Dina Ananco. *Chasqui*, 52 (1), 125-142.
- Comando Plath (2021). *Dina Ananco*. Mapa de Escritoras Peruanas. <<https://comandoplath.com/biografia-dina-ananco/#1619452206236-0900e3b7-c241>>
- Espino Relucé, Gonzalo, & Mamani Macedo, Mauro (2022). La literatura indígena amazónica. Aproximaciones a una cartografía. *Letras*, 93 (138), 54-74. <<https://doi.org/10.30920/letras.93.138.5>>
- Jamioy, H. (2010). *Bínjbe oboyejuayëng / Danzantes del viento*. Bogotá: Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia.
- Jamioy, H. (2012). Pensando, hilando y tejiendo los símbolos de la vida. En C. Duque. *Lenguaje creativo de etnias*. Medellín: Grupo Suramericana.
- Martos, M. (2021). Dos territorios verbales. En D. Ananco. *Sanchiu*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Millares, S. (2014). Poesía mapuche: deslindes sobre una textualidad fronteriza. *Revista de Lengua y Literatura*, (36), 97-110. <<https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/letras/article/view/109>>
- Ortiz, C. G. (2023). Poéticas en lenguas originarias escritas por mujeres en Perú. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 45, 1-12. <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/64544/751375156014>>

- Registro Nacional de Identificación y Estado Civil (2017). *Tesoro de nombres wampis/Thesaurus* [2^a. Ed.]. Lima: Mercedes Group S. A. C. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1760361/TESORO_NOMBRES_WAMPIS.pdf.pdf?v=1617047828>
- Ríos, M. E. (2014). Escritoras indígenas del México contemporáneo. *Fuentes Humanísticas*, 28(49), 47-60. <<https://core.ac.uk/download/pdf/83080084.pdf>>
- Stocco, M. (2022). Más allá del paradigma monolingüe: la autotraducción literaria en lenguas indígenas en Argentina. *Mutatis Mutandis*, 15 (1), 8-26. <<https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n1a02>>

**LA RESISTENCIA Y RE-EXISTENCIA EN LA POESÍA
INDÍGENA DE RUFINO P'AXI (BOLIVIA) Y WIÑAY MALLKI/
FREDY CHIKANGANA (COLOMBIA)**

**TRESISTANCE AND RE-EXISTENCE IN THE INDIGENOUS
POETRY OF RUFINO P'AXI (BOLIVIA) AND WIÑAY MALLKI/
FREDY CHIKANGANA (COLOMBIA)S**

**RESISTÊNCIA E REEXISTÊNCIA NA POESIA INDÍGENA
DE RUFINO P'AXI (BOLÍVIA) E WIÑAY MALLKI/FREDY
CHIKANGANA (COLÔMBIA)**

Ramiro Huanca Soto*

Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia
huancasotoramiro@gmail.com
ORCID: 0009-0004-1182-4045

Recibido: 25/01/2024

Aceptado: 05/03/2024

* Docente de la Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia). Ha publicado en revistas de investigación como *Kipus*. Su línea de investigación es la literatura boliviana. Por ello se ha ocupado de la poesía (Clemente Mamani, Jaime Saenz) y narrativa boliviana (Carlos Medinaceli).

Resumen

Este artículo indaga la poesía escrita en pueblos indígenas de Abya Yala. Elige dos poemas: el primero del pueblo yanakona de Colombia, *Wiñay Mallki*, Freddy Chikangana (1964); el segundo del poeta del pueblo aymara de Bolivia, Rufino P'axi, *Taypiqala* (1938). Considerando las diferencias espaciales, lugares territoriales, desde donde enuncian, sienten y escriben, interesa leer y entretejer los mundos y nudos poéticos de sus expresiones poéticas. De esta manera, se trata de ir superando el firmamento canónico y hegemónico de la poesía que invisibiliza la poesía producida por poetas indígenas. Así, se analizan los poemas “Hatun sonccopay Quintín Lame pawaymanta / El alto vuelo de Fredy Chikangana”, y “Yarawt'apaxañanakasakipunirakispawa. Poesía a Bartolina Sisa”, de Rufino P'axi.

Palabras claves: Poesía indígena, re-existencia, pluriverso, Rufino P'axi, Fredy Chinkangana, Aymara.

Abstract

This article investigates the poetry written in indigenous peoples of Abya Yala. Choose two poems: the first by the Yanakona people of Colombia, *Wiñay Mallki*, Freddy Chikangana (1964), the second by the poet of the Aymara people of Bolivia, Rufino P'axi, *Taypiqala*, 1938. Considering the spatial differences, territorial places, from where enunciate, feel and write, it is interesting to read and weave the worlds and poetic knots of their poetic expressions. In this way, it is about overcoming the canonical and hegemonic firmament of poetry that makes poetry produced by indigenous poets invisible. This is how the poems “Hatun sonccopay Quintín Lame pawaymanta / El alto flight de Fredy Chikangana” and “Yarawt'apaxañanakasakipunirakispawa” are analyzed. Poetry to Bartolina Sisa” by Rufino P'axi.

Keywords: Indigenous poetry, re-existence, pluriverse, Rufino P'axi, Fredy Chinkangana, Aymara.

Resumo

Este artigo investiga a poesia escrita nos povos indígenas de Abya Yala. Escolha dois poemas: o primeiro do povo Yanakona da Colômbia, *Wiñay Mallki*, Freddy Chikangana (1964), o segundo do poeta do povo Aymara da Bolívia, Rufino P'axi, *Taypiqala*, 1938. Considerando as diferenças espaciais, lugares territoriais, de onde enunciam, sentem e escrevem, é interessante ler e tecer os mundos e nós poéticos de suas expressões poéticas. Dessa forma, trata-se de superar o firmamento canônico e hegemônico da poesia que invisibiliza a poesia produzida pelos poetas

indígenas. É assim que são analisados os poemas “Hatun sonccopay Quintín Lame pawymanta / El alto flight de Fredy Chikangana” e “Yarawt’apaxañanakasakipunirakispa”. Poesía para Bartolina Sisa” de Rufino P’axi.

Palabras-chaves: Poesía indígena, reexistência, pluriverso, Rufino P’axi, Fredy Chinkangana, Aymara.

El propósito de este artículo es indagar en la poesía escrita por poetas u oralitores de pueblos indígenas en el marco de un proyecto de investigar un corpus de poemas de poetas indígenas, de países y territorios de Abya Yala, considerando las diferencias espaciales o los lugares territoriales desde donde enuncian, sienten y escriben; interesa leer y entretrejer los mundos y nudos poéticos de sus expresiones poéticas. De esta manera, se trata de ir superando el firmamento canónico y hegemónico de la poesía, y la invisibilización de la poesía producida por poetas indígenas.

Los hilos reflexivos de este artículo tienen una común imbricación poética referida a los poetas Chikangana y P’axi: son dos dinamizadores de la palabra indígena que luchan por la descolonización, la recuperación de territorios y la reconstitución civilizatoria de ser y permanecer en la contemporaneidad como pueblos ancestrales milenarios a partir de la poesía. Son dos dinamizadores que, desde la placenta viva y ondulante de una escritura oralizada en la lengua kichua y aymara respectivamente y con distinto despliegue lingüístico, redefinen el espacio literario de la poesía desde la memoria profunda de la alteridad indígena. A partir de la figura ancestral del bulto, *q’ipi*, aguayo o canasto que se lleva en la espalda, los poetas mencionados llevan en la escritura no sólo las luchas reconstitutivas de sus pueblos, sino la poética ancestral que proyecta dos dimensiones: la resistencia y re-existencia poéticas de su pluriverso de mundos expresadas en cada poema.

La poesía, cosmoacción y aliento de los ancestros

Producir literatura como hecho complejo de lenguaje tiene su especificidad simbólica desde una concepción dominante en la institucionalidad literaria en América Latina/Abya Yala. Desde el ángulo de resistencia/ re-existencia simbólica, esa institucionalidad y concepción literaria ha entrado en vilo desde hace algunas décadas, pues se trata de situar la producción poética de poetas indígenas.

La literatura indígena pretende resistir a la absorción simbólica del canon e institucionalidad dominante no sólo porque habría una producción poética nombrada como oralitura o poesía indígena, sino por ser producida por sujetos comunales y relacionados con la multiplicidad de experiencias territoriales que configuran el pluriverso de mundos. “Cada mundo es enactuado por sus prácticas específicas, sin duda en contextos de poder tanto a su interior como con respecto a otros mundos. Estos mundos constituyen un pluriverso, es decir, un conjunto de mundos en conexión parcial los unos con los otros, y todos enactuándose y desenvolviéndose (unfloding) sin cesar... Desde estas perspectivas no solo no puede haber un Solo mundo (un universo), sino que no puede haber un solo principio o conjunto de principios al cual referirse todos estos mundos...” (Escobar, 2014, p. 108). Esa relacionalidad es constitutiva de la poesía indígena y opera como un cordón umbilical de la generación de mundos poéticos indígenas. Esta dimensión relacional sería distinta de la literatura y sus sujetos literatos, autores o escritores, quienes podrán representar ciertas dimensiones del mundo o los mundos indígenas, pero siempre estarán situados en la línea abismal poética-existencial que los ubica en cierta exterioridad a la alteridad y subjetividad ancestral milenaria.

Pablo Neruda en “Alturas de Macchu Picchu”, XII, escribe: “Sube a nacer conmigo, hermano. / Dame la mano desde la profunda / zona de tu dolor diseminado”¹. El yo poético nerudiano está en otra posición respecto al “hermano”, está en posición de

salvador, de dar y recibir la mano que emerja desde la *herida del dolor colonial*. Otro ejemplo es “El etnógrafo” (1969) de Jorge Luis Borges, que representa e interactúa narrativamente desde el mundo indígena, pero que no resiste ni re-existe ante el conflicto colonial tanto en lo epistémico como en lo poético-existencial desde la profundidad de la memoria ancestral. De igual manera, la experiencia de vida de Pablo Neruda cuando, ante la muerte de su madre, (“La madre”), visita su tumba y se resigna a que ella haya muerto definitivamente: “se fue, cumplida, oscura, / al pequeño ataúd / donde por vez primera estuvo ociosa / bajo la dura lluvia de Temuco”. La voz poética de Neruda no escucha la experiencia de vida-muerte distinta de los pueblos ancestrales milenarios y sus oralitores/as.

La poesía indígena, si bien tiene relación con la institucionalidad literaria y, en muchos casos, la producción, se realiza en ámbitos urbanos. La interrelación entre memoria, territorio y espiritualidad es axial en la generación poética. En este sentido, la poesía, en tanto experiencia de mundos ancestrales relacionales, es definida de la siguiente manera:

El poeta redimensiona la función del escritor en tanto individuo creativo y autor genial que el canon y la institucionalidad literaria reconocen como autoridad y portador de capital cultural y capital simbólico-literario. Para el/la oralitor/a, su caminar en las huellas de los/as mayores/as precede existencial, epistémica y espiritualmente a su condición de escritor habitado por múltiples presencias de la pluriversidad. No sólo se es un autor o escritor, sino, como diría el sabio Manuel Sisco, del pueblo Nasa, “es un ser (*nas nasa*) que ejerce su cosmoacción” (conversación del 15 de diciembre de 2014). Y la cosmoacción es una experiencia común y ondulante a todos los pueblos ancestrales milenarios y, por ello, el yanakona Chikangana podrá sentir y vivir la experiencia *nasa* desde el ser poético de Manuel Quintín Lame.

Esa cosmoacción tiene que ver con “unos imaginarios que nos siguen por donde quiera que vamos...” (Sisco). Estos no son

significaciones individuales y estatuidas institucionalmente, sino significaciones colectivas que tienen vida propia y son capaces de seguir los pasos “por donde quiera que vamos”. Para Chikangana los imaginarios son las experiencias de la colectividad ancestral; son estructuras ondulantes que interpelan e instituyen prácticas y formas propias de ser, a contracorriente de otras prácticas instituidas (como las modernas-coloniales) de hacer, estar y ser. Los imaginarios “que nos siguen” son imaginarios vivos y latentes que no se almacenan sólo en la mente; es decir, no se reducen a la función cognitiva de la imaginación ni se encuentran en la exterioridad del cuerpo. Al contrario, “por donde quiera que vamos” los imaginarios se dinamizan en la interioridad del cuerpo y tienen que ver con el ser esencial conectado a sus capas milenarias, como las capas tectónicas que guardan la antigüedad acumulada de la Tierra. Cada cosmoacción implica remover y trascender esas capas hasta interconectar las infinitas profundidades del pluriverso espiritual. Por ello, a decir de Selnich Vivas, “De hecho, no existe un concepto de autor individual en detrimento de la colectividad. Para los minika el autor es siempre ‘el hilo y aliento de los ancestros’ y esta defensa de la tradición le atribuye a cada acto individual un carácter político de resistencia cultural frente al orden hegemónico (antropocéntrico, capitalista y cristiano en Colombia)” (2015, p.102).

Los imaginarios “que nos siguen” constituyen la continuidad del hilo y del aliento ancestral y cada acto individual despliega un acto enactuado de cosmoacción, según nuestra lectura, para la resistencia y re-existencia poética. La oralitura, entonces, no es sólo una noción que define, sino que expresa una experiencia de memoria larga y profunda (Rivera, 1984) donde, a decir de Vivas, la poesía pre-existe a la letra y donde el tiempo-espacio ancestral presentiza su hilo y aliento, y se gira, se ondula, va y retorna en la dinámica de la espiral. Como dice el abuelo Macías citado en un documento de la *Amawtay Wasi* (2004): “*Pachan wiñay wi-ñaypaq kausan/ Mana qallarinchu,*

mana tukukunchu / Kikillanpi wachachikun / Kikillanpi wañimun / Pachallampipas t'ikrakun".²

La re-existencia poética

Si la poesía pre-existe a la letra y el tiempo-espacio ancestral presentiza el hilo y aliento de los ancestros desde la dinámica de la espiral, en tiempos de la colonialidad, que son los tiempos del sistema-mundo moderno, Freddy Chikangana, en el poema "Hatun sonccopay Quintín Lame pawaymanta", que traduce como "El alto vuelo de Quintín Lame", configura la memoria larga de la lucha anticolonial, pero desde un espacio invisibilizado por la macropolítica. Esa configuración política desde la palabra poética se fundamenta en la relacionalidad cósmica de la resistencia desde, con y para la madre naturaleza. El poema se publicó en *Samay piscchok pponccopi muschcoypa/ Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (Chinkangana, 2010, p. 25). He aquí el poema.

Hatun sonccopay Quintín Lame pawaymanta

- 1 Llocay urdus intipura tamiacunari
chaki tacyak ñawi tuquiri
muyuyñan taita quintín
qan ucju yanapay
- 5 qnimanshuk churo kcakyapa
chacmayri llaquipak huicsan.
Chaypimanta paccariok qan atipanacuy
ima ñukanchicay atipanacuy
nanaypari piñascay qanpi pachacaqqe
- 10 munayniokta
paquik coysu pachacuna piñascaypa
llaquiyguna terrazguerocay
hinari chimpay ñanpay
munaniokpak runaqanta.
- 15 Urkumanta yachay chaki qan tacyak
wairapayri reksik hatun sonccopay pahuaymanta
yakupay Cauca cahuakrikuk yachak

yahuarpa hichhay runallaktaman.
Icha killacuna ima pallayta ric-chascca
20 pay-payllacunapi tutapunchau
reksiy cay manaycuna ucju-ucju
ima cjamuyta runalla.

El alto vuelo de Quintín Lame

Trepando montañas entre el sol y la lluvia
Con pasos firmes y ojos inquietos
Hiciste camino, taita Quintín.
Tu cuerpo prestaste
5 A un espíritu hijo del trueno
Y labraste la tierra para sentir sus entrañas.
De ahí nacieron tus luchas
Que son nuestras luchas,
Y del dolor de ser cautivo en tu propia tierra
10 Te liberaste.
Rasgaste las vestiduras del sometimiento,
Sentiste la vergüenza de ser terrazguero
Y así marcaste el camino
para liberar a tu gente.
15 Las montañas saben de tus pasos firmes
Y el viento conoce de tus largos vuelos,
El río Cauca es testigo
De la sangre vertida de tu pueblo indio.
Quizá la luna que te cogió despierto
20 En las altas horas de la noche
Sepa reconocer los dolores profundos
que masticaste a solas.

Quintín Lame en el poema aparece como un caminante que trepa montañas en la indeterminación de la experiencia del caminar. Las acciones de su cuerpo están focalizadas en sus pasos firmes y decisivos, y en su mirada inquieta. Así se hace camino, caminando y redescubriendo el decir y las señas de las montañas. Los ojos inquietos no guardan la mirada estática de un destino trazado, de un camino hecho y predispuesto a

ser transitado. El camino se genera en el caminar y en el mirar inquieto de la multiplicidad de misterios que guardan las montañas. Son ojos inquietos porque buscan, escuchan, relacionan, conectan, se mueven no ante las montañas, sino ante las presencias de las montañas que están constituidas por un pluriverso de seres, como diría el poeta boliviano Jaime Saenz (1921-1986), en su poema “Presencia de la montaña”(1979): “En el cielo de la montaña, por la tarde, se acumula el crepúsculo;/ por la noche, se cierne la Cruz del Sur./ Ya el morador de las alturas lo sabe; no es la montaña lo que se mira./ Es la presencia de la montaña”. Quintín Lame trepa montaña tras montaña, Saenz mora en la montaña. Ambos, sin embargo, miran desde una perspectiva otra. Los ojos no son aquellos que inspeccionan y controlan ni es una mirada rígida, inflexible y excluyente, sino que son ojos que recobran los sentidos abandonados “contra la dolorosa privación de experiencia sensorial que hemos sufrido en nuestro mundo tecnológico” (Pallasmaa, 2012, p. 44). No en vano Quintín Lame expresará su experiencia situada de aprendizaje en el bosque: “la naturaleza me ha educado como educó a las aves del bosque solitario que ahí entonan sus melodiosos cantos y se preparan para construir sabiamente sus casuchitas sin maestro” (citado en UAHN-CRIC, 2011, p. 20).

Su libro *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*, escrito hacia 1939, complementa sus luchas políticas. En este libro, Manuel Quintín Lame plantea las tensiones descolonizadoras entre el conocimiento, la educación y la naturaleza. La naturaleza viene a ser el centro crítico del sistema de escuelas y universidades, y el lugar donde también una persona puede educarse y aprender. “No es verdad que sólo los hombres que han estudiado quince o veinte años, los que han aprendido a pensar para pensar, son los que tiene vocación, etc., porque han subido del Valle al Monte. Pues yo nací y me crié en el monte, y del monte bajé hoy al valle a escribir la presente obra” (Quintín, 2004, p.144). La contraposición y articulación que establece Manuel Quintín Lame es sustancial

a los espacios de aprendizaje y enseñanza. El valle y el monte son dos espacios determinados por la razón geográfica del saber colonial. El monte es visto siempre como espacio natural e instintivo, sin organización racional ni civilizado, mientras que el valle es percibido como lugar del saber civilizado y educado. Quintín Lame organiza la razón geográfica de los espacios desde su lugar originario de enunciación y le otorga un valor epistemológico, político y pedagógico, pero desde la oralitura de Chinkangana otorga también un valor poético, que diferencia el proyecto relacional indígena respecto a la naturaleza y la diversidad de seres, distinta al proyecto civilizatorio del mundo moderno capitalista que conserva y reproduce la matriz colonial del poder, del saber, del ser y la de naturaleza. La enunciación de la naturaleza como espacio existencial, político y de conocimiento, así como de relación poética, interpela a la necesidad de la experiencia, la convivencia y la comprensión interpretativa de sus infinitos lenguajes y expresiones.

El cuerpo, el trueno y las entrañas

Si hacer camino es caminar firme y mirar inquieto, hay también un acto de ofrenda en el préstamo del cuerpo, un préstamo corporal que no significa hipoteca, sacrificio ni pérdida, sino una enacción natural con un espíritu sagrado del mundo de arriba. El trueno, según el sabio aymara Gonzalo Atho:

Es la manifestación de la fuerza del cosmos, es la energía que viene desde el universo que entra a la tierra y cae como si estuviera haciendo el amor a la tierra, es la máxima energía que transforma y deja como nuevito. Por eso cuando cae el trueno a uno que va a ser *amawta* o *yatiri*, le deja seña y sigue vivo, solo que camina ya otro camino. (Conversación, 18 de febrero de 2017)

De estas palabras, recogemos el préstamo espiritual del propio cuerpo al trueno como instancia de una vibración y recepción de energías con el cosmos para caminar en un sentido de

intersticio fronterizo, simultáneo y entretejido a las relaciones con la naturaleza para la liberación política. Pero del mundo de arriba, se enactúa con el mundo de aquí, el *manqha pacha* en lengua aymara, a partir de una relación sensible con la tierra como es sentir sus entrañas. El poema habla de un ser oralitor a un ser concreto de la historia, poetizado como un ser que “labraste la tierra para sentir sus entrañas” (v. 6). El caminante de montañas con ojos inquietos y que presta el cuerpo al trueno es también un cuerpo que trabaja la tierra. Esta enacción no es sólo agrícola, y en el sentido histórico político de las luchas por la recuperación de la tierra y el territorio no se trata de una vinculación campesina productiva, es decir, de ver la tierra como una parcela de producción, sino como un lugar situado de entrañas a las que hay que sentir. Sentir esas entrañas implica interactuar con las profundidades del pluriverso de la madre tierra. La interacción va por el sendero de un sentir accionado en la crianza de esas entrañas para germinar la cosecha en el ciclo de vida productiva-espiritual.

Las luchas de Quintín Lame no son situadas en el horizonte exterior de la política reivindicacionista y de clase campesina, un cuerpo ideológico que quiere la revolución o sólo la recuperación de tierras. Se trata de una interioridad enactuada del cuerpo en las montañas, el trueno y las entrañas de la tierra como lugares de origen de las luchas. Como los nacimientos de agua en las montañas, la enacción política nace, sobre todo, del lazo con la madre tierra y el cosmos. El verso “De ahí nacieron tus luchas” (v. 7) señala tanto el furor espiritual originario de la relación con la totalidad natural y cósmica como la querrela al orden colonial.

El ser poético o *ajayu* poético es una noción en construcción y se diferencia del “yo poético” en tanto noción dominante en los análisis críticos de poesía. El ser poético parte de una idea de ser antiguo esencial, el *ajayu* ancestral para los aymaras y la espiritualidad trascendental para los kichua y saraguro de Ecuador. Si, como dice Vivas, para los *minika* “el autor es

el hilo y aliento de los ancestros”, la oralitura poética expresa ese flujo del autor en el ser poético oralitor que le habla al ser poético. Quintín Lame en ese hablar retoma el hilo y el hábito ancestral no individual al transferirse colectivamente las luchas de Quintín Lame: “De ahí nacieron tus luchas / Que son nuestras luchas”.

La condición de invasión y dominación sobre los territorios ancestrales ha significado y aún significa la horadación de una herida colonial (Mignolo, 2003). Pablo Neruda, en los versos citados anteriormente, interpela a “nacer conmigo, hermano” y desde la “profunda zona de tu dolor diseminado”. Sitúa la expansión y profundidad del dolor en el mencionado hermano, pero no en la profundidad de sus múltiples y diversas capas de sus mundos interrelacionados. La sanación del dolor generado por la herida colonial tendría su posibilidad en un otro “nacer” en relación al yo poético que extiende la mano salvadora, tan cercana a la literatura indigenista que pretendió salvar y denunciar la multiplicidad de heridas coloniales, así como representar los mundos indios.

Pero “el dolor de ser cautivo en tu propia tierra” es otra localización del padecimiento en tanto furor generador de una dignidad territorializada. No es sólo la opresión de la invasión, usurpación, sometimiento y explotación que implican al ser cautivo, sino de serlo en sus propias entrañas. No es sólo el *ego conquiro* que lo aprisiona, sino el hecho de serlo en su propia tierra donde florecen los mundos y trasmundos del pluriverso, y germina el sentido anticolonial de la liberación. La liberación del dolor no se da sólo por el desprendimiento de la presencia del colonizador, sino por la vergüenza de sentirse “terrazguero” arrancado del sentir las entrañas de la tierra.

Desde esta liberación del dolor y la re-existencia del pluriverso de mundos de Quintín Lame en la poesía de Chikan-gana, hay una afinidad estructural con la poesía de P’axi. La memoria larga y profunda se trenza para germinar una poética que se irradia desde las experiencias femeninas de liberación,

las *taykas inmortales*, la que establece la profundidad de los mundos como lugares de enunciación liberadora.

Yarawt'apaxañanakasakipunirakispawa

Poesía a Bartolina Sisa

- 1 Bartolina Sisa, Milaila Bastida
Kurusa Llawi, Gregoria Apaza
madres de la guerra india
oh! TAYKAS INMORTALES
- 5 hoy sentimos la cruda agonía
en los cuatro puntos
reclamando rebelión
al son de catalísticos
Sikuris, Tarqas, Pinkillos
- 10 y de soberbios PUTUTUS
por una restauración...!
AWIYAYALA de ojos múltiples
Awiayala de brazos múltiples
brama en los Runas, Jaqis
- 15 Brama por los siglos...
Lup'ipxañani, Amuyt'asipxañani
...DESDE ABAJO VENDRÁ EL TEMBLOR CARAJO...!
hacia dónde...?
hasta la morada comunal
- 20 donde hablaremos
de la hermandad cósmica.
Alaxpacha, Akapacha
Revomita convulsiones
Donde la humanidad tomará
- 25 El nuevo cauce de la historia
Jallalla...Qullasuyu Wiñay marka...!!!
Kawsachum...Tawantinsuyu...!!!
...AYMARA QULLA JAQI, Q"ICHWA JAQI...!!!
...WIYANANA...WIÑAYANSA, WINAYAPANSA
- 30 CHACHATANWA...!!!

Los sikuris y la restauración

El *amawta* Rufino P'axi Limachi camina el territorio del Qullasuyu como un *chaski* del Tawantinsuyu; y en ese caminar escribe pidiendo permiso a los *apus*, *achachilas*, *kuntur Mamani* y *ajayus uywiris*, *akullikando* coca, y, mirando la lontananza de las montañas, dice en uno de sus versos: “Altipampa inmensa, / abierta página en blanco, / galopa por tu soledad el viento frío” (1985, p. 30). Luego de la invocación, el poema articula presencias de la altipampa lo que da lugar a una soledad poblada. La mirada poética de P'axi es distinta de la mirada narrativa sobre la altipampa como objeto inerte y vacío de Alcides Arguedas, escritor indigenista de principios de siglo XIX. Es que la literatura indigenista, desde la perspectiva del lenguaje del poeta aymara, pretendía salvar y representar desde una línea abismal diseñada para invisibilizar el pluriverso de los mundos indios. P'axi, en este sentido, no requiere “nacer” de la mano salvadora del escritor indigenista ni de la mano salvadora del yo poético de Pablo Neruda. P'axi enuncia su poética en la continuidad natural del hilo que circula desde la profundidad de los tiempos antiguos y desde el aliento que canta su originaria *qamasa*/fuerza ancestral decolonial.

En similar invocación poética de *Wiñay Mallki*, el espíritu-*ajayu* poético se expresa desde el furor de la rebelión visceral. Las interjecciones y exaltaciones son frontales y descentran el tono mesurado y disciplinado de la voz y el canto en un poema. La voz exaltada de su *ajayu* poético configura un proceso imbricado tanto en las dimensiones de resistencias históricas, políticas y sociales como en las dimensiones sonoro-festivas de re-existencia. El poema siente la herida colonial como “cruda agonía” por la cual se hace la guerra india. Esta guerra se diferencia y se opone a la guerra colonizadora que instrumentalizó la sonoridad para espantar, asustar y dispersar las fuerzas colectivas. Ahora la querrela de la rebelión se erige contra la violación auditiva de la invasión por medio de ladrido de perros,

trote raudo de caballos, estallidos de fusiles y gritos inferiorizantes y de sumisión a la autoridad invasora. Si en el régimen colonial de la sonoridad invasora “el sonido se convierte en un ‘arma’ más y en un medio efectivo para controlar los entornos” (Estévez, 2016, p. 86), la poética de la guerra india articula la profunda tradición milenaria de las danzas e instrumentos sagrados, como los sikuris, tarqas, pinkillos y los soberbios pututus. La diferencia de la “guerra india” con la invasión colonial auditivo-aterradora es también una diferencia de sonoridad re-existente. La sonoridad festiva de la danza e instrumentos sagrados en situación de guerra de resistencia conduce al horizonte mítico fundamental: la restauración del orden propio. Así, la música ceremonial y ritual no es un medio para controlar los entornos, no son herramientas de uso, sino mundos sensoriales- espirituales de un régimen sonoro integrado de la naturaleza a la acción liberadora.

Los ojos múltiples de Awiyayala

La restauración no es un orden abstracto ni un deseo por recuperar la totalidad del pasado. La restauración tiene materialidad concreta y tiene las dimensiones visuales, corporales, y ruge desde el fondo de la historia antigua en seres humanos *runas* y *jaqis*. El ser *runa* y el ser *jaqi* son nominaciones de humanidad humanizadas en la interrelación con el pluriverso de los ojos y brazos múltiples de Awiyayala. Es un humanismo otro y distinto al de la racionalidad occidental y la tradición europea que, desde sus teorías y poéticas, le dan centralidad al espíritu absoluto, a la teología, a la filosofía abstracta trascendental, a la metafísica independiente del mundo o a la epistemología. Un humanismo otro que, si bien establece una relación interhumana (Maldonado-Torres, 2007, p. 160), también contiene y se desborda en el rugido del territorio Awiyayala. Brama y rugido que no es, a decir de Guha, la aparente reacción inconsciente de la naturaleza, sino más bien la racionalidad pensante del orden liberador de la tierra. El sentido y la reclamación de rebelión no

se genera en la perspectiva antrópica de la heroicidad individualizada, sino que es una rebelión en la que los seres humanos y el territorio se interrelacionan y se complementan.

Aywiayala es una variante de Abya Yala. Este término se genera desde los *gunadule* de Panamá, quienes nombran la identidad de un territorio sudamericano aparentemente sin nombre y vacío, y sometido a la modernidad y su cara multicéfala de colonialidad, en instituciones, sociedades y prácticas del Estado-nación que se atribuyeron el derecho de mirar, conocer y nombrar a “otros”, sus lugares y alteridades, así como adscribir el ejercicio de derechos y pertenencias de lugar, invisibilizando espacialmente a los pobladores originarios de *Aywiayala/Abya Yala*: “Toma de posesión del espacio y desplazamiento de la palabra fueron actos de despojo sistemático. La palabra del conquistador tendrá su eficacia: hasta hoy se habla de ‘descubrimiento’ o sea el punto de vista del invasor; de los relatos del Conquistador nace el nombre de América y, siglos más tarde, América Latina como ‘la primera identidad de la modernidad’” (Quijano, 1993, p. 122).

Una de esas formas es la resistencia a ser nombrados con un nombre impuesto. Es que el problema de nombrar arbitrariamente sustrae el valor de las palabras respecto a la realidad de la naturaleza y la naturaleza de la realidad. *Aywiayala*, en este sentido, es no sólo un concepto alternativo, opositor al dibujo que diseñó Américo Vespucio en un contexto de invasión colonial de muerte, sino una palabra que evoca la memoria activa de la placenta viva que brama y ruge en la reclamación de la rebelión y en la certeza de los mundos propios.

América como principio de muerte y *Abya Yala* como principio de vida configuran dos lugares en tensión. De América, en cuanto sobreposición euro-norte-occidental, no hay mucho que decir; de *Abya Yala*, como placenta viva, se despliegan genes y entidades biológicas de la tierra en conexión con seres que interactúan en distintos estratos, los cuales llevan a conocer el origen y la historia mítica de la humanidad. *Aywiayala*, en este

recorrido poético de Rufino P'axi, se despliega en bramido y rugido de rebelión, pero también en germinación y diseminación. Aywiyayala, conversando con el mismo oralitor/poeta, significa sembrar con cantos y luego cosechar la quinua y regarla para cernirla. Es un acto vital y expansivo de la siembra y cosecha. Aywiyayala implica un germen de semilla y su cosecha diseminada.

De este modo, la poética de P'axi contribuye a una comprensión del continente Aywiyala, a decir del kichua Saraguro Fernando Sarango, en el orden de los “diversos modelos civilizatorios que terminan constituyendo un verdadero tejido de civilizaciones. Todos con identidad específica, pero a la vez identificados a nivel planetario por la condición que nos caracteriza a todos, la de ser seres humanos” (Conversación del 10 de agosto de 2015). Sarango descentra la idea de una sola y continua civilización hegemónica de Occidente en América Latina. Pretende dar equidad comprensiva a la existencia de racionalidades y modos de ser y estar en el mundo, considerando que el continente, durante la conquista y la colonización, fue un centro de ejercicio de poder y disputas por determinar nuestra cualidad de seres humanos. Ser humano y paradigma surgen en la comprensión de Sarango para establecer la diferencia no sólo cultural, sino la diferencia colonial que asume la especificidad de ser descendientes de los pobladores de un principio territorial, natural y cósmico, a diferencia de quienes tratan de demostrar que Abya Yala (para ellos América) estuvo poblada por tribus bárbaras, guerreras, antropófagas y, en su mayoría, nómadas, como muestra de su incivilización y barbarie.

La rebelión desde abajo

La voz del espíritu-*ajayu* poético concentra una densa *qamasa*/ fuerza ancestral en aliento político de rebelión. Las interjecciones, puntos suspensivos, uso de mayúsculas, combinación lingüística con palabras aymaras axiales, la autorreflexión y

las exaltaciones tienen un ritmo poético que se sustrae a todo lugar simbólico de la espacialidad dominante, sea estatal o institucional. Por ello, el espacio que se nombra no está arriba en cuanto espacio generado desde un poder dominante, como en la creencia cristiana donde el cielo está arriba y el infierno abajo, sino en la interioridad de la tierra como lugar constitutivo de un poder germinal y generativo: “...DESDE ABAJO VENDRÁ EL TEMBLOR CARAJO...! / Hacia dónde...? / Hasta la morada comunal / Donde hablaremos / De la hermandad cósmica” (v.17-20).

El temblor es una expresión natural vinculada a la interioridad del espíritu-*ajayu* poético. En este sentido, el temblor es correlativo a la propia razón y conciencia de la rebelión (Guha, 1977, p. 35). La oralitura poética de P’axi hace un giro a la manera negativa de percibir toda rebelión. Y en cada verso señala la interioridad consciente de la insurgencia, del insurgente y del horizonte del temblor. Ese horizonte es un lugar situado y habitado: la morada comunal. En este lugar circularán las palabras entrelazadas a la hermandad cósmica, a contracorriente de las múltiples separaciones causadas por la invasión colonial, donde hablar y desnombrar el mundo y el pluriverso de mundos fue la estrategia fundamental de dominación.

Los pluriversos de los tres mundos en continuidad al temblor también se dinamizan como cuerpo y “revomita convulsiones”. Como en la experiencia del yagé, medicina que compartí con hermanos/as indígenas, el revómito de los mundos Alaxpaxcha y Akapacha permite la rebelión, limpieza y curación de la enfermedad colonial. Las convulsiones conducen a un proceso de dextoxicación y mutación del orden de la tierra, así como a una expresión sonora de las arcadas del vómito que revuelca toda expresión normalizada, colonizada. “Mientras eso sucede, el cuerpo suena con su propia lengua y deja de ser un extraño, para quien lo porta. Es el cuerpo el lugar propicio para la limpieza, la curación y la transmutación. Su lenguaje sonoro es

tan antiguo como el de nuestros primeros ancestros” (Estévez, 2016, p. 219).

Esta purga corporal de los mundos es toda una *poiesis* del mundo si se integran la danza y los instrumentos sagrados a los ciclos de rebelión interiores en el cuerpo interrelacionado de *runas*, *jaqis* y la tierra. No deja de ser una otra universalidad de la pluriversidad poética “que se opone al caos y a la destrucción colonial del mundo y de la vida”, así como la posibilidad de “esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce” (Rivera, 2010, p. 33).

Conclusión

En la oralitura/poema sobre Quintín Lame se da el sentido de la liberación desde el sentir las entrañas de la tierra. Por tanto, señala el camino primordial de la liberación. Este aspecto es por demás importante si se inscribe la oralitura poética de Chikangana en el contexto del horizonte de lucha de los pueblos ancestrales milenarios en los Estados plurinacionales como Ecuador y Bolivia, para ver cómo la poética ancestral pone en vilo contextos de dominación. Por ejemplo, la liberación y la descolonización están constitucionalizadas y enunciadas jurídicamente en leyes y discursos de protección, respeto y derechos de la madre tierra, pero permeadas por enacciones políticas neodesarrollistas y extractivistas. El ser poético Quintín Lame permite señalar las luchas actuales centradas en la izquierda marxista del siglo XXI que ve a la naturaleza como objeto a ser explotado desde las ciudadelas de conocimiento científico del Estado, y las élites locales y transnacionales que apuestan a la explotación infinita de la naturaleza. Ni el marxismo ni el comunismo ni el imperialismo capitalista dan cuenta de los mundos interrelacionados a las entrañas de la madre tierra. El giro del ser poético Quintín Lame está situado en la multiplicidad de experiencias de la tierra, no en el Estado ni en la ciencia ni

en manos salvadoras del dolor colonial. No se pretende generar una interpretación binarista o dualista, sino ver cómo la poética indígena se sustrae al lugar simbólico de la dominación, pues así Quintín Lame, desde la poesía de Chikangana, “marcaste el camino/para liberar a tu gente”, resistiendo y re-existiendo en y desde las montañas.

De la misma manera, en la poética de P’axi es importante la autoconciencia de las dimensiones de la tierra y el cosmos. No se menciona al Estado ni al orden colonial concreto, pero está subyacente y lo que resalta es la combinación latente de la resistencia y re-existencia poética por la restauración de la morada comunal. *Este lugar, es.*

Las políticas culturales de los Estados y sus respectivos campos literarios están lejos de reconocer otras opciones constitutivas de mundos, por fuera o en interrelación con el mundo global y literario dominante. Sin embargo, las oralituras o poesías indígenas surgen no sólo para cuestionar y dialogar ‘poéticamente’ con el firmamento y el canon de autores consagrados, sino para entretejer una urdimbre donde el campo o pluriverso ancestral milenario de poetas se entretejan como un aguayo, una mochila, un poncho o un canasto. Desde esta perspectiva, las poéticas indígenas se están reconstituyendo en la orientación de lo que podríamos denominar provisionalmente como un *pachakuti* poético.-Al *pachakuti* se lo ve siempre como un proceso o fenómeno andino que tiende a realizarse en el ámbito de la macropolítica. Desde el lado de la poesía, casi nunca se nombra. Pero es posible que, al transformar la escritura alfabética fonética de caracteres latinos, y nombrar y poetizar desde las matrices lingüísticas ancestrales, se tienda a dar el giro poético al servicio de la morada comunal no solo de los pueblos sino de la humanidad. Los actos transformativos que germinan desde las palabras ancestrales están interconectados a la memoria larga y profunda de los mayores y a la re-existencia del pluriverso de mundos en las poesías indígenas de P’axi y Chikangana.

Notas

- 1 Pablo Neruda, *Canto general*, <https://www.neruda.uchile.cl/obra/obracanogeneral9.html>
- 2 “No se inicia, no se termina / Mi tiempo-espacio vive para crecer y crecer / En sí mismo se hace nacer/ En sí mismo viene muriendo/ Y en el tiempo-espacio mismo retorna también”.

Anexo

Sabios, mayores/as y *amawtas*

- Fernando Sarango (Universidad Indígena Intercultural Amawtay Wasi).
- Gonzalo Atho (sabio aymara, conversación 18.02.2017. Universidad Indígena Aymara Boliviana Tupak Katari).
- Joaquín Viluche (Universidad Autónoma Indígena Intercultural-Consejo Regional Indígena del Cauca, UAIIN-CRIC).
- Manuel Sisco (Nasa, conversación 15.12.2014. Universidad Autónoma Indígena Intercultural-Consejo Regional Indígena del Cauca, UAIIN-CRIC).

Referencias

- Barthes, Roland (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Escobar, Arturo (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Unaula.
- Estévez, Mayra (2016). *Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación*. [Tesis de Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos], Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Guha, Ranajit (1977). La prosa de Contra-Insurgencia. En S. Rivera & R. Barragán (comps.). *Debates postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz: Sierpe.
- Huanca Soto, Ramiro (2017). *Tantthapit arunaka / Palabras juntas. Ensayos sobre literatura y polifonía política*. La Paz: Thoa.

- Huanca Soto, Ramiro (2015). *Las leyes de la Pacha, entre la proyección y la abyección del deseo: la interculturalidad de conocimientos y mundos en las leyes educativas de Ecuador y Bolivia*. La Paz: THOA.
- Lara, Jesús (1957). *Tragedia del fin de Atawallpa*. Cochabamba: Imprenta Universitaria.
- Maldonado-Torres, Nelson (2007). Frantz Fanon, filosofía pos-continental, y cosmopolitanismo des-colonial. En Oliver Kozlarek (coord.). *De la teoría crítica a una crítica plural de la modernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Mallki, Wiñay/Freddy Chikangana (2010). *Samay pisccok pponccopi muschcoypa/Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*. Bogotá: Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia.
- Mignolo, Walter (2003). *Historias locales/Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Navia, Walter (2006). *La palabra viva, lectura, escritura y expresión oral*. La Paz: IEB / Carrera de Literatura - UMSA.
- Pallasmaa, Juhani (2014). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gráficas.
- Pamuk, Orhan (2012, junio 20). ¿Qué es la política para un novelista? [Blog]. Calle del Orco. Blog de Literatura. Grandes Encuentros. <<https://callelorco.com/2012/06/20/pamuk-politica-novela/>>
- P'axi, Rufino (1985). "Altipampa de la provincia Ingavi" y "Yarawt'apaxañanakasakipunirakispawa. Poesía a Bartolina Sisa". En *Poesía de la cultura aymara y del Qullasuyu-andino*. Waraya-Tiwanaku: INMENAQUBOL.
- Quijano, Aníbal (1993). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Quintín Lame, Manuel (2004). *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*. Con textos de Gonzalo Castillo, Joanne Rappaport y Fernando Romero y una historieta de Yamilé y Henry Chocué. Edición de Cristóbal

- Gnecco. Cali: Editorial Universidad del Cauca, Universidad del Valle [Biblioteca del Gran Cauca] <<http://ridap.org/files/critica/94/LAME-LOS%20PENSAMIENTOS.pdf>>
- Rivera, Silvia (1984). *“Oprimidos pero no vencidos”. Luchas del campesinado aymara y quechua de Bolivia 1900-1980*. La Paz: CSUTCB - Hisbol.
- Rocha, Miguel (2012). *Palabras mayores, palabras vivas. Tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia*. Madrid: Taurus.
- Sáenz, Jaime (1979). *Imágenes paceñas. Lugares y personas de la ciudad*. La Paz: Difusión.
- Universidad Autónoma Indígena Intercultural-Consejo Regional Indígena del Cauca (UAIIN-CRIC) (2011). *Sistema Educativo Indígena Propio*. Popayán: CRIC.
- Universidad Intercultural Amawtay Wasi (2004). *Aprender en la sabiduría y el buen vivir / Sumak Yachaipi, Alli kawsaypipash Yachaikuna/Learning Wisdom and the Good Way to Live*. Quito: s. e.
- Vivas, Selnich (2015). Jagagaii manue uai: el narrar curativo. En Komuya Uai. *Poética ancestral contemporánea*. Colombia: GELCIL, Universidad de Antioquia.
- Yampara, Simón (2016). *Suma qama qamaña. Paradigma cosmo-biótico Tiwanakuta. Crítica al sistema mercantil kapitalista*. Altu Pata Marka: Qaman Pacha.

MISCELÁNEA

**RUWANAKUNA ÑANMANTA (SABERES DEL CAMINO) EN LA
PROCESIÓN DE 24 HORAS DE QOYLLURIT'I**

**RUWANAKUNA ÑANMANTA (KNOWLEDGE OF THE WAY) IN
THE 24-HOUR PROCESSION OF QOYLLURIT'I**

**RUWANAKUNA ÑANMANTA (CONHECIMENTO DO CAMINHO)
NA PROCISSÃO DE 24 HORAS DE QOYLLURIT'I**

Hildy Quintanilla Ocampo*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
hildy.quintanilla@unmsm.edu.pe
ORCID:0009-0002-1209-2689

Recibido: 09/12/2023

Aceptado: 10/03/2024

* Directora de teatro egresada de Educación Artística, con especialidad en Arte Dramático, por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático con el trabajo de investigación *Dramatización de relatos de identidad para mejorar la convivencia intercultural*. Ha participado con sus ponencias “Traduciendo divinidades femeninas en el manuscrito de Huarochiri” en el I Simposio de Estudios Coloniales y Trasatlánticos (UNMSM-UAM, 2020); “Ruwanakuna Ñanmanta (Saberes del camino) en la Procesión de 24 horas en la peregrinación de Qoyllurit'i” en el III Congreso Internacional de Literatura y Culturas Andinas (UNMSM-UNASAM, 2023); “Cuerpo ritual: una oralidad que danza en la Procesión de 24 horas en la peregrinación de Qoyllurit'i” en el II Congreso Internacional de Literatura y Culturas Andinas (UNJu, 2021) y en el XVI Congreso Internacional de Literatura (UNU, 2021). Actualmente, dirige el proyecto literario “Arguedas: biblioteca migrante” en Madrid, España.

Este artículo forma parte del trabajo de investigación de la autora para obtener el grado de magíster en Literatura Peruana y Latinoamérica.

Resumen

Ruwanakuna Ñanmanta forma parte del tercer capítulo de nuestra investigación que estudia el cuerpo como texto ritual en la procesión de 24 Horas de Qoyllurit'i, un evento que realizan los danzantes de la comparsa *Ccapac Qolla* del distrito de Andahuaylillas (Cusco). Presentamos el "Tinkuy de los tiempos" y "Tuta, la noche como siembra", que son dos de los saberes del camino que obtenemos del estudio del testimonio de Adolfo Condori Sullca, guía de la comparsa. En este contexto, se reconoce la relación de diversos mundos: el cristiano y el andino, pero que están inscritos en el movimiento englobante de la concepción andina de *pacha*. También se explora la concepción de la noche andina y su relación como la siembra en una cultura agrocéntrica como es la agraria. Ambos puntos forman parte del gran discurso de la P24H.

Palabras claves: Cuerpo, texto ritual, procesión de 24 horas, Qoyllurit'i.

Abstract

Ruwanakuna Ñanmanta is part of the third chapter of our research that studies the body as a ritual text in the 24 Hours of Qoyllurit'i procession, an event performed by the dancers of the *ccapac qolla* troupe from the district of Andahuaylillas (Cusco). We present the "Tinkuy of the times" and "Tuta, the night as sowing", which are two of the knowledge of the road that we obtained from the study of the testimony of Adolfo Condori Sullca, guide of the comparsa. In this context, we recognise the relationship between different worlds: the Christian and the Andean, but which are inscribed in the encompassing movement of the Andean conception of *pacha*. It also explores the conception of the Andean night and its relationship to sowing in an agrocentric culture such as the agrarian one. Both points form part of the great discourse of P24H.

Keywords: Body, ritual text, 24-hour procession, Qoyllurit'i.

Resumo

Ruwanakuna Ñanmanta faz parte do terceiro capítulo da nossa investigação que estuda o corpo como texto ritual na Procissão das 24 Horas de Qoyllurit'i, um evento realizado pelos dançarinos da comparsa *ccapac qolla* do distrito de Andahuaylillas (Cusco). Apresentamos o "Tinkuy dos tempos" e "Tuta, a noite como sementeira", que são dois dos conhecimentos do caminho que obtivemos a partir do estudo do testemunho de Adolfo Condori Sullca, guia da comparsa. Neste contexto, reconhecemos a relação entre mundos diferentes: o cristão e o andino, mas que se inscrevem no movimento englobante da concepção andina de *pacha*. Explora-se também a concepção da noite andina e a sua relação com a se-

menteira numa cultura agro-cêntrica como a agrária. Ambos os pontos fazem parte do grande discurso do P24H.

Palavras-chaves: Corpo, texto ritual, procissão de 24 horas, Qoyllurit'i.

Introducción

La crítica al carácter de la literatura realizada por Cornejo Polar (1983) y Lienhard (1990) sigue estimulando derroteros para los investigadores de las literaturas en nuestro país. Así lo evidencia el creciente interés por desarrollar proyectos de investigación sobre tradición oral, producciones literarias y académicas.

En la actualidad, las reflexiones sobre la cultura, concepto base para estudiar la tradición oral, plantean, desde lo que la antropología del siglo XXI viene denominando “el giro” ontológico, cuestionar el paradigma occidental como único modelo de comprender la naturaleza y la cultura como realidades separadas (Descola, 2010 y Viveiros de Castro, 1998), para considerar las ontologías indígenas en el estudio de textos culturales no occidentales.

El presente artículo, “*Ruwanajuna Ñanmanta*”, forma parte del tercer capítulo de nuestra investigación que se centra en el estudio del cuerpo como texto ritual en la procesión de 24 Horas de *Qoyllurit'i*. Este evento es llevado a cabo por los danzantes de la comparsa *Ccapac Qolla* del distrito de Andahuaylillas (Cusco), y que forma parte del tramo final de la Peregrinación al Señor de *Qoyllurit'i*. Planteamos aportar a la tradición oral desde la pragmática del cuerpo como texto en el ritual andino que se realiza de manera particular en la Procesión de 24 horas.

Antecedentes

Presentamos los estudios preliminares que ayudan a elaborar un nuevo enfoque para entender el cuerpo como texto ritual

que relaciona los estudios humanísticos y su respectivo marco cultural.

Estudios sobre Qoyllurit'i

La peregrinación de *Qoyllurit'i* constituye el marco general en que se inscribe el evento P24H. El estudio de Cortés (2016) plantea a *Qoyllurit'i* como un espacio de disputa por la hegemonía entre la doctrina católica y la danza andina. Salas (2010) sistematiza la historia de la peregrinación y resalta la ubicación estratégica del santuario como espacio liminal que es tutelado por el *Apu*¹ *Ausangate*. Pajuelo (2018) compila los artículos más significativos sobre *Qoyllurit'i* de donde nosotras tomamos dos: el de Ricard (2007), en el que interesa el capítulo noveno dedicado a *Qoyllurit'i* como parte de un ciclo ritual de carácter pastoril; y el de Mendoza (2010), que atiende a la relación sobre música y el camino en *Qoyllurit'i* en la comparsa *wayri chunchu*² de la comunidad de *Pomacanchis*, Cusco.

Tesis recientes

Domínguez (2014) estudia las representaciones festivas de los *Awkas* de Piscobamba y el *Inga Ronqoy* de Pomabamba, del departamento de Áncash. Su trabajo se centra en el drama quechua, enlazando etnografía con oralidad. Espinoza (2015) se dedica al estudio de cuatro cantos de la *huayllia* como actos performativos de la tradición oral de Apurímac. Por otro lado, Rengifo (2008) aborda la Fiesta del Agua en San Pedro de Casta, e indaga en la tradición oral y su relación con la escritura en un evento ritual de comunidad.

Las peregrinaciones y el cuerpo en los Andes

Rostworowski (2003) presenta el origen prehispánico y el sentido de estos desplazamientos en honor a los nevados, donde se realizan intercambios y que el *taki* es la práctica característica.

El marco cultural del cuerpo en los Andes

León (2007) plantea los conceptos de *reducción y extirpación* como prácticas con las que se impuso el nuevo sistema colonial, lo que liquidó ritos andinos y volvió funcional a los cuerpos. Velázquez (2005) estudia el discurso moderno racista que presentó a la raza blanca como símbolo de modernidad. Méndez (2014) enfatiza que el proyecto de nación moderna nunca incluyó a los indios, porque representaban a la trashumancia, que era considerada contraria al sedentarismo urbano.

El *Taki Onqoy* y el cuerpo ritual

Para Millones (2007) este movimiento religioso buscó restaurar el culto a los dioses andinos y fue una respuesta ante la implementación de la *mita*³ y la *encomienda*⁴, que afectó la salud y la alimentación del cuerpo andino. Para Cavero (2001) el *Taki Onqoy* fue una resistencia religiosa liderada por sacerdotes andinos y que radicó en el cuerpo ritual que canta y baila para restaurar el vínculo con las divinidades andinas.

Sobre pensamiento andino y cosmovisión andina

Estermann (2009) reflexiona sobre los principios de correspondencia, complementariedad y reciprocidad que expresan al pensamiento andino que comprende la existencia como vínculo concreto. En este contexto, el concepto *pacha* presenta el dinamismo y contacto de mundos y de tiempos. Chacón (2020) considera el mito como un *logos* que comprende el conocimiento como relación y encuentro de opuestos o *tinkuy*⁵, y sostiene que el *kamaquen*⁶ y *kallpa*⁷ son la energía que proviene del agua. Depaz (2000) atiende al mito como fuente de sentido que trasciende el discurso, y afirma que la racionalidad andina se sustenta en una razón pragmática que se expresa en la relación del runa con el territorio⁸ y los diversos seres que lo habitan.

Estudios sobre crítica literaria y la literatura de los pueblos amerindios

Cornejo Polar (1983) reflexiona sobre las relaciones entre historia y literatura, así como oralidad y escritura en Latinoamérica complejizando la categoría de heterogeneidad con marcas de una oralidad performativa ancestral. Mignolo (1994) propone que las literaturas regionales constituyen un corpus a ser estudiado con una perspectiva histórica, antropológica, performativa y literaria.

Desde la historia y la antropología

Manuel Burga (2005) realiza un estudio de historia social a partir de la ritualidad del *masha*, danza de la provincia de Cajatambo (Áncash). El historiador propone que esta ritualidad constituye un deseo colectivo y es una estrategia de residencia que él identifica como la *utopía andina*⁹.

Cánepa (1993) se enfoca en el estudio de la Fiesta de la Virgen del Carmen e indaga en la relación entre identidad, tradición y modernidad en la zona andina, donde encuentra una discursividad que se sustenta en la oralidad de base performativa y colectiva.

Valderrama, R. y Escalante, C. (1983) presentan una entrevista personal que evidencia formas culturales de oralidad andina que afirman a un sujeto cultural.

Estudios sobre la antropología de los cuerpos

Turner (2008) comprende el cuerpo como el sujeto donde la ritualidad es realizada, porque encarna una cultura y es inseparable del rito, del discurso y del sentido de una cultura.

Csordas (2010) formula el término *embodiment*, con el que se refiere a la *corporización*, donde el cuerpo es sujeto cultural.

Sobre oralidad y ritual

Zumthor (1993) sostiene que la oralidad no se reduce a la voz, porque ella involucra la participación de todo el cuerpo. Este cuerpo es el contexto de producción del relato y el que impregna al discurso de carga de interpretativa.

Ong (1997) estudia la oralidad como característica del lenguaje y su relación con la escritura en contextos de las relaciones culturales entre comunidades orales y letradas. Reconoce que las sociedades orales han construido tejidos narrativos.

Lienhard (1994) plantea que, ante la hegemonía de la escritura en América Latina, la oralidad es una práctica cultural vigente. Esa *performance* de la palabra se manifiesta en dos tipos: oralidad de índole religioso o social, donde todos son participantes; y la otra es hacia fuera, que requiere un público ajeno a la comunidad.

Sobre el *performance* artístico

Grumann (2008) reflexiona sobre el proceso de *performance* de las artes escénicas a partir de 1960, donde se superan los límites de diversas disciplinas y se coloca el cuerpo como centro de la *performance* con el fin de encontrar un nuevo sentido al acto teatral.

En este artículo, buscamos presentar dos de los saberes que emergen del testimonio de un danzante, donde se reconoce la relación de diversos mundos y se explora el significado de la noche como siembra, elementos que forman parte del gran discurso de la Procesión de 24 Horas.

En cuanto a los materiales empleados y fuentes, nuestro corpus está compuesto por el fragmento de uno de los 10 testimonios de los danzantes *Ccapac Qollas* de Andahuaylillas y la pragmática del cuerpo que realiza la comparsa durante el recorrido, además de los nueve años que hemos peregrinado a *Qoyllurit'i* junto a la comparsa.

Runakuna Ñanmanta (saberes del camino)

Una vez culminado el trayecto hasta Machucruz y completado el proceso de reacomodo de afecciones, describiremos lo que sucede en la ruta que comprende Machu Cruz, Yanacancha, Quespecruz, Escalerayuq e Intiqawarina en Tayankani, como punto culminante de la P24H, y lo exploraremos desde la perspectiva de los conocimientos colectivos que suceden en el camino. Estos conocimientos nos orientarán sobre el sentido creciente de lo que pone en marcha esta procesión.

El tinkuy de los mundos

ADOLFO: Permanecer en el santuario. Entonces, eso hace que también estés preparado. Porque estamos yendo a una altura de 5400 a 5600 msnm. Y... bueno, y aparte de eso, quizás la preparación es de uno mismo, de poder encontrarse. Por eso, yo había dicho en un momento: “El encuentro de dos mundos distintos”. Digamos, con Dios que es representado por *Qoyllur Riti*, y la Santa Tierra Pachamama que está representada por el nevado, el *Qollqe Punku*, ¿no? Entonces, los Apus, cuando yo voy al santuario, me encuentro con los Apus que tengo allá y estoy yendo a agradecer... También al mismo tiempo a *Qoyllur Riti*, ¿no? Como católico, ¿no? Que es... representaba, pues, a Dios... Nosotros vamos a *Qoyllur Riti* con nuestra ropa de gala que es el disfraz de los *qollas*, ¿no?... Entonces, nosotros cuando vamos a *Qoyllur Riti*, después de la misa, lo guardamos. ¿Por qué? Porque hay un momento que nos vamos a vestir para recibir al Sol o a la Luna, ¿no? Entonces tenemos que recibir con nuestra ropa de gala. Pero yo dentro de eso, te puedo manifestar un poco que quizás, hay 3, no sé cómo decir esto, representados por cada bailarín, ¿no? ¿Lo de arriba? *Kay Pacha*, *Hanan Pacha* y *Ukhu Pacha*. ¿No? Que simbolizan, ¿no? El *ukumari*, el pablo. El *pukapakuri* o el *chunchu*. Y los *qollas* que representamos a todos los bailarines, ¿no? *Hanan Pacha*, *Uku Pacha* y *Kay Pacha*. Lo de arriba, lo de adentro y esta tierra, ¿no?

Entonces, dentro de eso, el personaje que es, quizás, un poco más importante de esta peregrinación de 24 horas es el *arariwa*. El *arariwa* que es el *Ukhu Pacha*. El chuncho. Lo de adentro, ¿no? Es el guion que está al custodio de la imagen de *Qoyllur Riti* por la procesión de 24 horas. Entonces, cuando nosotros salimos, hay momentos, hay lugares sagrados que nosotros respetamos. Que decimos las apachetas. Donde qué hacemos el encuentro con las demás comparsas. Dándonos el saludo en nuestro idioma. El idioma de la danza. El “Ave María Purísima”. “*Imaynallan kashanki?*”. “¿Cómo estás?”. “¿Cómo está la comparsa?”, algo así, ¿no? Entonces, es el encuentro que siempre tenemos.

La referencia al territorio en este testimonio de Adolfo Condori Sulca, quien es caporal de la comparsa, destaca la estrecha relación que existe entre el espacio y tiempo que ocurre en el Santuario de *Sinaqara*, y el espacio y tiempo de la ruta de la P24H. Allí es el cuerpo del runa danzante el que vive la experiencia ritual como cuerpo colectivo organizado en comparsa y nación, es el que experimenta esta relación.

En *Sinaqara*, los cuerpos de las comparsas están congregados en un espacio alrededor del templo, dominado por el *Apu Qulque Punku*, que les acondiciona el cuerpo mediante danzas, cantos y encuentros de las ocho naciones peregrinas. En la larga y exigente ruta de la P24H, ese cuerpo colectivo entrega todo lo recibido, y en ello se reconoce la relación de *yanantin* (Mamani, 2019) que existe entre los dos grandes momentos que conforman la peregrinación a *Qoylluriti*.

Esta mención tan cercana de los lugares también entraña la concepción andina de *Pacha*, que se expresa en la continuidad y fluir de tiempos (Estermann, 2009), donde el deseo del cuerpo es impulsado por el *ánimu* (Mujica, 2019) como energía que moviliza internamente al runa. Esto le permite a Adolfo reconocer el proceso histórico-cultural y tenso del cuerpo andino, y sus rituales en el seno de la experiencia de la P24H donde se da el “encuentro de dos mundos”. Esta afirmación se distancia de

ortodoxias culturalistas que quieren ver en la peregrinación de *Qoyllurit'i* una manifestación de lo auténtico andino o un sincretismo que intenta negar la complejidad de estas tradiciones que aún conviven en tensión.

Adolfo plantea un discurso sin tapujos sobre la identidad del *runa* danzante de *Qoyllurit'i*, quien reconoce a *Qoyllurit'i* como divinidad católica y a la Santa Madre Pachamama como divinidad ancestral, y ambos están presentes en la Peregrinación, pero es precisamente la experiencia del danzar la que da el conocimiento para saber distinguir el carácter de cada ritual. Esta afirmación, que distingue rituales desde la experiencia de estar dentro y dirigir la comparsa, cuestiona la perspectiva externa de los observadores que señalan que en la ritualidad de *Qoyllurit'i* se muestra la imbricación de ambas tradiciones.

Durante estos años que acompañamos a la comparsa, hemos sentido la fuerza de las danzas que son ejecutadas en simultáneo durante los días en que se permanece en *Sinaqara*. Esas tropas de bailarines, ataviados de colores y músicas, nos remiten a la espiritualidad del canto y de la danza del *taki unquy*, que se asemejan a tropas que danzan sin cesar ocupando todo el espacio en torno al santuario.

Mientras tanto, el templo está bajo el control de la hermandad, cuyos miembros dan órdenes y llamadas de atención a los pablitos que montan guardia para controlar la entrada y salida de los peregrinos. Allí es evidente la disputa del espacio en la manera de delimitar lo sagrado y el control del cuerpo de la divinidad *Qoyllurit'i* que preside el altar, pero que, cada vez más, muestra al Cristo retocado sobre la inmensa piedra oscura, que mide aproximadamente 10 metros de diámetro (Brachetti, 2002). El origen católico de la peregrinación sostiene que fue en 1783 desde que está ahí luego de la aparición del Cristo.

Hemos observado el cerco que rodea la gigantesca piedra que queda dentro del templo y frente a ella se ha construido un retablo de pan de oro que oculta las reales proporciones de

la roca, lo que oculta así para los ojos de noveles peregrinos la posibilidad de vincular esa roca como hierofanía en la religión andina¹⁰. Es así que el *ruway* (*saber haciendo*) del camino concede al *qolla* la posibilidad de leer la complejidad de las tradiciones. Esto nos lleva a reconocer la delimitación tan clara que se hace de lo sagrado y lo profano en el espacio del templo donde también se reafirma el discurso civilizador católico de la peregrinación mediante la presencia de la hermandad. Mientras, en la ritualidad de la P24H la vertiente andina cobra claramente una dimensión mayor, porque se hace en itinerancia y encuentro con un territorio donde todo tiene *kawsay* (vida).

Se trata, entonces, de escenarios que reproducen relaciones de poder y que Foucault (1984) plantea como la acción del lenguaje que declara un discurso. Y es esto lo que comunica la hermandad con su vestimenta de estilo netamente occidental, compuesta por pantalones de vestir, zapatos, casacas formales, camisas y escapularios que cuelgan del cuello, elementos con los que comunican que son autoridades del ritual católico que reproducen una manera de relacionarse jerárquicamente de acuerdo a lo normado, como señala Butler (2007).

Ante esto, surge otra pragmática, la de la *performance* de la danza que Adolfo realiza guiando a su comparsa, actividad que también reside en la conducta de un cuerpo que dialoga durante el trayecto de la procesión, y que reafirma que es —“El idioma de la danza”— la práctica cultural andina por excelencia (Ortiz, 2002), y texto como memoria colectiva. Esta práctica va estructurando la identidad del *runa* en un proceso siempre diverso y heterogéneo (Erlil, 2002), complejizando la lectura de los espacios y lo que Eliade (1973) propone sobre el espacio sagrado como ordenador y distante de lo profano. Sin embargo, la situación en *Qoyllurit'i* es un debate en el presente entre dos tradiciones que se enfrentan y conviven tensamente desde el siglo XVI.

La tradición católica representada desde la hermandad continúa el intento de seguir delimitando lo que es sagrado, y por

eso su control en el templo es símbolo de poder, de lo permanente e inalterable¹¹ frente a la “idolatría” andina expresada a través la danza movilizand o prácticas ancestrales que surgen como acontecimiento. Ello afianza la relación entre el *runa* y el territorio, como afirma Depaz (2002), y reactualiza con el nomadismo transitorio la ruta ancestral del culto a las divinidades en los Andes (Rostworowski, 2003). En ese discurso performativo, encontramos el fluir de las *pachas* (mundos) y el movimiento como las marcas de la sabiduría andina que no cierran la negociación de sus tradiciones, lo que reconoce al Señor de *Qoyllurit'i* como parte de su cultura.

Adolfo, al reconocer a los actores de estos dos mundos, al Señor de *Qoyllurit'i* y a la Santa Tierra Pachamama, ofrece una versión presente del mito de origen católico de la Peregrinación de *Qoyllurit'i*, donde encontramos una relación analógica entre Marianito Mayta, que podría representar a la *Pachamama*, y su amigo Manuel, que sería *Qoyllurit'i*. Ambos son símbolos culturales que entran a jugar una nueva danza cada año, y que está determinada por el *tinkuy* o encuentro de mundos.

Resulta interesante que Adolfo Condori, en su testimonio, comunica una manera andina de concebir el encuentro que afirma la heterogeneidad y, al mismo tiempo, la tensión de un discurso que se distancia de la búsqueda del absoluto o lo permanente que persigue la racionalidad occidental. Sin embargo, la racionalidad andina de manera especial en la P24H, a pesar de ser considerada una procesión que integra los Ritos de Iglesia¹², despliega la sabiduría de la *Pachamama* como divinidad que armoniza lo que para el esencialismo es imposible. Con su múltiple presencia durante el recorrido, se expresa como agua, apacheta, nevado o lluvia. Se trata de una divinidad que, de manera holística, abraza a la vida, algo que también nos manifestó Adolfo en el 2019 durante la celebración del *kacharpa*¹³. En esa ocasión, Adolfo nos dijo: “Hildycha, los Apus son importantísimos, tú la ves ahí imponentes... pero más grande que los Apus ¿sabes quién es? ¡Es Pachamama!”. De estas palabras del

caporal recibíamos un *ruway* trascendente para comprender lo que significa la jerarquía de las divinidades en la P24H, y plantean que el gran territorio de las montañas sagradas es la ruta para estar en el *Allin kawsay*, porque es el espacio donde se renueva la pertenencia a una parentela entre *runakuna* y montañas, una relación que está abierta a incluir a nuevos integrantes como nosotras que fuimos integradas a la comarsa mientras caminábamos junto a la ruta de la peregrinación. Porque sólo el caminar transforma y aproxima a lo que parece distinto, por eso *Qoyllurit'i* debe caminar para hacerse el Cristo andino y aproximarse como pariente a los antiguos dioses andariegos como son *Cuniraya* o *Tunupa* (Rostworowski, 1983).

Además de esos dos mundos, en su testimonio, Adolfo reconoce el dinamismo de un mundo más amplio, un mundo que “son 3” y con eso hace referencia a la concepción andina de *pacha*, que está encarnada en la presencia en simultáneo de los personajes emblemáticos de la P24H, a la que nosotras denominamos *tinkuy*. Así, identifica al pablito como representante del *Hanan Pacha* o mundo de arriba, que está encarnado por el nevado que es quien brinda poderes a los pablitos a cambio de ofrendas como es la relación del runa con las montañas sagradas (Sánchez Garrafa, 2014). En cuanto a los *qollas*, Adolfo afirma que estos representan al *Kay Pacha* (mundo de ahora), y esto estaría vinculado a que ellos representan a llamereros comerciantes que procedían de la región del Qollao (Salas, 2010). En cuanto a la mención a los *wayri chunchos* o *pukapacuri*, estos representan al mundo de abajo, y que Adolfo usa el término de *Uku Pacha* para definir que provienen de un mundo de abajo, que no sólo corresponde con la procedencia de la zona anti o amazónica de esta danza, sino que, como él mismo señala, los *wayris* están vinculados al mundo de abajo como mundo de la siembra. De este modo, entendemos que lo que Adolfo nos muestra en la P24H es que el “encuentro de dos mundos” se sostiene y tiene lugar dentro del dinamismo mayor de encuentros de las Pachas andinas, los que conforman la marcha de la P24H.

Tuta, la noche como siembra

Una de esas pachas mencionadas por Adolfo es el *Uku Pacha* y ocupa una gran parte de la mancha de la P24H, y proporciona información sobre la especial concepción e importancia de la noche como temporalidad de transformación en la procesión, que corroboramos en la mención que hace del personaje *arariwa*, miembro de la comparsa *pukapakuri* que guía a la nación Quispicanchi. Hay otro para Paucartambo, y es quien ejecuta la danza *wayri chunchu*.

Este personaje, según lo afirmado por Adolfo, representa el *Uku o Urin Pacha* y que en la vida de la comunidad andina es el encargado de cuidar y proteger las semillas, tiene conocimientos del terreno, señala por dónde deben ir las acequias y sabe leer el tiempo previendo la llegada de helada o granizo. En definitiva, el rol del *arariwa* es eminentemente religioso (Jesús Washington Rozas Álvarez, 2007) y es el que establece el diálogo con la *Pachamama* realizando despachos¹⁴.

Esta misma responsabilidad con la que el *arariwa* vela la siembra de la comunidad también la vemos en el *arariwa* de la P24H, que, con entrega y sabiduría, ejecuta su danza con la que guía a las naciones por trochas que se van haciendo a lo largo de los años y que, a modo de surcos en la *chakra*¹⁵, forman las rutas de la memoria colectiva de la comparsa. Asimismo, el *arariwa*, como *pucapacuri*, debe conectar con la noche, que es también el símbolo del *Uku Pacha*, que, con su oscuridad y misterio, se convierte en un útero. Es en este pensar la noche como la oscuridad fértil del vientre de la *Pachamama* que encontramos una relación con el relato de la tradición oral aymara sobre el origen de la quinua, recopilado por Ernesto Quispe Chambi (2015). En él se cuenta cómo la noche fue propicia para que las estrellas descendieran a la tierra para entregar como regalo a la humanidad la semilla de la quinua, que es la más preciada en el altiplano andino. En esta narración, se nos muestra que la noche es una vía de acceso entre los mundos del *Hanan Pacha*

y el *Kay Pacha*, que expresa la marca andina de movilidad y reciprocidad en el relato, una marca que también se experimenta en el tramo que va desde *Yanacancha* hasta *Qespeacruz*, donde percibimos que caminamos en un territorio nocturno que se hace extensión del cielo y donde las comparsas se asemejan a una *qullqa*¹⁶.

Por todo esto, resulta importante la inclusión del *arariwa* que hace Adolfo Condori al acercarnos a la rica complejidad que entraña la noche andina, donde, de manera procesual, la capacidad regeneradora de la *Pachamama* desprende una energía vital que asociamos a lo que Chacón (2020) nombra como *kamaqen* o *ánimu*. Se trata, entonces, que estamos ante un texto ritual que plantea la manera de asumir la noche andina, que difiere de lo que Gastón Bachelard (1982) entiende de la noche en la poética occidental. En esta, la describe como ladrona de identidad, de suspenso del tiempo, donde habitan los desaciertos de la vida sin posibilidad de porvenir, “Todas las desapariciones de la noche convergen en esa nada de nuestro ser” (1982, p. 218). Sin embargo, una sociedad arraigada aún en la tierra como es la andina (Grillo, 1990), y como es el cuerpo de la comparsa que conoce el misterio del ciclo vital que contiene la semilla¹⁷, nos relata que, en el recorrido nocturno de la procesión, anualmente acontece una siembra cósmica donde todas las *pachas* convergen.

Finalmente, podemos afirmar que, durante el recorrido de la P24H, el cuerpo andino reconoce la coexistencia de los discursos, cristianos y andinos, que entablan un diálogo cada año y que, a su vez, son parte de un gran movimiento de *pachas* que determinan el carácter dialógico de este texto. Así, nada queda cerrado ante la pragmática del cuerpo colectivo que crece en la medida que se integra al territorio, donde el acto de caminar es parte de esa danza colectiva y que es la práctica cultural por excelencia, ya que es un canal de registro y de actualización de los antiguos desplazamientos prehispánicos. De esta manera, el discurso tiene arraigo en la siembra y la caminata nocturna

se convierte en una gran labranza que genera aprendizajes holísticos en itinerancia que reactualiza la relación del runa con el territorio.

Notas

- 1 *Apu*: *Apu* = Señor grande o juez superior. También se usa para nombrar a la divinidad andina de los cerros (Tenorio, V., 2017, p. 59).
- 2 *Wayri chuncho*: Danza más antigua de la peregrinación al Señor de *Qoyllurit'i*, que representa a los pobladores de la zona del Antisuyo (amazónica).
- 3 Contreras, C. (2009). La introducción de la mita supuso la instauración de un tributo en trabajo a la población indígena, que obligaba políticamente a los indios a trabajar rotativamente para los empresarios coloniales.
- 4 Fue otro sistema de economía colonial que consistió en la administración de la mano de obra indígena y de la nueva demarcación del territorio. Se otorgaba al encomendero español un grupo de indígenas para que le sirvieran en el trabajo productivo. A cambio el encomendero se encargaba de cristianizar a los indios. Léase más en Contreras C. (2009).
- 5 *Tinkuy* es un verbo quechua que designa al encuentro (Tenorio, V., 2017).
- 6 Que ya explicamos en el concepto de *ánimu*.
- 7 Palabra quechua que significa fuerza (Tenorio, 2017, p. 93).
- 8 Y que Murra (1972) nombró como control vertical de los pisos ecológicos.
- 9 Flores Galindo y Burga, M. (1982) definen como utopía andina no al sueño de las castas andinas de retornar a la manera de gobierno antes de la Colonia, sino al ideal que se fue gestando lentamente a partir del siglo XVII, y que sirvió para mantener las esperanzas de un nuevo orden social sin explotados ni explotadores.
- 10 El P. Gustavo Gutiérrez (1975) en su libro *Teología de la liberación* plantea que la idea de Dios excede los límites de un lugar concreto donde se rinde culto, afirmando, desde la lectura del Nuevo Testamento, que Dios se encuentra en la humanidad y, por tanto, “lo profano, lo que está fuera del templo, no-existe más” (Gutiérrez, 1975, p. 250).
- 11 En la peregrinación al Señor de *Qoyllurit'i*, estos ritos están integrados por las misas, confesiones, procesiones, lectura de los Evangelios y las bendiciones que son realizados por el sacerdote.
- 12 Se traduce como fiesta de despedida. En el caso de la peregrinación de *Qoyllurit'i*, es la última fiesta que se hace en la casa del nuevo *carguyuyq*.
- 13 El *apu* concede a los pabluchas el poder de enfrentar a los *animus* malos del *Uku Pacha*.

- 14 Despacho es la palabra que usan para referirse a la ofrenda a la *Pachamama*.
- 15 *Chakra*, palabra quechua que designa al terreno de cultivo de una comunidad o familia.
- 16 *Qullqa*, en quechua *qollao*, significa almacén de alimentos, granos o túberculos.
- 17 Museo Chileno de Arte Precolombino (2015). La semilla inspiró la momificación en antiguas culturas como la de Paracas, que fueron embalsamadas en posición fetal, y que luego enterraban y así ayudaban al muerto en su paso hacia el *Uku Pacha*.

Referencias

- Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brachetti, A. (2002). *Qouyllurit'i*: Una creencia andina bajo conceptos cristianos. *ANALES del Museo de América*, (10), 85-112.
- Cánepa Koch, G. (1993). Danza, identidad y modernidad en los andes: las danzas en la tierra de la Virgen del Carmen en Paucartambo. *Anthropologica*, 11 (11) 253-283. <<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/741>>
- Cavero, J. (2001). *Los dioses vencidos: una lectura antropológica del Taki Onqoy*. Ayacucho: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- Chacón, H. (2020). *Reflexiones en torno a la filosofía andina*. Perú: IIPCIAL.
- Contreras, C. (2009). La economía durante la dominación colonial temprana. *Moneda*, (141), 40-45. <<https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Revista-Moneda/Moneda-141/Moneda-141-08.pdf>>
- Cortés Rojas, I. (2016). *“Lo heterogéneo” en los rituales andino-católicos: la Peregrinación del Señor de Quyllurit'i, Cusco, Perú*. [Tesis para optar el grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos], Universidad de Chile. Chile. <<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/140646>>

- Csordas, T. (2010). Modos somáticos de atención. En Silvia Citro (coord.). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Depaz Toledo, Z. (2002). Horizontes de sentido en la cultura andina. El mito y los límites del discurso racional. <<http://nomadas.ourproject.org/wp-content/uploads/2010/08/20521087-Horizontes-de-Sentido-Zenon-Depaz.pdf>>
- Domínguez Agüero, S. (2014). *El teatro quechua de la oralidad y su vigencia en las ciudades de Pomabamba y Piscobamba (Ancash-Perú)*. [Tesis para optar el grado de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana], Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/3973>>
- Eliade, M. (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- Escalante, C. (1999). *El agua en la cultura andina*. Lima: Programa de Agua y Saneamiento Banco Mundial.
- Espinoza Huañahui, C. (2015). Culpa, Tinkuy y Pachakuti en cuatro cantos de la huaylía de Antabamba, Apurímac. [Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura], Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/4810>>
- Estermann, J. (2009). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un nuevo mundo*. La Paz: ISEAT.
- Foucault, M. (1984). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grumann Sölter, A. (2008). Performance: ¿disciplina o concepto umbral?: la puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales. *Apuntes*, (130), 126-139.
- León-Llerena, L. (2007). Historia, lenguaje y narración en el Manuscrito de Huarochiri. *Diálogo Andino*, (30), 33-42.
- Lienhard, M. (1994). Oralidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20 (40), 371-374.
- Mamani Macedo, M. (2019a). *Purun yachana: El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestras literaturas*. *Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, 4(4), 11-22.

- Méndez, C. (2014). *La república plebeya: Huanta y la formación del Estado peruano, 1820-1850*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mendoza, Z. (2010). La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoyllurit'i. *Anthropologica*, 28 (28), 15-38. <<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1314>>
- Millones, L., & Albornoz, C. (2007). *Taki Onqoy: De la enfermedad del canto a la epidemia*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Mujica Bermúdez, L. (2019). *Ukunchik, La naturaleza del cuerpo y la salud en el mundo andino*. Lima: Pontificia Universidad Católica & Universidad Nacional José María Arguedas de Andahuaylas.
- Ong, W. (1996 [1982]). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz Rescaniere, A. (2002). Carnaval y humor andinos. *Anthropologica*, 20 (20), 293-308. <<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/569>>
- Pajuelo Tevez, D. (Ed). (2018). *Qoyllurit'i, Fe, Tradición y Cambio*. Cusco: Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco.
- Quispe Chambi, E. (2015, abril 22). El origen de la quinua [Blog]. SERVINDI, Comunicación intercultural para un mundo más humano y diverso. <<https://www.servindi.org/actualidad/128432>>
- Ricard Lanata, X. (2007). *Ladrones de sombra. El universo religioso de los pastores del Ausangate*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro Bartolomé de las Casas.
- Rostworowski, M. (1983). *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rostworowski, M. (2003). Peregrinaciones y procesiones rituales en los Andes. *Journal de la Société des américanistes*, 89 (2), 97-123.
- Rozas Álvarez, J. W. (2007). *El modo de pensar andino: Una interpretación de los rituales de Calca. Lima, Perú*. [Tesis para optar el grado de Magíster en Antropología], Pontificia

- Universidad Católica del Perú. <<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/140646>>
- Salas Carreño, G. (2010). Acerca de la antigua importancia de las comparsas de *wayri ch'unchu* y su contemporánea marginalidad en la peregrinación de Quyllurit'i. *Anthropologica*, 28 (28), 67-91.
- Sánchez Garrafa, R. (2014). *Apus de los cuatro suyus. Construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña*. Lima: IEP- Centro Bartolomé de las Casas.
- Tenorio, V. (2017). *Runasimi marka. Diccionario quechua*. Ayacucho: Amarti.
- Turner, V. (2008 [1967]). *Antropología del ritual*. México D.F.: ENAH-INAH.
- Velázquez Castro, M. (2005). *Las máscaras de la representación: El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM & Banco Central de Reserva.
- Zumthor, P. (1993). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

**UNA APROXIMACIÓN AL ROL DEL PERSONAJE FEMENINO
EN LA NARRATIVA TEMPRANA DE ENRIQUE CONGRAINS
MARTIN**

**AN APPROACH TO THE ROLE OF THE FEMALE
CHARACTER IN THE EARLY NARRATIVE OF ENRIQUE
CONGRAINS MARTIN**

**UMA ABORDAGEM AO PAPEL DA PERSONAGEM FEMININA
NA NARRATIVA INICIAL DE ENRIQUE CONGRAINS MARTIN**

Valery Quezada Morante*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
valery.quezada@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-5956-3161

Recibido: 18/12/2023

Aceptado: 10/03/2024

* Licenciada en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú, en donde se desempeña como asistente de docencia al igual que en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Actualmente, estudia la maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Cuenta con un Diploma Superior en Docencia Universitaria y Problemas Pedagógicos Contemporáneos por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Forma parte de la sección Perú de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África, así como del grupo de investigación José León Herrera del Centro de Estudios Orientales PUCP.

Resumen

La obra de Enrique Congrains Martin (1932-2009) resulta todavía un campo de exploración pendiente para la crítica literaria. Dentro de su representación de la marginalidad urbana limeña, se exploran diferentes formas de exclusión y desarraigo que son producto de las nuevas jerarquías sociales que se van estableciendo. Particularmente, resulta interesante ahondar en los personajes femeninos que aparecen en la narrativa temprana del autor, pues, desde la perspectiva que se planteará en este artículo, es en su construcción que se evidencia el reconocimiento de la relevancia de la conciencia de género para la construcción de la identidad. Por ende, se analizarán los relatos “Los Palomino” y “Domingo en la jaula de esteras” para demostrar cómo, mediante las oposiciones con los personajes masculinos, se detecta un interés incipiente de plantear personajes femeninos con mayor capacidad de agencia.

Palabras clave: Género, feminidad, masculinidad, Congrains, narrativa peruana, Segato.

Abstract

The work of Enrique Congrains Martin (1932-2009) remains a field of exploration yet to be fully examined by literary criticism. Within his representation of Lima's urban marginality, various forms of exclusion and uprooting are explored as a result of emerging social hierarchies. Particularly interesting is the in-depth examination of the female characters that appear in the author's early narrative. From the perspective outlined in this article, it is in the construction of these characters that the recognition of the relevance of gender consciousness for identity formation becomes evident. Therefore, the stories "Los Palomino" and "Domingo en la jaula de esteras" will be analyzed to demonstrate how, through oppositions with male characters, there is an incipient interest in portraying female characters with greater agency.

Keywords: Gender, femininity, masculinity, Congrains, Peruvian narrative, Segato.

Resumo

A obra de Enrique Congrains Martin (1932-2009) continua sendo um campo de exploração pendente para a crítica literária. Dentro de sua representação da marginalidade urbana de Lima, são exploradas diferentes formas de exclusão e desarraigamento, resultantes das novas hierarquias sociais que vão se estabelecendo. Particularmente interessante é aprofundar-se nos personagens femininos que aparecem na narrativa inicial do autor, pois, a partir da perspectiva delineada neste artigo, é

na construção deles que se evidencia o reconhecimento da relevância da consciência de gênero para a construção da identidade. Portanto, serão analisados os contos "Los Palomino" e "Domingo en la jaula de esteras" para demonstrar como, através das oposições com os personagens masculinos, se percebe um interesse incipiente em apresentar personagens femininos com maior capacidade de agência.

Palavras chaves: Gênero, feminilidade, masculinidade, Congrains, narrativa peruana, Segato.

Introducción

Existe una labor pendiente en la crítica que aborda la narrativa producida en el siglo XX, pues muy poco se ha explorado aún sobre la relevancia de los personajes femeninos. Si bien se ha reconocido este vacío, aún no se ha analizado a profundidad el rol que estos tienen o si se encuentran tendencias con respecto a la representación y crítica que se plantea con su uso. Podría sugerirse que esto se debería a que estos, en su mayoría, aparecen de forma secundaria y sin un rol protagónico. Por ejemplo, en las novelas que retratan el tránsito de la niñez a la adultez, se construye, a partir de la visión de un protagonista masculino, una reflexión particular sobre los cambios sociales que aparecen en el periodo seleccionado (como la decadencia de la aristocracia, los cambios sociales y urbanos profundizados por la migración y la inacción del Estado). Ubalde (2016) destaca dos casos bastante significativos en las novelas más analizadas del canon peruano. Por un lado, alude a Susan y Vilma en *Un mundo para Julius*, personajes que, si bien poseen múltiples dimensiones, contribuyen en el proceso de comprensión del protagonista de las contradicciones del entorno social en el que se encuentra. Por otro lado, en *La ciudad y los perros*, el personaje de Teresa es el elemento unificador en la trama para los personajes del Esclavo, el Jaguar y el Poeta, pues se prioriza cómo

estos tres personajes construyen diversas ideas del amor y de su propio crecimiento en torno a ella.

En ese sentido, lo femenino es representado como elemento necesario para la construcción de la identidad masculina, pero no se complejiza sobre lo que implica la construcción de la feminidad en sí misma. Particularmente, la representación de mujeres de clase popular en la narrativa de esta época está marcada por su rol sexual dentro de las relaciones de poder social. Volviendo al caso anterior, Ubalde (2016) muestra cómo en *La ciudad y los perros* la aparición de mujeres de la clase popular, como Teresa, desde el punto de vista de la sexualidad, se da bajo la etiqueta de “huachafitas” (p.44). Por su parte, Eslava (2008) elabora un recuento de personajes femeninos, algunos protagonistas, en los relatos de Salazar Bondy (“Soy sentimental”, “Recuperada”, “Ya mujer”) y en los relatos de Julio Ramón Ribeyro (“Interior L”, “La tela de araña”, “Un domingo cualquiera”) para establecer que la tendencia es que estos aparezcan como personajes secundarios o como premios. Una aproximación interesante es la de Barrig (1981), quien detecta tempranamente que la literatura de la época se encuentra poblada por la oposición entre pitucas y marocas. Si bien ambas sirven para ejemplificar los mecanismos de clasificación de la clase dominante, las primeras se caracterizan por ser asexuadas, mientras que las segundas siempre cumplen la función de aplacar las urgencias sexuales de los jóvenes burgueses que protagonizan los relatos (Barrig, 1981, p.76). La pregunta que se desprende es si existen representaciones disímiles a estas y es en *No una, sino muchas muertes* (1958) de Enrique Congrains Martín que se ha encontrado una temprana presencia de un personaje femenino distinto en tanto Maruja, el personaje principal de la novela, se distingue por su capacidad de evaluar y ensayar posibilidades de acción frente a un mundo regido por lo masculino.

Al respecto, Congrains ha planteado diversas reflexiones sobre la elección de este personaje de manera particular. En específico, nos gustaría resaltar la siguiente:

Maruja es la más inexistente de todas las mujeres que podía ofrecer la realidad peruana que yo descubría entonces [...]. Al elegir como protagonista de mi novela a un personaje tan conscientemente opuesto a cualquier prototipo o arquetipo que brindara la realidad, lo que yo hacía en el fondo, era tratar de denunciar la situación de la mujer peruana... y al mismo tiempo burlarme de los patrones femeninos convencionales... y al mismo tiempo quería decir, más o menos, “éstas son las verdaderas posibilidades de realización de una mujer” o “una mujer debe atreverse a todo, a absolutamente todo”. (Luchting, 1974, pp. 33-34)

Esta elección muestra que el personaje femenino se constituye como un medio, para este autor, que permite generar una doble crítica, a nivel ficcional y social, sobre el estereotipo que relega a la mujer a la pasividad. No obstante, el objetivo de este artículo es ahondar en los relatos de Congrains previos a la publicación de su primera novela, pues en estos encontramos aproximaciones a la problemática de la mujer que reflejan un interés inicial por emplear el personaje femenino para lograr una representación más compleja de las desigualdades sociales. Para lograr ello, se analizarán los relatos “Los Palomino”, incluido en *Lima, hora cero* (1954); y “Domingo en la jaula de esteras”, incluido en *Cuentos peruanos. Antología completa y actualizada del cuento en el Perú* (1957), pues consideramos que en estos se encuentran dos aproximaciones distintas sobre el personaje femenino que muestra esta interacción entre tradición literaria y ruptura alrededor del uso de este recurso.

Hacer para ser: la paternidad y los sujetos femeninos en “Los Palomino”

“Los Palomino” es el segundo relato de *Lima, hora cero*, el primer conjunto de cuentos publicado por Congrains. En este, la historia se centra en Andrés Palomino, un taxista que debe reunir el dinero necesario para la operación de su esposa, pero las desigualdades sistemáticas impedirán que pueda lograr ese objetivo. Es necesario precisar que, a partir de esta premisa, se explora sobre la situación de una familia que lucha por acceder a servicios básicos y lograr así una calidad de vida mínima, lo cual constituye al relato como un microcosmos de la situación nacional de ese momento. Así, en el homónimo primer relato de *Lima, hora cero*, se aborda este problema desde la imposibilidad de la inserción laboral de un joven migrante; en “Los Palomino”, se centra en el impacto en una familia; en “El niño de junto al cielo”, en la pérdida de lo inocencia infantil en la urbe limeña y en “Cuatro pisos, mil esperanzas”, se complejiza sobre cómo los intentos de planificación urbana reproducen las nuevas dinámicas de exclusión que se van gestando en la Lima de los años cincuenta.

Esto evidencia la intención temática del primer conjunto de relatos de Congrains y nos lleva a cuestionar lo que se ha señalado con respecto al pesimismo en la obra del autor. Particularmente, se puede reparar que es en los personajes masculinos que se detecta la mediocridad o el carácter derrotista de “estar arrojado a la vida” (Rubio, 2011, p.70). Por ejemplo, en el personaje de Andrés Palomino, puede identificarse esa tragedia de estar arrojado a las desgracias sucesivas de las que no puede escapar: la esposa enferma y necesita de una operación, sufre un accidente y no solo pierde el vehículo que es su medio de trabajo, sino que lo demandarán; y le subirán la renta de la vivienda. Sobre este personaje, se ha planteado que su verdadera tragedia es que carece de identidad, por lo que simbolizaría el conflicto con respecto a la falta de definición del migrante.

En primer lugar, en el relato se evidencia que existe una falta de comprensión hacia la posición social en la que se lo coloca, pero con la que no se siente identificado (Paz Campuzano, 2022; Vian, 2009). Particularmente, Paz Campuzano (2022) enfatiza en cómo el autor busca situar la crítica en la categorización que se realiza al personaje debido a sus rasgos o, de manera más específica, a cómo se le clasifica no por cumplir con ciertos rasgos estereotípicos vinculados a lo “blanco”. Así, el autor precisa que:

En la descripción racial y social de Andrés Palomino, Congrains propone una identidad inestable e indeterminada. Por un lado, se le reconoce como “cholo”, como un individuo marginado en Lima debido a su “piel chola” y por su “pelo zambo”, y también por ser un artesano y taxista (rol ocupacional). (Paz Campuzano, 2022, p. 574)

En el texto, la duda sobre la identidad es focalizada desde el propio personaje, pues constantemente se cuestiona sobre qué es lo que lo define. Por ejemplo, con respecto a su ocupación, se plantea que es:

Algo ocasional, o más bien un producto de la casualidad, porque así como chofer pudo ser mecánico o sastre, o seguir toda su vida, en lo de las cobranzas [...] se agitó en el lecho y el roce de su barba contra la almohada le recordó su triste condición. (Congrains, 1955, p.57)

Para los propósitos de esta investigación, nos interesa ahondar en cómo la condición masculina influye en esta exploración identitaria. En uno de estos cuestionamientos, se plantea la siguiente síntesis: “Palomino, pantalón desgastado y chaqueta de cuero, piel chola, pelo zambo, esperanza y miedo, mujer y cuatro hijos, chofer y artesano, había estado luchando en vano. Ahora ya no tenía deseos de luchar” (Congrains, 1955, p.36). Como se había planteado anteriormente, existe un evidente conflicto con respecto a la identidad étnica (piel chola, pelo zambo); no obstante, dentro de esta síntesis, su condición como padre y esposo

es fundamental. Esto es reforzado, luego, cuando evalúa su rol en la familia: “El término ‘gente’ era maravillosamente aliviador: a la gente no se le alimenta, ni se le viste, ni se le mantiene. Pero no eran simplemente “gentes”, eran algo más: su familia, su responsabilidad” (Congrains, 1955, p.58).

De esta manera, el cuestionamiento sobre su rol en el mundo no está solo vinculado a lo racial, sino también a su rol como padre de familia. En ese sentido, lo planteado por Pacheco (2009) nos resulta útil en tanto plantea que “para definir el ser no se pasa simplemente de la otredad a la identidad, sino que se retoma la otredad para afirmar la identidad” (p. 355). Es en la confrontación con la hija que el padre detiene su reflexión: “Una de las ‘gentes’ lo miraba fijamente, con una extraña vacilación. Recordó que era Clorinda, la mayor, la primera, la más dócil, la más parecida a su madre” (Congrains, 1955, p.58).

Ahora, quizá lo más interesante radica en que, si bien no existe una reflexión sobre la identidad desde la perspectiva de las hijas, son estas las que forman parte de la representación familiar. La madre, al estar postrada en cama, se encuentra fuera del orden social y es en las hijas que se reproducen dos modelos dicotómicos de mujer: una vinculada a la pureza y otra a la pasión. Clorinda, la primera hija mencionada anteriormente, es descrita como dócil y responsable y es la que se encarga, sin éxito de alguno, de buscar trabajo para contribuir en la situación familiar. Al intentarlo, se evidencia que es imposible escapar de su condición de dependencia, ya que le piden referencias laborales o el pago de una garantía que su padre no puede garantizar. En este personaje, Congrains retoma el tema de la imposibilidad de la situación laboral, pero agrega un nivel mayor de complejidad en este caso, ya que sobre Clorinda se cierne una amenaza mayor: la sexualización constante. Además de los requisitos que se le exigen para ingresar al mundo laboral, está sujeta al orden masculino de otra manera, lo cual se simboliza mediante el médico que atiende a su madre, quien

“la imaginaba en la cama con él, sustituyendo a [...] su mujer” (Congrains, 1955, p.65).

Por otro lado, Elvira Palomino cumple el mismo rol de apoyo y reemplazo de la madre en casa; sin embargo, se señala que su atractivo y valor están vinculados a lo sexual. De ella, se plantea, desde la perspectiva del padre, que posee “un pronunciado olor a mujer que emanaba desde su cama hasta [...] que la veía pintada y vestida” (Congrains, 1955, p.36). Asimismo, si bien comparte las labores de cuidado al padre y al hogar con Clorinda, posee mayor libertad al ser pareja del hijo del dueño del departamento (la familia Barreto) y tener tiempo para ella. No obstante, esta exploración de su sexualidad constante con el hijo de los Barreto la posiciona frente a la mirada ajena como una muchacha poco decente.

Así, la familia Barreto sirve como vigilante del orden social al incluir el concepto de “decencia” al aludir a las mujeres de la familia Palomino. La madre le plantea al hijo que debería avergonzarle “meterse con la hija de un chofer de taxi”, frente a lo que este responde “¡son decentes!” (Congrains, 1955, p.53). Además, el padre agrega que no hay problema con la relación siempre que no se formalice el vínculo, lo cual se alinea a lo planteado por Barrig (1981) cuando señala que existen cierto tipo de personajes femeninos que sirven para aplacar el placer de los sujetos masculinos.

Elvira es posicionada en el mundo, entonces, desde la herencia del apellido. Al ser una Palomino, su identidad queda al igual de difusa que la del padre: su origen es desconocido y la ocupación del padre, por más que sea pasajera, la limita. Sin embargo, al igual que en el caso de su hermana, existe un capital oculto que los demás saben que puede ser usado. Esto puede ser comprendido desde la perspectiva de la madre de los Barreto, quien replica que los Palomino son decentes gracias a ellos: “¡[Son decentes] porque pagan sesenta soles de casa! [...] ¡Si no, estarían muriéndose de hambre o las hijas tendrían que terminar no sé dónde!” (Congrains, 1955, p.53). De esta

manera, además de irse construyendo las diferencias de clase, también se profundiza sobre el posicionamiento de la mujer y su valoración en la sociedad.

Resulta interesante, además, que es con Elvira quien concluye el seguimiento del narrador a la familia Palomino en sí, antes de saber el trágico final. Durante todo el relato se va descubriendo que Elvira y el hijo de los Barreto se encuentran escondidas, pero ella siempre se encarga de controlar la pasión de ambos, pues es consciente de que “en el mundo había otras personas aparte de ellos” (Congrains, 1955, p.52). No obstante, es con el primo de su propia familia que, finalmente, deja de estar pendiente de la vigilancia de los demás y cede a su propio deseo. De esta manera, la familia Palomino sirve como un símbolo del drama de la exclusión social, pero en este relato se explora la posición de la mujer dentro del orden familiar y social, lo cual muestra cómo se va profundizando sobre la marginalidad desde la ficción.

Lo femenino como lo posible en “Domingo en la jaula de esteras”

“Domingo en la jaula de esteras” es un relato olvidado dentro de la obra de Enrique Congrains Martín. De hecho, el autor resalta en una entrevista que este es su mejor relato y no “El niño de junto al cielo”, su relato más antologado, debido a lo que el autor califica como “pura pereza mental” de los investigadores (Stagnaro y Zevallos, 2007). Una explicación de la situación de abandono del relato podría deberse a que este no aparece en un libro, sino en una colección, *Antología del cuento hispanoamericano*. Además, la obra del autor, en general, no es de fácil acceso, ya que existen pocas ediciones de cada uno de sus libros.

Particularmente, en este relato, Congrains emplea un recurso común en su obra: oponer dos personajes que simbolizan dos formas de actuar frente a la marginalidad completa. En este caso, se centra en una pareja de adolescentes, Juan, de

dieciocho años, y Rosa, próxima a cumplir quince. Ambos viven en un cuarto elaborado con esteras en una sección de la barriada que está controlada por la madrastra, quien los humilla constantemente racionándoles el uso de los rollos de papel higiénico. Es en este relato que, proponemos, aparece el primer personaje femenino de la obra de Congrains que escapa de los tópicos anteriores de lo femenino vinculado solo como complemento de lo masculino. En este caso, se emplea a lo masculino como eje de cuestionamiento para evaluar su posición en el mundo.

Es necesario, entonces, rescatar también “esas voces descanonizantes (incluyendo las masculinas) para tejer con ellas pactos antioficiales, [pues] es tan vital como no renunciar a deformar y a resignificar el canon bajo la presión de lecturas heterodoxas que subviertan y pluralicen la norma del saber literario” (Richard, 1994, p. 136). Por ende, se necesita analizar estas voces disidentes, provengan o no desde la escritura femenina. En este relato, por un lado, Juan es un personaje trágico propio de la narrativa de Congrains. Se encuentra detenido por un asma que lo aqueja y lo inmoviliza; por ende, no puede trabajar.

Además de esa inamovilidad física, existe una incapacidad de pensar en soluciones que les permitan a ambos escapar de la jaula de esteras. El deseo sirve como un elemento de comparación entre ambos personajes. En Juan, este aparece como parte del deseo natural que cuestiona Barrig (1981), que constantemente busca reafirmar iniciando la relación sexual bajo la premisa de mostrar su amor (Congrains, 1959, p. 175). Adicionalmente, se plantea que necesita de una compañera para encontrar propósito en su vida. Por ello, “un día reflexionó que la única manera de poder desbaratar la mala racha era tomar las cosas en serio, es decir, orientar el rumbo incierto de sus años con la ayuda de alguna chica buena” (Congrains, 1959, p.186). Lo femenino se plantea como necesario en tanto, como plantea Segato (2018), lo masculino es un estatus artificial que siempre debe buscar mantenerse y renovarse para demostrar que cumple ciertos estándares.

Uno de estos estándares es la virilidad, la cual busca demostrar en el círculo de amigos que posee en la barriada. Es necesario recalcar que, debido a las condiciones precarias de vivienda, la intimidad es un bien preciado por la escasa posibilidad de poseerla. No obstante, frente a la inquisición de los pares, Juan termina revelando que Rosa probablemente esté embarazada debido a la falta de menstruación. Ante el reclamo de ella, se justifica sosteniendo que “me preguntaron que cuándo, que si yo no podía y que si quería que me diesen una mano. Se burlaban, pero sin mala intención” (Congrains, 1959, p.189). Así, se aprecia la necesidad del sujeto masculino de conseguir la aprobación de sus semejantes mediante el respeto o el simple reconocimiento de acciones vinculadas a su virilidad (Segato, 2018, p.41).

Por otro lado, en Rosa, el deseo va más allá de ser solo una necesidad física. Al contrario de Juan, piensa en su vínculo como una sociedad: “lo quería porque la suerte de ambos no era asunto de cada uno, sino una cosa hermosa y totalmente común” (Congrains, 1959, p. 184). Asimismo, cada iniciativa o momento de deseo sexual se plantea como un proceso reflexivo mediante el cual evalúa su lugar en el mundo. Es desde su perspectiva que se conoce el espacio en el que viven, los pocos bienes que poseen y cómo, a diferencia de Juan, ella no sueña tanto porque es consciente de un hecho:

La verdad era la minúscula e inútil tira de papel higiénico que recibían cada día, la ración de hambre y odio con que los alimentaban, los gritos e insultos que hendían la pared de estera cuando encendían la luz, el odio que se desparrahaba bajo sus pies, cubriendo hasta más allá del horizonte. (Congrains, 1959, p.179)

En realidad, desde la perspectiva del personaje de Rosa, se puede comprender que incluso el deseo es concebido de manera negativa en tanto es una forma más de privarles de intimidad. Tanto la madrastra como la hermanastra la humillan al invitar

a los pobladores de la barriada a oír y ser testigos de este momento. No obstante, también desde este personaje se plantean dos formas de sublevarse frente a la humillación: física y estratégicamente. La primera opción es a la que Rosa recurre cuando la hermanastra la expone frente a su amigo de la barriada, ya que, completamente furiosa, le propina un puñetazo (Congrains, 1959, p.183). Sin embargo, esta no se constituye como una opción válida, pues, en realidad, le trae más problemas al ser disminuida su ración diaria del rollo de papel. Es el segundo plan el que tiene éxito y que consiste en una estrategia para sustraer el rollo completo mediante la vigilancia de la choza, elaborar un forado y, sigilosamente, asegurarse de lo que necesita. El relato concluye cuando ella se dirige al patio de fútbol de la barriada y “casi satisfecha de la vida, sacó la tira de papel de entre su escote, bajó su viejo calzón celeste, se acuclilló en el suelo e hizo lo que tenía que hacer allí, en el escenario de los goles de Juan” (Congrains, 1959, p.195). Entonces, si bien no se plantea una victoria absoluta, la toma de acción y de revolución proviene de un sujeto femenino en crecimiento que se encuentra en una triple situación de opresión: es joven, mujer y marginal.

Reflexiones finales

La narrativa inicial de Congrains aún merece ser objeto de análisis. Más allá de su relevancia social, por los temas que aborda y en la época que fueron planteados, reducir su producción inicial bajo el rótulo de “inaugural” dentro de la generación del 50 genera que no se cuestionen y difundan más sus creaciones. Por ejemplo, mucho antes de la publicación de *No una, sino muchas muertas* (1964), existen antecedentes que muestran la exploración del autor en el uso del personaje femenino en su obra.

Es importante aclarar que no se asume que la misión de Congrains de lograr, como planteaba él mismo, visibilizar las “verdaderas posibilidades” de la experiencia femenina fuera

exitosa o representativa de la postura femenina extra ficcional, pero sí puede servir como eje de análisis para ver cómo en la ficción se empieza a complejizar sobre los cambios sociales que se van produciendo y cómo estos retan a los autores a emplear diferentes herramientas temáticas y estilísticas para plantear esto en sus relatos.

Referencias

- Barrig, M. (1981). Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana. *Hueso Húmero*, 9, 73-81.
- Campuzano, O. P. (2022). Perspectiva léxico-semántica de lo cholo en *Lima, hora cero* y *Kikuyo* de Enrique Congrains. *Lengua y Sociedad*, 21(2), 567-582.
- Cisneros, L. J. (1961). Fisonomía actual de la literatura peruana. *Fanal*, 16 (59), 2-8.
- Congrains Martin, E. (1959). *Antología del cuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Zig Zag.
- Congrains Martin, E. (1955). *Lima: Hora Cero*. Lima: Populibros.
- Eslava, J. (2008). *Adolescentes en la ciudad. Una visión de la narrativa peruana del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial UCSS.
- Luchting, W. (1974). *La mujer o la revolución: análisis de No una, sino muchas muertes de Enrique Congrains M.* Lima: Ecoma.
- Pacheco, G. (2009). De la otredad a la identidad: perspectivas de teoría feminista de fines del siglo XX. *Revista de Lenguas Modernas*, 10, 353-359. <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/download/8898/8378/>>
- Richard, N. (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate feminista*, 9, 127-139. <<https://www.jstor.org/stable/42624218>>
- Rubio Bautista, D. J. (2011). Neorrealismo a la limeña en “Lima, hora cero”: Aproximaciones a la narrativa de Enrique Congrains Martin. *Cuadernos Literarios*, 6 (9), 69-88.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Stagnaro, G & Zevallos, J. (2008). Me he propuesto hacer literatura no peruana, muy conscientemente: entrevista con Giancarlo

- Stagnaro y Johnny Zevallos. *El Hablador*, 13. <<https://www.elhablador.com/central13.htm>>
- Ubalde Enríquez, A. (2016). *La identidad adolescente en la narrativa urbana de 1950 y 1960: No una, sino muchas muertes, "Alienación"*, Los Inocentes y Los Cachorros. [Tesis para optar por el grado de Magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales], Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima. <<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/5705>>
- Vian, E. (2019). Una mirada desde los márgenes: Lima entre Ribeyro y Congrains. *Rassegna Iberística*, 89, 29-42.

**LA LIBERTAD Y ESPONTANEIDAD DE LA CONCIENCIA
MORAL EN ROUSSEAU**

**THE FREEDOM AND SPONTANEITY OF MORAL
CONSCIOUSNESS IN ROUSSEAU**

**A LIBERDADE E A ESPONTANEIDADE DA CONSCIÊNCIA
MORAL EM ROUSSEAU**

Odilón Guillén Fuentes*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
odilon.guillen@unmsm.edu.pe
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6464-8170>

Recibido: 12/12/2023

Aceptado: 08/03/2024

* Licenciado en Filosofía (UNMSM, 2002), maestro en Psicología Educativa (UCV, 2019). Es docente de Filosofía en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (2016-2023) y doctorando de Filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2020-2023). Ha publicado *Génesis de la ética autónoma* (2006) y un libro de antología poética: *Parestiada* (2006).

Resumen

En el presente artículo, abordaremos el problema metafísico de la libertad y la espontaneidad de la conciencia moral en la filosofía de Rousseau; tales cuestiones serán examinadas teniendo como referente el *Contrato social*, y su ensayo el *Emilio*. Proponemos una relectura de Rousseau considerando la reflexión sobre la relación que hay entre la libertad y la espontaneidad de la conciencia moral vinculada al concepto de ley moral. La libertad se configura con el contexto de la metafísica de la *raison* moderna, y constituye un imperativo para la conciencia moral en el discurso rousseauiano, que ha trascendido hasta la época contemporánea. Adoptaremos el análisis histórico crítico.

Palabras clave: Rousseau, ética, libertad, conciencia moral, derecho político.

Abstract

In this article we will address the metaphysical problem of freedom and moral conscience as an exceptional position in Rousseau's philosophy in accordance with his time; such questions will be examined having as a reference the Social Contract, and its essay *Emilio*. We propose a rereading of Rousseau considering the reflection on freedom and moral conscience, assuming his ethical proposal based on the concept of spontaneity of conscience subject to the moral law. Freedom is configured with the metaphysical emergence of modern *raison*, and constitutes an imperative for moral conscience in Rousseau's discourse, which has transcended to contemporary times. Critical historical analysis will be the method we will adopt.

Keywords: Rousseau, ethics, freedom, moral conscience, political right.

Resumo

Neste artigo abordaremos o problema metafísico da liberdade e da espontaneidade da consciência moral na filosofia de Rousseau; Tais questões serão examinadas tendo como referência o Contrato Social, e seu ensaio *Emílio*. Propomos uma releitura de Rousseau considerando a reflexão sobre a relação entre a liberdade e a espontaneidade da consciência moral vinculada ao conceito de lei moral. A liberdade configura-se no contexto da metafísica da razão moderna e constitui um imperativo da consciência moral no discurso de Rousseau, que transcendeu à contemporaneidade. Adotaremos a análise histórica crítica.

Palavras-chaves: Rousseau, ética, liberdade, consciência moral, direito político.

Introducción

En la época moderna, hay tres aspectos del desarrollo histórico cultural que marcan el cambio de época: la peculiaridad de la Reforma, la aparición del Estado moderno (en Inglaterra, Francia y España) y el desarrollo de la ciencia moderna. En tales aspectos coincido con John Rawls (2001); pero no en la omisión de lo que pudiera representar Rousseau en la época moderna, con su teoría contractualista y su teoría moral. Rousseau (1712-1778) es un pensador y un crítico perspicaz de su época; es un visionario continental que habría inspirado al joven filósofo Kant, quizá más de lo que pudiera haberlo hecho el escepticismo de Hume (1711-1776); no tanto por lo que significaba el derecho natural y el derecho contractual, ni por lo que representaban los cambios en la política moderna, sino porque configura el cambio antropológico y moral, el cambio de la conciencia crítica de la ética y la sociedad, en la cultura y en la filosofía, de manera singular.

1. El problema metafísico de la libertad en Rousseau

El *Discurso sobre las artes y las ciencias* (1750) le valió el primer premio del concurso convocado por la Academia de Dijon, y el *Discurso sobre el origen y el fundamento de la desigualdad entre los hombres*, de 1758, generó un impacto importante en la conciencia moral de su época. En tales discursos:

Expone Rousseau lo que constituirá el núcleo de sus preocupaciones filosóficas: la convicción de que el hombre, bueno por naturaleza, se ha corrompido merced al desarrollo de las ciencias y de las artes, que son las causantes de esa desigualdad entre los hombres que se da en la sociedad civilizada. (Sanz Santacruz, 2005, p. 361)

El problema metafísico de la libertad se hace patente en medio de esas discusiones, entre los ilustrados y enciclopedistas. Y Rousseau, de manera frontal, lo trata en el *Contrato social*, y

en su ensayo el *Emilio*, donde nos refiere algo de suma importancia:

Preparad (en el niño) desde lejos el *reino de su libertad* y el uso de sus fuerzas, y dejando a su cuerpo el hábito natural, poniéndole en condiciones de ser siempre dueño de sí mismo, y de hacer todas las cosas según su propia voluntad así que la tenga. (1974, Libro I, p. 48)

En 1762, el *Emilio* inicia esa reflexión crítica sobre la condición moral del individuo, mostrando la peculiaridad del hombre natural frente al sujeto en la sociedad civil; la educación, la conciencia moral y la libertad serán tres cuestiones subyacentes en los ensayos de Rousseau. En el siglo XVIII, el pensamiento ético tiene una singular importancia, de manera significativa, tal como pone de relieve Rawls (2001):

Muchos destacados pensadores intentaron establecer una base para el conocimiento moral que fuera independiente de la autoridad eclesiástica y accesible para cualquier persona razonable y consciente. Hecho lo cual, intentaron desarrollar todo un abanico de conceptos y principios desde los que poder definir la autonomía y la responsabilidad. (p. 28)

Aunque la reflexión moral todavía no estaba desligada del todo de la religión profesante de la época, con la reforma, entre los protestantes, se desarrolla un pensamiento crítico y sistemático en diferentes localidades de Europa, con repercusiones continentales desde el siglo XVII hasta el siglo XIX.

2. Libertad moral de Rousseau ante los ilustrados de su época

Entre los franceses, según Hegel (1955):

La libertad se convierte en un estado universal, se enlaza con la historia universal y hace época en ella; es la libertad concreta del espíritu, una generalidad concreta, son

principios acerca de lo concreto los que ahora pasan a ocupar el lugar de la metafísica abstracta de Descartes. (t. III, p. 387)

La metafísica de Descartes es el punto de partida para las reflexiones posteriores. Rousseau erige en el principio de la legitimidad —del Estado—, y basado en el concepto de la voluntad libre, el principio de la libertad como una fuerza infinita en el hombre (Hegel, t. III, pp. 399-401), evidenciando una influencia para sus contemporáneos. Y Rawls (2001) en este punto es muy claro, al vincularlo con el desarrollo del derecho natural de su época, en una nota de página:

Los autores más destacados en el desarrollo del derecho natural —Grocio y Pufendorf, Hobbes y Locke— son protestantes. Si dejamos aparte el caso de Leibniz, también lo es la rama germana de Wolf y Crusius, Kant y Hegel. Crusius y Kant son pietistas, y Hegel hace profesión de luteranismo, aunque fue ciertamente un luterano muy poco ortodoxo. A los autores ingleses de la escuela del sentido moral —Shaftesbury, Butler y Hutcheson, Hume y Smith—, así como a los de la escuela del intuicionismo racional —Clarke, Price y Reid—, los suponemos protestantes (al menos en su educación) en vista de la Reforma inglesa. Ni que decir tiene que se sigue haciendo siempre filosofía moral dentro de la iglesia católica, pero en este período la practican los sacerdotes doctos —tales como Suárez, Bellarmino y Molina—. (p. 28)

Kant consideraba a Rousseau como el Newton de la moral; y puede considerarse como el pensador más importante de la Ilustración francesa en el siglo XVIII. Rousseau advierte de “los peligros de un racionalismo exasperado. Está convencido de que la razón sin los instintos y las pasiones se convierte en estéril y académica, y cree que las pasiones y los instintos sin la disciplina de la razón conducen al caos individual y a la anarquía social” (Reale y Antiseri, 1992, pp. 635-636). El filósofo

ginebrino tenía cierta amistad —hacia 1741— con Diderot y con los Enciclopedistas.

El *Contrato social* aparece en 1762, y el *Emilio* en 1763; y Rousseau ya conocía a Hume. Hacia 1748, se publica *El espíritu de las leyes* de Montesquieu, donde:

Propone la tesis de la división de poderes, que se hará clásica. Fruto de las nuevas ideas y de la mano de un movimiento social que va tomando cuerpo a lo largo del siglo, se va imponiendo el concepto de soberanía popular y, merced a la influencia inglesa, cobra fuerza la teoría del parlamentarismo y de la representación popular, que triunfarán en el siglo siguiente. (Reale y Antiseri, 1992, pp. 627 y ss.)

El *Contrato social*, con todos los inconvenientes de la época, marca una diferencia cultural ante sus contemporáneos, según Sanz Santacruz (2005), cuando plantea el dilema de la libertad moral frente a la libertad natural:

Supone ciertamente para cada individuo la pérdida de su libertad natural, pero a cambio gana la libertad civil y el derecho de propiedad de lo que posee, es decir, adquiere la libertad moral, que es la única que hace al hombre verdaderamente dueño de sí. La libertad natural es en realidad esclavitud y sometimiento, mientras que la libertad moral [...] ordena la obediencia a la ley que uno se ha prescrito. (pp. 369-370)

Libertad metafísica y autonomía de la voluntad ya están presentes, así como la conexión de las sensaciones con los objetos que las causan (Rousseau, 1974, p. 49). Asimismo, “comienza por hacer notar los efectos morales donde la causa inmediata no está en la naturaleza” (p. 52). Las ideas de causa y motivo, como la de fundamento, ya están presentes en su reflexión. El concepto de causa y efecto en el plano moral es evidente. Se da a conocer la razón como facultad práctica:

La razón por sí sola nos enseña a conocer el bien y el mal. La conciencia que nos hace amar a uno y aborrecer a otro, aunque independiente de la razón, no se puede desenvolver sin ella [...]; por consiguiente, no hay moralidad en nuestras acciones. (Rousseau, 1974, p. 53)

Se entiende aquí a la razón como la conciencia moral, en su vínculo con la voluntad autónoma, donde lo más apreciado es su concepto de la libertad:

El único que actúa según su propia voluntad es el que para realizarla no precisa del auxilio ajeno, de donde se deduce que el más apreciable de los bienes no es la autoridad, sino la libertad. El hombre verdaderamente libre solamente quiere lo que puede y hace lo que le conviene. (Rousseau, 1974, p. 71)

La libertad debe entenderse en el sentido de causa o fundamento (razón) de las acciones; e introduce el concepto de *buena voluntad*, en discrepancia con la idea de benevolencia de los empiristas como Hume; y sugiere el vínculo con los imperativos morales (p. 73). Y propone que el niño:

No debe hacer nada por obediencia sino por *necesidad*; de forma que las voces obedecer y mandar se proscriban de su léxico, y más aún las de *obligación y deber*, pero las de fuerza, necesidad, impotencia y precisión deben ocupar un destacado lugar. Antes de la edad de la razón, no es posible tener ninguna idea de los seres morales, ni de las relaciones sociales. (1974, pp. 76-77)

Las ideas de obligación y deber moral ya están presentes, distanciándose su posición de la de Locke, de manera inquisitiva: “Conocer el bien y el mal, sentir la razón del porqué de los deberes del hombre no es cosa de niños” (1974, p. 78). Por ello, la necesidad de inculcar la idea de obediencia, ya que la “la razón del deber excede los alcances de esta edad” [...]. “Y entre los mayores las leyes, son obligatorias para la conciencia, y suponen la entera libertad de la razón, con el ejercicio de las

virtudes. [...] Y la razón como sensibilidad es base de la razón intelectual. En la vida concreta están sujetos a la ley de la necesidad” (pp. 79, 81, 87, 95, 120, 129, 218). Para Fernández “libertad, obligación y voluntad general se implican y necesitan mutuamente” (2014, p. 2).

Rousseau (2014) tiene su propia perspectiva sobre el origen de la idea de propiedad ante las leyes de la sociedad como un derecho político y social. Por ello, es necesario, ante todo, diferenciar el derecho político del derecho natural:

Comprender que “justicia y bondad” no sólo son palabras abstractas, puros seres morales formados por el entendimiento, sino verdaderas afecciones del alma iluminada por la razón, y que son un progreso coordinado de nuestras primitivas afecciones, que no es posible establecer ninguna ley natural por la razón sola y sin acudir a la conciencia, y que es ilusorio el derecho de la naturaleza si no va fundado en una necesidad natural en el corazón humano. (1974, Libro IV, p. 248)

Rousseau alude a la conciencia natural del ser humano; pero también a la conciencia moral del sujeto. Y, desde el punto de vista epistemológico, sostiene que “No hay ningún conocimiento moral que no pueda adquirirse con la experiencia ajena o con la propia” (1974, p. 263).

Tales ideas habrían de despertar al joven Kant para una fundamentación de la moral, a partir de un enfoque epistemológico de la metafísica, hacia una metafísica de la libertad. Esto lo confrontaría con la crítica escéptica de Hume, con un toque sutil: “La obligación de creer supone su posibilidad. El filósofo que no cree yerra, porque hace mal uso de la razón que ha cultivado y porque está en estado de entender las verdades que rechaza” (Rousseau, 1974, p. 275).

3. Libertad como espontaneidad de la conciencia

Rousseau comienza su reflexión al plantearse la relación entre movimiento y causa, para conceptualizar la espontaneidad de la voluntad en el acto humano, así:

En los cuerpos percibo dos clases de movimientos, movimiento comunicado y movimiento espontáneo. En el primero la causa del movimiento está fuera del cuerpo movido, y en el segundo está en el mismo cuerpo. No voy, a deducir por esto que el movimiento de un reloj de bolsillo, por ejemplo, sea espontáneo, puesto que si no obrara en él ninguna cosa ajena al muelle no haría esfuerzo para enderezarse, ni le daría cuerda. (Rousseau, 1974, t. II, p. 19)

El concepto de movimiento está asociado al concepto de causa (en el campo de la filosofía natural), o motivo cuando se trata de acciones humanas, cuando hay movimientos espontáneos de la voluntad:

También me preguntaréis cómo sé yo que hay movimiento espontáneo, y os contestaré que lo sé porque lo siento. Quiero mover mi brazo y lo muevo, sin que este movimiento tenga otra causa inmediata que mi propia voluntad. Sería inútil querer destruir con argumentos esta íntima conciencia mía, que es más fuerte que toda evidencia; sería lo mismo que querer probarme que yo no existo. (1974, t. II, p. 19)

La supuesta espontaneidad ya viene planteada desde Leibniz, como nos propone González (2015), cuando las operaciones de las sustancias en sus acciones como en sus pasiones serían espontáneas:

La libertad no consiste únicamente en esa *espontaneidad*, que solo nos garantiza su base de *autonomía*. Además de ello, es necesaria una elección deliberada; ella implica una sustancia inteligente, porque, para elegir deliberadamente, se requiere calcular posibilidades, cosa que solo puede hacer una sustancia racional. La combinación entre cálculo

de posibilidades y espontaneidad nos da como resultado la noción leibniziana de libertad. La consecuencia de esto es muy interesante, puesto que, si no hubiese inclinaciones connaturales (espontaneidad) a esa sustancia inteligente, no habría precisamente esa capacidad de escoger y, por tanto, tampoco libre arbitrio. (González , 2015, pp. 35 y 38)

La espontaneidad es el acto de la conciencia cuando hay autoconciencia, cuya causa inmediata es la propia voluntad. Eso es justamente lo que nos plantea Leibniz: “La acción de la voluntad depende de sus causas ... [aquella] no impide que haya [...] una espontaneidad maravillosa [...]. Esta *espontaneidad*, poco conocida hasta ahora” (*Teodicea*, § 59). Se trata pues, de “Una *espontaneidad* exacta [en toda sustancia] inteligente o libre, [que permite] el imperio sobre sus acciones... [el] alma tiene en sí misma una *perfecta espontaneidad*, de manera que sólo depende de Dios y de sí misma en sus acciones” (*Teodicea*, § 291). Esa *espontaneidad* es elogiada por Hegel cuando se refiere a las representaciones de las monadas que evolucionan con arreglo a leyes de su propia actividad, de tal manera que esa *libertad* es aquella *espontaneidad* de la evolución inmanente, pero como una *espontaneidad consciente* (Hegel, 1955, p. 355). En ese sentido, el argumento de Rousseau es preciso contra el escepticismo de Hume sobre las ideas de reflexión, como la libertad o espontaneidad de una conciencia que juzga las determinaciones de sus acciones:

Si no hubiese ninguna espontaneidad en las acciones de los hombres ni en nada de lo que se hace, aún nos encontraríamos con mayores apuros para imaginar la causa primera de todo el movimiento. (Rousseau, 1974, p. 19)

Esa espontaneidad de la voluntad es la que va a servir como argumento en la epistemología de la moral; será clave en el pensamiento de Kant. Sin embargo, Rousseau es mucho más preciso cuando pone de relieve la importancia de la conciencia de la libertad, desde la conciencia más profunda del ser humano:

Cuando me dejo llevar de las tentaciones, obro según el impulso de los objetos externos; cuando me reprocho por esta debilidad sólo escucho mi voluntad; soy esclavo por mis vicios y soy libre por mis remordimientos; sólo cuando me depravo y cuando se levante la voz del alma contra la del cuerpo queda borrada en mí *la conciencia de mi libertad*. No soy conocedor de la voluntad sino por la íntima conciencia de la mía, y no conozco el entendimiento de otra manera. (Rousseau, 1974, p. 28)

En el campo de la física es fundamental para Rousseau, sobre todo porque se dirige contra Descartes y Hume, que negaban la conexión causal como aspecto subjetivo de la costumbre en los siguientes términos: Este mismo universo está en movimiento, y en sus movimientos regulares y uniformes, sujetos a unas leyes constantes, *nada tiene de aquella libertad que se observa en los movimientos espontáneos del hombre y de los animales* (p. 20).

Rousseau (1974) analiza el problema —con mayor rigor las cuestiones fundamentales implicadas, donde el movimiento y la causa de ciertos cuerpos están en correlación con ciertas leyes, incluso los actos espontáneos y voluntarios de todo sujeto racional, como referentes de las fuerzas naturales— así:

La experiencia y la observación nos han dado a conocer las leyes del movimiento; estas leyes determinan los efectos sin manifestar las causas, y son insuficientes para explicar el sistema del mundo y los fenómenos celestes. [...] Cuanto más observo la acción de las fuerzas de la naturaleza, las cuales actúan unas sobre otras, más me convengo de que de efecto en efecto siempre vendremos a parar a una voluntad que es la causa primera, puesto que el suponer un progreso infinito de causas es no suponer ninguna. Resumiendo, que todo movimiento que no es producido por otro sólo puede provenir de un acto espontáneo y voluntario. (pp. 20-21)

La voluntad es concebida como una causa del movimiento y de la acción corporal como fuente del acto espontáneo y voluntario de la conciencia, sin que se comprendan las causas de las acciones voluntarias; los conocimientos de los fenómenos naturales serán extendidos hacia los fenómenos morales.

4. Libertad y voluntad moral del individuo

Para Rousseau, en el plano moral, las causas residen en la facultad de la voluntad y en la manera cómo es concebida esa voluntad: “Tan imposible es concebir que mi voluntad mueve mi cuerpo como que mis sensaciones queden impresas en mi alma [...]” (1974, p. 22).

La crítica se dirige contra Descartes, Hume y los empiristas en relación con las ideas abstractas:

Las ideas generales y las abstractas son el origen de los más grandes errores, jamás los hombres dados a la metafísica descubrieron una verdad, y han llenado la filosofía de insensateces que causan rubor en cuanto se les despojan de esas palabras tan grandilocuentes con que vienen disfrazadas. [...] Atribuir a la materia el movimiento por abstracción, es decir, una cosa que no significa nada, y darle movimiento determinado, es suponer que una causa lo determina. (1974, pp. 22-24)

En el plano moral, Rousseau plantea la necesidad de una causa de las acciones, donde el sujeto es activo por sí mismo, así: “No existe ningún ser material que sea activo por sí mismo, y no obstante yo lo soy. [...] pero mi voluntad es independiente de mis sentidos, [...]” (1974, p. 28).

Tenemos allí el anuncio de la espontaneidad de la voluntad del sujeto, que actúa por fundamentos, como un ser activo en potencia; este es un claro enfoque metafísico. De otra parte, Rousseau analiza las diferentes determinaciones de la razón y las del entendimiento, en la medida en que cabe lugar para el juicio y la facultad de juzgar, al poner en cuestión la causa (o

el fundamento) que determina la voluntad y el juicio moral, en todo acto, así:

Al preguntarme cuál es la causa que determina mi voluntad, yo pregunto cuál es la que determina mi juicio, porque se ve claramente que estas dos causas no son más que una, y si comprendemos perfectamente que el hombre es activo en sus juicios, que su entendimiento no es otra cosa que la potestad de comparar y juzgar, nos podremos dar cuenta de que la libertad es otra potestad semejante, o derivada de aquélla; [...]. *¿Cuál es la causa que determina su voluntad? Su juicio. ¿Y cuál es la que determina su juicio? Su facultad inteligente, su potestad de juzgar; la causa determinante está dentro de sí misma.* (Rousseau, 1974, p. 28)

El concepto de causa determinante será fundamental para el desarrollo de la ética rousseauiana. Por ello, Rousseau puntualiza la cuestión metafísica de la moral como sigue:

El principio de toda acción tiene su asiento en la voluntad de un ser libre y no cabe la posibilidad de ascender más arriba. La palabra que no significa nada no es de libertad, sino de necesidad. El suponer algún acto, algún efecto que no derive de un principio activo es verdaderamente suponer efectos-sin causa, e incurrir en un círculo vicioso. O no hay primer impulso, o todo primer impulso carece de causa interior alguna, y no existe verdadera voluntad sin libertad. Por lo tanto, el hombre es libre en sus acciones, y como tal, está animado por una sustancia inmaterial. (1974, p. 29)

La voluntad libre del sujeto tiene cierta necesidad. La verdadera voluntad se funda en la libertad. Es por ello que la idea de libertad es introducida en una relación con la voluntad, como la causa de las acciones y determinaciones, así:

Si el hombre es activo y libre, otra por sí propio; todo lo que hace de un modo libre está fuera del sistema ordenado por la Providencia, y no puede ser imputado a ésta. [...] Le hizo libre, no para que obrase mal, sino bien por su propio

impulso. Le puso en estado de que hiciera esta elección, haciendo un buen uso de las facultades de que le dotó, pero limitó sus fuerzas de tal manera que no pudiese, abusando de la libertad, alterar el orden general. (1974, p. 29)

El acto libre o moral no depende de la religión ni de la anuencia divina, sino sólo por la determinación de la conciencia moral. La libertad se hace patente ante el fenómeno de la conciencia moral cuando se considere la voluntad libre, o la espontaneidad por libertad, desde una autonomía de la voluntad. Por ello:

Toda la moralidad de nuestras acciones está en el juicio que nosotros nos formamos de ellas. Si es cierto que el bien es el bien, debe serlo en lo interior de nuestro corazón como en nuestras obras, y la primera paga de la virtud consiste en saber uno mismo que la práctica. La conciencia es la voz del alma, las pasiones son las del cuerpo. [...] La razón nos engaña con tanta frecuencia que nos sobra derecho para recusarla, pero la conciencia nunca nos engaña, puesto que es la verdadera guía del hombre. (Rousseau, 1974, pp. 35-36)

La libertad metafísica y la libertad moral confluyen en las acciones humanas en virtud de la conciencia moral, que es activa y espontánea, como verdadera voluntad libre. En el *Contrato social*, Rousseau nos plantea cuestiones morales y políticas sobre la libertad como una consecuencia de la naturaleza humana:

Esta libertad común es consecuencia de la naturaleza humana. Su principal ley es velar por su propia conservación, sus primeros cuidados son los que se debe a su persona. (1999, p. 5)

Los ciudadanos nacen libres, y nadie tiene derecho a disponer de su libertad; ella les pertenece, nadie puede enajenarlos; la razón es el único juez de las acciones morales. Ello implica que:

Renunciar a su libertad es renunciar a su condición de hombre, a los derechos de la humanidad y aun a sus deberes. No hay resarcimiento alguno posible para quien renuncia a todo. Semejante renuncia es incompatible, con la naturaleza del hombre: despojarse de la libertad (de la voluntad) es despojarse de (toda) moralidad. (1999, pp. 9-10)

Ni nadie puede renunciar a ella. Según Profili (2020), “la libertad adquiere en el pensamiento rousseauiano, por vez primera en la historia de la filosofía moderna, la significación absoluta de ser el fundamento en el que se asienta la humanidad del hombre” (p. 239). Por otro lado:

La idea de humanidad establecida por Rousseau concibe la naturaleza humana como esencialmente configurada por la libertad e implica que el hombre, en cuanto ser libre, no se define solo por la conciencia, por la mera actividad representativa de objetos, sino, de un modo más originario y fundamental, por la autoconciencia, esto es, por la intuición inmediata de sí mismo como libre y, en consecuencia, por la certeza incuestionable de la libertad y del deber moral en la propia interioridad. (2020, p. 241)

En esa perspectiva, la libertad moral define la interioridad autoconsciente por la conciencia de la libertad, y por el deber moral, sostenida como una independencia de las determinaciones mecánicas o naturales, tal como sostiene Profili:

El concepto de “espiritualidad” mienta aquí la vida autoconsciente del ser libre por naturaleza, el cual se reconoce a sí mismo en su interioridad fundamental como independiente de las determinaciones mecánicas de las leyes físicas y se sabe conformado solo por la relación inmediata de sí consigo propia de la autoconciencia. (2020, p. 241)

Por ello, la condición humana se concibe como sujeto a la obediencia de la ley y vinculada a la autoconciencia de la libertad moral en virtud de la conducta autoimpuesta, en el contexto del estado civil:

La transición del estado natural al estado civil produce en el hombre un cambio muy notable, sustituyendo en su conducta la justicia al instinto y dando a sus acciones la moralidad de que antes carecían. [...] La libertad moral, que por sí sola hace al hombre verdadero dueño de sí mismo, [...] en tanto que la obediencia a la *ley* (ley moral que uno se ha impuesto) es la *libertad*. (Rousseau, 1999, p. 19)

Aquello supone la autoimposición de la ley moral en la conciencia, por lo cual la libertad es considerada como base de la conciencia moral. La espontaneidad de la conciencia que se da a sí misma una ley moral va a inspirar el concepto de autonomía de la voluntad pura en la filosofía moral de Kant. Haciendo una triangulación entre Leibniz, Rousseau y Kant, establecemos que hay una concordancia entre ellos por una remisión a la espontaneidad de la conciencia moral, cuyo fundamento esencial ha de ser la libertad y una diferencia notable entre ellos en tanto sus perspectivas concluyentes divergen.

Conclusiones

El estado civil marcaría la dimensión de la justicia y la moralidad. Ser libre es estar sometido a leyes y ello supone que “la ley reúne la universalidad de la voluntad y la del objeto de la voluntad” (1999, p. 34). Y en esa misma perspectiva, piensa que “En toda acción libre hay dos causas que concurren a producirla: una moral (causa formal, o la ley moral como mandato de la voluntad), o sea la voluntad que determina el acto; la otra física (causa ontológica: libertad de la voluntad), o sea “la potencia que la ejecuta” (p. 34). Actúa el motivo en la espontaneidad de la voluntad (como causa o fundamento de la voluntad libre) en virtud de un fin, como la felicidad (objeto de la voluntad). El concepto de espontaneidad de la conciencia es, pues, fundamental.

Sin embargo, Rousseau introduce la obligatoriedad de la ley y la obediencia a la ley como un deber. Ello supondría la libertad moral o libertad metafísica, cuyo sentido filosófico o metafísico

queda excluido del ámbito del discurso político (1999, p. 20), habiendo dilucidado la diferencia entre libertad natural y libertad civil (p. 19). Bajo esa condición, ha de estar “considerando la *persona moral* que constituye el Estado (en tanto ciudadano del cuerpo político, por el contrato social) como un *ente de razón*” (p. 18). El sujeto moral libre es pensado como sujeto metafísico, aspecto que será tomado en cuenta por Kant. Se avizora la idea de la autonomía de la voluntad en el concepto del hombre moral como dueño de sí mismo y de sus acciones al imponerse la *libertad moral* y la espontaneidad de la voluntad como base de la conciencia moral.

Referencias

- Fernández, P. M. (2014). *Jean-Jacques Rousseau y las condiciones morales de la democracia*. [Tesis de maestría en Filosofía Contemporánea], Universidad de la República Uruguay, Uruguay. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación. <<https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/9249/1/Fern%C3%A1ndez%2C%20Marcelo.pdf>>
- González R., O.L. (2015). Nada sucede sin razón: espontaneidad, elección y libertad en Leibniz. <<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/64884/57026-289771-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>
- Hegel, G.W.F. (1955). Lecciones sobre la historia de la filosofía. (Tomo III). <https://www.academia.edu/59391477/Hegel_Lecciones_sobre_la_historia_de_la_filosof%C3%ADa_III>
- Leibniz, G.W. (1710). Teodicea. Ensayos sobre la bondad de dios, la libertad del hombre y el origen del mal. <<https://www.philosophia.cl/biblioteca/leibniz/Teodicea.pdf>>
- Profili, Lelia, E. (2020). La idea de la libertad en J. J. Rousseau. *Eidos*, 32, 231-250. <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/view/11264/pdf_589>
- Rawls, John (1995). *Teoría de la justicia* [2ª. Ed.]. México: FCE.

- Rawls, John (2001). *Lecciones sobre la historia de la filosofía moral*. <<https://textosparaelgrupo.files.wordpress.com/2012/06/rawls-john-lecciones-sobre-la-historia-de-la-filosofc3a-da-moral.pdf>>
- Reale, G. & Antiseri, D. (1995). *Historia del pensamiento filosófico y científico; del humanismo a Kant*. (Tomo 2). <https://www.academia.edu/31944771/Reale_Giovanni_Historia_Del_Pensamiento_Filosofico_Y_Cientifico_II_Del_Humanismo_A_Kant_pdf>
- Rousseau, J.J. (2014). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. Lima: Biblioteca Nueva.
- Rousseau, J.J. (1999). *El contrato social o principios del derecho político*. <www.elaleph.com>
- Rousseau, J.J. (1974). *Emilio o la educación*. (2 tomos). Lima: Universo.
- Sanz Santacruz, V. (2005). *De Descartes a Kant. Historia de la filosofía moderna*. <http://juliobeltran.wdfiles.com/local--files/cursos:ebooks/Sanz%20Santacruz,%20V%C3%ADctor._De%20Descartes%20a%20Kant.%20Historia%20de%20la%20filosof%C3%ADa%20moderna.pdf>

**DIVERSIDAD Y DIFERENCIAS: LAS IDEOLOGÍAS
LINGÜÍSTICAS COMO AGENTE ACTIVO EN LA
CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES**

**DIVERSITY AND DIFFERENCES: LINGUISTIC IDEOLOGIES AS
AN ACTIVE AGENT IN THE CONSTRUCTION OF IDENTITIES**

**DIVERSIDADE E DIFERENÇAS: AS IDEOLOGIAS LINGÜÍSTICAS
COMO AGENTE ATIVO NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES**

Faustina Cáceres de la Cruz*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
faustina.caceres@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-9757-0573

Recibido: 16/11/2023

Aceptado: 10/03/2024

* Estudiante de la E.P. de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha realizado trabajos sobre las actitudes e ideologías lingüísticas. Es miembro voluntaria de CONEXIÓN UNI, estudiantes seleccionados por la CEPRE UNI, que promueven la educación brindando apoyo a estudiantes de bajos recursos económicos. Sus intereses están centrados en el análisis de las prácticas letradas académicas y en el análisis crítico del discurso.

Resumen

La noción de ideologías lingüísticas responde a un constructo que favorece los intereses políticos y económicos de los grupos de poder utilizado para estructurar y ordenar la sociedad. En Lima esta se ha estructurado siguiendo los cánones que benefician solo a un sector de la población y que, a su vez, ayudan a la construcción de identidades que reflejan las brechas existentes en nuestro país. Por ello, se desea cristalizar estos extremos identitarios utilizando los procesos semióticos (Gal e Irvin, 1995) con data recabada de las redes sociales con mayor alcance que, por un lado, muestra un discurso de inclusión, lo que deja en claro que no comparten estigmas asociados a la etnicidad de los sujetos y, por otro lado, se clarifica el racismo que aún mantiene nuestra sociedad envuelta de aires academicistas.

Palabras clave: Ideologías, identidades, constructo, lenguaje, raza.

Abstract

The notion of linguistic ideologies responds to a construct that favors the political and economic interests of power groups used to structure and order society. In Lima this has been structured following the canons that benefit only a sector of the population and that in turn helps the construction of identities that reflect the existing gaps in our country. Therefore, we wish to crystallize these identity extremes using semiotic processes (Gal and Irvin, 1995) with data collected from social networks with greater reach that, on the one hand, shows a discourse of inclusion, making it clear that they do not share stigmas associated with the ethnicity of the subjects and, on the other hand, clarifies the racism that still maintains our society wrapped in academic airs.

Keywords: Ideologies, identities, construct, language, race.

Resumo

A noção de ideologias linguísticas responde a uma construção que favorece os interesses políticos e económicos dos grupos de poder utilizados para estruturar e ordenar a sociedade. Em Lima, esta tem sido estruturada de acordo com cânones que beneficiam apenas um sector da população e que, por sua vez, ajudam a construir identidades que reflectem as lacunas existentes no nosso país. Por esta razão, pretendemos cristalizar estes extremos identitários através de processos semióticos (Gal e Irvin, 1995) com dados recolhidos nas redes sociais de maior alcance que, por um lado, evidenciam um discurso de inclusão, deixando claro que não partilham estigmas associados à etnia dos sujeitos e, por outro,

clarificam o racismo que ainda mantém a nossa sociedade envolta em ares academicistas.

Palavras-chaves: Ideologias, identidades, construção, linguagem, raça, racial.

Introducción

La gran diversidad cultural que ostenta el Perú es aprovechada por el Estado para fomentar el turismo y la gastronomía, ambos incentivados como producto y carta de presentación hacia el mundo, donde se revalora con orgullo la variedad de climas, cocinas, lenguas, folklore, etc. Sin embargo, en el interior de la esfera social, esta pluralidad genera diferencias que sirven como fronteras identitarias para la segmentación de grupos sociales, estableciendo quiénes tienen prácticas “correctas” y quiénes no, lo que construye una jerarquía que establece una oposición. Por un lado, estaban los migrantes que llegaron en grandes cantidades escapando del conflicto armado en los 90, en su mayoría quechuahablantes. Por ende, tuvieron que adecuar su repertorio fonético y fonológico al castellano, lo que derivó en una variedad con interferencias que conocemos como “motoseo” y que se utiliza para marcar diferencias e indexar cualidades particulares hacia los sujetos.

Otro factor es la fuerte centralización, pues Lima no solo es la capital, también es el centro y toda gira en torno a ella (Morales, 2005). De esta idea surge la superioridad del constructo “limeño”, que se posiciona en la cima de la pirámide y que no se identifica con el constructo “cholo” (inmigrante). Es más, se aleja y opone a él. Esto abre paso a la creación de identidades que se despliegan dentro de un contexto específico y que ayudan a sostener estas ideologías, donde un grupo se coloca en la parte superior de la pirámide, lo que deja a otro en la base.

En una sociedad tan diversa, se vuelve más sencillo crear divisiones asociándolas a la etnicidad de los sujetos, donde el lenguaje tiene un importante rol en la creación del constructo “raza”. Esta idea excluye a ciertos grupos y, a su vez, los coloca al servicio de esta sociedad jerarquizada. Se puede desprender que la raza se vincula con el poder e implica un proceso de diferenciación social.

1. Marco teórico

1.1. Ideologías lingüísticas

Estas ideologías se entretajan dentro de un mar de conceptos que justifican su invención, con pasajes obtenidos cada vez que interactuamos con los demás miembros de un grupo social. Enraizadas en la experiencia e interpretadas por los sujetos (Kroskrity, 2004), son este tipo de relaciones indexicales las bases de la construcción ideológica de la cual se sirven los grupos de poder para ordenar la estructura social según sus intereses políticos y económicos (Duranti, 2003). Por su parte, los hablantes racionalizan índices lingüísticos, indexando los “Discursos”, proceso por el cual se asocian formas de hablar con otros aspectos (cuerpos, ropa, objetos, herramientas, acciones, interacciones, valores y creencias), es decir, personas particulares (Gee, 1995). Se tipifican y crean tipos de personas que son encerradas en una cárcel identitaria.

Las ideologías lingüísticas son un conjunto de prácticas y creencias que conducen la vida cotidiana de carácter y apariencia universal. Estas se encuentran tan internalizadas que su accionar es mecánico e inmediato. Usadas no solo por los grupos de poder, también son reproducidas por personas ajenas a este. Consecuentemente, se implanta la idea de una única forma correcta de hablar, la cual es privilegiada, lo que deja de lado las demás variedades que surgen dentro del contacto de lenguas. Estos rasgos lingüísticos “incorrectos” se racializan mediante los procesos indexicales que vinculan las variedades

lingüísticas con grupos sociales específicos (Gal e Irvin, 1995). Estas asociaciones simbólicas son una forma de discriminación que se reproducen en un país tan diverso como el Perú.

Las ideologías lingüísticas marcan diferencias en base a la diversidad, a las maneras de expresarse reflejadas en las variedades y formas lingüísticas utilizadas por cada grupo social. Sin embargo, estas son enriquecedoras en diferentes ámbitos de la lingüística, desde la concepción del significado hasta su producción oral, en específico, el contexto en el que estas ideologías se desarrollan. Estas diferencias perdurables en el tiempo son una fuente dinámica de conocimiento, puesto que el lenguaje es activo y cambiante, se adapta de acuerdo con la situación, el tipo de interacción y la audiencia a la cual uno se dirige (Chafe, 1982). Las tantas culturas existentes tienen diferentes maneras de concebir el mundo e interpretarlo, poder conocer todo ese bagaje ancestral despierta admiración y ganas de seguir aprendiendo nuevos modos de descifrar una sociedad que a pesar de años de estudio sigue pareciendo extraña.

1.2. Construcción identitaria

Durante la interacción lingüística emergen las denominadas identidades, pues es en sociedad que los sujetos se posicionan a sí mismos y a otros como un tipo particular de personas. Esta se presenta en un contexto determinado, pero, a su vez, este se acomoda a las construcciones identitarias que despliega el hablante (Bucholtz y Hall, 2005).

Para tener claro el análisis identitario con una perspectiva interdisciplinaria (ciencias sociales, psicología social y sociolingüística dentro del discurso) planteado por las autoras Bucholtz y Hall (2005), se proponen cinco principios fundamentales: El principio de la emergencia, donde los usos del lenguaje reflejan los pensamientos del individuo y emergen como *performances* durante las condiciones determinadas de la interacción. El principio de posicionamiento, en el que la identidad surge en posicio-

nes interaccionales específicas, como el de la audiencia que participa activamente e interpreta lo que le es narrado, otorgándole significado según sus experiencias, lo que la hace subjetiva. Se desprende que existen múltiples identidades que se presentan durante la interacción lingüística. Luego está el principio de indexicalidad, que tipifica a grupos sociales específicos y está relacionado con las ideologías lingüísticas, pues están vinculadas con las creencias y prácticas sociales, lo que presupone que se debe esperar ciertas prácticas de grupos específicos. Después, está el principio relacional, donde las identidades se construyen por la validez que el grupo le otorgue, siempre en sociedad. Finalmente, está el principio de parcialidad, que revela que las identidades dependen de los procesos ideológicos; es decir, no son imparciales, puesto que están sujetas a lo estructurado por la sociedad que rebasa al individuo mismo y lo limita.

Estas identidades son una invención de la sociedad que otorga autoridad o deslegitima ciertas formas lingüísticas que están arraigadas a herencias culturales, de acuerdo con intereses políticos y económicos. Por ende, hay identidades que ayudan a subyugar a otras por medio de la creación de ideologías lingüísticas.

1.3. Lenguaje y raza

La creación de raza alude a grupos sociales con características específicas y surge como un clasificador, marca diferencias entre los miembros de una sociedad, donde un grupo se posiciona en la cima y coloca a los demás debajo de ella (Zavala y Almeida, 2020). Esto es para seguir manteniendo su posición, ya que el grupo superior necesita del inferior para poder mantener su estatus. Por este motivo, se crean desigualdades entre los individuos, lo que produce una bifurcación que origina jerarquías sociales y es aquí donde la noción de indexicalidad toma fuerza (Gal e Irvin, 1995), pues, de acuerdo con las prácticas lingüísticas del sujeto, se le tipifica una valoración social y se forman expectativas sobre él.

Relacionar la posición racial con el bajo rendimiento normaliza estas jerarquías raciales y les otorga legitimidad a través de la perpetuación de un mito meritocrático, que es el seguir esforzándose para lograr un mejor posicionamiento (Flores y Rosas, 2015). Se impone la idea de que el sujeto debe superarse (mediante las prácticas lingüísticas “correctas”) para tener visibilización hasta en la esfera educativa. Esta “normalidad” termina por eliminar sus prácticas lingüísticas y todo lo que se relacione con ellas. Por ende, lo obliga a desligarse de una herencia cultural de fondo, insertando la idea de que estas prácticas no son beneficiosas para el hablante (Zavala y Córdova, 2010).

2. Discusión: Procesos semióticos y la construcción de diferencias

Gal e Irvine (1995) plantean tres procesos semióticos que son parte de la construcción de diferencias que crean las ideologías lingüísticas. Primero, está la iconicidad, la cual relaciona las formas lingüísticas con grupos particulares. Los hablantes actúan en relación con las representaciones ideológicas construidas por prácticas lingüísticas (lo que hacen). Segundo, se encuentra la recursividad, que consiste en establecer contrarios entre los grupos sociales. Esto impone una división entre ellos y genera una dicotomía que justifica sin sustento alguno que una de las partes sea mejor que otra (cómo se deberían ver). Tercero, está el borrado: a través del trabajo de la ideología que ayuda a generalizar y encasillar las asociaciones hechas en el proceso de la iconicidad, y con el trabajo ideológico, simplifica la complejidad de las variedades, su historia y usos lingüísticos, a quienes les añade un significado referencial a las interferencias vocálicas (aparecen cuando se aprende una segunda lengua), puesto que la nueva lengua se acopla a nuestro repertorio fonológico primario y, por último, termina por borrar a este grupo de personas que son invisibles para la sociedad. Por ello, no tienen voz y siempre se pone en cuestión su racionalidad debido a las grandes diferencias establecidas por la recursividad.

Se asume, debido a esto, que estas sociedades son inferiores, deficientes y con bajo nivel, añadiéndoles otro factor dentro de estas diferencias: la falta de literacidad, pues se pone en tela de juicio su pensamiento crítico. Esto ocurre porque muchas de estas sociedades originarias son ágrafas. Muchos investigadores han ayudado a justificar con postulados sin sustento como el siguiente, que ilustra cómo los investigadores concebían a este grupo de personas. W. Ong, por ejemplo, afirmaba que “En años recientes, se han descubierto ciertas diferencias fundamentales entre las maneras de manejar el conocimiento y la expresión verbal en las culturas orales primarias (sin conocimiento alguno de escritura) y en las culturas afectadas profundamente por el uso de la escritura” (1987, p.11).

Estas ideas marcan una división constante entre los individuos que forman una sola sociedad, asumiendo el tipo de pensamiento que cada sujeto posee a través de la presencia o ausencia de la escritura. A partir de lo señalado, se crean y reproducen discursos dominantes (Gee, 1995) que silencian y posicionan, en el fondo, las demás formas no dominantes (lengua, conocimientos, literacidades, prácticas culturales, modos de representaciones, etc.). Las sociedades actúan e interactúan de acuerdo con las normas convencionales de la sociedad a la que pertenecen, no bajo normativas académicas ni tampoco están regidas por las bondades y “habilidades cognitivas” que la escritura otorga (Tannen, 1982).

En la realidad peruana, existe una dicotomía muy marcada que normalizamos y aceptamos, la construcción de “limeño”, la cual no solo consiste en nacer en Lima, también no presentar ascendencia de otras provincias de Perú. Esta construcción identitaria está relacionada con el “ideal”, es decir, lo que todos deberían llegar a ser si se esfuerzan y trabajan con esmero (como deberían ser las cosas). En otras palabras, con estas condiciones, un día podrán pertenecer al mismo grupo. Por otro lado, y debajo de la pirámide social, se encuentra la construcción de “cholo”, la cual se encuentra muy estigmatizada y se la

asocia con todo lo que hace daño a la sociedad, debido a que ellos no son educados ni cultos (como se asume que son desde una posición de poder), pues no están “civilizados”, como se logró exponer durante las elecciones del año 2021. En este proceso electoral, Pedro Castillo quedó en segunda vuelta junto a la candidata Keiko Fujimori e, incluso, durante el gobierno del expresidente Pedro Castillo, la discriminación hacia las sociedades originarias fue expuesta sin ninguna clase de pudor en redes sociales. Estas prácticas discriminatorias están presentes en el 2023, reproduciendo ideologías lingüísticas respecto a los sujetos a los que se alude.

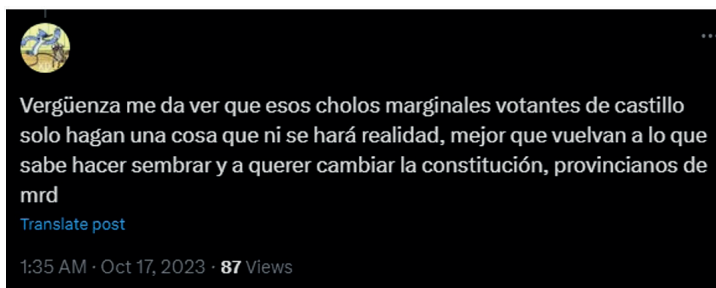


Figura 1. X (antes Twitter), 17-10-2023

“La gente suele creer que el lenguaje es una herramienta usada principalmente para decir cosas, para intercambiar información. Sin embargo, en realidad, el lenguaje es una herramienta para tres cosas: decir, hacer y ser. Cuando hablamos o escribimos, simultáneamente decimos algo (informar), hacemos algo (actuar) y somos algo (ser). Cuando escuchamos o leemos, tenemos que saber lo que el hablante o el escritor dice, hace y es, con el fin de comprenderlo plenamente” (Gee, 2015, p.1). Los discursos que reproducen los diferentes sectores de la sociedad están guiados por la forma en la que interactúan con sus pares; las ideologías que surgen de estos discursos moldean la valoración y concepción de cómo deberían ser ciertos sujetos, es decir, se tipifican personas y generalizan esta concepción a todo un colectivo (Gee, 2015). Además, este tipo de discriminación es

normalizado en nuestro país. Muchos canales televisivos a nivel nacional fomentan a través de sus programas los “tipos de personas” con una mezcla de humor que transcurre en situaciones cotidianas de la vida diaria como si esta práctica fuera parte de lo diario, como si lo normal fuera que el provinciano sea “ignorante”, aunque este discurso discriminatorio se ha modificado para esconder lo que realmente se margina.

Zavala y Córdova (2010) en *Decir y callar. Lenguaje, equidad y poder en la universidad peruana* exponen cómo, a través de críticas a la incorrecta pronunciación del español, se impone una única forma correcta de decir las cosas como sucede con los estudiantes bilingües (quechua-español) de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (UNSAAC), donde se introduce la idea de que los alumnos deben mejorar su forma de hablar para ser mejores, para ser escuchados y tengan oportunidades de expresar sus ideas en clase. Esto se debe a que se silencia a aquellos que presentan interferencias vocálicas en su dicción, y porque la educación reproduce el discurso hegemónico por medio del cual se guían las prácticas letradas impartidas en los centros de estudios que deciden quedarse con lo que el modelo cree que es lo correcto. Aquí se moldea a los estudiantes, enseñándoles sobre qué y cómo deberían hablar (Heller y Martin-Jones, 2001). Estas prácticas normalizan diferencias al privilegiar una única manera de hablar. Los menos favorecidos con este modelo son aquellos que no se ajustan, es decir, los que presentan motoseo en su dicción.

Para el siguiente ejemplo, nos situaremos en el distrito de Surco, donde, este año, un estudiante de Administración de Negocios Internacionales de la Universidad de Lima subió un video a la plataforma TikTok titulado “Cholo por un día en la Universidad de Lima”, en el cual personifica a un “cholo” que recorre diversos espacios de la universidad, vestido con poncho y chullo (prendas que “debe vestir un cholo”). El video empieza dando la bienvenida con un *Hampullanchik*, mostrando a un individuo al que se le hace raro el lugar donde está, porque no

está acostumbrado al ambiente y no conoce la función de diversos elementos que utiliza de manera torpe o incorrecta. Luego, al entrar a la cafetería y encontrar la carta en inglés, se presentan interferencias vocálicas y una alteración en la sintaxis del castellano, como en “ahora, ¿qué me lo voy a pedir?” (en el que se enfatiza cómo “debe hablar un cholo”). El video termina con él intentando bañarse en la pileta de la universidad (en el que se sugiere cómo “debe actuar un cholo”).

Se puede evidenciar el contraste existente en la sociedad limeña. Esta convivencia de lenguas pone en relieve las distintas maneras que tenemos al interactuar, pues se emplean ciertos registros dependiendo de la comunidad de práctica en la que nos desenvolvemos, y que se encuentran asociados a la cultura y son representados como un conjunto de elementos que constituyen relaciones sociales, de las cuales emergen identidades. Ellas se edifican gracias a las lenguas influenciadas por ideologías dominantes que las ayudan a crear diferencias y producir divisiones por medio de los procesos semióticos (Gal e Irvine, 1995).

el de despertó, hizo esto y creyó que hacia el video más cómico del mundo cuando en realidad solo está siendo racista...



10:53 · 11 jul. 23 · 1.1M Visualizaciones

Figura 2

X (antes Twitter), 11-07-2023

El video muestra cómo se utiliza y reproduce una serie de recursos lingüísticos que se vinculan directamente con lo que de-

bería hacer el cholo: desde cómo debería vestir hasta los hábitos que este debería poseer y desconoce, a través de las ideologías, que el “limeño” tiene. Estas conductas están tan normalizadas que es fácil reproducirlas sin cuestionarnos si es correcto o no, ya que son compartidas socialmente por este grupo y por toda una sociedad que crea representaciones asumiendo que estas identifican a todo un colectivo. Este tipo de ideologías busca, mediante el lenguaje, posicionar el español estándar sobre las demás variantes, estableciendo la idea de que esta es mejor y, por lo tanto, todas las demás son deficientes. Por ello, son concebidas como incorrectas y menos estéticas (referido al aspecto prosódico de la lengua) buscando subordinar a los sujetos que las hablan, es decir, ordenar la estructura social. Hay que tener en cuenta que este es un grupo racializado y, por esto, los oyentes escuchan a través de las ideologías establecidas, además de encontrarse internalizadas, racionalizadas y justificadas (Gal e Irvin, 1995). Por esto, el tiktoker aludido, desde su posición de poder, manifestó que su finalidad no fue ofender a nadie y solo hacía comedia para sus seguidores. Se infiere que este tipo de hechos está normalizado dentro de su círculo social.



Figura 3
TikTok, 10-07-2023

El ejemplo presentado en este trabajo es pertinente referente al tema que se desea abordar y representa lo que se intenta

transmitir, las prácticas e ideologías lingüísticas del constructo “limeño”, donde utiliza la posición donde se colocó para subyugar a los que están fuera de su círculo y cristalizar las ideologías lingüístico-raciales, acuñado por Flores y Rosa (2015), las cuales evolucionan en medios disfrazados para no “transgredir los derechos de nadie”, pero que se siguen manteniendo en nuestro país. Además, ejemplifican lo que se analiza y expone en el marco teórico.

Describe la manera en la que es visto el “cholo” en la sociedad limeña, desde la forma en la que viste, su modo de hablar, actuar, hasta sus costumbres y creencias, mediante la proliferación de Discursos (los discurso con la gran D pretenden representar “tipos de personas”) que compartimos a lo largo de nuestra vida y de los que somos parte e identificamos. Estos están históricamente formados; a su vez, crean divisiones entre otros grupos sociales y los configuran (Gee, 2015), y sirven para la edificación de fronteras que ayuden al control social de un grupo sobre otros.

Se puede deducir que el papel del oyente es primordial, en especial en cómo se posiciona este respecto de grupos racializados, ya que el que escucha se coloca en una posición superior al hablante (Flores y Rosas, 2015), es decir, a partir de las ideologías que tiene internalizadas. Al abordar estos temas, su accionar es mecánico, sin cuestionar, sin evaluar y sobre todo sin juicio crítico, justificando la discriminación a través de la forma en la que se utiliza el lenguaje.

3. Reflexiones finales

Este trabajo se realiza con la intención de ayudar a visibilizar el rol de estos grupos estigmatizados, muchas veces racializados y marginados por hablar una lengua que es distante del castellano. Asimismo, este artículo reflexiona sobre el papel del lenguaje, utilizado para interactuar y como medio para compartir ideas que se difunden a través de ideologías en torno

a variedades, lenguas, hablantes y los constructos identitarios que conforman la pirámide social. Debemos tomar conciencia de lo que está sucediendo en nuestra sociedad y tomar una mirada crítica que nos ayude a tomar conciencia del poder de nuestras palabras.

A lo largo de lo expuesto anteriormente, concluimos que el lenguaje no es neutral, es un medio utilizado por los grupos de poder para manipular, dominar, estructurar y ordenar la sociedad. Los usos y prácticas lingüísticas están asociados a identidades o las construyen dependiendo el interés, pues, a través de los procesos semióticos, estos pueden formar ideologías, las cuales se reproducen y normalizan con facilidad. La iconicidad, encargada de indexar a los grupos sociales a través de la forma en la que expresamos nuestra manera de sentir (convenciones culturales); la recursividad, que crea opuestos formando dicotomías que ayudan a generar discriminación hacia los grupos desfavorecidos que tienen formas culturales distintas y a las que no se busca entenderlas, solo generar divisiones; y, por último, el borrado. Aquí el trabajo de la ideología consiste en simplificar la complejidad, reducirlo a prejuicios, generalizar e invisibilizar personas, eliminándolas.

De lo mencionado anteriormente se puede inferir que la discriminación con carga racial se produce y seguirá reproduciéndose no solo en nuestro país, y continuará justificando los abusos y violencia ejercida hacia estos grupos marginados que también son parte de la sociedad, pero que es mejor mantener controlados haciéndolos invisibles. Al ser conscientes de esta realidad, debemos dejar de normalizar aquellas cuestiones que asumimos como ciertas sin preguntarnos el porqué y empezar a prestar atención a prácticas lingüísticas y discursivas para comprender cómo se da la noción de las identidades culturales y de género, empezar a incluir en lugar de excluir y dejar de ser partícipes de la actual problemática que solo agudiza las diferencias entre las personas que son parte de una misma sociedad.

Referencias

- Bucholtz, M. & Hall, K. (2005). Identity and interaction: A socio-cultural linguistic approach. *Discourse Studies*, 7 (4-5), 585-614.
- Chafe, W. L. (1982). Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature. In D. Tannen (Ed.). *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Norwood, New Jersey: Ablex.
- Duranti, A. (2003). Language as Culture in U.S. Anthropology; Three Paradigms. *Current Anthropology*, 44 (3), 323-347.
- Flores, N. & Rosa, J. (2015). Undoing appropriateness: Raciolinguistic ideologies and language diversity in Education. *Harvard Educational Review*, 85 (2), 149-171.
- Gal, S. & Irvin, J. (1995). The Boundaries of Languages and Disciplines: How Ideologies Construct Difference. *Social Research*, 62(4), 967-1001.
- Gee, J. (1999). *An introduction to discourse analysis: Theory and method*. New York & London: Routledge.
- Gee, J. (2015). Discourse, Small-D, Big D. K. Tracy, Cornelia Ilie & Todd Sandel (Eds.). *The International Encyclopedia of Language and Social Interaction*. USA: John Wiley & Sons.
- Heller, M. & Martin-Jones, M. (2001). Introduction: Symbolic domination, education and linguistic difference. In M. Heller & M. Martin-Jones (Eds.). *Voices of Authority. Education and linguistic differences*. USA: Ablex Publishing.
- Kroskrity, P. (2004). Language ideologies. In A. Duranti (Ed.). *A Companion to Linguistic Anthropology*. New Jersey: Blackwell Publishing Ltd.
- Morales et al. (2005). *Regionalización y descentralización*. Lima: Fondo Editorial del Colegio de Economistas de Lima.
- Ong, W. (1987). Algunas de las psicodinámicas de la oralidad. La palabra articulada como poder y acción. En W. Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Ong, W. (1987). La escritura reestructura la conciencia: el nuevo mundo del discurso autónomo. En W. Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tannen, D. (1982). The Oral/Literate Continuum in Discourse. In D. Tannen (Eds.). *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. New Jersey & Norwood: Ablex Publishing.
- Zavala, V. & Almeida, C. (2022). “Motoso y terruco”: ideologías lingüísticas y racialización en la política peruana. *Lexis*, XLVI (2), 481-521.
- Zavala, V. & Córdova, G. (2010). El motoseo y la racialización del estudiante bilingüe. En V. Zavala & G. Córdova (Eds.). *Decir y callar: Lenguaje, equidad y poder en la universidad peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

RESEÑAS

**Carolina O. Fernández. *Bordando quilcas*. Lima:
Hipatia ediciones, 2023, 112 pp.**

Pablo A. Landeo Muñoz

Universidad Nacional José María Arguedas, Apurímac
plandeo@unajma.edu.pe
ORCID: 0009-0008-4069-527X

El arte de tejer, como lo hacían nuestros ancestros, es una actividad en vías de extinción, particularmente, en las comunidades andinas. No obstante, tejer, bordar, y por consiguiente, escribir *quilcas*, *qillqakuna*, no dejan de expresar conceptos, imágenes, viejas historias e identidades; es decir, aún se acude a la retórica del tejido —imposible no hacerlo— para materializar un lienzo poético. En este marco, el viejo tejedor y el telar que, en armonía gestaron estéticas plenas de significación y de imágenes que “leer” e interpretar, ahora se renuevan y dan paso a la figura del poeta y a su escritura. El mismo acto propiciatorio que precede su ejecución tampoco podía estar ausente, porque las ofrendas a las divinidades y al arte del entramado se trasladan al acto de la escritura y se manifiestan a través de invocaciones, fórmulas, epígrafes, dedicatorias, etc. En este marco, el tejedor —que aún resiste los cambios y la predación tecnológica— y el poeta prosiguen siendo uno, y a su estilo tejen su poética.

A pesar de lo dicho antes, precisamos que el libro de Carolina O. Fernández alude al momento culmen del arte de tejer, el bordado; vale decir, nos remite a la intervención sobre un textil ya concluido. Esta etapa de la labor puede considerarse como la

persistencia del tejedor / bordador / poeta por otorgar a su obra belleza particular (acto que los lexicones del quechua lo registran como *wallparichiy*, *sumaqyachiy*). Así, el bordador-poeta recarga su arte, embellece con imágenes, deseos, pasiones que perturban su espíritu; a la postre, el lienzo / poema ha ganado para sí una identidad genuina. Si insistimos en el arte del bordado de manera especial para el caso de los Andes, cuyo territorio anima el libro y la memoria de Carolina Fernández, es posible hablar de una vieja tradición de bordadores, de clanes o familias que gestaron su *qillqa* en vestimentas y vestuarios para ceremonias particulares y grandes festividades andinas. Recordamos a los viejos y anónimos vates quechuas, los *harawiqkuna*, quienes nos legaron su arte en poemas que todavía se cantan y bailan con fervor.

En *Bordando quilcas*, los paratextos (el epígrafe —versos de Ida Vitale, la gran madre— y el texto introductorio “Vía láctea”) cumplen, pues, funciones propiciatorias. Carolina O. Fernández eleva también sus preces a viejas divinidades quechuas, a la imagen materna simbolizada por Cahuillaca y Chaupiñamca, quienes, llegado el momento, son una y *yanantin*. El libro nos recuerda que el arte de la textilera es una tradición poética muy antigua según nos refiere *Ritos y tradiciones*¹. Tejer es una continuidad, un trenzado constante de hilos, de ideas, sueños y palabras que se visibilizan, y escuchan y nos conectan y/o conducen a otros *pachakuna* (otros tiempos, otros espacios), tal como la ilustración de la portada de *Bordando Quilcas* Cahuillaca moderna de trenzas infinitas, *mana tukuq simpayuwarmi*.

Además de estudios sobre retórica quechua² o, como en el caso de Julieta Paredes, en el contexto de las luchas del feminismo boliviano, la metáfora del tejido como texto verbal, poesía —en nuestro caso—, se evidencia con la publicación de libros como *Musqu awaqlla / Tejedora de sueños*³, *Minichay*⁴, o poemas como “Hilos” y “Tejida y destejida”⁵. La metáfora antedicha también se aprecia en el análisis de los relatos orales⁶, en las

canciones de fertilidad para los animales⁷, mientras que *tinkichiy* (literalmente unir, anudar los extremos de dos cuerdas) refiere a los hechizos y demás recursos para conquistar un amor esquivo⁸. No es todo, el concepto de tejido verbal se encuentra en el acto mismo de narrar cuentos, *performance* donde el narrador es un *awaq* que con todo su arte procura transmitirnos sus historias.

Como ya hemos indicado, el bordado en este libro es clave para preservar la tradición poética y visibilizar las confrontaciones sociales, pues, a través de este recurso estético, la poeta convoca / invoca la presencia de personajes femeninos fundamentales de nuestra mitología (Cahuillaca, Chaupiñamca, Urpay Huachac), al mismo tiempo a narradores y poetas (Borges, Clarice Lispector, Flaubert, Hölderlin, María Emilia Cornejo, etc.), y a héroes civiles con quienes hemos compartido rabias, sueños, tristezas y esperanzas (Inti, Brayan, Angélica Mendoza). El libro destaca por su capacidad de diálogo con culturas, tiempos y espacios diversos, por gestar su particularidad como “*textum*” (texto, textura, textil), cuya etapa culminante es el bordado.

Notas

1 Vid. Taylor (1987)

2 Vid. Krögel (2021)

3 Vid. Cáceres (2021)

4 Vid. Navarro (2022, 2023)

5 Vid. Karuraqmi Puririnay [Emilia Chávez] (2021)

6 Vid. Echazú (2020)

7 Vid. Arnold & Yapita (1999)

8 Vid. Huamán Poma (1980)

Referencias

- Arnold, D. & Yapita, J. (1999). Las canciones a los animales en un ayllu andino: hacia la arquitectónica textil de un texto oral. En J. C. Godenzzi (comp.). *Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas/ Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe Para los Países Andinos.
- Cáceres Vargas, G. (2021). *Musqu awaqlla: Tejedora de sueños*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Echazú Conitzer, A. (2020). Textiles: signo táctil, memoria y oralidad. *Ciencia y Cultura*, (45), 185-219.
- Huamán Poma, F. (1980). *Nueva corónica y buen gobierno*. (Tomo I). Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Karuraqmi Puririnay [Emilia Chávez] (2021). *Layqa, nativa de la oscuridad*. Huancayo: Lliu Yawar.
- Krögel, A. (2021). *Musq' Illa. Poética del Harawi en Runasimi (2000-2020)*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Navarro Ochoa, J. (2022). *Minichay* [Ilustraciones, Cecilia Farías; traducción al español, Pablo Landeo]. Buenos Aires: Primor-@primorcuadernos.
- Navarro Ochoa, J. (2023). *Minichay* [Ilustraciones, Cecilia Farías; traducción al español, Pablo Landeo]. Buenos Aires: Editorial Amauta & Yaguar.
- Taylor, G. (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Instituto Francés de Estudios Andinos.

Carlos Aguirre y Kristina Buynova. *Cinco días en Moscú. Mario Vargas Llosa y el socialismo soviético (1968)*. Trujillo: Reino de Almagro, 2024, 185 pp.

Roy Palomino

Universidad Sorbona, Francia

roy-paul.palomino_carrillo@sorbonne-universite.fr

ORCID: 0000-0002-0261-6891

La década de los sesenta fue un periodo fundamental para la literatura latinoamericana por varios motivos. Por un lado, muchas obras publicadas durante esta etapa lograron imponerse como referentes de la literatura mundial. Por otra parte, como consecuencia de la Revolución cubana, hubo un creciente interés internacional por el rol geopolítico de la región y por la postura que tomaban sus intelectuales. La mayoría de escritores de la época apoyaron abiertamente la Revolución cubana y tuvieron un rol activo en la promoción de sus ideas y en la defensa de sus principios. Uno de ellos fue el novelista peruano Mario Vargas Llosa, quien aplaudía públicamente los beneficios de los gobiernos socialistas en diferentes partes del mundo. El ensayo de los historiadores Carlos Aguirre y Kristina Buynova ahonda en este periodo con el objetivo de identificar los elementos que impulsaron a Vargas Llosa a desencantarse de esta ideología y a convertirse en un férreo crítico. Si bien es cierto, la transformación ideológica de Vargas Llosa ha sido ampliamente abordada por el propio escritor y por los especialistas en su obra, Carlos Aguirre es uno de ellos. La originalidad y el aporte de este ensayo consisten en desenterrar las cartas y anotaciones

inéditas que se encuentran en el Archivo Estatal Ruso de Literatura y Artes (RGALI) de Moscú, las cuales fueron confrontadas y complementadas con el archivo epistolar del autor que se encuentra en la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton. Además, se incluye también material epistolar de otros autores, intelectuales, y editores latinoamericanos y rusos con el objetivo de tener una mirada amplia sobre el panorama literario y político entre América Latina y la Unión Soviética.

El libro está dividido en cuatro partes: “Vargas Llosa y el socialismo en Cuba y la Unión Soviética”, “La traducción y censura de *La ciudad y los perros* en la Unión Soviética”, “Vargas Llosa en Moscú” y “De la visita a Moscú a ‘los asuntos de Checoslovaquia’”. Asimismo, se cuenta con un amplio y detallado apéndice documental en el que se transcriben las cartas y anotaciones más importantes a las que se hace referencia en el ensayo. La primera parte se inaugura con el contexto general sobre la situación política y literaria de América Latina en los años sesenta con el objetivo de dar a conocer el ecosistema en el que convivían los escritores e intelectuales latinoamericanos. El aspecto más importante para entender la postura de Vargas Llosa durante su viaje a Moscú tiene que ver con las diferencias que tenían el gobierno socialista de Cuba y el de la Unión Soviética. Lejos de ser un bloque ideológico sólido que debía oponerse al modelo capitalista de Estados Unidos, el socialismo estaba dividido en diferentes frentes. Cuando un autor apoyaba abiertamente a un frente, desestimaba indirectamente al otro, por lo que podía ser atacado por ello. Este fue el caso de Pablo Neruda, quien era criticado duramente por Nicolás Guillén debido a su apoyo incondicional a la Unión Soviética. Por su parte, Vargas Llosa es introducido como un defensor de la Revolución cubana y como un crítico del modelo dogmático de la Unión Soviética, principalmente debido a la censura de los escritores Andrei Siniavski, Yuli Daniel y Alexandr Solzhenitsyn. Sin embargo, y como muchos autores de su época, todas las críticas de Vargas Llosa a la Unión Soviética eran presentadas como

errores corregibles por un régimen que aún estaba en camino al perfeccionamiento. Esto permitía que conservaran una voz crítica en las discusiones públicas sin que eso significase un rompimiento directo con un modelo al que aún consideraban viable. Vargas Llosa era así visto por los soviéticos como alguien afín a los ideales socialistas, aunque con una mayor simpatía por la Revolución cubana.

La segunda parte, “La traducción y censura de *La ciudad y los perros* en la Unión Soviética”, narra cómo se dio la llegada de su primera novela a Moscú, el tratamiento que le dieron las autoridades soviéticas y cómo esto se convirtió en el principal motivo por el cual Vargas Llosa visitaría la ciudad en 1968. Luego de su publicación en Barcelona en 1963, y tras un largo periodo de negociación con las autoridades franquistas que pidieron censurar algunos pasajes del libro, el editor Carlos Barral envió un ejemplar a la Comisión Extranjera de la Unión de Escritores. Debido a sus dimensiones geográficas, la Unión Soviética tenía un apetecible mercado editorial, 100 000 ejemplares era considerado un tiraje menor, lo que suponía considerables ingresos para los escritores y editores de otras partes del mundo. El libro de Vargas Llosa fue aceptado por la Comisión Extranjera y se procedió a realizar una traducción con un tiraje de 115 000 ejemplares a cargo de la editorial Molodaia Gvardia (Joven Guardia) en 1965. Sin embargo, nada esto fue hecho ni con el consentimiento del autor, de su editor ni de su representante Carmen Balcells. Vargas Llosa se enteraría un año después de la publicación de su libro y contactaría a la Comisión Extranjera de la Unión Escritores para pedir noticias sobre él y reclamar los derechos de autor que se le debían. Es a través de este reclamo que entrará en contacto con Nina Bulgakova, encargada de la sección latinoamericana, y quien será la principal intermediaria de Vargas Llosa ante los burócratas soviéticos. La respuesta de Bulgakova fue invitarlo a visitar Moscú como una muestra de aprecio de las autoridades soviéticas, pero, a la vez, con la intención de pagarle sus derechos en divisas rusas,

lo que obligaba a los escritores extranjeros a gastar obligatoriamente todo lo percibido durante su viaje. Respecto a las modificaciones que sufrió la versión rusa de *La ciudad y los perros*, lo que Vargas Llosa llamó “mutilaciones”, los autores del ensayo señalan que existen similitudes entre la censura franquista y soviética, ya que ambas buscaban eliminar las escenas con alto contenido sexual y homoerótico. Sin embargo, la URSS no se interesaba en censurar los pasajes en los que se criticaba a la Iglesia católica o a los militares, ya que consideraba que éstos reflejaban el carácter burgués de la realidad peruana. Pese a ello, en la España franquista solo se modificaron algunos fragmentos de la novela, mientras que en la URSS se eliminó alrededor de doce páginas. El apéndice dedicado a la traducción muestra detallados ejemplos de las modificaciones impuestas por las autoridades soviéticas a la primera edición rusa de *La ciudad y los perros*.

La tercera parte, “Vargas Llosa en Moscú”, da cuenta de la llegada del autor peruano a territorio soviético y de las razones que lo impulsaron a realizar un viaje poco favorable en términos económicos. El novelista quería comprobar personalmente la realidad de la sociedad soviética y ser parte de un viaje ritual realizado por la mayoría de intelectuales de izquierda de esa época. Para reconstruir el suceso, se utilizaron tres fuentes que guardan cercanía a la estancia de Vargas Llosa en Moscú. La primera fue el informe obligatorio que un intérprete debía elaborar luego de haber acompañado a un escritor extranjero durante su paso por tierras soviéticas. En su caso, este informe fue elaborado por Tamara Zlochevskaia. La segunda es el recuerdo de la traductora Ella Braguinskaia en un libro que recopila sus memorias y ensayos. La tercera son los artículos que escribió Vargas Llosa para la revista *Caretas* en agosto y octubre de 1968. En ellos se evidencia la actitud crítica de Vargas Llosa respecto al trato que recibían los escritores soviéticos que no se alineaban con el régimen y respecto a la forma de traducir las obras extranjeras. Estas críticas son puntuales y

en ningún momento se registra una condena al sistema socialista. El resultado es, por lo tanto, positivo para ambas partes. Sin estar completamente de acuerdo, en los registros escritos se manifiesta que un diálogo de cordialidad entre el escritor y las autoridades rusas se ha establecido, un diálogo que tolera las críticas a conductas determinadas y no a todo el sistema.

En la última parte, “De la visita a Moscú a ‘los asuntos de Checoslovaquia’”, se da cuenta de la ruptura gradual y del punto de no retorno en la concepción de Vargas Llosa sobre el socialismo. Para ello, se confrontan los artículos publicados en la revista *Caretas* con entrevistas y textos posteriores en los que calificaba como “traumático” su paso por Moscú en 1968. Este cotejo revela, por ejemplo, que Vargas Llosa no estaba en desacuerdo con las líneas generales del socialismo soviético. Al contrario, los autores consideran que los textos de *Caretas* muestran que en verdad el novelista “parece estar reclamando más —no menos— socialismo, más solidaridad y menos individualismo”. El viraje ideológico se habría iniciado solo después de la invasión de las fuerzas soviéticas a Checoslovaquia en agosto de 1968, lo que puso fin a la llamada Primavera de Praga, que buscaba instaurar un modelo diferente de socialismo. Este suceso llevó a varios intelectuales a condenar públicamente y completamente a la Unión Soviética. En el caso de Vargas Llosa, él fue más lejos y criticó también a Fidel Castro por haber apoyado la invasión. Las cartas entre el autor y Nina Bulgakova muestran también que Vargas Llosa intentó entender el motivo detrás de esta decisión, pero no obtuvo una respuesta clara. De esta forma, la ruptura con el socialismo tuvo su inicio con este acontecimiento bélico y habría terminado por realizarse en 1971 cuando en Cuba se encarceló al poeta Heberto Padilla. Las declaraciones de Vargas Llosa sobre el supuesto “trauma” de Moscú no son registradas en su momento histórico, sino que parecen responder a una construcción propia del autor por condenar un pasado ideológico con el que ya no se identifica.

La riqueza de este libro consiste así en su abundante información bibliográfica y en el aporte de material inédito que permiten confirmar que el desencanto de Vargas Llosa responde a un largo proceso de reflexión y que está estrechamente ligado a la condición de libertad del artista en estos regímenes. Además, también permite comprobar el especial interés que tenía la Unión Soviética respecto a los intelectuales latinoamericanos durante este periodo, ya que éstos solían tener un rol político que era tomado en consideración por las autoridades nacionales y regionales, así como por una parte de la población. Es de especial importancia notar que el Archivo Estatal Ruso de Literatura y Artes (RGALI) almacena aún hoy un cuantioso material sobre escritores latinoamericanos que no han sido estudiados. En 2017, Jean-Baptiste Para recordó que toda la correspondencia entre César Vallejo y F. V. Kélin seguía inédita (Para, 2017), lo que tuvo como feliz consecuencia la publicación del artículo “El escritor no tiene quien le escriba: La correspondencia soviética de César Vallejo” (Popova, 2022). Este ensayo de Aguirre y Buynova muestra a su vez que los archivos soviéticos aún pueden contribuir a un estudio más completo sobre la vida y obras de autores latinoamericanos.

Referencias

- Para, J.B. (2017). Brève note sur la réception de César Vallejo en Russie. *Europe*, 1063 y 1064, 149-149.
- Popova, V. (2022). “El escritor no tiene quien le escriba”: la correspondencia soviética de César Vallejo. *Literature of the Americas*, 13, 248-281. <<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-13-248-281>>

**Mario Vargas Llosa. *Le dedico mi silencio*. Lima:
Alfaguara, 2023, 303 pp.**

Elton Honores

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
ehonoresv@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0001-6636-8447

El premio nobel de literatura Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) nos entrega su última novela de título nerudiano *Le dedico mi silencio*, en la que se aborda una utopía cultural: el vals criollo como mezcla final, y superación positiva y feliz de todas las diferencias culturales que ha venido arrastrando el país, y que viene siendo discutida por la élite cultural limeña desde hace décadas. Si bien la intención es noble, la idea en sí misma se va tornando, hasta cierto punto, ingenua y anacrónica. Una digresión editorial: la imagen de *Los músicos* (1979), del colombiano Fernando Botero, como portada del libro no tiene mucho que ver con el tema tratado, ya que las escenas de este cuadro están más cerca de una *big band* de jazz. Más acorde hubiese sido usar *Marinera con cajón* (1938), de Camilo Blas; o, incluso, *Jarana en Chorrillos* (c.1857), de Ignacio Merino, imágenes peruanas que ambientan mucho mejor lo criollo.

Si bien la historia se concentra en el año de 1992, el imaginario del narrador y personajes parece haberse quedado en la segunda mitad del siglo XX, cuando la cultura popular andina entraba en tensión con la cultura urbano-limeña (lo amazónico era prácticamente nulo en esos años). Un par de datos: hacia fines de la década de los años 30, algunos valeses de Felipe Pinglo

Alva como “El plebeyo”, por su carácter subversivo, habían sido proscritos de las radios limeñas por el general Benavides; en 1944, durante el gobierno de Manuel Pardo, se instaura ya el denominado “Día de la Canción Criolla”, con el afán de congraciarse con los sectores obreros a los que estaba asociada esta música. Y es en la década de los años 50 cuando la prensa cultural limeña lanza sus críticas más feroces contra la cantante Yma Súmac (1922-2008) por las fusiones que realiza sobre la base del repertorio de lo popular criollo y andino. Es decir, la mezcla o combinación musical atentaba contra la “imaginaria” pureza sonora del folklore pétreo e inamovible. En el caso de vals durante los años 50, la cantautora Chabuca Granda (1920-1983) se convierte en uno de los últimos grandes referentes femeninos a nivel de la composición. Sus letras de fantasía poética sobre un pasado colonial es lo más recordado de la autora de “La flor de la canela”. Entonces, la historia que se cuenta en la novela trata de resolver este conflicto de identidad a partir de la sonoridad del vals criollo, que, como sabemos, tiene su origen en el vals vienés del siglo XVIII.

Ahora bien, si bien resulta comprensible que se elija el año de 1992 para ambientar la novela, ya que es un año parteaguas en la historia contemporánea (asesinato de la líder vecinal de Villa El Salvador, María Elena Moyano, el 15 de febrero; golpe de Estado de Fujimori el 5 de abril; atentado en la calle Tarata en Miraflores el 16 de julio; captura de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso, el 12 de septiembre) resulta curioso que no se recojan otras producciones musicales también arraigadas en lo popular, como la música chicha o el rock en general. Vemos acá que se trata de una perspectiva, enfoque y problemática de la Generación del 50, ya que, así como se habla del vals criollo (o peruano), también es atendible ampliar la discusión a otras formas sonoras posteriores como la existencia de un rock criollo (o peruano), o de la música chicha (ahora denominada por marketing como cumbia, por poseer un mejor prestigio). Ambas sonoridades se fueron gestando desde los años 60 del

siglo pasado e, incluso, la fusión de ambas, como ocurre en el grupo Los Mojarras que, en su primer disco, también de 1992, titulado *Sarita Colonia*, mezclan y fusionan el rock con la chicha; además, provienen de sectores populares, no son de clase media o alta, como ocurre con cierta frecuencia en el campo del arte. La música de Los Mojarras puede ser considerada como la verdadera expresión sonora de ese nuevo Perú migrante de los años 90 en adelante, y no necesariamente el vals criollo. De otro lado, recordemos, también, que, después de la captura de Guzmán en 1992, el país entró en un escenario un poco más calmo (es decir, la violencia fue menguando progresivamente, al igual que los atentados o acciones terroristas hasta el año 2000), con una economía más estable (luego del desastre hiperinflacionario del gobierno estatista y de izquierda de Alan García) y más globalizado, años a partir de los cuales se empezó a popularizar en Lima la fiesta de Halloween el 31 de octubre, compitiendo directamente con el Día de la Canción Criolla, que ya era residual (incluso, el músico y antropólogo Rafo Ráez, en un popular programa de TV de fines de los 90, sostenía que el vals criollo se mantenía vivo solo porque servía de acompañamiento a la gastronomía limeña, polémica declaración anterior al *boom* gastronómico impulsado por Gastón Acurio hacia el año 2000).

En cuanto a la novela queremos atender a la figura del intelectual limeño. Se establecen dos tipos de intelectuales. Uno encarnado en la figura del historiador José Durand Flórez (1925-1990), que podría encajar en lo que Vargas Llosa denominó como “intelectuales del Cercado de Lima” en alusión a su reducido campo de estudios y, por ende, de poca proyección internacional de esta pequeña élite, sobre la cual se dice que el trabajo de Durand de reproducir la biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega: “Era bastante, por supuesto, pero tampoco mucho, y, a fin de cuentas, casi nada” (p. 10). Si Durand pertenece a la élite que escribe sobre lo popular en el diario *La Prensa*, Toño Azpilcueta, personaje central, encarna al intelectual proletario

del folklore (p. 13) de Villa El Salvador, especialista en la música de la costa, sierra y selva, cuya aspiración es heredar la cátedra libre de folklore en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, dictada por su maestro, el puneño Hermógenes A. Morones. Curiosamente, ese curso libre, luego de la jubilación de Morones, se cierra por falta de inscritos, lo cual habla tanto de la crisis de las humanidades y del desinterés de las nuevas generaciones por lo popular.

Azpilcueta —un apellido de origen vasco que, por su condición extranjera y de rescate del pasado colonial a través de sus balcones, puede asociarse al italiano Bruno Roselli, ficcionalizado por Vargas Llosa como Aldo Brunelli en la obra teatral *El loco de los balcones*— se obsesiona con el músico chiclayano Lalo Molfino, a quien puede escuchar en vivo gracias a una invitación de Durand, y que lo conmueve al punto de dedicarle una investigación tras enterarse de la muerte prematura del músico, abandonado en un hospital. La historia de la investigación de Molfino, sus propias obsesiones con las ratas y su amor platónico por la cantante Cecilia Barraza (1952) constituyen una línea narrativa que se intercala con los capítulos pares en donde podemos leer el propio trabajo de Molfino sobre la música popular. En este punto, Barrios Altos queda asociado al mundo de la pobreza y de las ratas, y es en este escenario de donde surge la peruanidad del vals, o la música “genuinamente peruana” (p. 25). Ironía o no, lo que está de fondo es si el arte puede resolver simbólicamente las diferencias sociales, económicas, e, incluso, los conflictos históricos y políticos. Queda claro que el denominado indigenismo de los años 20 puso en el centro de la pintura peruana al indio, pero no resolvió el problema de la tierra. Fue solo un paliativo, un sedante para los conflictos reales.

La investigación de Azpilcueta descubrirá que Molfino, el brillante guitarrista de música criolla, fue abandonado en un basural y a punto de ser devorado por ratas hambrientas. Esta situación es propia de los valeses, en particular con “La rosa del pantano” de Los Embajadores Criollos, que dice así: “La rosa

que ha nacido en el pantano/ Aunque el mundo no quiera es una flor”. Es decir, de la podredumbre puede surgir lo más bello. O en palabras del escritor Oswaldo Reynoso: “Yo soy un diamante, porque dentro de tanta mierda el único que brilla soy yo” (c. 1997). Toda esta huachafería —otro concepto que el narrador usará para aludir al vals, pero que se extiende a todos los grupos sociales y regionales— enmarcará finalmente su libro titulado *Lalo Molfino y la revolución silenciosa* (cuyo subtítulo parece aludir al ciclo de novelas de Manuel Scorza, *La guerra silenciosa*, acerca de las luchas campesinas contra el despojo de sus tierras), que ni Planeta ni Alfaguara, las dos editoriales más poderosas en el ámbito hispano, se interesan por el manuscrito. Por ello, como ocurre con frecuencia en el mundo intelectual limeño, debe acudir a la autoedición o publicación independiente, ya que las investigaciones no suelen tener intenciones comerciales ni un nicho masivo de lectores.

El libro, si bien tiene una presentación bastante discreta, con solo un puñado de jubilados, poco a poco ha generado un debate en los cafés del centro de Lima, y que Azpilcueta puede oír por casualidad. Como sostiene uno de sus lectores: “La revolución que vendrá no será dictada por las fuerzas de producción como creían Marx y José Carlos Mariátegui [...] sino por los compositores y cantantes de vals y de marineras. Vaya locura” (p. 203). El libro de Azpilcueta se convierte en un pequeño boom editorial, sobre todo en provincias, y el editor amplía un segundo tiraje de 4,000 ejemplares. En esta edición, el autor ha tratado de absolver y resolver todas las futuras observaciones a su hipótesis central. Es decir, Azpilcueta es una suerte de intelectual obsesionado con la perfección. El éxito del libro le lleva desde colaborar en el prestigioso diario *El Comercio* a hacerse cargo —por invitación— de “Quehaceres peruanos”, la cátedra de folklore en San Marcos. La tercera y última edición le lleva a la locura, ya que intenta integrar el vals, la brujería y el satanismo (p. 276). O en palabras de su editor: “¿Se ha vuelto usted loco? ¿Pretende que publique una nueva edición con más de

cien páginas adicionales? Empezó usted hablando de un guitarrista de Puerto Etén, después del Perú, y ahora habla de los toros y de los brujos, hasta de las drogas y del destino americano y el destino de la humanidad. No entiendo nada [...]” (pp. 281-282). Azpilcueta es acá el intelectual que puede hablar de todo en un arranque de genialidad pura y dura. Pero el desastre de esta tercera edición tendrá sus efectos negativos, desde las reseñas burlonas comentadas en los pasillos de la universidad u opiniones que consideraban que “[...] eran una huachafada incomprensible, más próxima a los folletines de autoayuda que al ensayo de ideas” (p. 286); hasta el cierre de la cátedra en la que, al igual que su profesor Morones, no cuenta con estudiantes inscritos y cada vez son menos, y que, frente a la decisión de cierre del rector, tiene un ataque de histeria con sus amenazantes ratas imaginarias. La última escena de la novela transcurre años después en Miraflores. Alejados ya del centro de Lima, del Bransa (ubicado en la Plaza de Armas), Cecilia Barraza y Azpilcueta conversan. De esa conversación queda establecido que el progreso material de Azpilcueta es gracias al trabajo de su esposa Matilde, y que gracias a ella ahora viven en San Miguel, distrito clasemediero de Lima.

Otra pregunta que puede asaltar al lector es ¿por qué Vargas Llosa elige a Cecilia Barraza como musa del criollismo? Si bien la cantante tiene una larga trayectoria profesional que se inició en Perú Negro en los años 70 —y de ahí su incorporación a la novela, ya que esta asociación cultural fue dirigida en sus inicios por José Durand, además de tener el aval de la propia Chabuca Granda—, es claro que ella encarna a una buena intérprete, de voz suave, dulce y estilizada, con un repertorio compartido y de corte más tradicional. Es decir, hay voces del criollismo como Lucha Reyes (1936-1973), o coetáneas a la propia Barraza como Cecilia Bracamonte (1949) o Eva Ayllón (1956) con Los Kipus, que están asociadas a canciones o hits del criollismo mucho más específicas. Barraza, al no estar asociada necesariamente a hits en particular, es una figura más

neutra, una figura, que, a pesar de su trayectoria, es más local como Azpilcueta. Aunque también puede deberse a preferencias del propio autor —quien ya incluyó a Barraza en otras obras suyas— frente a otras voces femeninas.

Finalmente, quisiera mencionar las referencias a las ratas. Durante los años 80, José B. Adolph (1933-2008) usó esta metáfora en su novela futurista *Mañana, las ratas* (1984) para aludir a los marginados, oprimidos, excluidos del festín de la vida y del poder, las clases bajas, quienes, bajo el liderazgo del Cardenal Negro, llevarían a cabo una revolución en un Perú distópico del año 2034. Las ratas fueron también parte de la estética “subte” del punk de los años 80, en una Lima convulsa por la violencia y que ha sido muy bien retratada en *Generación Cochebomba* (2007), de Martín Roldán Ruiz (1970). En la novela de Vargas Llosa, las ratas expresan la pobreza, la miseria, la suciedad, el albañal desde donde surge el imaginario huachafo de la nación imaginaria que terminará por unirnos gracias al vals. Pero las ratas aparecen en el personaje de Azpilcueta en momentos de crisis interna. Entonces, lo que hemos leído es también la locura de los intelectuales de Lima que quieren resolver cuestiones como la identidad peruana en un plano puramente teórico o en el papel, pero es también la historia de un loco, de uno noble y utópico, pero loco, al fin y al cabo, es decir, un loco bueno. O también podríamos leerlo desde otro ámbito: esta empresa (la búsqueda de la identidad peruana) está condenada al fracaso, porque ya estamos mezclados, no solo en términos étnicos, sino y sobre todo culturales. En suma, ya somos peruanos con o sin vals criollo. La búsqueda de una síntesis racial-cultural sigue siendo, en el fondo, una búsqueda más racista, propia de una mirada de mediados del siglo XX que del siglo XXI, en el que es más fácil reconocerse como chicha, o cholo o mestizo. *Le dedico mi silencio* es, pues, una utopía que no puede evitar caer en el propio error de su personaje: un intelectual que quiere decidir qué es lo peruano e imponerlo a sus lectores. Aunque también es sugerente en cuanto a la identidad peruana como tema que

vuelve a ponerse en debate hoy, en un contexto nuevo, mucho más global e hipertecnologizado, en el que las generaciones más jóvenes asentadas en las urbes tienden a mirar más hacia la cultura *otaku* de Japón y de Asia que a “El plebeyo” de Pinglo Alva.

Referencias

- Adolph, J. (1984). *Mañana, las ratas*. Lima: Mosca Azul.
- Honores, E. (2022). *El pájaro que se transformó en mujer. Yma Súmac, la hija del Sol*. Lima: Maquinaciones.
- Roldán Ruiz, M. (2017). *Generación Cochebomba*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (2001). *Obra reunida. Teatro*. Lima: Alfaguara.

Rafael Salgado Olivera. *De silencio y otros ruidos: memorias de un hijo de la guerra*. Punto Cardinal Editores, 2022, 236 pp.

Mónica Delgado Ch.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Monica.delgado1@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-1203-8634

La recomposición del padre

En un artículo sobre violencia, luto y política, se sostiene en torno al duelo que “cuando perdemos a alguien, no siempre sabemos qué es lo que hay en esa persona que se ha perdido. De modo que cuando uno experimenta una pérdida, también se enfrenta con algo enigmático: algo se esconde en la pérdida, algo se ha perdido entre los escondrijos de la pérdida” (Butler, 2003). En *De silencios y otros ruidos: memorias de un hijo de la guerra*, reciente libro autobiográfico del escritor y activista peruano Rafael Salgado Olivera, se busca recuperar ese “algo enigmático” en la pérdida y ausencia de un padre asesinado cuando el autor tenía nueve años. Así se propone un acercamiento a la recuperación de la memoria de un padre en ausencia, pero también a interpretar esta suerte de pérdida de la pérdida, y que, a través de la lectura, asumimos como doble o triple, plasmada también desde diversos sucesos recientes de la historia del país, desde el Conflicto Armado Interno hasta los abusos de instituciones laicas escolares a finales del siglo XX.

Rafael Salgado Olivera (Lima, 1983) publicó este ensayo a través de la editorial Punto Cardinal, y que se inserta dentro de los relatos de la memoria del Conflicto Armado Interno. Con prólogo de José Carlos Agüero, el libro consta de cuatro capítulos que se plantean de manera cronológica desde el hecho central que da a luz al libro: el asesinato de su padre, Rafael Salgado Castilla, miembro del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), a manos de la policía, en una comisaría de la av. España, en abril de 1993. Rafael Salgado hijo da cuenta de estos hechos desde su mirada de niño en el primer capítulo, denominado “Una historia difícil de contar”. En el segundo capítulo, “Mi historia de vida”, recupera recuerdos de infancia al lado o en ausencia de su padre, y en el tercero, describe, ya como adolescente y joven, las acciones para el pedido de justicia al Estado peruano (“Organización y denuncia”) y su filiación al colectivo Hijxs de Perú, que forma parte de una red internacional de H.I.J.O.S., que agrupa organizaciones similares en Latinoamérica. En el último capítulo, relaciona este hecho con otra denuncia que refleja un entorno constante de violencias: acoso sexual en un colegio privado de Lima, cuando era un estudiante de primaria.

A través de más de doscientas páginas, Salgado propone un retrato de sí mismo como hijo, padre y deudo, que explora una veta que reconstruye la figura paterna desde la bruma de la infancia, pero también desde los recuerdos con “alguien” que es revelado a partir de su asesinato y desaparición, desde testimonios de parientes y amigos, noticias, fotografías, expedientes judiciales y del inevitable olvido. Pero este alguien no es solo un padre a secas: es también un hijo, un trabajador, un militante, un idealista, pero también es un terrorista, un “terruco”, un emerretista, y, en algunos casos, un innombrable. Y en este sentido, la búsqueda para completar la figura del padre se vuelve un acto de imaginación, de recrear o recomponer a ese alguien perdido, desde las memorias y las emociones que le dan forma, pero también desde todo lo vivido, que dan sentido

a los hechos del pasado. “El dolor no es simplemente el efecto de una historia de daño: *es la vida corporal de esa historia*” (Ahmed, 2014), dar cuerpo a lo que no puede ser sentido por otros, y eso es lo que el autor busca encarnar. Y es dar cuerpo también a un sentido político de todo el proceso vivido, ya que el autor transmite a lo largo de las páginas que un cambio en los sentires y sensibilidades sociales es fundamental. Así, Salgado Olivera se concede este acto de imaginación, que da cuerpo a su sentimiento, desde una lectura entendida como reivindicativa, pero también como defensora de una posición en contextos nacionales de discusión de los derechos humanos o de “terruqueo” desde sectores de la derecha radical.

Sobre lo no nombrado

El historiador y escritor José Carlos Agüero sostiene en el prólogo que el libro de Salgado es una acción básica, en la medida que recompone el espacio para aquello “no dicho”, ocultado, no nombrado, olvidado, sobre todo porque, dentro del análisis de las complejidades del Conflicto Armado Interno, se ha dejado de lado el estudio de lo que movilizó al otro bando, o de la atención al registro de otro tipo de afectos, como la mirada del mismo Salgado, sobre cómo se traduce ese amor a un padre más allá de sus errores y estigmas. Agüero sostiene en algunos pasajes que este libro habla de un padre que perteneció al territorio de las personas que “excedieron el modelo previsto para la interacción política legítima”, y que denomina “personas fantasmas” o “vivos pasmados”, aquellos expulsados, borrados, evacuados “del mundo simbólico” (2022, p.7). Este término que puede ser asignado a los militantes radicales —por ejemplo, el padre de Salgado— permite la percepción también de un terreno histórico acuoso donde hay reticencias para nombrar a todos esos vivos pasmados, en estado de suspensión, a la espera de alguna anotación, recuerdo, encarnación. Y en este sentido, el libro de Salgado se convierte en una oportunidad de redefinición, incluso de ubicación del padre dentro de una historia compleja.

Aunque el trayecto más interesante del texto de Salgado es el deseo de ir más allá del testimonio, para reflexionar sobre la problemática de derechos humanos, la memoria, la violencia política, y la manera en que se elabora esta figura paterna, desde esta recodificación del pasado.

El libro de Salgado —aludiendo a su título— es el retrato de un Otro. Es un relato donde el padre es un otro ante el cual hay una exigencia por reconfigurarlo, para, precisamente, volverlo un ser más cercano, donde se brinda sentido a algunas de sus acciones, no para justificar, sino para que precisamente esa memoria familiar genere algunas respuestas. El autor describe en el primer capítulo a su padre como una persona que silencia sus actividades fuera de casa, que evade dar signos de sus militancias, de sus filiaciones políticas, para luego describir a ese otro distinto dentro de un territorio familiar y filial donde deviene en una reinención de sí mismo. Y, en ese sentido, parece que cobrara valor una premisa como esta: “Olvidar un periodo de la vida es perder contacto con los que entonces nos rodeaban” (Halbwachs, 2005, p. 170), un padre que tuvo que crear una puesta en escena de su propia cotidianeidad ante los ojos de un hijo de nueve años, y que no podía comprender en aquel momento algunas cosas. Mientras el padre optaba por olvidar como parte de una permanente forma de vida, el hijo hacía un lugar al resguardo de esa memoria para aprehender su figura.

En todo el primer capítulo, Salgado habla de cómo percibió su infancia como una vida clandestina, y donde el silencio fue una forma de vida. Hablar de su padre estaba vedado (y de los padres o familiares en situaciones similares) y, en este sentido, el libro se convierte en la configuración simbólica del padre desde ese silencio y ausencia, antes y después de su desaparición violenta: “Durante todo el resto de los años 90 vivimos silenciando nuestra historia. No solo hacia el mundo exterior, como nuestros vecinos en el barrio que no nos conocían del todo; sino también hacia dentro, en la casa casi no hablábamos de lo sucedido” (2022, p. 32) Y en este proceso de reconstrucción

simbólica, también se abre paso una dimensión afectiva, en la medida que esta omisión o evasión de un pasado o un presente implica una amnesia voluntaria. También, Salgado encuentra al escribir la posibilidad de plantear un descargo ante esta ausencia: un padre que dejó de ser padre para ser miembro de un movimiento, o el padre que dejó una familia por otra.

Si el primer capítulo está atravesado por la captura y posterior asesinato de su padre por policías, en el segundo capítulo se describe la figura del padre, tal cual había sido vivido, es decir, desde la mirada sublimada de la infancia y desde la idea de lo familiar, espacio donde se construyen los vínculos filiales y la visión primigenia del entorno social. Y, contradiciendo el amparo testimonial que le asigna Agüero en la presentación del libro, lo que logra el autor desde ese inicio intimista es configurar un espacio para la reflexión crítica en torno a la figura de un padre victimario y víctima, en un país que no cura sus heridas.

Si bien el libro de Salgado está lleno de relatos sobre la figura paterna, su ausencia y sobre el proceso de duelo y un tipo de trabajo de memoria, hay un tópico que trasciende o da forma al discurso y tiene que ver con la posición del autor a lo que también simbólicamente encarna su padre dentro de los hechos sucedidos en el interior del MRTA. En este libro, Rafael Salgado parte de una memoria autobiográfica para extender su relato hacia una serie de interpelaciones: sobre la captura, tortura y asesinato de su padre por parte del Estado, la crítica a algunas prácticas y discursos de los movimientos que luchan por los derechos humanos en el Perú, y sobre la urgencia de la discusión sobre la complejidad del Conflicto Armado Interno, donde no solo hubo un único perfil de víctimas y victimarios, lo que rompe con la idea de un maniqueísmo perpetuo.

A continuación, mencionamos algunos puntos en torno a la posición del autor sobre la figura del padre y la militancia política. A diferencia de testimonios similares publicados en años recientes —como el de José Carlos Agüero—, Salgado no llama a su padre terrorista “aun reconociendo que muchas de las

acciones en las que estuvo involucrado como militante generaron terror en la sociedad”. E indica que “...cuando hablo de mi padre, ya no hay solo orgullo por el padre y la persona que sé que fue, sino por los ideales que lo movilizaron a buscar cambios en la sociedad...” (2022, p. 193). Salgado puebla su relato desde estas memorias afectivas, desde esta recuperación de las emociones que empatizan con una causa, con una utopía inacabada, o donde la melancolía aparece como “un sentimiento, un estado de ánimo y un campo de emociones. Así, el hecho de concentrarse en la melancolía de izquierda implica necesariamente ir más allá de las ideas y los conceptos” (Traverso, 2021, p. 14). Aunque no se podría generalizar en una sola toda esa izquierda peruana, se podría intuir al relato de Salgado como visión melancólica desde los ideales del padre ausente y totalmente imperfecto, desde las disonancias entre lo que dijeron los padres y lo que finalmente hicieron, y sobre un futuro ya inalcanzable, lejos del que estos padres imaginaron para sus propios hijos.

También la posición que asume Salgado se ubica en un lugar diferente dentro de lo que Ubilluz (2021) denomina como una perspectiva humanitaria en el abordaje y análisis de un grupo de obras de no ficción y de ficción peruanas ambientadas o desarrolladas dentro del Conflicto Armado Interno. Es decir, son obras literarias que se inscriben dentro del llamado giro ético. Esta expresión le corresponde a Ranciére; sin embargo, Ubilluz asume la postura de Badiou y la considera como un giro de “retorno a la ética”, aunque le añade una posición crítica, entendida como aquella donde se evacúa la política, donde prima “el derecho absoluto de la víctima” como impostura: “Mientras que en la creencia revolucionaria la política suspendía la ética, en el giro ético, la ética suspende la política” (Ubilluz, 2021, p.28). Por ello, lejos de obras de teatro, de testimonios, novelas o ensayos inscritos en el giro ético, el texto de Salgado, desde la declaración y la reflexión de tipo social, asume un lugar opues-

to como creyente indirecto de la revolución y desde esta óptica reconstruye la figura paterna, lejos del “retorno de la ética”.

En el discurso de la perspectiva humanitaria que menciona Ubilluz, se considera como primer tiempo del giro ético a la atención de las “víctimas químicamente puras” (aquellas que no eran de los bandos de Sendero Luminoso y MRTA, o de las Fuerzas Armadas) y donde la víctima es comprendida como un ser pasivo, dañado por la acción de los otros (Jelin, 2002), posición instalada por instituciones y ONG. Por otro lado, Ubilluz menciona que hay un segundo tiempo del giro ético en las obras analizadas, donde se presentan a las “víctimas también victimarias”: “Se descubre que los senderistas también pueden ser víctimas”, que los victimarios también sufren (Ubilluz, 2021, p. 35). Obras como *Memorias de un soldado desconocido* (2012), de Lurgio Gavilán; y *Los rendidos* (2015), de José Carlos Agüero —u obras de teatro como *La hija de Marcial* (2015), de Héctor Gálvez— se insertan en este segundo tiempo. Es posible que el ensayo de Rafael Salgado Olivera se inserte en este grupo de obras que interpelan a la versión oficial y, por ende, a una memoria oficial, aunque su posición agregue una variante. La mirada de Salgado permite escapar, por el momento, de la posibilidad de reconciliación, y ofrece una posición desde la rabia, la impotencia, y la tristeza ante la injusticia del Estado. Si bien para Salgado su padre también puede ser una víctima de un terrorismo de Estado, también asoma el modo de reconfigurar la figura de un padre que tuvo el derecho a una mística y una filosofía de vida basada en ideales de la revolución. Y en este sentido, *De silencios y otros ruidos: memorias de un hijo de la guerra* es un relato en oposición al mencionado giro ético. Es un espacio donde prima la política con todo su fulgor vital, la política como ruta de la revolución.

En 2003, la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) agregó el caso del padre de Rafael Salgado a la lista de 46 asesinatos extrajudiciales, que podían judicializarse para demostrar las violaciones a los derechos humanos de las Fuerzas Armadas

en el Conflicto Armado Interno. Así, ante estas pruebas, Salgado emprende un proceso de defensa del caso de su padre ante salas penales nacionales e internacionales, donde no lo asume como “víctima, terrorista ni pacificador”, como señala en el desarrollo del capítulo tres. Como indicamos líneas arriba, no considera a su padre un terrorista, puesto que su libro también es una exposición de comprensión de esta historia reciente desde sus matices y complejidades, lejos de polaridades o simplismos: “Crecí aceptando su muerte como un acto heroico; como un destino del camino que eligió y que permitió que mucha gente siga viviendo” (2022, p. 35).

Ubilluz sostiene que, en estos procesos creativos, sobre todo desde la literatura testimonial, películas y obras teatrales sobre el Conflicto Armado Interno, se ha priorizado el valor del giro ético, entendido como disolución de cualquier atisbo político. En este sentido, considera que son pocas las obras que escapan de este giro ético y menciona a *La sangre de la aurora* (2013), novela de la escritora Claudia Salazar, que aborda el perfil de un grupo de mujeres senderistas desde una posición que la salva “de ser una narrativa más del giro ético” (Ubilluz, 2021, p. 129). Para Ubilluz, las obras del giro ético plantean que toda revolución o emancipación termina en un desastre humanitario, es decir, la caída de cualquier héroe y la renuncia a la posibilidad del cambio desde una mística. Por ello, Ubilluz sostiene que “No es difícil asir que el giro ético tiende a funcionar como un reparo a la política de emancipación radical”, y lo propone también como una entrada para la sospecha de cualquier proyecto político, de verlo como una “amenaza letal”. Dentro de la narrativa del giro ético, en *De silencios y otros ruidos: memorias de un hijo de la guerra* la noción de *víctimas químicamente puras* —o de *victimarios que devienen en víctimas*— queda fuera. Y más bien se abre paso a una composición más performativa de este padre a quien Salgado conoció poco, y que se plasma desde una idealización o nuevo cuerpo capítulo a capítulo.

La búsqueda de esta materia figural es lo que implica el ejercicio de crear nuevos cuerpos visuales, desde la aceptación del padre como un ente representable a través de este libro, y que al autor le permite repensar también los procesos de intención revolucionaria como una forma de asir un futuro menos trágico desde esta melancolía que al final de cuentas tiene la función de dar valor a lo político. Y, sobre todo, el rol de comprender la entrega total a la revolución también como una forma de concebir al padre.

CREACIÓN

**Manan rimayku ñawrakunachayku:
Lionor Rumiche, Edwin Lucero, Saúl Gomes,
César Machaca y Dina Ananco**

¿Pitaa kani?. En mi curso de *Arte y Literatura Indígena*, del programa de Educación Intercultural Bilingüe del Posgrado de Letras, lanzamos esa pregunta a fin de identificar la coexistencia de diversas manifestaciones culturales que, como colectivo y pueblo, tenemos. No solo como legado, herencia que se actualiza y renueva, porque las cultivamos de una u otra forma, las llevamos en el corazón o aparecen en los momentos en que el desánimo nos gana, o acaso estas manifestaciones están confinadas al ámbito doméstico. No elegimos la cultura; la cultura está instalada cuando llegamos al mundo. La aprehendemos y aprendemos desde nuestra primera mirada del mundo, se incorpora a nuestro ser y nos acompaña toda la vida. Es ese recurso que llevamos en el ánimo para resolver o enfrentar el mundo. La exploración, entonces, la hicimos desde la lógica de *ñuqa*, del yo como sujeto de cultura, pero esto no anula sino abre las posibilidades para voltear sobre aquellas dimensiones que corresponden a nuestro ser cultural colectivo. De este modo, la segunda pregunta se encaminó a explorar las expresiones culturales de nuestras comunidades, que se traducen en la situación dinámica en la *ñuqa-ñuqayku*, y que se abre a la dimensión del *ñuqanchis* (*ñuqanchik*, nosotros). Cada uno respondió a sus preocupaciones. Esas condujeron a explorar nuestra identidad, a hacer visible lo que cada uno tiene, posee, como patrimonio inmaterial y que puede ser útil en el trabajo diario. Es el quipe que cada uno lleva adherido a nuestro andar, las respuestas que llevamos en el corazón y que nos permite

exitosamente trajinar sea aquí, en nuestra comunidad o por el mundo. De allí dimos un salto para preguntar cuáles de esas manifestaciones son artísticas ¿Cuál sería la estética indígena? Propusimos indagar las formas artísticas de nuestra marca, de nuestros pueblos. Al hacerlo, volvimos sobre una nueva pregunta: ¿cómo describimos estas manifestaciones artísticas?, ¿cuáles son sus características?, ¿quiénes o quién las autoriza o estas ya forman parte de las retóricas artísticas de nuestras tradiciones? Y la reflexión invitaba a pensar lo que somos en términos de identidad y riqueza cultural para cada una de nuestras comunidades.

En estas páginas aparecen trabajos de los creativos, que son a la par memoria y testimonio. Como se entenderá, el sesgo es por la palabra que crea, la palabra mayor. Esta palabra que se hace poesía, y poesía en las diversas lenguas y su escritura. De este modo, apostamos por la presencia de Nomatsigenga, Shipibo y Wampis-Awajún, que se corresponde con la Amazonía y dos variantes del quechua: la del norte y la Ayacucho-Chanka. Decidimos exponer aquello que está vigente y circula como escritura poética indígena.

Tanto Edwin Lucero, quechua del norte, y Leonor Rumiche, nomagtsigenga, se aventuraron y responden a la pregunta, ¿*Pitay kani*? La palabra de ambos involucra el ir y venir de nuestra cultura. En ambos casos, hay una fuerte identidad con sus culturas. Edwin Lucero Zinza (Kañari, 1995) escribe “Soy mi cultura, Ayllunchik”. Explora, desde los objetos, divinidades, sensaciones, dicho universo; y nos entrega el poema “*Jilatam kani*”, que viene a incrementar su producción poética. Edwin Lucero publicó *Runapa ñawi* (2018), el primer poemario en quechua norteño, aparece en *Hawarinchis. Poesía quechua contemporánea 1904-2021* (2022) y en *Shumaq rímaq, antología de literatura en quechua inachuasi y cañaris* (2023).

Leonor Esperanza Rumiche Quintimari (Comunidad nativa de San Antonio de Sonomoro, Satipo, Pangoa, 1980) ofrece su texto “Soy mujer nomatsigenga” y decidió recoger una canción

de sanación para niños, lo transcribe y nos da una versión de esta. Recoge un *amatagantsi*, un tipo de canción que sirva para el saneamiento cuando otro ser ha raptado el espíritu de un niño o niña. Se hace en la lengua *nomagtsigenga*, que actualmente cuenta con 11 246 hablantes (censo de 2017), al tiempo que 5 271 se identifican como nomagtsigenga. “Isaraganti poomoro” se transcribe en la lengua nativa. La canción poema es realizada en primera voz [po-]. Fue cantada por señora Chela Gerónimo para realizar un *amatagantsi* de rescate. Rumiche realizó su investigación de tesis con el título de *Taller “Ogotagairo asi eirojeji” para desarrollar la identidad cultural en estudiantes nomatsigengas del nivel inicial de la i.e. n° 31968 Bajo Chavini del distrito de Pangoa* (2021).

Saúl Gomes, nacido en el poblado de Yananyac (Taycaja, Huancavelica, 1992), poeta y profesor de EIB, publicó su poemario *Supaypa suñaypa* (2019), un poemario pulcro, poblado de lo que he llamado virtuosismo barroco quechua. Ha publicado en *Atuqpa chupan* n. 6 y en *Hawarinchis* (2022). Los poemas de Inin Rono (Aroma de Culebra), Tony Christian Ramírez Nunta (Comunidad nativa Royá, Ucayali, 1995), poeta y pintor autodidacta, profesor de EIB, suele llevar poesía en su cartonera. Como creador es uno de los animadores del Club de Poetas Originarios del Perú. Ha publicado en la *Siminchikku-napa raymin* (2019) y en la revista *Kametsa*, donde aparece su poema más conocido “Soy shipibo-konibo”. Tiene en prensa su poemario *Chono* y circula un trabajo colectivo en video llamado *No me pidan regresar* (2020).

No podría faltar en este dossier la presencia aymara, una poesía potente. Aquí incluimos el trabajo del poeta César Machaca Escobar (Puno, 1989). Como creador aimara participa de la recopilación y adaptación de relatos y poemas aimaras, al tiempo de que es uno de los activistas interculturales del sur. Publicó los conocidos boletines *Oasis* (2009-2010); ha participado en los libros colectivos *Kunaymana sawinaka* (2013) y *Samkaja yatiwa* (2014). Asimismo, su poesía está marcada por

la tradición y una pulsión tierna que da ritmo especial a sus poemas aymaras; este año publicó *Semilla errante* (2024).

Esta selección se cierra con la poeta con Dina Ananco. Nacida en 1985, en la comunidad awajún Wachapea (Imaza, Bagua), ha publicado *Sanchiu* (2021), el primer poemario en lengua indígena amazónica *wampis-awajún*. Este libro se instala como río, bosque, mito, que nos desborda; intenso y novador en un formato contemporáneo con el arraigo ritual del *anent*, pura poesía. El 2022 obtuvo el Premio Nacional de Literatura (2022).

Al final, las palabras nos devuelven la convicción de la poesía, que nos habla desde adentro, que la palabra misma nos atrapa y, aunque queramos hacerle decir algo que no nos pertenece, deja constancia de lo que somos, como humanos y como cultura. Por eso, decimos *Manan rimayku ñawrakunachayku*, con licencia. No hablamos a ciegas, poesía.

Gonzalo Espino Relucé

Referencias

- Ananco, Dina (2021). *Sanchiu* [2^a ed.]. Lima: Pakarina Ediciones, CAAP-Centro de Antropología y Aplicaciones Prácticas. [Premio Nacional de Literatura, 2022].
- Ananco, Dina (2022). *Four Poems* (Cuatro poemas). *Literatura Indígena*, 23. Traducción al inglés por Christian Elguera. <<https://latinamericanliteraturetoday.org/2022/09/four-poems-by-dina-ananco/>>
- Ananco, Dina (2021). Poemas. *Luvina*, 105. <<https://luvina.com.mx/poemas-dina-ananco/>>
- Borda Huyhua, E. (Ed.) (2019). *Siminchikkunapa raymi. Antología de poesía pluricultural. Obra colectiva*. Amazonas: Toribio Sanchium Yampiag.
- Espino Relucé, Gonzalo (2022). *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea 1904-2021*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Gomes, Saúl (2019). *Supaypa suñaypa*. Lima: Hwan Yupa.

- Lucero Rinza, Edwin (2021). *Runapa ñawin*. Lima: Editorial Per-Mensam.
- Lucero Rinza, Edwin (2023). Wanuy ruripi. En Walter Maradigue & Carlos Mendoza Canto (org.). *Sumaq rimaq, antología de literatura en quechua incahuasi y cañaris*. Chiclayo: Instituto Cultural USAT-ICUSAT, Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo.
- Machaca Escobar, César (2023). *Semilla errante*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Rono, Inin (Ramírez Nunta) (2021). Poesía en idioma originario: Inin Rono Ramírez Nunta (Perú). *Kametsa*. <<https://revistakametsa.wordpress.com/2021/10/24/poesia-en-idioma-originario-inin-rono-ramirez-nunta-peru>>
- Rumiche Quintimari, Leonor Esperanza (2023). *Keinkotagantsipage aike kengabagitagantsipage*. Lima: Ministerio de Educación Dirección de Educación Intercultural Bilingüe [Historias y relatos 1 - Inicial – Nomatsigenga].

Escritura y Pensamiento
23(49), 2024, 247-250

LEONOR ESPERANZA RUMICHE QUINTIMARI

SOY MUJER NOMATSIGENGA

Soy mujer nomatsigenga. Me expreso siempre en nomatsigenga. De ella me gustan las palabras que tienen sonidos, que se repiten como en *sogoro*, que significa lagartija; *sigiri*, “variedad de gavilán”; *paraba*, “variedad de ave”. También me encanta las canciones dedicadas a seres sagrados y el inicio del tatareo “*jiyajiya, jiyajaje, jiiijiyajaje*”. También las canciones infantiles creadas por mi “*naanti janegi katerii, nakiborota chapoo, chapoo, nabibiro narai, sheik, sheik, bakibiro nobago chok, chok*”, que significa “soy un niño limpio”. Los diseños en el rostro me hacen sentir que soy una mujer hermosa nomatsigenga. En el bosque, me enamoran los colores de los pajaritos como *tsibitoki*, pajaritos de siete colores, el mirar de los tucanes, el vuelo de los loritos y el águila, que hacen que cada día pueda seguir adelante en la vida. El olor y sabrosura de las frutas silvestres, como el *itsiki, konpëgi*, ese sabor agridulce endulza mi corazón. *Kanirian*, mi hija, lleva el nombre de la madre yuca que nos alimenta cada día y pedimos que no nos abandone nunca. Cada día practicamos la oración a *tosorintsi* (dios) para que nos siga permitiendo estar juntas cultivando la cultura nomatsigenga.

AVE POMORO, TE LLEVASTE SU ESPÍRITU

Ave esta ave es ahora, déjalo al lloroncito ahora
Ave esta ave es ahora, le has enfermado al lloroncito ahora
Fea ave, escucha ave de nariz fea ahora
Déjale ahora ave fea, escucha ahora

Le has enfermado ahora, déjale al lloroncito ahora
Ave fea déjale ahora, déjale ahora al lloroncito, escucha ahora
Estoy llorándote ahora, le has enfermado a mi hijo
Déjale ahora al lloroncito ahora
Fea ave, lo dejas ahora mismo.

Canta Chela Geronimo (60) de Cubantia, Río Blanco Chiriteni
(distrito de Pangoa, provincia de Satipo, departamento de
Junín). Recogido en diciembre 2023, Río Blanco Chiriteni.

Escritura y Pensamiento
23(49), 2024, 251-255

EDWIN LUCERO RINZA

SOY MI CULTURA, AYLLUNCHIK

Soy todo lo que tiene la Pachamama, soy los dioses tutelares, soy Ninamasha, porque soy el apu del Kañari ayllu, soy **Qasay Rumi**, porque hago bendiciones con la lluvia a mi ayllu, soy tayta inti, soy mama killa, soy quien orienta a mi ayllu mejorar su ganadería, su agricultura, soy mama wayra, ayudo a seleccionar el trigo de paja.

Soy la llama dorada, guía a los Kañaris por las sendas de la oscura noche tenebrosa que merodean los condenados, soy quien convierte en luz la oscura noche, soy quien convierte el frío en cálido llama.

Soy Ninamasha, quien ahuyenta los males contra los animales, contra los malos espíritus del hermano kañari, porque tengo poder contra los males y los convierto en carbón a estos. Yo soy el dios del fuego, soy el dios protector de mis hermanos Kañaris.

Soy Ninamasha, compuesto por el idioma de mis hermanos y de su cultura de ellos que se sienten orgullosos. Soy quien lucha contra el mal que ataca la fe de ellos. Soy el orgullo de ellos, porque llevan el fuego de la valentía en su ADN. Y esta es mi historia con los valientes kañaris.

Soy el quechua que hablan mis hermanos, soy el hijo de la Pachamama, que surcan las semillas, como el ave que vuela libremente, la danza de cascabel, que hace feliz a mis hermanos los kañaris.

Soy la expresión de júbilo, soy la expresión que toca el alma de cada kañaris que baila la danza de cascabel, soy esas melodías que van de oreja en oreja haciendo vibrar el corazón del pueblo milenario.

Soy esos ponchos rojos, soy esa espada que empuñan al expresar los sentimientos y emociones en la danza, soy mi cul-

tura, porque soy la voz que merodea como un cadáver andante por las grandes urbes difundiendo la riqueza cultural y lingüística de mi pueblo, pero muchas veces sin ser visto. Soy esa corona que representa el poder y la fortaleza de mi pueblo.

Soy mi cultura, porque estoy compuesto del sentimiento y pensamiento de mi ayllu, soy los colores de las mantas, el color de la naturaleza y los tintes de las pinturas que nos ofrece la naturaleza para teñir la manta de la mujer kañari.

Pitaq kani nir yaćanarqa, nuqalla tapukar kutichikani-mapis, ichaqa pi manchachir willamashayupaynum kanman, chayrarku, kañaryaku qaqakunata, sirkakunata uyaralla ishikiyupaynu kashaq. Pachamamapa tukuy kaqninmi kani, yayakunam kani.

Ninamasham kani, Kañari ayllu apun karmi, Qasay Rumim kani, Kañari aylluypa tamyanta kaćamuq karmi, tayta intim kani, mama killapis kani, nuqam kañari aylluyta kurunkunata winachinanpaq nannichani, ćakrankunata, mama wayra karmi, triguta pukachikuyta yanapakuni.

Nina karmi, aylluykunata tutaparaq pachata nannichani, kawkuna sumrakuna purinanta, nina masha karmi, kurukunamanta riqchaq saqrakunata manchachini.

Kañari aylluymanta ayakunata manchachini kusa atiyniyqun karmi, killmushapaq tikranipis kaykunataqa, nina yayam kani, aylluykunata washani.

Ninamasha karmi, aylluypa qićwa rimananmanta yaćay kawsayninmantapis kamakashani, fe niqninta washani, Paykunapa kushiyninmi kani, ADN niqninpi kusa washakuq runa yawarninta apatin.

Aylluykuna qićwa rimananmi kani, Pachamama wamranmi kani, puquykunata shikwakuq, chay kurukuna wayralla pariyyupaynu, danza de cascabel kañari aylluyta kushikuchiymi kani, napaykuq kañari aylluy danzata tusutin kani, chay achi-chiy kañari marka aylluypa shunqunta kushichiq kani.

Chay Chupika punchun kani, chay espada kañari runa danzapi tusuqmi kani, chay yaçay kaysaymi kani, markaypa rimananta, yaçay kaysayninta Lima markapi, riqchaq suyukunapi riqsichikur purir, imanunpiqa manam pipis riqsimaqnu-chu tukunllapa, chay aylluypa atiqninmi kani,

Aylluypa yarpuynta, llakiyninta purichir, pullunkunapa, pachapa rikçanmi kani, kañari warmikuna pullunta tullpunaypaq.

Soy las expresiones en el *taki*, cada uno de los versos son mis sentimientos hechas canciones, soy *taki* de mi pueblo, porque represento la unidad entre varones y mujeres, donde se visualiza la igualdad, el respeto mutuo, la solidaridad. Todo esto hace que sea la expresión divina de mi ayllu, porque soy la *liklla*, que representa a la naturaleza, los elementos culturales y la expresión etnomatemática.

Soy de la *Pachamama*, porque cuando muero descanso en el corazón de ella. Eso hace que sea mi cultura, mi nación y la voz de mi ayllu, que no defiende sus derechos, que habla quechua en las oscuras noches. Soy la voz de mi ayllu, que se ríe, llora, canta en quechua; soy esos sentimientos que buscan autonomía como lengua.

Soy mi cultura, soy mi pueblo; soy *taki* de mi pueblo, que los niños, niñas y mi pueblo en general practican, soy la danza de los guerreros cascabeleros, que mis hermanos menores lo practican en las diversas actividades culturales, donde que también mis hermanos mayores lo practican. Soy la pedida de manos, que realizan mis hermanos cuando se conocen y se enamoran, soy también las costumbres que se realizan en ese momento, soy el que toca la charanga, porque expreso mis emociones, soy el que canta la danza del chimú. Soy mi cultura, soy todo lo que tiene kañari.

Soy el quechua, el idioma que se comunican en mi ayllu, soy las diversas costumbres en este pueblo milenario.

JILATAM KANI

Yawarniy pusqu pusqu katin kañari kani
Kañari karmi yaya kani
Wawqipaniy, jilata, ige
Yaya kani yawarniyki karmi
Yaya kani, yaçaysapa karmi
Yaya kani, yaçayniyki karmi
Pachamamapa wawan karmi ige kani
Tayta intipa churin karmi jilata kani
Imataq yaya?
Yayam pukarayki
Yawarniykim yaya
Kushikuyniyki
Amayniyki
Yayakuna jilatanchik
Wanusha pacha shunqunpi kaqkuna wawqinchik
Paykunam yarpuninchikpi kawsan
Llakiyninchikpi waqar punun
Musquyninchikpi iqamun
Chayrayku ukninchik
Chayraykum ige
Yaya kanchik
Pachamama, tayta intipis wawqinchik

Escritura y Pensamiento
23(49), 2024, 257-263

ININ RONO

JAWEN JOI

Eama riki nato serebo wishai
jaskaribi nato metsa bewa jan raonti bewai
Jara wetsa iki ea bebon
eki naikita
nokon maiti mapo mapo bainai
jawen kene kere sanken naikinapikota bewai
jaskakin jokon akin peowai jabiti joi moatianbires yoiti ikabo
itan netemakana, rami akana itan omiskana
itan ja jakomabires, yoshin akana, kiriston janen, keyokana.
Ea riki jawen joi sai ikai xabaki
ea riki Akoron koshi joi boai,
jaskaribi jawen onan shinan niikamea keyoyosma
itan non menin jonibaona
westiora pakex kirikani netemakanabo
jan ramiamisti akanabo

SU VOZ

No soy yo quien escribe estas líneas
ni tampoco quien cantará estás líricas de sanación
es alguien más
que está dentro de mí
que va cubriendo mi corona
con diseños geométricos psicodélicos que se cantan
así empieza a brotar todo lo que tenía que decir hace
muchos años
y que fue callado, menospreciado y excluido
y lo peor, satanizado, en nombre de Cristo, exterminado.
Yo solo soy su voz que le grita a la paz
Yo soy el mensajero de la energía viva de yakumama,
de los conocimientos milenarios de nuestros bosques
y de nuestros sabios
que fueron callados por un pedazo de papel
que autorizaba la discriminación.

NOKON WETSA RIKI OXE

Ea riki shipibo-Konibo
nokon papa riki bari
nokon tita riki akoron
nokon wetsa riki oxe
itan wishmabo keyoyosmabo

Nokon titanra ea koiranai itan ea rakoai jawen sanken
[keneya rakotini
enra boai jatibi ea kainko,
ja kene riki jawen onan shinan
jawen jamatainko kewe apatankainai

Ea riki shipibo-konibo
Rabikainxon en yoiyai
nii koshi reteanani jonibaon bake
raometi xobibaon itan onin raokata
jaa riki ea, sanken kenekan raokata
wishtinbaon wetsa.

MI HERMANO ES LA LUNA

Yo soy Shipibo-Konibo
mi padre es el sol
mi madre es la yakumama
mi hermano es luna
y las onteslaciones infinitas

Mi madre me protege y me cubre con sus más finos
[mantos con diseños
ahora los llevo donde me voy,
el diseño es su conocimiento
que va tejiendo en cada paso

Yo soy Shipibo-Konibo
lo digo con orgullo
hijo de los guerreros amazónicos
decorados con plantas medicinales y ayahuasca
eso soy yo, cubierto por el diseño más fino
hermano de las estrellas.

BARIN TENA

Rama Barin tena naman,non papa
nokon jemara xecheitai
itan jaimashaman kai
jato ayoni kai,
jatibi jakomabo jenebaini
moabo akana keska akin rbi.

Ea riki nato main papa ikaibo
jato jisonai
non xoobi rao jan noa raonai jawe ochaomaki
non ikon akaiboki jan noa moatinbires noa koiranoki.
Shirokanai...
Jaa jimi chikotakibi
Pichoka pacha baritia winota.

Oxe bena pikotaitibi
non moatian koshi shinanaya joni wayobo sai ikai
jiki ani koshia ikobani.
la jostisia pabe-yoyo iyamai jawetianbi nokoyamai.

DESTELLOS DEL SOL

Hoy bajo los destellos del Sol, nuestro padre
mi pueblo sonrío
y camina a pasos lentos
rumbo a la victoria,
fuera de todo mal
como siempre lo ha hecho.

Los supuestos padres de la patria
se orinan
sobre las plantas sagradas curativas
sobre nuestras deidades que nos protegen por miles de años.
Burlas...
la misma sangre derramada
hace 500 años.

Cada luna nueva
los mártires de nuestro pueblo gritan
envueltos por los árboles sagrados.
La justicia sordo-muda nunca llega.

Escritura y Pensamiento
23(49), 2024, 265-268

SAÚL GOMES ARONE

ABYA YALAPA KUTIMUYNIN

Américaqa, manam americachu karqan.
Yuraqmi pukaman llimpikurqan
Kusikuymi llaki pachaman tikrakurqan
Quri, qullqi mikuq runakuna chayamusqankurayku

Mana nanachikuq sunquyuqkunam,
llamkaqninkupi tukurachiwanchik.
Kallpanchikta qichuruwanchik,
kawsayninchikta rachuruwanchik.

Aswanqa manam kanchu waranqa watanpi mana allin
[kawsayqa.

Sinkapas mallaqyanmi.
Quchapas llimpirinmi.
Qiyapas tuqyanmi.

Tayta intiman asuykachiwananchikpaqmi,
tayta mamanchikkunam awqanakuyman yaykurqanku.
Hawka kayta maskaspam,
Kawsayninkuta churaykurqanku, rikranchikta
[sqiykuwarqanchik.

Kunanmi samanchik, asinchik hatun quchapa ñawpaqninpi.
Anti suyuta, chinchay suyuta qulla suyutapas qunqaspa.
Huñunakunanchikmi, tinkunakunanchikmi hinaspa
[qapaqyanakunachikmi.
Llapanchikmanta llapanchikpaq, sumaq kawsayta haypanapaq.

SASACHAKUYPA KALLPAN

Punchaw kanchirimuchkan,
Tayta Inti llusqirimuchkan.
Ñam ripunay pacha, chayaramunña.

Kuyasqay ayllu,
wayllusqay mamay.
Manam ñuqa raykuchu,
ñuqanchikraykum illakuchkani.

Imaya suyallowachkan,
manam riqsinichu.
Maymantapas kutimusaqmi,
ayllunchikta llapanchikmanta qispirichinapaq.

WARAQU

Suqu chukchachayuq machu.
Ayllunwan kawsaq llampu sunqu.
Sayayninrayku pukllapayanku.
Sallqa runa kasqanrayku usuchinku.
Piñariyninqa ima supaytapas ayqichin.
Qapariyninqa pachatapas kutichin.
Hatakuyninqa yakutapas waspichin.
Anku kichka, ankapa sillun.

Chiritapas uyanchan.
Rititapas sayachin.
Illapatapas pullqan.
Ichutapas qallman.

Quchakunata harkan.
Uywakunata michin.
Wachwakunawan pukllan.
Yutukunata pakan.

Escritura y Pensamiento
23(49), 2024, 269-275

CÉSAR MACHACA ESCOBAR

JARAWI VII

San Juanana q'illisiwi thaki
sami qurpawa
ch'iwu jark'i
sutiyawinaka mä laphiru qillqata uñachayi.

Tunu achila warurt'awinakata
jawiraru mä umaña waranti
samanata yawsiriru
aruqa yuriwa
yawsiri janq'uru khiwsuta
q'illisiwi pachana.

Pirqa thaki yawsiri q'illisiwi k'upanti
nayranakana mä umañata
nayrapachaxa mä laq'una
tunu pacha mach'xtayi
wali yanäka sankaru
janukasa sarawinaka qhillararu.

Pacha samina thakipa
janukasa mä jayp'una p'akita
mä laq'una amparanakapana
mä nukhu nukhu jiltu
pacha nuktu
sankanaka ñatu
mä tunu nayranaka
samina pirqsuta.

JARAWI VII

El capricho del destino en San Juan
es el lindero del color
es el límite de la penumbra
exhibido en los titulares de un diario.

Los cánticos de los antepasados
echan al río un vaso
a la suerte de la temperatura
nace el pronóstico
impreso la suerte en la clara
el capricho en el tiempo.

El capricho golpea la pared del destino
en los ojos de un vaso
el pasado de una larva
luxa el tronco del tiempo
hacia el sueño de la prosperidad
o a la ceniza de pasos.

El tiempo es el destino del color
o el silencio de una tarde fracturada
en las manos de una larva
crece un nukhu nukhu
empuja el tiempo
amasa los sueños
de un tronco de ojos
construido por el color.

NUKHUMUKURI III

Chacha jatha yachi
qinayampi samichatanaka.
Jatha ch'ichtayi
mä qiwlla phichuna.

Qiwllanaka anata k'utsu
uywaña uta thakina
laq'a chhukxa thali
jatha amukt'ayata.

Chacha siwsawi arunaka luri
jiphilla purakapana
mä qiwlla qinaya nayranakampi
mä jathana mutu qaxu

Chacha qiwllanaka jamuqi
uywaña utaru jak'a qillqatanakata
qinayanakata jak'a arunaka qillqata
jathana jalluta.

DESEQUILIBRIO III

El hombre esculpe la semilla
con la nube de retratos.
La semilla engendra
en la ceja de una qiwlla.

Cincela el recreo de las qiwllas
en el camino al huerto
sacude la polvareda
del silencio de la semilla.

El hombre hace refranes de voces
en el intestino del vientre
de una qiwlla con los ojos de nube
ablanda el pecho de una semilla.

El hombre dibuja qiwllas
cerca del huerto de grafías
cerca de las palabras de nubes
en la semilla de la lluvia.

K'AJTI III

Aru qillqatasti lurawi samina mä qulli thayata ajanuwa wayrurunakampi qillqatanaka mä lluquna wañuchita mä qullina phallqanakana. Amparanakaxa mä qhurukutu uñanaqaru puri mä janchiki jallumpi uñasi. Mä jamach'i luk'anqallunaka jaljtata uraqita jallu qhanjtana wayutati.

Aru qillqatasti lurawi utjawi mä chhaxllaqata jiru phalanaka jaratati mä qullita jamach'inaka jalawipxa tapata wawachampi. Jallu manqhata aru qillqatanakatsti lurawi laphinakawa mä qullina jilki mä jamach'i nayranakana. Thayaxa mä tinta qillqaña janchi patxana mä qulli ayinti jisk'a markaru qillqatapi wayrururu sinti manqha nayraru mä q'alta qhurukutunakana.

RESPLANDOR III

La coexistencia de la palabra y el verbo en el color de un quilli es el rostro del viento con huairuros de manuscritos en un corazón expandido en las ramas de un quilli. Las manos llegan a la mirada de un cuculí que imagina el contacto con la lluvia. Los dedillos de un jilguero estiran la distancia de la tierra en el amanecer de la lluvia.

La coexistencia de la palabra y el verbo en las cuerdas de un charango desata los vuelos de los jilgueros del nido con partos de un quilli. La lluvia de cartas en la intimidad de la palabra y el verbo son las hojas de un quilli que crece en los ojos de un jilguero. El viento de un bolígrafo sobre la piel de un quilli invade la aldea del registro más íntimo en el ojo de un huairuro en una mañana de cuculíes.

Escritura y Pensamiento
23(49), 2024, 277-283

DINA ANANCO

ETSE

Wika tuke nakajme
Amiña jukin
Aya iwarmamsattsan
Turasha ameka
Nukuchru ajarin yaja iimsam wajasam
Numpa imanjai
Suwa imanjai
Iwareame
Ashi shuar, ashi nuwa
Turasha imaniakmesha
Miñauchitme
Iiñuitme

HUAYRURO

Yo te espero siempre
Para llevarte y adornarme
Pero, tú
Viviendo en la chacra de mi abuela
Mirando al otro lado
Con color a sangre
Con color a huito
Embelleces
A los hombres, a las mujeres
Pero,
Eres mío
Eres de nosotras

APACHRUJAI CHICHAMU

Apachi,
Arutam anenkartin akainka
ashi entsanam akinmainiti.
¿Numi aiña auwashit nii aneenisa najanamuka?

Apachi,
wika, numi penke etsan
wainkachun anen ayajai.
Kuiman shiir esantikmiayi,
turasha ememamurinka churmachuyayi.
Nii wariña turatjai tawak nuna jurumki
watai uruchjai najanamunam wakamiayi,
yaunchuk Nantu urukak aya nujai metek.
Ima nuin winkau ayajai.

Apachi,
juisha anenkaka metekaiti.
Tuma ain muukjai aneniasta tuiñawai,
turasha enentaika metek najamawai.

DIALOGANDO CON EL ABUELO

Abuelo,
si el Arutam supiera amar,
habría poblado todo un río.
¿Acaso cada árbol es fruto de tanto amor?

Abuelo,
yo solo amé a un árbol
que nunca conoció el sol.
Era cicatrizante,
pero con ego torcido.
Subió en la escalera del algodón,
con las ilusiones al hombro
como Luna en el tiempo de los ancestros.
Fue la única vez que lo vi.

Abuelo,
acá se ama como allá.
Solo que piden amar con la cabeza,
pero el corazón duele igual.

EXISTIMOS

Existimos en la huella de nuestros ancestros
Tus ancestros
Existimos en la palabra hablada y escrita
En la memoria de nuestras flechas
En la profundidad del bosque y en la superficie
Juntito a la Madre Tierra
Existimos en el rostro del indígena negado
Del idioma que nos intentaron quitar
¡Avergonzándonos!
Existimos en la libertad que nunca nos robaron
En la luz propia de nuestros rostros
En la fuerza y vulnerabilidad
Existimos entre los ríos y los árboles
Como tú, entre los carros y el cemento
Existimos

PROHIBIRME DEBES

Se me debe prohibir
beber el agua de ese Río.
Se me debe prohibir
tan solo verte, Río.

En este calor intenso
que empapa mi *tarach*
muero por lanzarme
contra el remolino y
sumergirme
en tu cuerpo agua.

Solo así
podría domar
el pongo y
renacer
como el Marañón.

Río,
prohibirme debes el amanecer
y verás cómo te quedas sin lluvia.

