UNIDAD DE INVESTIGACIONES • FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

REVISTA DE LA

Escritura y Pensamiento

Vol. 23, N.° 51
Setiembre-diciembre 2024

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Escritura y Pensamiento

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

Vol. 23, N.° 51
Setiembre-diciembre 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 51

Setiembre-diciembre 2024

ESCRITURA Y PENSAMIENTO
Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Vol. 23, N.° 51, setiembre-diciembre 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-Romaní (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.° 1561-087X
E-ISSN N.° 1609-9109

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

CONTENIDO

Orinando al Señor. Carnavalización, racismo y aporía de lo nacional en "Octubre" de Antonio Gálvez Ronceros 11
Lisandro Jesús Solís Gómez

Discurso de tradición oral y música: sistema figurativo y categorías andinas en la canción "Ay, zorro zorro" 37
Mautino-Guillén Alejandro

Poesía quechua contemporánea de Ayacucho 57
Gabriel De la Cruz Espinoza

De la "Masmédula" al "Solicroo": Análisis morfológico-cognitivo de la formación y creación de palabras en tres poemas de Oliverio Girondo 79
Flavio Mitchell Álvarez Gamarra

El sueño del pongo: Una lectura desde la dialéctica del señor y el siervo de Hegel 101
Javier Eduardo Hernández Soto

La experiencia lúdica de la vanguardia en dos prosas de Adalberto Varallanos 123
Shirley Janette Castañeda Tantaleán

No hay relación. Una retórica de la casa y del amor en la poesía de María Emilia Cornejo 159
Pacheco Quispe Jhonny Jhoset

Paralelismos discursivos y traducción en tres cronistas andinos (Discurso hegemónico y contradiscurso revindicativo quechua) 171
Carlos Huamán López

Reformulación epistemológica del concepto jurídico de propiedad a partir del pensamiento indígena Asháninka y Shipibo Konibo 193
Juan Manuel Rosas Caro

Revisiones al estatus ontológico de lo mental en el Siglo XX 215
Carlos Enrique Rojas Camacho

Ingreso de komëtagantsi "adivinanza" de la cultura nomatsigenga a la escuela para el desarrollo de capacidades comunicativas 235
Silvia Luz Escobar Mincami

Locura y política en César Moro 259
Nuria Cano Erazo

El existencialismo absurdo en "La insignia (1952)" de Julio Ramón Ribeyro 287
Richard Solano Mollehuara

Antecedentes y perspectivas sobre la lectura, el libro y las bibliotecas en la agenda estatal peruana: Análisis documental (2001-2024) 307
Philarine Villanueva-Ccahuana
Rosalía Quiroz Papa de García
Luis Miguel Cangalaya-Sevillano

RESEÑAS

Fabiola Pinel. *Danza entre cenizas*. Lima: Apogeo, 2022, 267 pp. 337

Edward Álvarez Yucra

La semilla andina en un César errante
Cesar Machaca. *Semilla errante*. Lima: Pakarina Ediciones, 2023, 72 pp. 343

Boris Espezúa Salmón

Paul Baudry. *Fila para la gloria: convertirse en Julio Ramón Ribeyro*. Lima: La Siniestra Ensayos, 2024, 363 pp. 347

Roy Palomino

Ricardo Palma, escritor gótico
Ricardo Palma. *Tradiciones de terror*. Selección de José Donayre. Lima: Maquinaciones, 2023; 96 pp. 355

Jorge Ramos Cabezas

Gloria Cáceres Vargas. (2024) Muqu patapi / En la colina. Pakarina ediciones. Lima: Pakarina Ediciones, 2024; 144 pp. 365

Alex Tapara Puma

CREACIÓN

Tres poetas aimara: Alan Ever Mamani Mamani, Yesenia Verónica Ancco Almonte y Gabriela Mosas Cerezo 373

Kathia Tereza Basurto Salazar
Maria Rosa Rupalla Salavador

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 11-36

ORINANDO AL SEÑOR. CARNAVALIZACIÓN, RACISMO Y APORÍA DE LO NACIONAL EN "OCTUBRE" DE ANTONIO GÁLVEZ RONCEROS[1]

PISSING ON THE LORD. CARNAVALIZATION, RACISM AND THE APORIA OF THE NATIONAL IN "OCTUBRE". BY ANTONIO GÁLVEZ RONCEROS

MIJANDO NO SENHOR. CARNAVALIZAÇÃO, RACISMO E A APORIA DO NACIONAL EM "OCTUBRE". POR ANTONIO GÁLVEZ RONCEROS

Lisandro Jesús Solís Gómez[*]
Pontificia Universidad Católica del Perú
clanpack@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7086-2381

Recibido: 04/09/2024
Aceptado: 1/12/2024

* Bachiller y Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha colaborado en distintas revistas del medio (Tinta expresa, Discursiva, Estereograma, Martín). Fundador y miembro del Comité editorial de la fenecida revista de ensayos *Estereograma*. Estudiante de la Maestría de Literatura Hispanoamericana de la PUCP. Labora en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y en el Centro Preuniversitario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Resumen

El presente estudio analiza un relato de Antonio Gálvez Ronceros, "Octubre", que forma parte de su libro más conocido, *Monólogo desde las tinieblas* (1975). Se propone como hipótesis que este relato se enmarca en un proceso de filiación con los sectores populares, de acuerdo con el proyecto ideológico y estético del grupo Narración, y que incluye algunos componentes de la tradición de la literatura carnavalizada con el propósito de problematizar la procesión religiosa como un dispositivo de la integración nacional. En este sentido, los componentes carnavalescos articulados en el relato de Gálvez Ronceros instauran una situación comunicativa que deja traslucir el racismo que gobierna el orden social en el que se inserta el protagonista. En tal sentido, el racismo inherente a las valoraciones de los personajes no afrodescendientes se vincula con la contradicción con la que cierra el relato: se celebra al "Cristo Moreno", pero se expulsa al afrodescendiente.

Palabras clave: "Octubre", Antonio Gálvez Ronceros, cultura popular, carnavalización, nación.

Abstract

The present study analyzes a story by Antonio Gálvez Ronceros, "Octubre", which is part of his best known book, Monólogo desde las tinieblas (1975). It is proposed as a hypothesis that this story is part of a process of affiliation with the popular sectors, in accordance with the ideological and aesthetic project of the Narración group, and that it includes some components of the tradition of carnival literature with the purpose of problematizing the religious procession as a device of national integration. In this sense, the carnival components articulated in Gálvez Ronceros' story establish a communicative situation that reveals the racism that governs the social order in which the protagonist is inserted. In this sense, the racism inherent in the evaluations of the non Afro-descendant characters is linked to the contradiction with which the story closes: the "Cristo Moreno" is celebrated, but the Afro-descendant is expelled.

Keywords: "October", Antonio Gálvez Ronceros, popular culture, carnivalization, nation.

Resumo

O presente estudo analisa um conto de Antonio Gálvez Ronceros, "Octubre", que faz parte do seu livro mais conhecido, Monólogo desde las tinieblas (1975). Propõe-se como hipótese que este conto se insere num processo de filiação aos sectores populares, de acordo com o projeto

ideológico e estético do grupo Narración, e que inclui alguns componentes da tradição da literatura carnavalesca com o objetivo de problematizar a procissão religiosa como dispositivo de integração nacional. Nesse sentido, os componentes carnavalescos articulados no conto de Gálvez Ronceros estabelecem uma situação comunicativa que revela o racismo que rege a ordem social na qual o protagonista está inserido. Nesse sentido, o racismo inerente às avaliações dos personagens não afrodescendentes está ligado à contradição com que se encerra o conto: o "Cristo Moreno" é festejado, mas o afrodescendente é expulso.

Palavras-chave: "outubro", Antonio Gálvez Ronceros, cultura popular, carnavalização, nação.

Introducción

En la actualidad, la trascendencia de la obra de Antonio Gálvez Ronceros resulta innegable. Sus aportes a la narrativa breve escrita en el país han sido determinantes para delimitar un corpus permeado por el humor popular y las tensiones políticas. Enmarcada en un inicio en la aventura del Grupo Narración, la cuentística de este notable narrador chinchano se ha caracterizado por un refinado manejo estilístico, una capacidad para recrear la oralidad popular y una honda preocupación por las causas sociales. Con el paso del tiempo, su libro más celebrado, *Monólogo desde las tinieblas*[2] (1975), se ha convertido en un hito fundamental en la representación de los personajes afroperuanos en cuanto constituye un punto de inflexión en la manera cómo han sido incluidos en la ficción literaria. Sin duda, uno de los cuentos más famosos de este volumen es "Octubre"[3], una breve historia que narra las peripecias de su protagonista para terminar de orinar.

La presente investigación se propone analizar este relato a partir de algunos de sus rasgos carnavalescos (Bajtín, 1988), la presencia del cuerpo grotesco, el valor de la orina en el marco del carnaval y la figura del banquete, a fin de mostrar de qué manera contribuyen a *visualizar*, dentro de la lógica del relato, las redes de racismo que atraviesan el cuerpo social y, finalmente, cómo ayudan a revelar el carácter paradójico de la

procesión tal como es representada. Como se sabe, esta celebración religiosa funciona *oficialmente* como un cohesionador de lo nacional (Rostworowski, 1992 y Roca, 2016), como una suerte de dispositivo religioso que busca suspender las diferencias y, de ese modo, ayudar a forjar la nacionalidad como un todo articulado. No obstante, la imagen que propone el final del relato cuestiona este propósito integrador, ya que revela la existencia de una incompatibilidad innegociable entre los habitantes de la ciudad y el protagonista, y, sobre todo, porque su corporalidad resulta extraña y desestabilizadora del orden social, pese a que la efigie de Jesucristo que se celebra se le conoce también como el *cristo moreno*. En ese sentido, en el final del relato, se inscribe una paradoja, aquella que acepta lo afroperuano como cuerpo sagrado que se celebra, pero, al mismo tiempo, lo rechaza cuando se trata de un ser vivo.

Para confirmar esta hipótesis, se dividirá la exposición en cinco apartados. En el primero, se brindarán algunos datos sobre la filiación popular del proyecto cuentístico detrás de *MT* a raíz de la experiencia de AGR como parte del segundo número de la revista *Narración* (1971). En el segundo, se argumentará la pertinencia de las ideas de Bajtín sobre la literatura carnavalizada y el realismo grotesco (1988 y 2012) para el análisis de este relato, y se presentarán algunos fragmentos que justifican la importancia de los elementos carnavalizados en el mundo ficcional del cuento. En el tercero, se propondrán algunas definiciones de racismo (Portocarrero, 2007 y Wieviorka, 2009) que servirán de base para mostrar de qué manera este se "pone en escena" en la narración. En el cuarto, se explicará la dinámica del culto al Señor de los Milagros como articulador de lo nacional, desde la perspectiva aún canónica de Rostworowski (1992), y el valor que posee la procesión dentro del mismo (Roca, 2016). Sobre esta base, se analizará la paradoja que propone el final del relato, en cuanto se acepta la efigie del Cristo Moreno, pero se rechaza al campesino afroperuano. Finalmente, se

resumirán las ideas centrales de este ensayo en el quinto apartado y se propondrán algunas conclusiones.

1. La filiación popular del proyecto narrativo de *Monólogos desde las Tinieblas (MT)*

Antes de comentar "Octubre", es necesario observar la participación de su autor dentro del proyecto de la revista *Narración*[4]. Esta publicación se gestó gracias a la iniciativa de algunos escritores de origen provinciano y vinculados a la carrera magisterial, como Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez. Este conjunto de escritores, principalmente narradores, unieron esfuerzos para crear una publicación que conjugara sus inquietudes creativas y su compromiso ideológico. Como señalan Arámbulo y Valenzuela (2018), la evolución de esta revista

> muestra el afinamiento de un proyecto político que se gesta en 1966 y que se orienta a asumir, desde el maoísmo, con todos los riesgos que ese hecho implica, un clasismo capaz de conducir al segmento obrero campesino y al de la clase media baja urbana, por los caminos de la revolución. (2018, p. 15)

En este sentido, desde su primer número, el grupo cohesionado alrededor de esta publicación apostó por una propuesta que colocaba la política como una de sus prioridades, sin abandonar sus preocupaciones estéticas y literarias. Se trata —podría afirmarse— de una literatura que asume un "compromiso" con las clases menos favorecidas y que define sus acciones sobre la base de una agenda política reivindicativa. Dentro de ese marco de referencia, la revista misma es concebida como un espacio de acción. Así, los integrantes de *Narración*

> postulan que la divulgación de ideas, la polémica frontal, el esclarecimiento ideológico, la denuncia, la creación comprometida, el emplazamiento, el ejercicio de la crítica literaria desde un punto de vista clasista y la toma de posición, [pues] *eran los diversos aspectos en los que debían encarnar las*

> *acciones intelectuales emprendidas por la revista*. (Arámbulo y Valenzuela, 2018, pp. 12-13, cursivas nuestras)

Sin embargo, estas "acciones intelectuales" emprendidas desde el espacio de la revista, en su segundo y tercer número, adquieren una forma textual concreta: la crónica social. Arámbulo y Valenzuela (2018) consideran que esta fue concebida como un "puente" entre los escritores detrás del proyecto, muchos de ellos pertenecientes a la clase media, y los sectores populares a los que aspiraban a representar (p. 47). De la misma forma, estos autores afirman que el objetivo principal de la crónica era "hacer oír la voz del pueblo" (2018, p. 47). Es sumamente importante calibrar el hecho de que esta preocupación por "escuchar" a los sectores populares se concreta en la crónica a nivel formal, ya que esta incluye testimonios que son incorporados respetando el registro oral de los interlocutores de turno.

Como se sabe, en 1971, AGR participó en el segundo número de la revista como parte del consejo de redacción y como autor con un fragmento de la novela *Soldados de la amargura*, que, según se anunció en la biodata que lo acompaña, se iba a publicar ese mismo año (Arámbulo y Valenzuela, 2018, p. 59). También, colaboró en la preparación del suplemento de la revista: "Nueva Crónica y Buen Gobierno", que tuvo como eje la crónica "Los sucesos de Huanta y Ayacucho". En dicho apartado, se indica que AGR, junto con Miguel Gutiérrez, ayudaron en la recopilación y la redacción de textos incluidos en el suplemento[5]. En este primer ejercicio cronístico, llama la atención el contraste entre la parte central del documento que se caracteriza por un estilo neutral, escueto y llano, y las columnas que incorporan el testimonio, la "voz", de algunos de los actores y testigos de los eventos narrados. Es crucial considerar la participación de AGR en esta sección del suplemento, ya que justamente, como algunos especialistas han señalado, uno de los pilares de la propuesta de *MT* consiste en una contraposición estilística similar, es decir, en la combinación de un registro estándar con otro

que ficcionaliza la oralidad de sus personajes[6]. En consecuencia, podría postularse que la propuesta lingüístico-estilística de la crónica pudo haber servido de matriz o "laboratorio" para la publicación posterior del cuentario del narrador chinchano.

No obstante, lo más importante es comprender que en la propuesta editorial y estética de la revista *Narración* subyace una preocupación por aproximarse a la cultura viva y a las luchas políticas de los sectores populares a partir de la acción y, especialmente, a través de la forma literaria. Miguel Gutiérrez, quien fue uno de los principales gestores y voceros de esta publicación, sostiene que este círculo de autores no constituyó un frente ideológico con propiedad. Al realizar un recuento de la experiencia editorial de la revista, Gutiérrez recuerda que

> nunca se debatió el asunto de las militancias partidarias, pues quedó establecido de manera definitiva que [sic] en todo caso, esta era una opción estrictamente personal y reservada. Y si bien entre nosotros podía existir diferencias y matices en la comprensión del marxismo (incluso se podía no ser marxista o ajeno al mismo), había un elemento común que nos unía por encima de cualquier contingencia: *nuestra adhesión al mundo popular, dado que nuestro origen social había sido anterior al conocimiento de cualquier teoría o filosofía política.* (1998, p. 52, cursivas nuestras)

Esta "adhesión a lo popular", asumida como una constante entre los escritores vinculados en algún momento con la revista, supuso una apuesta formal que, en algunos casos, condujo a que la literatura que produjeron se "impregne" de las formas de la cultura popular que querían representar. En consecuencia, esta variable puede ser determinante para comprender la forma cómo "Octubre" interioriza los códigos de lo popular y construye su universo representado sobre ese sustrato. Así, uno de los aspectos claves para comprender el libro de AGR no pasa por valorar el carácter mimético de sus ficciones, sino por establecer de qué manera estas interactúan con las imágenes o formas de la cultura popular.

2. El cuerpo grotesco, la orina y el banquete dentro de "Octubre"

La producción de "Octubre" se enmarca en un contexto en el que su autor se alinea con un grupo de escritores que intenta un acercamiento a lo popular. En consecuencia, es oportuno interrogarse de qué forma esta directriz afecta la forma del relato. Para responder a esta cuestión, algunas de las ideas postuladas por el teórico ruso Mijaíl Bajtín resultan de sumo interés, ya que es uno de los que mejor ha comprendido el funcionamiento y el poder creativo de las formas populares.

Este estudioso estima que, durante la Edad Media y el Renacimiento, las manifestaciones de la risa se oponían a la cultura oficial, caracterizada como seria, religiosa y feudal. En su opinión, "estas formas y manifestaciones [...] poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca" (Bajtín,1988, p. 10). En tal sentido, estas formas estéticas organizaron un repertorio que, en su momento, expresaban una visión de mundo compartida que, en paralelo a las ideas hegemónicas de ese entonces, formaba parte de la vida cotidiana de los campesinos, artesanos y mercaderes, tanto en el campo como en las grandes ciudades.

Para Bajtín, las manifestaciones del carnaval conformaban "una forma de *espectáculo sincrético* con carácter ritual" (Bajtín, 2012, p. 241). En esencia, se trataba de un "lenguaje" articulado que transmitía una percepción carnavalesca del mundo. No obstante, el autor ruso considera que el lenguaje del carnaval "se presta a una cierta transposición al lenguaje de imágenes artísticas, emparentado con él por su carácter sensorial y concreto, esto es, al lenguaje de la literatura. *Llamaremos carnavalización literaria a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura*" (2012, pp. 241-242, cursivas nuestras). Así, las celebraciones carnavalescas y la cultura cómica popular, expresadas en una estética que Bajtín denomina "realismo

grotesco"[7], influyeron en la aparición de una vertiente literaria que se caracterizó por la asimilación de esas formas y su implementación artística. Desde la perspectiva de Bajtín, algunas de estas imágenes han sobrevivido en ciertas obras literarias[8], especialmente en aquellas que se han aproximado al sustrato de las imágenes y a la plasticidad cultural del pueblo[9].

¿Cuáles son los elementos de la estética del realismo grotesco que pueden hallarse en "Octubre"? Básicamente son tres: la corporalidad del protagonista, el simbolismo de la orina y el excesivo consumo de comida. Los dos primeros se vinculan a la concepción del cuerpo grotesco y el tercero a la imagen del banquete. En primer lugar, dentro del marco del realismo grotesco, el cuerpo adquiere una dimensión radicalmente distinta a la que impera en la actualidad. Se trata de un cuerpo inacabado, incompleto y "en movimiento" (Bajtín, 1988, p. 285), cuyas fronteras nunca son realmente sólidas. Sus bordes se confunden o se tuercen, al punto de que resulta imposible disociarlo del cuerpo de los demás e, incluso, del mundo. Para Bajtín, el cuerpo grotesco "no está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por este" (1988, p. 285). Por tal razón, lo grotesco se concentra en todo aquello que "desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él" (1988, p. 285). Las protuberancias y los residuos corporales, en este sentido, poseen un rol protagónico dentro de esta concepción.

El conflicto central de "Octubre" radica en que el protagonista no puede terminar de orinar, debido a que constantemente es asaltado por las personas de la ciudad que buscan sancionarlo, expulsarlo o, hacia el final del relato, castigarlo. Esta trama, en apariencia simple, es narrada de una forma bastante peculiar, debido principalmente a que incorpora elementos que exceden el realismo convencional. En efecto, el inicio del relato ilustra bien la dinámica de todo el texto:

> Una noche de la fiesta de octubre, mientras la procesión del Cristo Crucificado avanzaba por una calle colmada de gente, un negro delgado y *de elevada estatura* orinaba en el centro de una calle cercana y poco transitada. Había venido del campo, estaba borracho y contemplaba de un modo pueril la parte del suelo donde se precipitaban *sus aguas*.
>
> *El negro no tenía cuándo acabar y sus aguas, yéndose de bajada, habían enrumbado hacia una esquina, daban la vuelta a la derecha y se perdían de vista en la otra calle*. No se sabía hasta dónde estaban llegando. (Gálvez Ronceros, 2017, p. 55, cursivas nuestras)[10]

Llama la atención el contraste entre ambos párrafos. El primero se inscribe en una estética que podría ser caracterizada como "realista". Sin embargo, en el siguiente, es posible observar que esta primera identificación resulta cuestionable, ya que la orina, tal como es descrita desde este punto y a lo largo de todo el texto, excede los límites de la verosimilitud mimética. Además, el elevado tamaño del protagonista es un detalle que, si bien solo es mencionado solo un par de veces, sirve para insertar la narración dentro de los códigos de la literatura carnavalizada. Por ejemplo, se menciona al inicio que se trata de "un negro delgado y de elevada estatura" (p. 55). Más adelante, se indica que el tamaño del personaje parece aumentar: "El guardia se acercó. Entonces se dio cuenta que [sic] el negro era más alto de lo que le había parecido a la distancia, *como si de pronto hubiera crecido*" (p. 57, cursivas nuestras).

Por otro lado, un rasgo que lo caracteriza es la dimensión de su miembro viril que, según la descripción del relato, parece "un brazo de muchacho" (p. 56). Este órgano genera distancia entre los curiosos que se acercan a ver su disputa con un guardia: "Como el negro seguía con el miembro afuera mientras discutía, los curiosos procuraban mantenerse prudencialmente retirados *obedeciendo a una especie de precaución instintiva*" (p. 58, cursivas nuestras). Las personas, en ese sentido, asumen las dimensiones de los genitales del protagonista como una

suerte de amenaza a su integridad. Como se aprecia, un rasgo característico de este personaje radica en que parece *estar en crecimiento permanente*.

No obstante, como señala Bajtín, "la exageración (hiperbolización) es efectivamente uno de los signos característicos de lo grotesco (sobre todo en el sistema rabelesiano de imágenes); [sic] pero no es, sin embargo, el signo más importante" (1988, p. 276). En otras palabras, es necesario recalcar que la concepción carnavalesca del mundo no se agota en la imagen hiperbólica de la corporalidad. En realidad, detrás de estas imágenes, se esconde una concepción que coloca la fecundidad como uno de los principios esenciales que propicia el devenir histórico y reivindica el lugar del hombre en el cosmos, ya que le permiten luchar contra el temor que surge ante las fuerzas de la naturaleza que lo amenazan constantemente (Bajtín, 1988, p. 302)[11].

Otro aspecto que desde el inicio del relato llama la atención y que se vincula con el cuerpo grotesco es la cantidad de orina que produce el protagonista. Es importante considerar que para referirse a esta sustancia se emplea la expresión "aguas". Por ejemplo, se menciona al inicio que "contemplaba de un modo pueril la parte del suelo donde se precipitaban *sus aguas*" (p. 55, cursivas nuestras) y, a continuación, se señala que "*sus aguas* [...] se perdían de vista en la otra calle" (p. 55, cursivas nuestras). Hacia la mitad del relato, incluso, se afirma que, en ese lugar, unos transeúntes "se habían encharcado y [...] caminaban pegados a las paredes haciendo equilibrio sobre el borde de los tacones" (p. 58). Esos mismos personajes se interrogan sobre el origen del abundante líquido. Así, discuten sobre si se trata de un aniego producido por el desborde de una acequia o el resultado de una cañería desbocada (pp. 58-59).

La omisión del término orina puede deberse a una decisión estilística, ya que, igualmente, se soslaya el nombre del órgano sexual masculino por medio de paráfrasis o expresiones equivalentes. Sin embargo, es relevante el hecho de que se escoja una expresión como "sus aguas" para sustituir la

palabra "orina" considerando que el volumen excesivo del líquido parece, por lo menos en una escena, anegar algunas de las calles de la ciudad. La imagen del espacio urbano sumergido en orina se relaciona también con el lenguaje del carnaval. Los orines, dentro de este marco, establecen relaciones con el mar. A partir de su análisis de *Gargantúa y Pantagruel*, Bajtín sostiene que

> la orina (como la materia fecal) es la *alegre materia* que rebaja y alivia, transformando *el miedo en risa*. Si la segunda es intermediaria entre el cuerpo y la tierra (el eslabón cósmico que vincula a esta con aquel), *la orina lo es entre el cuerpo y el mar* [...] *Orina y materia fecal transformaban al temor cósmico en un alegre espantajo de carnaval*. (1988, p. 301)

Para los fines de la lectura propuesta, interesa constatar que existe una filiación entre el lenguaje carnavalesco y algunas imágenes del relato, y, en un segundo momento, observar cuál es su función dentro del mismo. En el caso específico de la orina, es evidente que sí existe un vínculo entre el archivo de las imágenes carnavalescas y la manera en que lo emplea AGR en el relato.

Un tercer aspecto que también se inserta en la lógica del carnaval es aquel que se relaciona con el consumo de los alimentos y las bebidas, operación que adquiere un valor inusitado en el universo de lo cómico popular. Bajtín sostiene que "en el libro de Rabelais [*Gargantúa y Pantagruel*], las imágenes del banquete, es decir, del comer, beber, de la ingestión, están directamente ligadas a las formas de la fiesta popular" (1988, p. 250). En su análisis, sobre el funcionamiento de estas imágenes en la gran novela de Rabelais, Bajtín sostiene que, por lo general, la tradición del banquete está relacionada con el "juego libre con las cosas sagradas" y supone un triunfo victorioso del hombre sobre el mundo (1988, p. 266). En el cuento que se comenta, es posible identificar este tópico en uno de los pasajes

centrales cuando el protagonista busca explicar el origen de su condición a uno de los guardias que intenta llevárselo a la comisaria:

> —E quel tiempo se mia pasá. Yo vine al pueblo en la mañanita, junto con mi compaire Froilito. Nos juimo a la plaza diarma y como vimo mucha mesa vendiendo comía, nos dio hambe y nos pusimo a comé. *En una mesa comimo unos cuyes firtos, en ota mesa chicharone con yuca amaría, má allá un acombiná e calapurca con sopaseca, má allacito un seco e pato... Hicimo detapá como docienta botea e tintío.* Ahi nos quedamo dormios y cuando diperté vi que ya era de noche y que mi compaire Froilito nuetaba. Siabrá ido a la porcesión, me dije, y entonce me vine caminando pa acompañá al Señó Crucificá. Pero en eta calle miagará la gana de eta miadera... (p. 57, cursivas nuestras)

En opinión de Bajtín, las imágenes del banquete "están indisolublemente ligadas a las fiestas, a los actos cómicos, a la imagen grotesca del cuerpo; además, y en forma esencial, están vinculadas *a la palabra, a la sabia conversación, a la festiva verdad*" (1988, p. 252). Resulta claro que la abundancia de este almuerzo pierde legibilidad fuera de la lógica de la literatura carnavalizada. La relación entre el banquete y la recurrencia a un tipo de lenguaje es esencial, debido a que era el espacio de la mesa generosa de alimentos la que provee las condiciones básicas para que la palabra se desprenda de sus ataduras: "*El pan y el vino* […] *anulan el temor y liberan el lenguaje*" (Bajtín, 1988, p. 257). Como se aprecia, la imagen del almuerzo opíparo es otro indicio más de que el relato propone, a partir de la puesta en funcionamiento de ciertos elementos, una situación carnavalesca. ¿Pero cuál es el propósito de este procedimiento? ¿Por qué apelar a estos recursos? ¿Cuál el objetivo final de esta estrategia narrativa? La última cita de Bajtín brinda luces al respecto: se trata de establecer una condición de apertura de la palabra y del pensamiento. En tal sentido, el objetivo del relato es "poner en escena" los prejuicios y prácticas que están

detrás de la persecución del protagonista. En otras palabras, desnudar la lógica racista que aflora en el espacio urbano, tal como es ficcionalizado.

A partir de lo anteriormente expuesto, es necesario recalcar que no existe una coincidencia completa entre las imágenes del cuerpo grotesco, la orina y el banquete empleadas en "Octubre" con las propuestas por Bajtín en su análisis de Rabelais. Es decir, no se trata de que estas imágenes se inscriban de forma plena en el sistema estético del realismo grotesco propuesto por el analista ruso. Existe más bien una cierta afinidad, un vestigio si es posible afirmarlo, y, lo que resulta de mayor importancia, su inclusión obedece fundamentalmente a una decisión estético-política. En otros términos, el empleo de estas formas se debe a un propósito estético y político definido.

3. Sinvergüenza, inmundo, sacrílego o recluso: las redes del racismo en "Octubre"

En su análisis de "Octubre", Fernando Vidal (1979) plantea que la actuación del protagonista "comporta una transgresión a las normas urbanas, que es analizada de manera progresivamente problemática *según entren en juego una serie de valoraciones* —todas negativas por cierto" (p. 67, cursivas nuestras). A continuación, en la página siguiente, presenta las tres valoraciones que él considera centrales en el relato: orinar como un acto vergonzoso, como un acto prohibido y como un acto sacrílego. Asimismo, considera que con sus acciones el protagonista amenaza tres tipos de norma: la urbanidad, la civilidad y la liturgia. Finalmente, vincula estas ideas con tres agentes concretos: el primer y el segundo guardia, y la vieja del negro rebozo respectivamente (Vidal, 1979, p. 69). En síntesis, su propuesta de lectura perfila tres momentos claves en el relato a partir de una confrontación que involucra a los ejes de transgresión, norma y agente. De esta forma, por ejemplo, el orinar en la vía pública se comprende como un acto vergonzoso que atenta contra la

urbanidad y las buenas costumbres en la confrontación entre el protagonista y el primer guardia.

Estas ideas son oportunas para comprender el componente ideológico del cuento de Gálvez Ronceros y delimitar su carácter dialéctico, en el sentido de que destaca que los núcleos narrativos esenciales implican la discusión y la valoración de un acto concreto en el marco de las normas de la vida urbana[12]. Asimismo, acierta Vidal al reconocer que el protagonista siempre es valorado negativamente. Si se deja de lado el hecho de que orinar en la calle es una práctica antihigiénica, es claro que el relato aprovecha este motivo para poner en escena el desencuentro radical entre su protagonista y el espacio citadino. La lectura detallada de Vidal lleva a pensar que cada una de las sanciones que, finalmente, se le imponen obedece a un discurso racista que solo se vuelve transparente dentro del marco de la fiesta religiosa.

Una definición elemental sobre lo que es el racismo la propone Michel Wieviorka (2009). Este autor sostiene que "el racismo consiste en caracterizar un conjunto humano mediante *atributos naturales, asociados a su vez a características intelectuales y morales aplicables a cada individuo relacionado con este conjunto* y, a partir de ahí, adoptar algunas *prácticas de inferiorización y exclusión*" (2009, p. 13, en cursivas). Sin embargo, sería un error considerar que este discurso constituye un conjunto de ideas que únicamente reposan en la mente de los individuos. Por el contrario, Wieviorka afirma que el racismo debe ser entendido también como "*un componente de conductas entre grupos humanos* que toma la forma del prejuicio, de la discriminación y de la segregación, [...] pero también de la violencia" (Wieviorka, 2009, pp. 51-52, cursivas nuestras). En otras palabras, el racismo no solo supone la calificación de un sujeto, sino también justifica una serie de prácticas que amenazan su integridad física y mental. Se trata de un discurso que vincula palabra y acto en desmedro del otro distinto[13].

Aunque el texto nunca problematiza directamente la importancia del color de piel del personaje principal, sí escenifica el razonamiento racista detrás de la actitud de algunos otros. Por ejemplo, se percibe así en el caso de la anciana de negro rebozo que consigue reunir a las autoridades de la ciudad para expulsar al campesino que atenta contra el orden urbano:

> Una vieja de negro rebozo vino a sumarse al grupo, hurgó con toda la cara y dio un increíble salto hacia atrás, como si la hubieran apartado de un puntapié. *Por un instante quedó paralizada frente al grupo, la boca y los ojos desbaratados de espanto, como si en medio de aquellos hombres acabara de ver de cuerpo entero a satanás*. En seguida dio la espalda al grupo, agitó con desesperación las manos en lo alto y, poniendo en movimiento una incalculable cantidad de arrugas, echó a correr hacia la calle de la procesión, gritando:
>
> —¡Están orinando al Señor! (p. 58, cursivas nuestras)

Resulta evidente que la equivalencia entre el protagonista y satanás se basa en los rasgos que, de manera dosificada y sutil, el narrador ha ido brindado a lo largo del relato: su estatura, que parece aumentar a cada momento; el tamaño de sus genitales, siempre expuestos a la vista de los transeúntes; y la cantidad de orines que produce, esas aguas que parece que estuvieran a punto de cubrir la ciudad de pestilencia. La visión del cuerpo del protagonista, quien no deja de orinar ni siquiera cuando entabla una discusión con el segundo guardia[14], es la que provoca esa respuesta de "espanto" y, sobre todo, de alarma. El grito de este personaje busca advertir sobre la amenaza que supone ese cuerpo extraño dentro de los límites de la ciudad.

Asimismo, es importante considerar que, desde la perspectiva de este personaje, el hecho de orinar en el espacio público supone una afrenta directa contra la efigie del Cristo, cuya celebración conforma el trasfondo del cuento. Es decir, al ensuciar las calles, el protagonista mella la integridad de la divinidad

misma, vulnera su estatus, lo rebaja y denigra. Esta identificación implícita entre la ciudad y la efigie es central, ya que permite comprender que la celebración religiosa, más allá de lo que pueda parecer, posee un carácter excluyente. Esta sanción, que demanda la expulsión del protagonista, queda cifrada en su equivalencia con "satanás", personaje que encarna la antinomia total con respecto a la sacralidad cristiana y que revive un tópico del discurso colonial contra los afrodescendientes[15].

En ese sentido, la descripción del protagonista como un ser siempre en falta, ya sea porque atenta contra la vergüenza, el decoro o el rito religioso, es sumamente útil para comprender de qué manera operan las redes de racismo que siempre sancionan (y definen) al sujeto afroperuano (Vidal, 1979, pp. 67-68). No obstante, es posible complementar esta caracterización con una escena más del relato. Previo al final, dos personajes anónimos intentan atravesar por una calle anegada por los orines del protagonista. Ambos ensayan varias hipótesis para explicar la situación de la calle:

> Cuando vieron por sobre los hombros de los demás al guardia y al negro pensaron que como nadie acostumbraba [sic] trabajar el día del Señor, *el negro debía ser algún recluso que por orden del comisario estaba arreglando la cañería* [sic] *vigilado por el guardia*. Y siguieron su camino. (p. 59, cursivas nuestras)

En este pasaje, sin que la narración devenga en una "exposición" de ideas, se consigue establecer el razonamiento detrás de las acciones de los personajes. Su necesidad de respuestas queda satisfecha al observar al protagonista del relato. Su sola contemplación provoca que una serie de prejuicios se activen: el negro debe ser un "trabajador", pero, como nadie trabaja el día del Señor, debe ser más bien un "recluso". El relato pone en escena, entonces, un razonamiento que permite despejar las dudas de estos personajes, que reorganiza nuevamente su mundo de manera coherente. En otras palabras, esta escena

revela que debajo de las valoraciones "negativas" que postula Vidal subyace un componente racial que las articula.

En síntesis, se puede parafrasear el análisis de Vidal (1979) y proponer que, a lo largo del relato, las distintas valoraciones adjudicadas al protagonista están relacionadas con un sedimento racista que opera de manera continua y discreta. En tal sentido, este es un relato que denuncia por medio de una serie de estrategias formales, sin apelar a la exposición doctrinaria ni al panfleto. Asimismo, es necesario comprender que esta liberación de ideas y razonamientos solo es posible en el marco de una celebración religiosa impregnada del hálito del carnaval, que constituye un espacio donde, al aniquilarse las distancias y las jerarquías, es posible "*un contacto libre y familiar entre la gente*" (Bajtín, 2012, p. 242), así como sus ideas y pensamientos, que adoptan una forma material y se expresan en el plano social.

4. La procesión, el lienzo y la carne: una aporía del proyecto nacional

Desde el título, "Octubre" es una narración que se enmarca dentro de una celebración religiosa. Aunque en el cuento se indica expresamente que las acciones giran en torno a la "procesión del Cristo Crucificado" (p. 55), tal como se menciona al inicio del relato y se reitera en varios pasajes posteriores, resulta obvia la referencia a la fiesta del Señor de los Milagros, que se celebra justamente en el mes de octubre, el "mes morado". La procesión es una forma de religiosidad popular cercana a los sacramentales[16]. Según el *Catecismo de la Iglesia Católica*, las expresiones de la religiosidad popular, como la procesión, constituyen un complemento a la liturgia, pero no consiguen sustituirla (CCC 1675). Además, requieren un "discernimiento pastoral [para] purificar y rectificar el sentido religioso que subyace en estas devociones y para hacerlas progresar en el conocimiento del Misterio de Cristo" (CCC 1676). En otras palabras, son

celebraciones que, sin una guía adecuada, pueden desviarse de su objetivo central. Un último rasgo característico de este tipo de festividades es su "capacidad de síntesis vital" (CCC 1676)[17], que comulga lo divino y lo humano en una misma celebración.

En opinión de Fernando Roca, la procesión católica, en general, se caracteriza por cuatro rasgos esenciales: su carácter sintético, que conjuga la experiencia concreta con lo trascendente; su llamado a la esperanza; la presencia del símbolo de la cruz; y su función como cohesionador social (2016, pp. 104-105). Sobre este último punto, el especialista postula que las procesiones, dentro del ámbito del catolicismo, contribuyen a consolidar los lazos comunitarios:

> Los colectivos humanos que las asumen presentan una gran diversidad en los ámbitos social, racial y económico, así como en los niveles educativos. Sin embargo, *al estar todos unidos por esa vivencia religiosa común que motiva su encuentro, la procesión permite que aquellas diferencias se diluyan*. (Roca, 2016, p. 104, cursivas nuestras)

De esta manera, la procesión constituye una manifestación religiosa de carácter popular que ayuda a desvanecer, momentáneamente, las diferencias sociales de diversa índole. En ese sentido, una celebración como el culto al Señor de los Milagros forma parte del "proceso de gestación de nuestra identidad nacional" (Roca, 2016, p. 115).

En realidad, esta dimensión social de la festividad religiosa del Cristo Moreno se encuentra inscrita en esta desde su origen, en opinión de María Rostworowski. Según esta especialista, el culto del Señor de los Milagros contribuye a la formación de la identidad nacional, ya que es una expresión religiosa con un marcado sincretismo que vincula y fusiona las distintas matrices etnicoculturales que caracterizan a los colectivos en el país. Según esta investigadora, este culto es el resultado de una combinación de distintas tradiciones, indígenas[18], afroperuanas y criollas, entrelazadas por un sentimiento común: el

miedo a los temblores y terremotos en la costa (Rostworowski, 1992, p. 14). Este origen sincrético del culto, en su opinión, se proyecta hacia el futuro y lo convierte en una herramienta para forjar la unidad nacional:

> En la investigación sobre las lejanas raíces de la devoción al Señor de los Milagros, devoción profundamente enraizada en la mayoría de peruanos, hallamos una base y origen indígena, un vehículo negro y su adopción posterior por el elemento criollo. *En esos principios encontramos la formación de la simbología de la composición racial del Perú, fundida en una misma devoción, síntesis perfectamente homogénea de una aspiración, de un deseo de llegar a encontrar una verdadera identidad nacional*. (Rostworowski: 1992, p. 143, cursivas nuestras)

En otras palabras, la procesión y el culto al Señor de los Milagros, en general, funcionan como un cohesionador social, un dispositivo que integra a los miembros de la sociedad en una gran comunidad nacional, donde, mientras dure la celebración, las diferencias se suspenden a fin de conseguir un todo armónico y sin tensiones. En otros términos, se trata del mito del mestizaje que opera como coartada para imaginar la nación como una totalidad no conflictiva. Sobre la base de esta información, conviene recordar qué imagen propone el relato sobre este punto. La escena previa al final, en la que aparecen los representantes de la ciudad unidos para expulsar al protagonista ilustra muy bien una de las paradojas centrales del relato:

> Entonces reapareció por la esquina la vieja de negro rebozo santiguándose y señalando incisivamente el círculo a un apurado cortejo que venía detrás de ella y en el que se veían ocho policías, el alcalde, el subprefecto, cuatro sacerdotes llevando sendos crucifijos en la mano derecha y un hombrecillo con una jofaina al parecer de agua bendita. La vieja y el cortejo llegaron al círculo y la voz de uno de los sacerdotes intentó abrirse paso:

> —Quién es el sacrílego que está orinando al Señor.
>
> El negro estiró el cuello, miró por sobre las cabezas y distinguió el tumulto que acababa de llegar. Entre las sombras de su borrachera percibió entonces el peligro. (p. 59)

Llama la atención la concentración de personalidades que salen en defensa de la efigie y de la ciudad. En algún sentido, no existe simetría entre la "amenaza" y la respuesta. Asimismo, la sensación de "peligro" del protagonista, en vista de que su vida se ve bajo amenaza, ratifica la inviabilidad de un diálogo entre ambas partes.

Por otro lado, es necesario insistir en que la imagen que se celebra durante todo el mes de octubre es la de un "Cristo moreno". Es decir, se acepta la mención al personaje de piel oscura mientras ingrese como nomenclatura, efigie o parte del decorado, mas no cuando se presenta directamente ni menos cuando expresa su procedencia social. En ese sentido, se puede afirmar que el final del cuento se instala sobre una paradoja: el sujeto afro solo se integra al plano social como nombre o efigie dentro del culto religioso, mas no se admite su inserción directa como individuo. En otras palabras, la imagen del Cristo Moreno funciona como centro del culto religioso, donde es objeto de glorificación y celebración, pero su inscripción dentro de la ciudad, como sostiene Richard Leonardo, es advertida como desestabilizante y generadora de caos social (2016, p. 112), y, por ello, debe ser expulsado[19].

El final del relato propone, entonces, la contraposición de dos corporalidades: una que funciona como eje del culto, elaborada a partir de cal y pintura sobre un lienzo, y otra que recupera la dimensión popular carnavalizada que, simbólicamente, alude a las poblaciones afroperuanas asentadas en la zona rural. La imagen final del relato sugiere que la festividad fracasa en su su rol de cohesionador social, ya que solo superficialmente integra a los individuos. Esta idea es más potente si se considera el aporte significativo de la población afroperuana para definir

la forma actual que posee la celebración religiosa del Señor de los Milagros.

5. A manera de conclusión

La presente investigación se propuso mostrar que "Octubre" de AGR incluye algunos componentes de la literatura carnavalesca que conforman una situación de apertura que permite evidenciar las redes de racismo que atraviesan el espacio urbano. El cuento cierra, finalmente, con una paradoja: se rinde culto a una efigie denominada "morena", pero, en el mismo movimiento, se expulsa al protagonista afro de la ciudad.

El objetivo de esta lectura es, en principio, revalorar dos aspectos que, debido a diversos factores, han sido soslayados en otras incursiones hermenéuticas. En primer lugar, pretende (re) conectar este relato y varios de los que conforman *MT* con algunas de las imágenes recurrentes de la cultura popular, desde la perspectiva de Bajtín fundamentalmente. Este sedimento social no es accesorio y se vincula con el ideario político que, durante gran parte de su trayectoria, ha propugnado AGR. En segundo lugar, intenta destacar que esta base social se inscribe a nivel formal y define las estrategias narrativas de este libro. Así, resulta de suma utilidad indagar cómo funcionan estos relatos o de qué manera *intervienen* realmente en la realidad.

Notas

1. El presente artículo es un extracto del segundo capítulo de mi tesis de maestría *La miera y e papé. Cultura popular y racismo en Monólogo desde las tinieblas de Antonio Gálvez Ronceros* que se encuentra en preparación. Esta es todavía una versión preliminar del análisis del cuento "Octubre", pero, en esencia, pone en juego gran parte de su base argumentativa.
2. De ahora en adelante, a fin de evitar una repetición innecesaria, se empleará la nomenclatura *MT* para referirse a este libro y AGR para aludir a su autor, Antonio Gálvez Ronceros.
3. Entre las lecturas más relevantes de este relato cabe destacar la propuesta de Luis Fernando Vidal (1979), publicada poco tiempo después de la edición príncipe de *MT* y que, hasta el momento, constituye el análisis de

carácter inmanentista más minucioso que existe. Asimismo, son valiosas las anotaciones Santiago López Maguiña (2013), quien realiza un comentario pormenorizado, casi parágrafo por parágrafo, de todo el relato aprovechando los aportes de la semiótica y la teoría del carnaval de Bajtín, en algunos pasajes. Finalmente, una de las últimas lecturas críticas es la de Richard Leonardo, quien sostiene que "pese a las buenas intenciones de su autor, pese a los enormes logros de este libro, [*MT*], algunas de las representaciones que se construyen sobre lo negro no logran disgregarse de la mirada racializante heredada desde la Colonia. Es decir, que en algunos cuentos de este libro de Gálvez Ronceros se reproduce, una vez más, el discurso hegemónico que define al afrodescendiente como el otro, reduciéndolo fundamentalmente a su corporalidad y a los derivados de esta" (2016, pp. 91-92). Asimismo, con respecto a "Octubre", el crítico afirma que la representación del protagonista "es la del afrodescendiente como un ser excesivo, tremendo, hiperbólico y, por lo tanto, exotizado. [...] El cuerpo del negro sigue siendo el elemento central para su definición; pero este cuerpo ha sido hipervisibilizado, mostrado como un espectáculo, sorprendente, excepcional [...]. Es en estos términos que no solo la anatomía del negro (su altura, el tamaño de su miembro) se justifica en la economía del relato, sino también la exuberancia de su hambre, de su sed y, por supuesto, de los productos que excreta su cuerpo (como la orina)" (2016, pp. 110-111). Resulta innegable que los aportes de la perspectiva articulada por Leonardo resultan sumamente valiosos. No obstante, es conveniente anotar que ese "tremendismo" del personaje afrodescendiente puede ser leído también a contraluz de los postulados de Bajtín y, en ese sentido, el relato no solo reproduce una lógica colonial que privilegia la corporalidad como espectáculo, sino también sirve para problematizar y *visualizar* las redes de poder y el racismo que constriñen a ese cuerpo. Parte de esta hipótesis de lectura conforma el eje de interés de este artículo.

4. Como es de conocimiento público, esta revista solo posee tres números: el primero fue publicado en 1966; el segundo, en 1971; y el último, en 1974.

5. Cfr. la edición facsimilar de los tres números de la revista *Narración* que fue publicada por la Universidad Ricardo Palma el 2018.

6. Al respecto, resulta de mucha utilidad revisar la propuesta de Carlos García Miranda (2009) y Carlos Orihuela (2009).

7. Al respecto, Bajtín postula que "las imágenes referentes a la vida material y corporal en Rabelais (y en los demás autores del Renacimiento) son la herencia (un tanto modificada, para ser precisos) de la cultura cómica popular, de un tipo peculiar de imágenes y, más ampliamente, de una concepción estética de la vida práctica que caracteriza a esta cultura y la diferencia claramente de las culturas de los siglos posteriores (a partir del clasicismo). Vamos a darle a esta concepción el nombre convencional de *realismo grotesco*" (1988, p. 23). Más adelante, afirma que "en el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta

utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor" (1988, p. 23). Esta última cita es importante para la lectura que se propondrá más adelante.

8. Aunque no es motivo de indagación en este artículo, ya que es un tema que supera ampliamente sus objetivos y los medios disponibles en este momento, es probable que, en el caso de la literatura peruana, el encuentro con esta tradición haya surgido a partir del contacto con la cultura española y europea tras la conquista.

9. Puede observarse, por ejemplo, el recuento de autores del siglo XX (incluido Neruda) que, en su opinión, han continuado esta tradición literaria desde dos perspectivas distintas, el grotesco modernista y el grotesco realista (Cfr. Bajtín, 1988, p. 47).

10. De ahora en adelante, únicamente se indicará el número de página, ya que todas las citas del cuento corresponden a esta edición.

11. No obstante, es necesario recordar que esta concepción como tal ha mutado en el tiempo y solo partes de esta sobreviven en ciertas obras. En el caso del relato que se comenta, no se puede afirmar que se enmarque por completo dentro de este horizonte estético. Por el contrario, se debe evaluar su empleo como estrategia para alcanzar otros objetivos, como ha sucedido con otras obras literarias modernas, como señala el mismo Bajtín (1988, p. 52).

12. Sobre este punto, sería oportuno otorgarle a la representación de la palabra polémica la importancia que merece dentro del conjunto de *MT*. Esto supone aceptar que el vigor de estos relatos no solo descansa en la representación mimética de la oralidad "afroperuana", como si esta correspondiera a un grupo homogéneo y cohesionado de hablantes, sino en su carácter siempre controversial. En efecto, una lectura atenta de algunos relatos podrá reconocer que la palabra en *MT* siempre se encuentra involucrada en acciones concretas, es decir, que no solo afirman, sino que actúan, operan o confrontan.

13. En opinión de Gonzalo Portocarrero (2007), el racismo en el Perú ha atravesado por tres etapas: racismo colonial, "cuando el racismo tiene una fundamentación religiosa" (p. 17); racismo científico, que fue "la ideología del colonialismo europeo [que asume que] los blancos son portadores de la civilización" (p. 20); y racismo estético, que acepta que "los rasgos asociados a lo blanco [son mejores] porque son más bellos" (p. 21). En el caso del relato analizado, como se observará a continuación, se asume que el afroperuano por "naturaleza" es un ser condenado al vicio o a la subordinación. Esta concepción se desprende de la percepción de algunos personajes que aparecen en el relato.

14. Se menciona literalmente en el relato lo siguiente: "Entonces el guardia se percató de que el negro mientras hablaba no dejaba de orinar" (p. 58). Luego de esta escena, realiza su aparición la "vieja de negro rebozo".

15. Como señalan Arrelucea y Cosamalón (2015), la comparación del afrodescendiente con el demonio hace eco "a un viejo símil que se repetía en la Colonia, el negro como demonio" (p. 159).

16. Al respecto, conviene considerar que "se llaman sacramentales los signos sagrados instituidos por la Iglesia cuyo fin es preparar a los hombres para recibir el fruto de los sacramentos y santificar las diversas circunstancias de la vida" (CCC 1677).

17. Más adelante, en el mismo apartado, se indica que "esa sabiduría es un humanismo cristiano que afirma radicalmente la dignidad de toda persona como hijo de Dios, establece una fraternidad fundamental, enseña a encontrar la naturaleza y a comprender el trabajo y proporciona las razones para la alegría y el humor, aun en medio de una vida muy dura" (CCC 1676).

18. En su propuesta, el culto del Señor de los Milagros se remontaría al dios prehispánico Pachacamac.

19. Puede, incluso, considerarse que los habitantes de la ciudad se encuentran a punto de realizar una "segunda" crucifixión contra el sacrílego que ha "orinado" al Señor.

Referencias bibliográficas

Arámbulo, C., y Valenzuela, J. (2018). *Narración, cincuenta años después*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.

Arrelucea, M., y Cosamalón, J. (2015). *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX*. Lima: Ministerio de Cultura.

Bajtín, M. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura económica.

Gálvez Ronceros, A. (2017). Octubre. En *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Alfaguara, 55-60.

García Miranda, C. (2009). *Utopía negra: Representación, escritura/oralidad e identidad cultural en la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Gutiérrez, M. (1998). Sobre el *Grupo Narración*. En Kohut, K., Morales Saravia, J., y Rose, S. (Eds.). *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 47-57.

Iglesia Católica. (1997). Los sacramentales (1667-1679). En *Catecismo de la Iglesia Católica*. Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana. Recuperado de https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p2s2c4a1_sp.html

Leonardo, R. (2016). *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros: de la exotización a la espectacularización del cuerpo del afrodescendiente. En *El cuerpo mirado: la narrativa afroperuana en el siglo XX*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola, 79-133.

López Maguiña, S. (2013). Prácticas sociales en un relato de Gálvez Ronceros. Una relectura. *Martín. Revista de Artes & Letras*, (26), 57-65.

Orihuela, C. (2009). La heterogeneidad negrista en la literatura peruana: El caso de *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros. *Abordajes y aproximaciones. Ensayos sobre literatura peruana del siglo XX*. Lima: Hipocampo Editores–Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 37-54.

Portocarrero, G. (2007). *Racismo y mestizaje y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.

Roca, F. (2016). Antropología de un movimiento popular y ritual. En Mujica Pinilla, R. et al. *El Señor de los Milagros. Historia, devoción e identidad*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 103-115.

Rostworowski, M. (1992). *Pachacamac y el señor de los milagros. Una trayectoria milenaria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Vidal, L. (1979). Análisis de un relato ["Octubre"]. En *Al pie de la letra. Reflexiones acerca de la enseñanza de la literatura*. Lima: Amaru, 55-68.

Wieviorka, M. (2009). *El racismo: una introducción*. Barcelona: Gedisa.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 37-55

DISCURSO DE TRADICIÓN ORAL Y MÚSICA: SISTEMA FIGURATIVO Y CATEGORÍAS ANDINAS EN LA CANCIÓN "AY, ZORRO ZORRO"

SPEECH ON ORAL TRADITION AND MUSIC: FIGURATIVE SYSTEM AND ANDEAN CATEGORIES IN THE SONG "AY, ZORRO ZORRO"

DISCURSO SOBRE TRADIÇÃO ORAL E MÚSICA: SISTEMA FIGURATIVO E CATEGORIAS ANDINAS NA CANÇÃO "AY, ZORRO ZORRO"

Mautino-Guillén Alejandro*
Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo
amautinog@unasam.edu.pe
ORCID 0000-0002-8457-4743

Recibido: 01/07/2024
Aceptado: 16/07/2024

* Candidato a Doctor en Literatura y Magister en Literatura por la UNMSM, profesor de Literatura en la UNASAM, miembro de la Asociación Peruana de Retórica y la Organización Iberoamericana de Retórica (OIR), Investigador externo en el Grupo de investigación "Retórica, literatura y cultura" de la Universidad de Lima e investigador externo en el Grupo de investigación ESANDINO (UNMSM). En poesía publicó *Breve anatomía de la sombra* (2012), *Diálogo de los Silencios* (2013), *La biblioteca del Minotauro. Entrevistas con escritores ancashinos* (2014), *Para ahorcar pájaros con tu cabello* (2015) y *Bajo el sol de las luciérnagas* (2022). En investigación publicó *Poéticas discursivas andinas* (2018) y *Literatura huaracina* (2022). Obtuvo el Premio a la investigación de TESIS 2021 (FLCH - UNMSM), vicerrectorado de investigación y posgrado de la UNMSM. Es Premio Copé de Plata (2023) por Petroperú con el libro *Río dormido sobre escombros de memoria*.

Resumen

Los discursos de tradición oral, como las canciones andinas, no han cedido espacio frente a la modernidad, antes se mantienen vigentes bajo diversos procesos culturales. Este artículo busca indagar en el sistema figurativo de la canción "Ay, zorro zorro" a través de nociones de "representación" de Cassirer, Albaladejo, Arduini, Lakoff y Johnson. Asimismo, advertimos cómo se acomodan en el texto algunas categorías andinas (wakcha, soledad cósmica, tikray, yanantin, tinkuy) que evidencian la conciencia cultural heredada a través de la cosmovisión y la cosmovivencia. Empleamos dos versiones anónimas antiguas de esta canción y otras dos con arreglos interpretados y popularizados por Jacinto Palacios y Pastorita huaracina.

Palabras clave: literatura andina, representación, poesía y canción andinas, "ay zorro zorro", categorías andinas.

Abstract

Oral tradition discourses, such as Andean songs, have not given way to modernity, but rather remain valid under various cultural processes. This article seeks to investigate the figurative system of the song "Ay, fox fox" through notions of "representation" from Cassirer, Albaladejo, Arduini, Lakoff and Johnson. Likewise, we notice how some Andean categories are accommodated in the text (wakcha, cosmic solitude, tikray, yanantin, tinkuy) that demonstrate the cultural consciousness inherited through worldview and cosmolife. We use two old anonymous versions of this song and two others with arrangements performed and popularized by Jacinto Palacios and Pastorita Huaracina.

Keywords: Andean literature, representation, Andean poetry and song, "Ay zorro zorro", Andean categories.

Resumo

Os discursos da tradição oral, como as canções andinas, não deram lugar à modernidade, mas permanecem válidos sob vários processos culturais. Este artigo busca investigar o sistema figurativo da canção "Ay, fox fox" através de noções de "representação" de Cassirer, Albaladejo, Arduini, Lakoff e Johnson. Da mesma forma, notamos como algumas categorias andinas são acomodadas no texto (wakcha, solidão cósmica, tikray, yanantin, tinkuy) que demonstram a consciência cultural herdada através da visão de mundo e da cosmovida. Utilizamos duas antigas versões anônimas desta canção e outras duas com arranjos executados e popularizados por Jacinto Palacios e Pastorita Huaracina.

Palavras-chave: literatura andina, representação, poesia e canção andina, "ay fox fox", categorias andinas.

Introducción

La literatura no significa hoy lo que quizás pudo significar en el siglo XVI. Evidentemente se trata de un concepto de raigambre occidental y que se introdujo en América Latina en el periodo colonial, vinculado a un carácter político y excluyente, en relación siempre a otros conceptos como cultura, conocimiento, historia, idioma, etc. De otro lado, se sabe que uno de los sistemas de transmisión cultural en el periodo prehispánico ha sido la oralidad, pero lo poco que se conoce deviene de la trascripción de esta. Sin duda el concepto de "literatura" ha roto su propio esencialismo, pues hoy podemos señalar categorías como literatura oral, literatura de tradición oral, la otra literatura, literaturas amerindias, etnoliteratura, etc., es decir, no se restringe hoy únicamente a "escritura"; sin embargo, conceptos como texto o discurso pueden ayudar a ampliar el radio de referencia de lo que concebimos como objeto literario desde una perspectiva que rompe esencialismos y restricciones.

Es así que es importante estudiar desde la crítica no solo al objeto literario escrito, "sino todo el abanico de las prácticas 'literarias'—en un sentido muy amplio— que se vienen realizando en América latina" (Lienhard, 1995; en De Llano, 1995, p. 293). De hecho, es importante observar las dinámicas de estas prácticas literarias en el ámbito de las "regiones culturales" como señala Lienhard y advertir sus rasgos, distancias, dinámicas y complejidades. Desde esta perspectiva nos ocuparemos de lo que hoy estudiamos en "literatura", me refiero a algunas canciones andinas anónimas que han sido recreadas y que podemos encontrarlas en los documentos de la colonia o en la literatura propiamente dicha y que, como observaremos más adelante, estas continúan transformándose.

Efectivamente hay un corpus importante del vínculo entre las canciones andinas y la poesía, y cómo estas se han ido recreando en el tiempo. Me refiero al corpus que va desde las primeras manifestaciones como el "Himno a Wiraqocha" recogido en las

versiones del Inca Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala o Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, o la recopilación de los esposos Harcourt en *La musique des incas et ses survivances* (1925), pasando por autores en el siglo XX como Killku Warak'a con *Taki parwa* (1952) o el José María Arguedas de *Túpac Amaru Kamaq taytanchisman. Haylli-taki. A nuestro padre creador Túpac Amaru* (1962) o en *Katatay* (1972) o través de publicaciones más recientes de la poesía contemporánea quechua como *Qaparikuy* (2012) de Dida Aguirre, hasta *Riqsinakusun* (1996) de Gloria Cáceres, entre mucho otros que han forjado su propio derrotero y se han adherido a una tradición poco estudiada. Un reciente trabajo de este proceso escritural se puede rastrear en *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea* (1904-2021) (2022) de Gonzalo Espino, quien hace un mapeo diacrónico de los procesos, los quechuas peruanos y la poesía y las variantes estéticas últimas en la creación poética que nos advierten de una continuidad poética que no ha sido tomada en cuenta por el canon literario peruano. Como se puede advertir, existe una tradición literaria de la poesía quechua estrechamente conectada con la música andina; sin embargo, esta ha sido muchas veces invisibilizada por el canon y la historia literaria peruanas, pues estas han funcionado desde un centralismo ciego, nada dialógico e invisibilizador y han negado el valor lingüístico cultural y estético del quechua en la poesía y las canciones andinas.

Entendiendo el valor simbólico del lenguaje como elemento dinamizador de la representación ficcional del hombre andino, este artículo busca observar el funcionamiento del sistema figurativo (a través de algunas nociones de "representación" del lenguaje de Cassirer, Albaladejo, Arduini, Lakoff y Johnson) de la oralidad en la canción "Ay, zorro zorro" a través de categorías andinas y en donde advertiremos que si bien la canción es posterior al periodo prehispánico, hay una clara presencia de una conciencia cultural heredada y donde se puede observar la representación de la cosmovisión y la cosmovivencia. Para tal propósito emplearemos dos versiones anónimas y antiguas de

"Zorro zorro" y otras dos versiones con arreglos y recreación interpretados por Jacinto Palacios y Pastorita huaracina, popularizados desde la segunda mitad del siglo XX. En estos textos observaremos que el sistema figurativo, que moviliza el sistema conceptual y simbólico, no es un asunto meramente estético de la poética oral, sino que más bien se entiende como un funcionamiento del sistema antropológico vinculado a la simbolización como forma de relación y entendimiento del mundo, en este caso del mundo andino. Y aún más, la significación y la simbolización (de raíz antropológica, como veremos con Arduini, Lakoff y Johnson), dirige las acciones de los personajes (los zorros, el runa, las ovejas, la hija, el nieto, etc.). De ahí que la oralidad del lenguaje del hombre andino se materialice (a través de símbolos, memoria, metáforas, etc.) no siempre en forma empírica sino en forma simbólica y guíe sus realizaciones interpersonales y culturales como advertiremos a continuación.

Sistema figurativo y categorías andinas en las versiones de "Ay zorro zorro"

Husson (1993) refiere que existen dos obstáculos metodológicos que presenta la poesía quechua. El primer obstáculo refiere a que la categoría de "poesía" no se puede precisar si hablamos de la naturaleza de estos mismos textos y; el segundo obstáculo, tiene que ver con la difícil tarea de precisar si mucha de la poesía y los cantos quechuas provienen del periodo prehispánico o si únicamente provienen de la colonia, pues lo que conocemos de ella proceden de la escritura o de las evocaciones de los cronistas y que han sido transcritas en otro idioma. Sin embargo, para el autor es importante observar las reglas del arte poético prehispánico a partir de la supervivencia de esta en el tiempo o en autores posteriores al proceso de colonización, tal como lo haremos en este trabajo.

Si bien el inca Garcilaso de la Vega fue uno de los pocos cronistas que reflexionó sobre la naturaleza de la poesía en "La poesía de los Incas Amautas, que son filósofos, y harauicos, que

son poetas" (Libro Segundo, XXVII; 1985, p. 87-90) a través de los *Comentarios reales de los incas,* este no desarrolla una idea clara de la poesía. Para el "inca", al "harauec", inventador, lo caracteriza la artificialidad de sus versos, ya que esta es una creación, pues "de la poesía alcaçaron otra poca, porque supieron hazer versos cortos" (p. 87). Lo anterior, evidentemente, nos lleva a repensar en una oralidad que tiende hacia la "modelización" y "estilización" cuando se trata del lenguaje poético, y es que pese a la orientación occidental y la formación europea en contraste con la visión mestiza del mundo andino que representa Garcilaso sobre la poesía prehispánica, pues este no es un lenguaje comunicativo sin más. Existen estudios como los de Husson (2002), que señalan algunas características estéticas de esta que se separan del carácter metafórico, figurativo, que tiene ya de por sí la lengua quechua. En otros cronistas, incluido Guamán Poma de Ayala, la poesía es representada desde la evocación, la memoria y como un arte integrador (poesía en diálogo con el canto, lo narrativo, la danza y la música).

Esta última idea, aunque no desarrollada por Guamán Poma de manera directa es importante para entender otra forma de representación del arte. Desde nuestro espacio geográfico y lugar de enunciación, la lectura de los cantos quechuas de Áncash (como el "Zorro zorro") igualmente nos arrojan una serie de obstáculos. Por un lado, observamos que los cantos operan también con el concepto de poesía, pero no en la perspectiva occidental, sino desde una perspectiva más flexible, menos esencialista y, por lo tanto, integradora, donde es posible también la combinación de la danza, el himno, la oración, la música, la prosa, etc.

Igualmente, el otro obstáculo que presentan los cantos quechuas de Áncash es la imposibilidad de precisar su periodo de creación, pues buena parte de ella son de carácter anónimo. Otro obstáculo que se puede evidenciar es que la transcripción de la oralidad del quechua no es del todo clara, pues en ella también interviene la subjetividad del autor, y el problema

es mayor si solo tenemos en cuenta la traducción en español o una lectura en este idioma que diferirá notablemente en la interpretación, pues el quechua es un idioma altamente metafórico. Para esta investigación sobre "Zorro, zorro", empleamos las versiones en quechua y español de Augusto Soriano Infantes, recogida por J. M. B. Farfán (1944), Justo Fernández y César Ángeles Caballero (1958); asimismo, la de Olger Melgarejo (2018) y las versiones interpretadas por Jacinto Palacios Zaragoza (Trovador ancashino) y María Dictenia Alvarado Trujillo (Pastorita Huaracina).

Primeros registros sobre "Ay zorro zorro"

Veamos a continuación dos versiones de carácter anónimo. Una primera versión de este texto de tradición oral es la que reproducimos a continuación:

AU ATOQ

Au atoq, atoq,
hallqa atoq,
iskantsikmi
chiki, kanchis
qan runapa,
ushanta ushar,
nuqa runapa
wawanta kuyar.

Cuya traducción es la siguiente:

AY ZORRO

Ay, zorro, zorro
zorro punero,
somos los dos
odiados
tú del hombre
terminas sus ovejas
yo del hombre
a su hija quiero

Ahora anotamos una segunda versión de la misma:

ZORRO, ZORRO

¡Ay, zorro, zorro;
zorro de la puna,
kamtam nokatawan
nuna chikimantsik.
Kamta chikishunki
ushanta kaniptiki,
nokata chikiman
wawanta suapti.
Kamchi kutitsinki
etsanta, millwanta;
nokaka kutitsishak
wawanta willkanta.

La traducción del texto anterior es la siguiente:

ZORRO ZORRO

Ay, zorro zorro
zona de la puna
a ti como a mí
las personas nos odias
a ti te odian
porque muerdes a sus animales
a mí me odia
porque me robo a su hija
tu dice devolverás
carne y lana
yo dice devolveré a su hija y nieta.

Hemos anotado aquí las dos versiones de carácter anónimo, la primera obedece a una recopilación de Augusto Soriano Infante publicada por Farfán (1944) y; la segunda, a una recopilación de Melgarejo (2018). Como se puede advertir, se repiten las mismas fórmulas expresivas (el discurso paralelístico y la comparación figurativa) e incluso el tema del lamento de la condición marginal del "hombre zorro".

Si bien en esta canción se advierte el "carácter psicodinámico" como sostiene Ong (1996), al referirse sobre la oralidad, cuando esta mueve sentimientos, pensamientos y acciones en las personas, estas psicodinámicas están presentes en los procesos de pensamiento y en las formas de expresión de las culturas orales primarias: la organización formulaica, la mnemotecnia, acumulativa (antes que subordinada y analítica), la redundancia, etc. Esta última idea es importante, pues incluso en las versiones posteriores —me refiero a las interpretaciones musicales de Jacinto Palacios y Pastorita huaracina— la estructura primaria no sufre mayores cambios, solo el cambio se da en algunos verbos, por ejemplo, en la primera versión que anotamos se lee "ushanta ushar" y, en la segunda, ushanta kaniptiki" y en las versiones que más adelante citaremos, "ushanta suwaptiki" y "ushanta apaptiki". Esta particular repetición estructural sin duda muestra no solo la virtualidad de la palabra oral, sino sobre todo la huella de una conciencia cultural heredada (a pesar de las falencias de la transcripción de la oralidad a la escritura y del poco conocimiento del quechua de los primeros compiladores).

Sin duda el zorro es un personaje importante en esta estructura de representación. Recordemos que el zorro también aparece en *Dioses y hombres de Huarochirí* (1598), me refiero al zorro maldecido por Cuniraya Viracocha por decirle que Cahuillaca ya estaba lejos y que no le alcanzaría, entonces esta deidad le castiga diciendo "a ti, aun cuando camines lejos de los hombres, que han de odiarte, te perseguirán; dirán: "ese zorro infeliz", y no se conformarán con matarte; para su placer, pisarán tu cuero, lo maltratarán" (p. 27). También en este mismo manuscrito aparecen los zorros que se encuentran en un chawpi (centro) y dialogan ambos como hijos de los apus (espíritu protector de las montañas) sobre lo que sucede arriba (hanan) y lo que sucede abajo (uku), sin embargo, el zorro de arriba supo del mal que aquejaba a cierto curaca gobernante que yacía de deidad falsamente. Creemos que estos dos relatos

del manuscrito de Huarochirí están conectados con la canción que estudiamos como veremos más adelante.

Si bien en la canción "Zorro zorro", se hace referencia a la figura de la oveja ("ushaa") y, por lo tanto, se conecta con un periodo posterior al periodo prehispánico, las huellas culturales del mundo andino a través de lo simbólico y el paralelismo figurativo nos advierten de sus signos heredados en este texto. Es decir, en esta se representa, en la oralidad, una conciencia cultural y cósmica heredadas.

Por un lado, la condición de lamento de la canción, subraya el carácter no solo proscrito sino wakcha del "zorro hombre" (la maldición de Cuniraya, que define la condición del animal zorro) y que puede ser entendido como señala Arguedas (1961) a través de la soledad cósmica que invade al hombre andino tras el proceso de colonización "iskantsikmi / chiki, kanchis" ("somos los dos odiados", en primera versión) y "kamtam nokatawan / nuna chikimantsik" ("A ti como a mí, la gente nos odia", en la segunda versión).

Por otro lado, la referencia indirecta del encuentro (tinkuy) dialógico entre el zorro hombre (zorro de uku) y el zorro de la puna (zorro de hanan) en la canción (ambos comparten caracteres por su condición), nos hace observar de manera dinámica el encuentro del zorro de arriba y el zorro de abajo anotado en el manuscrito de Huarochirí, y es que el hombre-zorro proviene del mundo de abajo y se encuentra en un chawpi (centro, que viene a ser el tiempo y el espacio del dolor) con el zorro de la puna, precisamente el primero busca comunicar el padecimiento amoroso que sufre.

Asimismo, la presencia también del "zorro-animal" en el mundo del kay pacha representa el desorden en la comunidad y la familia (el zorro se roba a las ovejas y con ello el sustento económico y social de la familia se ve resquebrajado), lo mismo que la presencia del "zorro-hombre" que ama a una mujer prohibida, por ello la roba para saciar y consumar su amor y cuyo

acto es aborrecido por la familia y la comunidad, ya que acomete la deshonra en esta.

Así, la presencia del zorro genera dinamismos, tanto en el manuscrito de Huarochirí como en la canción, su voz, su presencia generó el triunfo de Huatiacuri y en la canción genera el odio del runa y el desorden del rompimiento de la familia, por eso es un desterrado para el runa y su comunidad, un wakcha que vive su soledad cósmica y proscrita como el zorro punero. Sin embargo, el runa del mundo del aquí (kay pacha, en la segunda versión), le pide volver a restablecer el orden (Kutiy): "Kamchi kutitsinki / etsanta, millwanta; / nokaka kutitsishak / wawanta willkanta" ("tu dice devolverás carne y lana / yo dice devolveré a su hija y nieta"). Como se puede evidenciar, si bien aparecen elementos de la cultura occidental como la oveja, también se pueden advertir elementos simbólicos propios de la cultura prehispánica, aquella que se sostiene sobre la base de la cosmovisión (la simbología del zorro-animal) y la cosmovivencia (las relaciones de convivencia en la comunidad que se ven alteradas por la presencia del zorro-hombre).

Versiones con arreglos que parten de la canción "Ay zorro, zorro"

Ahora revisemos las versiones más populares de "Zorro zorro", aquellos huaynos interpretados por Jacinto Palacios y Pastorita huaracina, respectivamente, e indaguemos en algunas marcas particulares en estas de la cultura prehispánica:

Versión interpretada por Jacinto Palacios Saragoza[2]:

AY, ZORRO ZORRO

Ay zorro zorro, zorro de la puna
qamtawan nuqata nuna chikimantsik (bis)
qamta chikishunki uushanta suwaptiki.
nuqata chikiman wawanta kuyaptii. (bis)

Qamshi kutitsinki milluanta tullunta
nuqashi kutitsishaq wawanta willkanta

Ay zorro zorro, zorro de la puna
qamtawan nuqata nuna chikimantsik
nuqapa suegruqa, suegro conocido
piksha por delante, medio tinterillo
nuqapa suegraqa, suegra conocida
qanchis ruripashqa, media hechicera
nuqapa chinaqa, china conocida
oro aretishqa, media coquetona.

La traducción de la misma es la siguiente:

AY, ZORRO ZORRO

Ay zorro zorro, zorro de la puna
a ti como a mí, las personas nos odian
a ti te odia porque te robas sus ovejas
a mí me odian porque quiero a su hija.

tu dice devolverás su lana y sus huesos
yo dice devolveré a su hija con su nieto.

ay zorro zorro, zorro de la puna
a ti como a mí, las personas nos odian
mi suegro, suegro conocido
la bolsa por delante, medio tinterillo
mi suegra, suegra conocida
con siete polleras y media hechicera
mi hembra, hembra conocida
con aretes de oro, media coquetona.

Anotamos a continuación una versión interpretada por la denominada Pastorita Huaracina[3]:

ZORRO ZORRO

Ay zorro zorro, zorro de la puna
qamtawan nuqata nuna chikimantsik (bis)
qamta chikishunki uushanta apaptiki
nuqata chikiman wawanta suwaptii. (bis)

Ay zorro zorro, zorro mal agüero
qamtawan nuqata nuna ashimantsik (bis)
qamshi kutitsinki uushanta milluantin
nuqashi kutitsishaq wawanta willkantin

FUGA

Pueditsu pueditsu, hapalla punita pueditsu
tumarillaa tikrarillaa, mana kaqllamanmi tumarillaa (bis)

La traducción de esta versión es la siguiente:

ZORRO ZORRO

Ay, zorro zorro, zorro de la puna
a ti como a mí, las personas nos odian
a ti te odia porque te llevas sus ovejas
a mí me odian porque me robo a su hija.

Ay, zorro zorro, zorro mal agüero
a ti como a mí, las personas nos buscan
tu dice devolverás su oveja con su lana
yo dice devolveré a su hija con su nieto.

FUGA

No puedo, no puedo, dormir solo no puedo
me volteo por un lado y otro, donde no hay nada nomás volteo.

Como podemos advertir en estas dos versiones, la estructura base también se repite con algunos ligeros cambios en los arreglos y agregados. Por ejemplo, en la primera se adiciona una estrofa donde se intenta desarrollar la condición de exclusión del hombre-zorro precisamente por no pertenecer al estatus del runa (el suegro tinterillo, la suegra que presume siete polleras y la hija coqueta), y con cierta ironía dice: "nuqapa suegruqa, suegro conocido / piksha por delante, medio tinterillo / nuqapa suegraqa, suegra conocida / qanchis ruripashqa, media hechicera / nuqapa chinaqa, china conocida / oro aretishqa, media coquetona" (mi suegro, suegro conocido

/ la bolsa por delante, medio tinterillo / mi suegra, suegra conocida / con siete polleras y media hechicera / mi hembra, hembra conocida / con aretes de oro, media coquetona", en la versión interpretada por Jacinto Palacios Saragoza.). Mientras que en la segunda versión se incorpora la fuga, que marca la condición wakcha, la soledad cósmica a partir de la nada, pues el amante ha perdido su yanantin, la pareja andina ha quedado ch'ulla (impar): "Pueditsu pueditsu, hapalla punita pueditsu / tumarillaa tikrarillaa, mana kaqllamanmi tumarillaa" ("No puedo, no puedo, dormir solo no puedo / me volteo por un lado y otro, donde no hay nada nomás volteo", en la versión interpretada por Pastorita huaracina).

Otro elemento interesante en esta canción de "Zorro zorro", particularmente, en estas dos versiones popularizadas que hemos citado, es el préstamo lingüístico, que como señalan Julca y Nivín (2019), "algunas veces son nativizadas y; otras veces, tomadas como tales de la lengua fuente" (p. 274) o en otros casos resemantizados a través de fórmulas de metaforización a partir del quechua ancashino (Villafán & Olórtegui, 2014). Asimismo, Melgarejo (2018), sobre la música ancashina, particularmente huaracina, subraya que:

> El cantar bilingüe huaracino se compone de textos con o sin autoría: muchos trozos de versos se componen de oraciones simples o compuestas; portando pinceladas de sazón, la lengua nativa introduce hilaridad, sarcasmo y sorna en cualquier texto trabajado en lengua del invasor. (p. 27)

En este sentido, la canción andina es también un espacio tensional, donde se encuentran múltiples subjetividades, no solo lingüísticas sino con ellas lo cultural simbólico.

Al respecto, Cassirer (1971) refiere que el hombre es un animal simbólico, pues para comunicarse, para establecer relaciones de diferenciación y figuración, utiliza símbolos. En esa línea también es importante el planteamiento de Albaladejo

(2009, 2013) desde la Retórica cultural, quien se refiere sobre el lenguaje literario como una representación secundaria del lenguaje a través de conceptos como modelización y estilización de la misma y que regulan en su interior a la cultura.

En la representación de la oralidad del hombre andino, a través de las canciones, no solo se advierte el diálogo cultural, sino en esta su raíz (sistema de valores y cosmovisión). Esta noción, evidentemente, se relaciona con lo planteado por Arduini (2000) desde de la neorretórica; quien entiende a la figura retórica (entre ellas al tropo de la metáfora) como "un universal antropológico de la expresión" (p. 155). Asimismo, desde la lingüística cognitiva, Lakoff y Johnson (2009) proponen la idea de que la metáfora posee una naturaleza cognitiva y no un medio de la imaginación poética: "La metáfora [...] impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica" (p. 39).

De esta forma, la oralidad, representada a través de lo simbólico reproduce el dinamismo hombre-naturaleza en esta canción "Ay, zorro zorro"; por un lado, el hombre da cuenta de su imposibilidad de poder establecer relaciones socioafectivas con la amada y el padre de esta y, por otro lado, la relación figurativa del hombre zorro con el zorro punero, quien representa al mundo natural y posibilita su conexión con esta, se sostiene a partir de la cosmovisión heredada.

De igual manera, en la canción "Ay, zorro zorro" también se establece un paralelismo metafórico. Una primera relación se estable entre el zorro y las ovejas, donde el objeto del deseo es deglutido para saciar la voracidad del animal. La segunda relación se establece entre la voz poética masculina y el objeto de deseo, la hija del runa. Una tercera relación se establece entre el paralelismo entre el zorro y el hombre, ambos unidos por el objeto de deseo que se materializa en la posesión del signo cuerpo, pero al mismo tiempo marca su espacialidad, uno

vive en la puna y el otro no, habita con los otros runas. Aquí se anticipa una metáfora orientacional que delega al zorro en el espacio de arriba (hanan pacha) y al runa en el espacio de abajo (uku pacha).

En la representación espacial del mundo andino no debe entenderse el concepto de hanan únicamente ligado al mundo de los dioses, o el mundo de abajo, uku pacha, el mundo de subsuelo, sino que hay jerarquías y modalidades según desde donde se erija el discurso. Es así que las punas pueden representar el mundo de arriba y la ciudad, la urbe, puede significar el mundo de abajo, u otras relaciones más complejas, como las del encuentro en un centro (chawpi) onírico, en el mundo de los sueños en el caso de la escena del encuentro del zorro de arriba y el zorro de abajo en *Dioses y hombres de Huarochirí*. De esta manera en la canción "Ay zorro zorro" se encuentran dos proscritos, uno viene del mundo de arriba, de las punas y se encuentra en el chawpi (centro, en el tiempo y espacio del dolor) con el proscrito de la ciudad, que en función del otro espacio le corresponde el mundo de abajo.

Efectivamente, "Ay zorro zorro" se trata de un texto donde la voz poética (el zorro hombre) se conduele y se refleja en su alocutario (zorro punero), precisamente por la semejanza vinculada a la sexualidad que se enlaza con la voracidad del zorro, al deglutir el cuerpo de las ovejas, lo mismo que la voz poética con las hijas de los hombres. Aquí queda clara la presencia de la elipsis retórica, como un recurso que se vincula también a la brevedad de la poesía y los cantos quechuas.

Si bien los recursos expresivos y figurativos de la oralidad, y con esta el lenguaje simbólico antropológico, es de principal atención en este trabajo, es necesario observar también la representación de ese universo lleno de signos en el tiempo; en este sentido me refiero a cómo los símbolos prehispánicos sobreviven en las canciones andinas a través del cosmos, la naturaleza, el cuerpo, la fauna, la flora, etc., sobre los cuales la cultura ha construido complejas relaciones sígnicas. Es así que

entendemos al universo como un complejo sistema de símbolos que se reflejan los unos en los otros, y que se rigen a través de tres principios que se corresponden: la representación simbólica del mundo andino, la inclusión recíproca entre hombre y naturaleza y la correlación en todos los niveles, particularmente en el individual y social (Esterman, 2009).

En esa misma línea la música andina se conecta con el cosmos, así "el mundo, la realidad, no es sólo lo que percibimos a través de los sentidos, sino también lo que trasciende los límites de la percepción" (Fajardo, 2006, p. 47).

Conclusión

En la canción "Ay, zorro zorro", a través de categorías andinas, advertimos que si bien la canción es posterior al periodo prehispánico hay una clara presencia de una conciencia cultural heredada (cosmovisión y sistema de valores) y donde se pudo advertir que la representación de la cosmovivencia (las relaciones interpersonales en la comunidad) se haya dislocada por el carácter wakcha y la soledad cósmica del zorro-hombre. Asimismo, observamos que el sistema figurativo que moviliza el sistema conceptual y simbólico no es un asunto meramente estético de la poética oral, sino más bien se entiende como un dinamismo del sistema antropológico vinculado a la simbolización como forma de relación y entendimiento del mundo, en este caso del mundo andino. En suma, la canción "Ay zorro, zorro" es heredera de la cultura prehispánica y guarda relación con un texto importante como *Dioses y hombres de Huarochirí.*

Nota

1 https://www.youtube.com/watch?v=ksz4Zu-ElDI

2 https://www.youtube.com/watch?v=8TvA0ZM8M0s

Referencias bibliográficas

Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.

Ávila, F. de. (1966). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducción de José María Arguedas y estudio bibliográfico de Pierre Duviols. IEP.

Cassirer, E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas.* Fondo de Cultura Económica.

Choque, R. (2019). Zorro zorro - Pastorita Huaracina. *Youtube*, subido por Rolando Choque, 14 de setiembre de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=8TvA0ZM8M0s

De Llano, A. (1995). Voces y huellas de la oralidad: un encuentro con Martin Lienhard. CELEHIS, 4-5, 293-302.

Espino, G. (2022). *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1904-2021).* Pakarina Ediciones.

Estermann, J. (2009). *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina.* Abya - Yala.

Fajardo, L. (2006). La metáfora como proceso cognitivo. *Forma y función*, 19, 47-56.

Farfán, J. M. B. (1944). Canto quechuas de Ancash. *Revista del Museo Nacional*. XVIII, 145-152.

Gonzáles Holguín, D. (1608). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Quichua o del Inca.* Imprenta de Francisco del Canto.

Husson, J-P. (1993). La poesía quechua prehispánica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 19, 63-85.

Husson, J.P. (2002). Literatura quechua. *Boletín del Instituto Riva-Agüero,* 29, 387-522.

Julca, F. y Nivin, L. (2019). Recursos expresivos y literarios en el huayno. *Letras*, *90*(132), 260-284.

Lakoff, G. y Johnson, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana.* Ediciones Cátedra.

Melgarejo Rodríguez, O. (2018). *Sintaxis del quechua en el cantar bilingüe huaracino.* Tesis de maestría, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

Ong, W. (1996). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.

Salazar Mejía, L. (2020). Jacinto Palacios Ay zorro, zorro. *Youtube*, subido por Luis Salazar Mejía, 26 de marzo de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=ksz4Zu-ElDI

Oviedo, J. M. 1995). *Historia de la Literatura Hispanoamericana. 1. De los orígenes a la Emancipación*. Alianza Editorial.

Villafán, M. y Olórtegui, R. (2016). Fórmulas de Metaforización en el quechua ancashino. *Revista Académica UNASAM*, *3*(4), 309-327.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 57-77

POESÍA QUECHUA CONTEMPORÁNEA DE AYACUCHO

CONTEMPORARY QUECHUA POETRY OF AYACUCHO

POESIA QUÍCHUA CONTEMPORÂNEA DE AYACUCHO

Gabriel De la Cruz Espinoza*
EILA-UNMSM
gdelacruzespinoza85@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3852-235X

Recibido: 29/09/2024
Aceptado: 28/10/2024

* Licenciado por la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Especialidad Lengua Española y Literatura. Conforma el grupo de Investigación Discursos, Representaciones y Estudios Interculturales (EILA) de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro y fundador del grupo literario Yerba Silvestre. Participó en diversos congresos literarios y recitales poéticos a nivel nacional. El presente artículo es parte de la tesis de maestría *Poesía quechua contemporánea de la revista Tikanka* (2001-2004).

Resumen

La *revista Tikanka es* una publicación realizada por la Asociación de Escritores de Ayacucho (AEDA). Es una revista que aparece en el 2001 y cierra su publicación en el 2004, durante este tiempo se editan 12 números de manera trimestral. En los diferentes números aparece la sección de *Harawi*, en la que se publica poesía quechua, lo cual visibiliza a la lengua quechua. En la poesía quechua contemporánea publicada en *Tikanka*, aparecen temáticas relacionadas a la violencia y migración, el primero producida por el conflicto armado interno y lo segundo como consecuencia de esta. También se abordan otros temas como el amor, la tristeza y la soledad; es por ello, que para el análisis agrupamos los poemas de acuerdo a la temática que aborda. Los puntos señalados son los que se van a desarrollar en el presente artículo.

Palabras clave: poesía quechua, Ayacucho (Perú), *Tikanka*, siglo XXI.

Abstract

Tikanka magazine is published by the Association of Writers of Ayacucho (AEDA), it is a magazine that appears in 2001 and closes its publication in 2004, during this time 12 issues are published quarterly. In the different issues, the Harawi section appears, in which Quechua poetry is published, which makes the Quechua language visible. In the contemporary Quechua poetry published in Tikanka, there are themes related to violence and migration, the former produced by the internal armed conflict and the latter as a consequence of it. Other themes such as love, sadness and loneliness are also addressed; that is why, for the analysis we will group the poems according to the theme they address. The points mentioned are the ones that will be developed in this article.

Keywords: quechua poetry, Ayacucho (Peru), *Tikanka*, XXI century.

Resumo

A *revista Tikanka* é publicada pela Asociación de Escritores de Ayacucho (AEDA), teve sua primeira edição em 2001 e foi encerrada em 2004, período em que foram publicadas 12 edições a cada três meses. Nas diferentes edições, aparece a seção Harawi, na qual são publicadas poesias quíchuas, tornando o idioma quíchua mais visível. Na poesia quíchua contemporânea publicada na Tikanka, há temas relacionados à violência e à migração, a primeira produzida pelo conflito armado interno e a segunda como consequência dele. Outros temas, como amor, tristeza e solidão, também são abordados, razão pela qual, para esta análise, agruparemos os poemas de acordo com os temas abordados. Os pontos mencionados são os que serão desenvolvidos neste artigo.

Palavras-chave: poesia quíchua; Ayacucho (Peru); *Tikanka*; século XXI.

Introducción

La publicación de la revista *Tikanka* es importante para la difusión de la poesía quechua contemporánea. Esta revista dedica de manera exclusiva la sección de Harawi. Donde aparecen poetas como Abilio Soto, David Castillo y otros. Quienes son los cultores que van a ir fortaleciendo esta literatura y desarrollando en su contenido temáticas del contexto como el conflicto armado interno y su consecuencia, la migración.

Dentro de los antecedentes de este trabajo tenemos las investigaciones de Gonzalo Espino, *Harawinchis, poesía quechua contemporánea* (1904-2021); donde da a conocer la vasta producción de la poesía quechua en las diferentes regiones del país, demostrando que se tiene una larga tradición literaria desde el rapto de la escritura por parte de los indígenas. Así tenemos otras investigaciones como la de Jesús Lara (1947): *La poesía quechua. Ensayo y Antología*, Edmundo Bendezú (1986): *La otra literatura peruana*, Margot Beyersdorff (1986): *La tradición oral quechua vista desde la perspectiva de la literatura*, Josafat Roel Pineda (1990): *El huayno del Cusco*, Ranulfo Cavero y Rómulo Cavero (2007): *Retablo de memorias. Indígenas e indigenismo en Ayacucho*, entre otros. Así, dentro de los trabajos de nuestro interés y de mayor relevancia sobre la poesía quechua contemporánea de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI encontramos a Julio Noriega Bernuy (1993).

En el desarrollo de este artículo se establecen los siguientes objetivos. Primero es explicar cómo llega a configurarse el hablante poético dentro de la poesía quechua de la revista *Tikanka* y el segundo objetivo es analizar las temáticas desarrolladas dentro de la poesía quechua. Para realizar el estudio de nuestro corpus se emplea como método de análisis la hermenéutica literaria, planteada por García-Bedoya (2019), quien argumenta que:

> se considera válida toda interpretación (toda lectura) que encuentre respaldo en la estructura textual y en los sen-

> tidos de que ella es portadora. Para validar una particular interpretación es necesario sustentarla con argumentos basados en las propias características del texto. (p. 47)

Sujeto hablante: Ñuqa, "yo" poético

Como parte de estos conflictos sociales, surge en el poema quechua contemporánea, la soledad y da origen a una nueva categoría dentro del sujeto hablante que viene a ser *Ñuqa,* esta categoría del yo poético dentro de la poesía tradicional quechua es casi contemporánea. Donde mediante el yo poético expresa su mundo particular como sujeto individual. "En los poemas, hallamos un yo-lírico, una voz poética (ñuqa), que imagina la distancia y el retorno, ausencia y silencio, despojo y abandono, caos y soledad" (Espino, 2015, p. 69).

Esta categoría no abunda y como plantea Arguedas en *La soledad cósmica en la poesía quechua*, hace mención que aparece dentro de la colonia con los obrajes y las temidas mitas, donde los indígenas se iban a tierras extrañas sin saber el retorno a su comunidad o ayllu, este "nuevo ingrediente que también siembra el invasor, no prenderá en el indio sino a mediados del presente siglo, […] La soledad aparece en la poesía cargada de amenazas o de ternura; no le abandona jamás al jugo mágico de la naturaleza" (Arguedas, 2012, p. 298). Los elementos esenciales de la poesía oral aún se mantienen dentro de la poesía escrita, es más, la naturaleza es un elemento fundamental que canaliza en diálogo con este "ñuqa" ausente que está en tierras extrañas.

La diferencia frente al yo poético del canon occidental es que en la poesía quechua "ñuqa", no deja de desligarse de su comunidad, mantiene un diálogo constante, utilizando como medio de conexión los elementos de la naturaleza; el viento, la lluvia, las aves y otros elementos son los conductores de los sentimientos y el sufrir del poeta. Dentro del quechua existen dos tipos de pronombres personales que hacen referencia al sujeto;

> el inclusivo involucra a todos de una manera general, inclusive al que habla: ñoqanchik (Ayac.), ñoqanchis (Cuz.). El exclusivo se refiere solamente a la parte de un todo formado por unidades; a los iguales del sujeto que habla, a todos sus parientes, a todos los interesados en un asunto o decisión, a los que forman parte de una colectividad o grupo, etc. (Guardia Mayorga, 1973, p. 117)

De estas dos formas de uso del pronombre personal "ñuqa" es poco común o de uso escaso en las comunidades quechuas, que en la nueva poesía quechua es insertada y los poetas quechuas contemporáneos hacen uso de ello para expresar sus sentimientos personales de sufrimiento por el tiempo, espacio geográfico en la que se encuentran. Ñuqa en las comunidades se utiliza frente a una exclusión del grupo o la separación de la comunidad, donde el sujeto hace sus reclamos o busca justificar alguna actitud negativa o también busca la reinserción poniendo énfasis en este pronombre; ñuqata o ñuqa es una forma de poder ser considerado otra vez dentro del grupo o si los argumentos no son suficientes, ser excluido, además es utilizado para resaltar los logros personales, pero esta forma no es aceptada de manera regular dentro de una comunidad.

Yo poético: parte de una colectividad migrante

Es así como en la poesía de la revista *Tikanka*, el hablante poético tiene una característica particular de hablar de un yo poético a un interlocutor de la colectividad que viene a ser el "Huakcha" o Huérfano, que también esto se puede entender como sujeto migrante que está dentro de la metrópoli. Este yo poético hace la interlocución de un Ñuqayku excluyente y no de un inclusivo ñuqanchis, esto hace referencia de que el sujeto migrante desde los primeros versos nos da a entender que está abriendo paso a la memoria colectiva de los desposeídos haciendo recordar las diferentes dificultades a la que se enfrentan en la ciudad: hambre, miseria, desprotección, marginación y catalogación de seres marginales. En el poema "Lluqlla

mayu", percibimos que se emplea el "ñuqa" para compararse con un río caudaloso que se forma a partir de unas intensas lluvias. Ya desde el título nos da alcances de que estamos frente a un sujeto que por las inclemencias del tiempo tiene que abrirse paso a nuevos rumbos y estas formas de vivencia del yo poético hace mención de su recorrido por diferentes lugares, espacios, tiempos y vivencias; hace que aterrice en esa ansia de volver al hogar, a ese refugio donde le espera la amada, quien de manera incondicional le reciba.

Lluqlla mayu[1]

Ñuqallayqa kani
lluqlla mayuchallam
llakinta wiqinta
kuchun kuchun apaq
kuchun kuchun tanqaq.
Ñuqallayqa kani
muspay wayrachallam
chayasqay llaqtapi
qisayta allwini
qisayta awani.
Ñuqallayqa kani
wayanakuychallam
intiman pawaspa
manaña kutimuq
killaman chayaspa
manaña tiqramuq...
qamraykuqa urpi
kutimuchkasaqcha
maray patachanpi
samariq tukuspay
wayra pukuychalla
uyachallaykipi
muchaykullanaypaq.

Torrentoso río

Yo sé que soy
un torrentoso río
que sus penas y lágrimas
por los cauces de la pobreza
arrastra sin cesar.
Yo sé que soy
un viento en remolino
que por doquier que llego
busco anidar mi triste vida
busco tejer mi querencia.
Yo sé que soy
golondrina sin descanso
que si hacia el sol volara
nunca más regresa
que si a la luna llega
nunca retorna…
Por ti, paloma mía,
volveré de la muerte
y sobre el frío batán
simulando sentarme
cual vientecito suave
en tu carita dulce
estamparé un beso.
(*Tikanka*, N.° 2, p. 5)

En este poema percibimos de cómo el yo lírico habla a una colectividad, que está dentro de su misma condición social, cultural y económica, y el hablante nos da a entender por la forma de cómo se expresa que es un migrante, quien rememora sus avatares.

> La identificación del sujeto individual, de la voz personalizada, la presencia de ñuqa, se inserta en la palabra para expresar un nuevo sentimiento, para manifestar la complejidad de este nuevo universo; cuestión que no solo asocio al

> sujeto como tal, sino a desestructuración ocurrida durante la guerra interna: un sujeto que se ha quebrado y, al mismo tiempo, se ha definido por una movilidad social compulsiva y que se reconstruye a partir de un gesto particular. (Espino, 2015, p. 69)

Estos nuevos sentimientos que quiere manifestar este sujeto no lo pueden manifestar desde un ñuqanchik o ñuqayku, es por ello que hay la necesidad de recurrir al Ñuqa. Es así que nos dice el poeta: "Ñuqallayqa kani / muspay wayrachallam / chayasqay llaqtapi / qisayta allwini / qisayta awani". Esta configuración del ñuqa, responde al cambio estructural y cultural dentro de las comunidades campesinas donde la mayoría de sus integrantes se ven forzados a dejar y migrar a la ciudad, en ella se van agrupando para poder hacer una nueva comunidad en solidaridad, pero con la diferencia que no hay una absoluta confianza. Este desligazón entre hombres se debe también al nuevo sistema capitalista donde los hombres compiten de manera desleal, buscando beneficios personales, sin importar si es que se hace daño al otro. Esa competencia natural de hacer ver quién es el más ingenioso en la resolución de problemas se transforma en inseguridad de con quien está tratando y se convierte en una competencia dudosa, es así que el poeta nos meciona: "chayasqay llaqtapi / qisayta allwini". En estos dos versos "el yo poético" nos habla de su soledad y de cómo tiene que construirse desde los recursos que él mismo tiene, incluso utilizando elementos de su cuerpo. Es por ello que el poeta habla del yo, sin mencionar a la colectividad, mostrándose como un individuo que se construye de manera solitaria.

Además, el ñuqa, busca el retorno a su hogar, en busca de la amada dejada en la comunidad, y el retorno nos da a entender que ya se dé con la muerte, utilizando como aliado a la naturaleza quien ha de canalizar ese posible encuentro: "qamraykuqa urpi / kutimuchkasaqcha / maray patachanpi / samariq tukuspay / wayra pukuychalla / uyachallaykipi / muchaykullanaypaq". El deseo de retorno no tiene la materialidad de ser

posible y es por ello que se vuelve como una promesa, donde la soledad es el único consuelo con quien comparte los dolores que lo aquejan en este tránsito por la vida.

Esta nueva forma del hablante poético hace posible la expresión del sujeto migrante de su nueva experiencia en la ciudad y los nuevos sentires al desligarse de la comunidad que lo vio nacer y crecer, y por los nuevos tiempos se ve en la obligación de readaptarse a la nueva sociedad. Esta sociedad que lo recibe está desligándose de las prácticas culturales y está en ese proceso de adaptarse a los nuevos cambios de la globalización, que viene insertándose con las políticas neoliberales del fujimorismo. Y el fin del conflicto armado deja en miseria a cientos de familias del campo viéndose forzados a migrar a la ciudad para generar nuevas oportunidades de superación, pero al llegar a la ciudad se ven truncados con la realidad de que todo está paralizado por los efectos de la guerra, por eso de los jóvenes, unos optan por el pandillaje surgiendo los lumpen, y el otro grupo siembra una esperanza en la educación y programas como Chirapaq, apuesta en los niños que quedan huérfanos para darles una esperanza mediante la educación. Esta realidad se ve representada en el poema de Abilio Soto y David Castillo.

El sujeto migrante en la poesía de Abilio Soto y David Castillo

En los poemas de estos dos autores, Abilo Soto (Wakcha Escuelero) y David Castillo (Yutucha pakakuy) analizaremos al sujeto migrante, estos poemas son claves para entender el proceso de adaptación y las dificultades por la que pasaron. Estos dos poemas originalmente fueron publicados sin traducción; ya en posteriores publicaciones los autores los traducen al español, en *Tikanka* aparecen sin traducción y las traducciones que realizan no se publican en esta revista.

Yutucha pakakuy[2]

yutucha, yutucha,
yutucha pakakuy
ankam hamuchkan
qara raqranwan
laqyasuqniki
kakas chakinwan
apasuqniki.
Yutucha, yutucha,
chiqchi walicha
pakakuy, pakakuy
chiwchichaykita
pusarikuspa,
wawachaykita
qipirikuspa.
Yutucha, yutucha,
amaña pakakuychu.
Ankas wañunña
ñakaypa chayasqan.
Ankas chinkanña
llaqtapa qarqusqan.
(*Tikanka*, N.° 4, p. 5)

Perdicito, escóndete

Perdiz, perdicito
Perdiz, escóndete
El águila viene
Con sus alas curtidas
A darte golpes
Con sus patas escamosas
A llevarte.
Perdiz, perdicito
De faldita moteada
Escóndete, escóndete

Con tus pulluelitos
Llévate
A tus hijitos
Cargando en tu espalda
Perdiz, perdicito.
Ya no te escondas
El águila ya murió
Carcomido por el odio
El águila ya desapareció
Desterrado por el pueblo.

En este poema de David Castillo, percibimos que va dirigido a un sujeto femenino, que está personificado en una perdiz, las características que nos presenta es que es una madre de familia ya que nos hace mención *chiwchichaykita* o puede ser a tus hijitos, luego nos dice *Chiqchi walicha*, de pollera multicolores, por las referencias que nos da es una mujer campesina que viene siendo perseguida por un enemigo. En el poema no nos da mayor referencia del enemigo, solo se menciona al anka o también conocido como águila andina esta simbología lo muestra como el enemigo, que viene a perseguir a la mujer que a pesar de tener sus polluelos es perseguida. Durante el conflicto armado la figura de la mujer es considerada como parte de la lucha, es así que muchas de ellas se enrolan en las filas de los rebeldes y fueron violadas y desaparecidas.

La resistencia de las mujeres durante el conflicto armado fue la de proteger la vida de sí mismas y la de sus hijos. "Las mujeres, cargando consigo a los niños más pequeños, se convirtieron en itinerantes, moviéndose permanentemente entre estos espacios para vigilar el bienestar de los suyos y para coordinar el conjunto de actividades familiares y económicas" (Stern, 1999, p. 346). Ellas se enfrentaron de manera directa tanto a Sendero y a los militares quienes también abusaron. Ninguno de los dos grupos era para confiar o quienes aseguren su bienestar o darles protección frente a las amenazas del enemigo, es así que las mujeres durante la guerra "fueron objeto de maltratos y tor-

turas físicos y psicológicos, fueron obligadas a presenciar con sus hijos el aniquilamiento de sus seres queridos, fueron objeto de violaciones sexuales" (Stern, 1999, p. 347). En este trance, al igual que Mama Angélica tuvieron que convertirse en las heroínas de los derechos humanos; sabían de la existencia de estos derechos, pero no sabían dónde conseguirlos y al andar tuvieron que ir descubriendolos. Esta diáspora de mujeres defensoras hará que surja Anfasep con el fin de seguir luchando —sin estar a favor del Estado y mucho menos de sendero— sino para conseguir lo que a ellas les corresponde, alcanzar la justicia.

La imagen de la mujer durante la guerra se denigró, recibieron maltrato por ambos lados, tanto de sendero como del ejército, muestra de ello son las denuncias y las sentencias que se dieron. A pesar de todo aún siguen en la lucha por alcanzar esa reparación civil justa para ellas, es así que el yo lírico lo menciona en la última estrofa: "Yutucha, yutucha, / amaña pakakuychu. / Ankas wañunña / ñakaypa chayasqan". En donde nos habla de que terminó, ya cesó la persecución, ya puede descansar, que no son tiempos de escapar o esconder a los hijos para que no los maten, sino son tiempos de paz, y la paz viene no de un salvador, no de un protector todopoderoso, sino el mal fue exterminada por el odio de las víctimas, la rabia que ellos mismos sembraron en cada una de las personas, ellos con esa misma rabia aniquilaron el mal, en los dos últimos versos se nos menciona que el Anka o depredador fue aniquilado por la fuerza del pueblo: "Ankas chinkanña / llaqtapa qarqusqan". La unión de las comunidades hizo que este mal cesara; cabe resaltar que la organización de las rondas campesinas cumplió un rol fundamental en este proceso de pacificación.

Wakcha escuelero

Kachi yakupim aptiy pusrata
Allpa mankapi yanukuykuspa
Wayqachanchikpi hamkachanchikta
Tupupayaspa kachuna karqa

Wakcha escuelero.
Chulla qarapim iskay qatayuq
chiriwan kuska puñuna karqa
yarqasqa wiksam, puñuysan ñawin
yachay wasipi tiyana karqa,
wakcha escuelero.
Mana qullqiyuq karu llaqtapim
runaq wasimpi kumuykachaspa
chaki lapizwan, tuqaw borrador
blancuchanchikpi qillqana karqa
wakcha escuelero.
Runasimita rimaptinchikpas
pulikuspataq qawawaq kanchik
qala chakiña puriptinchikpas
suqrunkuwanmi saruwaq kanchik
wakcha escuelero.
¡Allikuchallay! suyaykuy qanra
ñam kallapayku huntamuchkanña
kikikitapas sarunaykupaq
niqtaqmá kanchik wiqi ñawintin
wawqichalláy. (*Tikanka*, N.° 9, p. 7)

Estudiante pobre

Con agua y sal
Un puñado de morón en ollita de barro cocinábamos
Nuestra canchita del taleguito
Con medida había que comer
Escolar pobre.
En un solo pellejo con dos frazadas
Juntamente con el frío se tenía que dormir
Con el estómago vacío, con los ojos soñolientos
En el colegio se tenía que permanecer.

Escolar pobre

Sin dinero en tierras lejanas
En casas ajenas con la cabeza gacha
Con un lápiz duro y como borrador la saliba
En nuestras hojas blancas escribíamos
Escolar pobre.
Cuando hablábamos nuestro quechua
Con desprecio nos miraban
Cuando andábamos descalzos
Con sus grandes descalzos nos pisaban
Escolar pobre.
¡Ahora verás! Espérate cochino
Ya nuestras fuerzas van creciendo
Para pisarte a ti también
Así decíamos con lágrimas en los ojos
Hermanito.

En el poema, Soto, nos muestra al sujeto migrante que está en una situación de carencias, pobreza. Esto sitúa al poema en el contexto de producción donde hace referencia a los rezagos del conflicto armado interno. El sujeto en mención tuvo que salir de su tierra a otras tierras extrañas donde padece hambre y miseria. Esta figura del sujeto migrante que tiene carencias no es nueva, ya que en las diferentes literaturas orales aparece, también se puede ubicar en los primeros relatos recogidos por los cronistas,

> de dios pobre y peregrino en los mitos de Huarochirí ha pasado a noble empobrecido, mendigo errante y cristiano, en el teatro quechua colonial de fines del siglo XVII para finalmente, aparecer en la poesía quechua escrita contemporánea como un desarraigado entre dos mundos: el andino y el urbano moderno. (Noriega, 2011, p. 130)

Este proceso de readaptación es lo que veremos en el poema "wakcha escuelero" donde el sujeto se ve en tensión por la situa-

ción social en la que se encuentra por su condición de migrante y a la vez se convierte en el alentador de los otros que al igual que él, reciben marginación, discriminación social, siembra esperanzas de superación y de cambiar su realidad mediante la lucha y el esfuerzo.

En la primera estrofa, el yo lírico se dirige a otro u otros, al mencionar: "Kachi yakupim aptiy pusrata / Allpa mankapi yanukuykuspa / Wayqachanchikpi hamkachanchikta / Tupupayaspa kachuna karqa". Habla de la escasez de comida que se tuvo que vivir a falta de dinero, hasta la "cancha" se tuvo que medir, cuantificar para que ninguno coma más que el otro y a la vez calcular que alcance para toda la jornada de labor escolar. Esta necesidad la vivieron los migrantes en las urbes, ya que las oportunidades laborales eran escasas y casi nulas para menores de edad. "Los escolares y menores andinos sufren una doble violencia: la estructural, conocida también como las condiciones del macro ambiente social, cultural y económico, y la violencia política" (Cavero. 2019, p. 198). Estas dificultades no fueron atendidas oportunamente por las respectivas instancias estatales y el crecimiento poblacional durante y posterior al conflicto armado acrecentó en las zonas urbanas, generando mayor necesidad. Es por ello, que el yo lírico nos hace referencia a que se dormía en un solo pellejo: "Chulla qarapim iskay qatayuq / chiriwan kuska puñuna karqa". Las vivencias infrahumanas que vive el sujeto migrante presentan el testimonio de la destrucción violenta de dos mundos, tanto del tradicional andino como del moderno urbano. Esta destrucción genera un nuevo sujeto que es más centrado en su yo, pero llevando siempre ese rasgo característico de trabajar en grupo más allá del desarrollo de su ego personal.

El sujeto migrante no solo padece de necesidad sino también es discriminado por su procedencia u origen, es así como se manifiesta en los siguientes versos: "Runasimita rimaptinchikpas / pulikuspataq qawawaq kanchik". La discriminación lingüística se da por hablar el quechua, es por ello que los padres

tienden al rechazo de su idioma, ya que en la ciudad no tiene utilidad y todas las instancias gubernamentales están diseñadas y atienden en español y las quejas y protestas no serán tomadas en cuenta. Las denuncias por cualquier naturaleza nunca se realizaron por el simple hecho de que no se tenía dominio del español y surge la necesidad de aprender el español, no solo para poder buscar la superación personal sino para dar a conocer que es posible cambiar la sociedad y proponer una sociedad donde todos puedan convivir.

En la última estrofa el hablante poético, personifica a su enemigo y lo nombra "Alikuchallay" a este nombre agrega las terminaciones *-cha* que viene a ser un diminutivo y *-llay* esta terminación es de compasión, da mayor énfasis al *-cha*, y se podría traducir como pobrecito. Entonces por estos versos vemos que los niños que van a la escuela están luchando para salir de su condición de pobreza, a la vez tienen un rencor hacia su enemigo: "¡Allikuchallay! suyaykuy qanra / ñam kallapayku huntamuchkanña / kikikitapas sarunaykupaq". Aquí nos manifiesta que el sujeto migrante se dispone a superar al enemigo en esta competencia de salir de la condición en la que se encuentran, no se rinden sino mantiene la esperanza de poder liberarse de las cadenas de la pobreza y ver nuevos horizontes.

El amor en la poesía quechua contemporánea de la *Revista Tikanka*

En los poemas publicados en la *Revista Tikanka*, el amor es una temática aborda por la mayoría de los poetas quechuas. Para el análisis de este tema abordaremos las poesías escritas por Martínez, quien plantea el amor sublime, donde la promesa de amar hasta la muerte es una promesa que no se rompe a pesar de la distancia y las diferentes circunstancias en la que se pueda vivir. El amor es el combustible que mantiene viva la llama de la vida, ese aliento que motiva a seguir la lucha inquebrantable frente a las adversidades de la vida, como en el poema titulado "Suyachkani" donde percibimos al yo lírico en

la espera de su amada y la promesa hecha es un hecho que se debe cumplir. Esto se debe de que hay un principio de orden en el mundo andino que es la de la complementariedad o yanantin. "Ningún "ente" y ninguna acción existe 'monádicamente', sino siempre en co-existencia con su complemento específico" (Estermann, 2009, p, 139). Y la distancia del complemento o la amada, en este caso del yo lírico, hace que sea penoso la vida y el enfrentamiento a la realidad conlleva dolor y sufrimiento y la espera es agónica, con las esperanzas casi muertas.

Suyachkani

Suyachkani
icha chayamunman, nispa,
urqupi qatip
wairapa rikranpi.
Pacha achikyaq
Intip jallar wachiyninpi,
panti waytapa
kuntuyninpi.
Suyachkani
kay kausayniypa
Inti yaykuyninpi
mosquyniypi kuyasqayta.
Suyachkani
sonquypa sapallan kayninpi
chay, mana imaypas,
chayamuq kuyakuyta.
(Tikanka, N.° 1, p. 9)

Te estoy esperando

Te estoy esperando
Quizá llegue, diciendo
Por la faldería del cerro
En los brazos del viento

En el amanecer de la tierra
En el brillo del sol naciente
En el florecer de la flor del panti
Te estoy esperando
En esta vida
En el atardecer del sol
En mis sueños te amo
Te estoy esperando
En la soledad de mi corazón
En la nada
Llegará el amor.

En los primeros versos del poema, percibimos que la espera del yo lírico es prolongada y las esperanzas de que vuelva la persona amada es casi nula. Esto podría responder a diferentes circunstancias de espacio y tiempo, "Suyachkani / icha chayamunman, nispa, / urqupi qatip / wairapa rikranpi". En estos versos la presencia de los elementos de la naturaleza es la fuente que podría traer de vuelta a esa persona amada, ese viento que recorre el mundo, que llega a todas partes, solo él es quien puede en este caso ubicar y traer de vuelta a casa o al lado de este ser que está esperando.

La espera en el poema nos hace referencia también de que el yo lírico no es un joven, sino ya una persona que vivió una vida entera y que en su nostalgia aún mantiene esa esperanza de que pueda retornar la amada, "Suyachkani / kay kausayniypa / Inti yaykuyninpi / mosquyniypi kuyasqayta". En estos versos podemos notar que fue una promesa que se hicieron a muy temprana edad, que las adversidades del destino los ha ido separando y ese amor puro y candoroso nunca se pudo expresar a plenitud. Es por ello que nos menciona que solo en los sueños se pudo amar y ese amor se prolongó a lo largo de la vida sin poder ser superado en el transcurrir del tiempo, mucho menos ser reemplazado por otro amor.

Es así que la poesía que se publica en *Tikanka*, se manifiesta en relación con la poesía de tradición oral que se fue transmitiendo de generación en generación, manteniendo la memoria colectiva del proceso histórico social que el pueblo quechua fue viviendo a lo largo de su historia. La soledad, es un elemento presente en esta historia y se tiene como recurso de expresión del dolor que se vive. Muestra de ello tenemos las canciones orales, donde la soledad es la forma de expresión al ser distanciados de un ser amado, como son los padres, hermanos y familiares; por el alejamiento de la persona amada, los recuerdos del terruño donde nacieron. La evocación de los recuerdos hace que se inserte en la soledad de estar desamparados en tierras ajenas, esto es un sufrimiento compartido con la comunidad humana, representados por los elementos de la naturaleza.

Uyarinim rimaynikita	Escucho tu voz
tuta wayra	viento de la noche
paqchapa ununwan tinkuspa	al encontrarse con la cascada
sutiymanta qayamuwaptiki.	al llamarme por mi nombre.

En esta estrofa del poema “Uyariykim” (te escucho), perteneciente al poeta Reynaldo Martínez, vemos que es la evocación del recuerdo donde la naturaleza contribuye a la reconstrucción de los momentos de compañía de la otra persona y que en su ausencia la reconstrucción se logra a través de los elementos de la naturaleza. No solo en esta poesía encontramos estos elementos de la naturaleza, sino en los distintos poetas que escriben en Aeda. Como en los poemas de Abilio Soto, David Castillo, Antonio Sulca y otros. “La soledad cósmica de esos autores obedece a coordenadas históricas muy concretas, como son la descomposición y recomposición del mundo andino” (Mazzoti, J. 2002, p. 31). Dentro de esta recomposición está muy presente el terruño y el pasado vivido. En las poesías de los poetas mencionados, la línea de conducción, es la “distancia geográfica y temporal entre aquí y allí, el

ahora y el antes" (Mazzoti, J. 2002, p. 51) *y* después o futuro. Donde el poeta está fuera del medio geográfico que le acunó y desde un tiempo y espacio distinto viene a evocar la vida pasada, presente y futuro.

Conclusiones

La configuración del yo poético o ñuqa, se debe al contexto y proceso histórico de los mismos indígenas quienes absorbidos por la soledad cósmica, expresan su sentir en tierras extrañas donde el anhelo de querer retornar a su terruño, hace que se emplee el yo lírico personal o ñuqa.

Las temáticas que aborda las poesías publicadas en la revista Tikanka, tienen relación con el conflicto armado, la soledad, el amor erótico y las peripecias del sujeto migrante en las capitales de provincia y del país, mostrando la diáspora de los ayacuchanos antes y durante el conflicto, llegando a ser parte de la memoria colectiva de los provincianos.

Notas

1. El poema "Lluqlla mayu", es traducción del mismo autor Abilio Soto.
2. Los poemas "Yutucha pakakuy", "Wakcha escuelero", "Suyachkani", son traducciones de Gabriel de la Cruz.

Referencias bibliográficas

Arguedas, J. (2012). *Obra antropológica y cultural* (T. X). Editorial Horizonte.

Castillo Ochoa, D. (2002). Yutucha pakakuy. *Revista literaria Tikanka*, (4) 5.

Cavero, R (2019). Ayacucho: *La educación en tiempos de violencia* (1980-1999). Pres editores-impresores.

Espino Relucé, G. (2015). *Ñuqa-ñuqanchis: polos de desarrollo poético, resistencia colectiva y ego andino en la poesía quechua contemporánea (1982-2014)*: file:///C:/

Users/INTEL/Downloads/13688-Texto%20del%20art%-C3%ADculo-47337-1-10-20170809.pdf

Estermann, Joseff (1998). *Filosofía Andina.* Quito: Ediciones Abya-Yala.

García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria*. Cátedra Vallejo.

Guardia Mayorga, C. (1973). *Gramática Kechwa*. Ediciones Los Andes.

Martínez, R. (2001). Suyachkani y Uyariykim. *Revista literaria Tikanka*, (1)8.

Mazzoti, J. (2002). *Poéticas del flujo, migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del congreso del Perú

Noriega, J. (2011). *Escritura Quechua en el Perú.* Lima: Pakarina Ediciones.

Soto Yupamqui, A. (2001). Lluqlla mayu. *Revista literaria Tikanka*, (2) 5.

Soto Yupanqui, A. (2003). Wakcha escuelero. *Revista literaria Tikanka*, (9) 7.

Stern, Steve J. (ed.) (1999). Los senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad. IEP/UNSCH.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 79-100

DE LA "MASMÉDULA" AL "SOLICROO": ANÁLISIS MORFOLÓGICO-COGNITIVO DE LA FORMACIÓN Y CREACIÓN DE PALABRAS EN TRES POEMAS DE OLIVERIO GIRONDO

FROM "MASMÉDULA" TO "SOLICROO": MORPHOLOGICAL-COGNITIVE ANALYSIS OF WORD FORMATION AND WORD CREATION IN THREE POEMS BY OLIVERIO GIRONDO

DE "MASMÉDULA" A "SOLICROO": ANÁLISE MORFOLÓGICA-COGNITIVA DA FORMAÇÃO E CRIAÇÃO DE PALAVRAS EM TRÊS POEMAS DE OLIVERIO GIRONDO

Flavio Mitchell Álvarez Gamarra[*]
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
flavio.alvarez@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0001-5790-8990

Karen Belén Cariat Fernández[**]
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
karen.cariat@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-0638-9569

Recibido: 23/08/2024
Aceptado: 22/10/2024

* Estudiante de décimo ciclo de la carrera de Lingüística en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Ha sido voluntario en la Dirección de Lenguas Indígenas (DLI) en el Ministerio de Cultura (MINCUL) durante el año 2023. Asimismo, ha participado en el XVIII Congreso Internacional de Lingüística: "Los estudios lingüístico-literarios y el reto de su aplicación en el aula" (2023) organizado por la Academia Peruana de la Lengua (APL) y en la "Semana de la Lingüística" (2024) organizada por la UNMSM. Actualmente, desempeña funciones en el Instituto de Investigación de Lingüística Aplicada-CILA de la UNMSM.

** Estudiante de décimo ciclo de la carrera de Lingüística en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Ha sido voluntaria en el Fondo Editorial de la UNMSM durante el período 2022-2023. También, ha publicado el artículo de investigación "Contraste léxico-morfológico de dos variedades del QIIA Yungay: Laraos y Lincha" en la revista Tierra Nuestra en el año 2021.

Resumen

La morfología se inscribió en la corriente cognitiva gracias al establecimiento de principios y relaciones semejantes a los de otras ramas lingüísticas y su funcionamiento como nivel intermedio de organización. Esto permitió tener nuevas aproximaciones a la investigación de operaciones morfológicas que generan un incremento lexical, como sucede con la formación y creación de palabras. Por ello, analizamos un corpus conformado por 38 palabras extraídas de tres poemas escritos por Oliverio Girondo (1999), siguiendo las tipologías propuestas por Alvar (2019) y Ronneberger-Sibold (2015a, 2015b). Consideramos pertinente esta selección porque su producción poética refleja una preocupación constante por la innovación léxica, lo cual atrajo el interés de investigadores como Palacios (2015), Muzzopappa (2007) y Scavino (2005). Sin embargo, a la luz de la teoría morfológica cognitiva reciente, muchos de sus resultados necesitan ser reevaluados. Análogamente, permite precisar algunos conceptos expuestos por Gonzáles (2020) y estrechar los vínculos entre la lingüística y literatura.

Palabras clave: Morfología, cognitivismo, Oliverio Girondo, formación, creación.

Abstract

Morphology became part of the cognitive current thanks to the establishment of principles similar to those of other linguistic branches and its functioning as an intermediate level of organisation. This allowed new approaches to the investigation of morphological operations that generate a lexical increase, such as the formation and creation of words. Therefore, we analysed a corpus made up of 38 words extracted from three poems written by Oliverio Girondo (1999), following the typologies proposed by Alvar (2019) and Ronneberger-Sibold (2015a, 2015b). We consider this selection relevant because his poetic production reflects a constant concern for lexical innovation, which attracted the interest of researchers such as Palacios (2015), Muzzopappa (2007) and Scavino (2005). However, in the light of recent cognitive morphological theory, many of their results need to be re-evaluated. Similarly, it allows us to clarify some of the concepts put forward by Gonzáles (2020) and to strengthen the links between linguistics and literature.

Keywords: Morphology, cognitivism, Oliverio Girondo, formation, creation.

Resumo

A morfologia tornou-se parte da corrente cognitiva graças ao estabelecimento de princípios semelhantes aos de outros ramos linguísticos e ao

seu funcionamento como um nível intermediário de organização. Isso permitiu novas abordagens para a investigação das operações morfológicas que geram um aumento lexical, como a formação e a criação de palavras. Portanto, analisamos um corpus composto por 38 palavras extraídas de três poemas escritos por Oliverio Girondo (1999), seguindo as tipologias propostas por Alvar (2019) e Ronneberger-Sibold (2015a, 2015b). Consideramos essa seleção relevante porque sua produção poética reflete uma preocupação constante com a inovação lexical, o que atraiu o interesse de pesquisadores como Palacios (2015), Muzzopappa (2007) e Scavino (2005). No entanto, à luz da recente teoria morfológica cognitiva, muitos de seus resultados precisam ser reavaliados. Da mesma forma, ela nos permite esclarecer alguns dos conceitos apresentados por Gonzáles (2020) e fortalecer os vínculos entre a linguística e a literatura.

Palavras-chave: Morfologia, cognitivismo, Oliverio Girondo, formação, criação.

1. Introducción

La morfología es la disciplina lingüística encargada de comprender la estructura interna de las palabras, lo que implica conocer sus elementos constitutivos y procesos combinatorios para obtener palabras más complejas (Martín, 2016). Específicamente, en una lengua pueden generarse palabras nuevas por medio de dos procesos morfológicos: una formación regular (*word formation*) o a través de la creación de palabras (*word creation*). A grandes rasgos, una formación regular se guía siempre por patrones gramaticales que dan resultados "transparentes" o, dicho de otro modo, palabras novedosas que pueden ser comprendidas por los receptores sin ningún problema. Por el contrario, en la creación de palabras no es tan sencillo asignar un sentido claro a los significantes sin un conocimiento previo de su contexto de producción.

Esto explica por qué, en un inicio, la morfología estructural y generativa consideraba irrelevante el estudio de palabras surgidas por creación, ya que se evaluaban como resultados de actividades meramente lúdicas en torno a la lengua y, por ende, carentes de "productividad lingüística" real[1]. Sin embargo, el

error de dichas corrientes es no haberse percatado de que en la creación de palabras también están involucrados procesos como el acortamiento, composición o derivación, que toman como base palabras o frases ya existentes (Ronneberger-Sibold, 2015a). Es decir, las palabras creadas no son simplemente "antojadizas" ni completamente "azarosas", sino que involucran procesos donde podemos evidenciar el dominio morfológico de los sujetos sobre los mecanismos que rigen su propia lengua.

No obstante, a pesar de la posible base gramatical que subsume a la creación de palabras, no todas las reglas se siguen al pie de la letra y parece que algunos procedimientos responden realmente a principios cognitivos universales. Para Ronneberger-Sibold (2015a), esto explicaría la poca "transparencia" de las palabras resultantes y es el punto de conexión entre la morfología y la corriente cognitiva. Dicha interrelación no solo se centra en el procesamiento mental de un determinado inventario de unidades lingüísticas (Taylor, 2015), sino que nos enfrenta a un escenario donde los límites morfológicos se tornan difusos. Esto motivó a lingüistas como Rose (1995) a analizar las palabras —aparentemente sin sentido— del poema *Jabberwocky*, escrito por Lewis Carroll. El investigador determinó, inicialmente, que la creación de palabras responde a modalidades de simbolización, indexación, iconicidad y poetización.

En cuanto al español, Martín (2016) refiere que ciertas restricciones van a derivar en que las palabras se clasifiquen como existentes, imposibles y posibles inexistentes. Las primeras son producto de las formaciones regulares; las segundas, sirven para verificar las reglas gramaticales; y las últimas, son resultado de las creaciones de palabras y comprueban los alcances de las reglas morfológicas. En este último conjunto se ubican parte de los términos creados por Julio Cortázar en su producción literaria y analizados por Gonzáles (2020), quien identifica procesos de derivación en palabras como "yugula+nte" y "doble+dad". Por todo ello, la transgresión de los límites morfológicos en la creación de palabras nos permite

comprender, simultáneamente, cómo los sujetos interpretan también la formación regular.

Sin embargo, la morfología cognitiva no solo ayuda a esclarecer aspectos valiosos para la lingüística, sino que pone en tela de juicio muchos de los análisis lexicales realizados hasta ahora por la crítica literaria. Para corroborar esto, decidimos analizar la formación y creación de palabras en un corpus conformado por treinta y ocho términos extraídos del poemario "En la masmédula", escrito por Oliverio Girondo (1999). Consideramos pertinente esta selección porque su producción es de carácter vanguardista y recurre a la innovación léxica para alcanzar una mayor expresión poética. Por eso mismo, investigadores como Scavino (2005), Muzzopappa (2007) y Palacios (2015), le dedicaron especial atención a los términos acuñados por Girondo. Pero, sus análisis morfológicos necesitan reevaluarse a la luz del armazón teórico aquí considerado, así como otros estudios de la misma naturaleza y falencias similares. Con ello, buscamos demostrar los fructíferos resultados de los estudios interdisciplinarios entre la lingüística y literatura.

2. Marco teórico

2.1. La gramática cognitiva y su relación con la morfología

Para la lingüística cognitiva, estudiar una lengua implica conocer las unidades almacenadas en la mente de los sujetos y determinar las relaciones que mantienen entre sí para conformar una gramática. Concretamente, una gramática cognitiva concibe la lengua como un mecanismo de representación de pensamientos e intenciones, gracias a una asociación simbólica entre estructuras fonológicas y semánticas (Taylor, 2015). Esto llevó a que los primeros estudios cognitivos pusieran énfasis en dichas ramas, aunque pronto se percataron de que su interconexión requería necesariamente de niveles intermedios de organización.

Gracias a ello, la sintaxis y la morfología se inscribieron en el paradigma cognitivo y se determinó que debían compartir los mismos principios relacionales, ya sea para establecer vínculos entre oraciones o palabras, respectivamente. En primer lugar, la relación parte-todo determina que cualquier estructura lingüística puede ser analizada desde sus partes constituyentes. En segundo lugar, la relación esquema-instancia sostiene que toda instancia o hecho lingüístico particular forma parte de un esquema mayor, producto de la experiencia de uso (Moreno, 2010). Finalmente, la relación de similitud establece que dos o más instancias pueden ser interpretadas en la mente de los hablantes como semejantes.

Todo esto lo podemos ejemplificar de la siguiente forma. Morfológicamente, una palabra como "cocinero" puede descomponerse en elementos como [cocin-] + [-er-] + [-o]. Ateniéndonos al segundo tipo de relación, "cocinero" representa el esquema general y su lexema, así como sus morfemas, devienen en instancias particulares. Debido a ello, se entiende por qué palabras como "cocinero", "pastelero" o "costurero" se perciben como semejantes, ya que los hablantes encuentran una similitud en el morfema [-ero], que indica oficio, ocupación o cargo de una persona. En consecuencia, y como advierte Taylor (2015), las partes de una palabra son cognitivamente relevantes en la medida que evidencia un estatus simbólico representado por una estructura fonológica y un valor semántico determinado.

2.2. La formación de palabras en la gramática cognitiva

La formación de palabras es un proceso morfológico que permite expandir el vocabulario de una lengua, recurriendo a elementos lingüísticos ya existentes o tomándolos de otros sistemas comunicativos; pero, guiándose en todo momento de los patrones establecidos por la estructura interna de la lengua en cuestión (Alvar, 2019). Para la corriente cognitivista, es un proceso que guarda una estrecha relación con la teoría del lexicón mental, que consiste en un espacio donde se almacenaría la

totalidad de lexías o subunidades morfológicas para su reconstrucción y uso posterior en cualquier comunicación.

A pesar de ser un supuesto que surge del experimento de decisión visual léxica llevado a cabo por Taft y Forster en 1975 (citado por Libben, 2015), lo cierto es que se trata de un constructo teórico no observable ni comprobable directamente. Esto ha imposibilitado conocer si son solamente los morfemas aquellos que se almacenan en la mente y se evocan como piezas de un rompecabezas o, por el contrario, los sujetos registran las palabras como representaciones totales más que fragmentarias. La solución que se brindó fue considerar ambas opciones como plausibles, ya que todo lexema posee una estructura morfológica *per se*.

No obstante, la verdadera importancia de considerar el lexicón mental en relación con la formación de palabras estriba en que las representaciones del vocabulario de un sujeto pueden ser múltiples; sin embargo, deben mantener cierto grado de uniformidad que les permita formar nuevas expresiones y significados comunicables. Precisamente, como apunta Ronneberger-Sibold (2015b), la característica fundamental en toda formación de palabras es la transparencia del proceso y sus resultados. Es decir, que podamos recobrar fácilmente los elementos constitutivos de toda palabra compleja y asignarle un significado claro, gracias a que se sustenta en la competencia gramatical común y al conocimiento léxico compartido.

2.3. La creación de palabras en la gramática cognitiva

Basándonos en lo formulado por Ronneberger-Sibold (2015a), la creación de palabras es un proceso paralelo al de formación. No obstante, la diferencia radica en que la producción de nuevos vocablos se realiza sin considerar ningún elemento lingüístico significativo[2]. De hecho, se tratan de operaciones lingüísticas con palabras o frases existentes; pero, ignorando las reglas de formación o transgrediéndolas voluntariamente. Esto

ocurre cuando los sujetos carecen de registros léxicos que les permitan sortear determinadas situaciones comunicativas. Por ejemplo, se crean palabras para excluir a individuos dentro de un colectivo, evitar ciertos tabús sociales o imitar impresiones sensoriales provechosas en el ámbito literario.

Al referirnos a la creación de palabras no debemos pensar, erróneamente, que se trata de un proceso desligado de cualquier motivación lingüística[3]. En realidad, los sujetos seleccionan determinadas técnicas de creación léxica basándose, (in) conscientemente, en la compatibilidad con su sistema lingüístico y grafémico. Por ende, las palabras creadas pueden someterse, perfectamente, a análisis morfológicos. Sin embargo, cabe señalar que el proceso de creación es poco transparente e intuitivo, ya que sus resultados no pueden predecirse de las bases iniciales o varían sustancialmente de ellas. De tal forma que, su identificación morfológica se torna muchísimo más compleja.

Para ser exactos, la reconstrucción de las palabras involucradas en un proceso de creación puede hacerse de dos formas. La primera, partiendo exclusivamente de la postura del receptor, quien solamente entra en contacto con la creación lingüística al leerla o escucharla y desconoce su origen o contexto de producción. La segunda y lo que recomienda Ronneberger-Sibold (2015a) debido a la dificultad de la tarea, partiendo desde la postura del creador, quien conoce la operación u operaciones lingüísticas que ha llevado a cabo. La posibilidad de partir desde una u otra posición va a influir significativamente en el análisis emprendido y la certeza de sus resultados.

3. Metodología

A pesar de que un análisis morfológico debería representar un tipo de trabajo cualitativo con alcance descriptivo (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018), lo cierto es que la reconstrucción morfológica que ofrecemos se basa plenamente en

un ejercicio interpretativo (Hernández-Sampieri *et al.*, 2014). Nuestra limitación, similar al problema que seguramente enfrentaron muchos críticos literarios, es no conocer plenamente las intenciones comunicativas de Girondo —aunque se puedan intuir y, efectivamente, se infieren a partir de otros factores—. Pero, más allá de eso, la principal dificultad se encuentra en desconocer las operaciones morfológicas que llevó a cabo para obtener las palabras aquí analizadas.

Inclusive en algunos procesos de formación regular —que se suponen transparentes—, es arriesgado aseverar que utilizó una u otra base lexical a la que añadió determinados morfemas sin caer en el error o la pedantería. Evidentemente, se trata de una situación inevitable con la que hemos tenido que lidiar. Por ello, en los casos donde no nos era posible siquiera intuir los morfemas constituyentes de una palabra, recurrimos a otras investigaciones que conjeturaban las estructuras de las palabras basándose en otros textos de Girondo o en un conocimiento más detallado de su obra, como se muestra en los artículos de Scavino (2005) y Muzzopappa (2007). Esto lo complementamos con una lectura pormenorizada del posible sentido global del poema.

En total, nuestro corpus está conformado por treinta y ocho palabras extraídas de la edición crítica de la poesía completa de Oliverio Girondo (1999). Nuestro criterio de selección se basó en que las palabras se trataran de formaciones o creaciones novedosas, para lo cual cotejamos cada una de ellas en el Diccionario de la Lengua Española (DLE, 23.ª ed. en línea) y en el Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos de Lisandro Segovia (1911). De esa manera, pudimos constatar que la totalidad de nuestros corpus —que abarca desde el título del poemario ("En la masmédula") hasta los tres primeros poemas ("La mezcla", "Noche tótem" y "Al gravitar rotando")— no contaba con entrada en algún diccionario conocido.

Para la distinción entre procesos morfológicos nos guiamos de Alvar (2019) en lo referente a formación, y seguimos la

tipología de Ronneberger-Sibold (2015b) en lo concerniente a creación. No obstante, siguiendo las críticas que realiza Stehlík (2011) a la distinción de Alvar (2019) entre prefijos cultos y vulgares, consideramos todos los casos de prefijación como procesos de derivación. Asimismo, las abreviaturas que utilizamos en el análisis fueron tomadas de la Nueva Gramática de la Lengua Española (NGLE, 2009) y el Diccionario Panhispánico de Dudas (DPD, 2005), con la intención de contar con un entendimiento común. Así, en la sección de análisis mostramos nuestras reconstrucciones morfológicas —incluyendo entre corchetes los posibles segmentos eliminados— y nos reservamos las críticas para la sección de discusión.

Finalmente, La Tabla 1 inferior recoge todas las palabras consideradas en el análisis; sin embargo, es necesario hacer antes una aclaración. El hecho de que ciertas palabras admitan lecturas disímiles como ocurre con "nadiando" —que bien puede combinar "nadar" más "andar" o ser una suerte de conjugación de "hacer nada"—, no significa que nos detendremos a especificar cada uno de sus sentidos. Si bien es cierto que una u otra interpretación de la palabra afectará la operación morfológica atribuida, lo que nos interesa realmente es mostrar la amplia variedad de procedimientos que nos otorga la morfología cognitiva y que va más allá de los ya conocidos dentro del campo de la formación regular de palabras en español. De esta forma, la crítica literaria especializada puede recurrir a ello, en conjunto con el conocimiento que ya poseen de un poemario o autor en particular, para emprender análisis satisfactorios.

Tabla 1

Corpus extraído del título y los tres primeros poemas del poemario "En la masmédula"

Poemario "En la masmédula"				
masmédula				
Poema "La mezcla"	**Poema "Noche tótem"**	**Poema "Al gravitar rotando"**		
solicroo	mitoformas	exquisitísicas	polimellado	chupaporos
prefugas	aliardidas	enlunamientos	adrroto	reconculcado
autosondeos	semimorfas	erofrote	afaz	nadiando
exellas	sotopausas	bisueño	subrripio	grismía
endédalo	sosoplos	vivisecante	cocopleonasmo	plecoito
almamasa	enllagada	metafisirrata	exotro	gociferando
	grislumbres	egogorgo	endosorbienglutido	amente
	agrisomnes	resumiduendes	musaslianas	

4. Análisis

4.1. Procesos morfológicos de formación de palabras

4.1.1. Composición por yuxtaposición

La composición es un proceso donde intervienen, por lo menos, dos unidades léxicas de distintas categorías, como nombres, adjetivos, adverbios, verbos, conjunciones y preposiciones. A pesar de que la composición se subdivide en procesos específicos como la sinapsia, disyunción o contraposición, en nuestro corpus el único subtipo evidenciado es el de la yuxtaposición. Esto significa que, las unidades léxicas están fusionadas en una sola palabra.

(1) masmédula → más (ADV) + médula (N)

(2) almamasa → alma (N) + masa (N)

(3) aliardidas → al[a] (N) + i + ardida (A) + s (PN)

(4) grislumbres → gris (A) + lumbre (N) + s (PN)

(5) agrisomnes → agr[io] (A) + i + somne (N) + s (PN)
(6) mitoformas → mito (N) + forma (N) + s (PN)
(7) chupaporos → chupa (V) + poro (N) + s (PN)
(8) nadiando → nad[ar] (V) + i + and[ar] (V) + o (PN)
(9) grismía → gris (ADJ) + mí (PRON) + a (PN)
(10) cocopleonasmo → coco (N) + pleonasmo (N)

4.1.2. Derivación por prefijación

La derivación es un proceso que consiste en la adición de unidades llamadas afijos sobre palabras ya existentes. Dichos afijos pueden ser de distintos tipos, como los prefijos, sufijos, interfijos o infijos. En nuestro corpus, solo hallamos casos de prefijación.

(11) prefugas → pre (PREF) + fuga (N) + s (PN)
(12) autosondeos → auto (PREF) + sonde (N) + os (PN)
(13) exellas → ex (PREF) + ell (N) + as (PN)
(14) endédalo → en (PREF) + dédalo (N)
(15) semimorfas → semi (PREF) + morf (N) + as (PN)
(16) bisueño → bi (PREF) + sueñ (N) + o (PN)
(17) adrroto → ad (PREF) + rot (ADJ) + o (PN)
(18) afaz → a (PREF) + faz (N)
(19) subrripio → sub (PREF) + ripio (N)
(20) exotro → ex (PREF) + otr (N) + o (PN)
(21) sosoplos → so (PREF) + sopl (N) + os (PN)

4.1.3. Parasíntesis

La parasíntesis es un proceso que involucra a los dos expuestos anteriormente: la composición y derivación. En la morfología existen dos posturas respecto a qué es una construcción parasintética. Por un lado, consistiría solamente en formacio-

nes obtenidas por medio de una composición más una sufijación. Por el otro y en un sentido más amplio, incluiría también a las palabras que resultan de una prefijación más una sufijación. En esta investigación, nos decantamos por el último planteamiento.

(22) enlunamientos → en (PREF) + lun (N) + amient (SUF) + os (PN)

(23) enllagada → en (PREF) + llag (N) + ad (SUF) + a (PN)

(24) vivisecante → viv[ir] (V) + i + sec[ar] (V) + a + nte (SUF)

(25) polimellado → poli (PREF) + mell[ar] (V) + ad (SUF) + o (PN)

(26) reconculcado → re (PREF) + conculc[ar] (V) + ad (SUF) + o (PN)

4.2. Procesos morfológicos de creación de palabras

4.2.1. Procesos morfológicos extragramaticales

El término "extragramatical" alude a diferentes operaciones morfológicas "fuera de la gramática", que surgen en las primeras etapas de adquisición del lenguaje y se rigen por principios cognitivos (Ronneberger-Sibold, 2015a). Estos principios se mantienen incluso después de la adquisición de la morfología gramatical, lo cual explica por qué se aplican técnicas creativas similares a la formación regular y por qué sus productos mantienen cierta coherencia en lenguas distintas, aunque no formen parte de un sistema lingüístico específico.

4.2.1.1. Composición extragramatical: mezcla (*blending*)

Este tipo de composición se considera "extragramatical" porque viola dos reglas del español. La primera consiste en la cantidad de unidades que pueden intervenir en una combinación. Si bien la definición indica que pueden intervenir dos o más unidades léxicas, estrictamente, solo se combinan dos unidades,

independientemente de la categoría a la que pertenezcan. La segunda se basa en la estructura de las palabras resultantes. En un proceso regular de composición, las palabras se unen sin ser fragmentadas arbitrariamente. En tal sentido, una creación de palabras por mezcla dará resultados conformados por dos o inclusive más unidades y que presentan recortes en cualquiera de sus segmentos, sin importar su estructura morfológica.

4.2.1.1.1. Mezcla completa

Una mezcla completa se caracteriza porque refleja íntegramente las unidades que intervienen en la composición. En nuestro corpus, encontramos dos casos de este tipo. Respecto a "egogorgo", consideramos como posibilidad que "gorgo" hiciera alusión al personaje histórico. Sin embargo, la opacidad del resultado dificulta su clasificación exacta. En cuanto a "musaslianas", se trata de una mezcla completa porque logramos identificar claramente la unidades "musas" y "lianas", además de ser extragramatical porque el plural no se mantiene solo en la última unidad, como ocurriría en una composición regular.

(27) egogorgo → ego (N) + gorgo (N)

(28) musaslianas → musa (N) + s (PN) + liana (N) + s (PN)

4.2.1.1.2. Mezcla semicompleta

En la mezcla semicompleta una de las palabras se mantiene en su totalidad, mientras que de la otra u otras se toman solamente los fragmentos iniciales, intermedios o finales.

(29) erofrote → eró[tico] (A) + frote (N)

(30) solicroo → soli[loquio] (N) + croo (V)

(31) plecoito → ple[no] (A) + coito (N)

(32) gociferando → go[zo] (N) + [vo]cifer (V) + a + ndo (SUF)

(33) exquisitísicas → exquisi[tas] + tísic (ADJ) + as (PN)

4.2.1.2. Derivación extragramatical: pseudoprefijación

Al igual que en una derivación regular, consiste en la adición de afijos a palabras ya existentes. La peculiaridad radica en que una derivación extragramatical utiliza "pseudoafijos", los cuales transgreden las funciones establecidas para los prefijos y sufijos o las modifican a conveniencia. Para el caso que nos concierne, el prefijo "soto-/a" deriva de la forma latina "subtus", cuyo significado es encontrarse algo debajo de otro. Las únicas palabras del español que registran su uso son "sotobosque", "sotoministro", "sotabarba", "sotacoro" y "sotamontero". En la creación "sotopausas" es imposible hallar el significado "debajo", puesto que una pausa no se puede encontrar debajo de otra.

(34) sotopausas → soto (PREF) + pausa (N) + s (PN)

4.2.1.3. Parasíntesis extragramatical

Como se indicó anteriormente, en la formación regular de palabras la parasíntesis contempla casos donde se sufija una composición o se prefija y sufija una palabra simultáneamente. En contraste con ello, nuestro corpus presenta tres palabras que salen del esquema prestablecido. En primer lugar, "endosorbienglutido" es una composición sufijada y prefijada a la vez.

(35) endosorbienglutido → endo (PREF) + sorb[er] (V) + i + englut[ir] (V) + id (SUF) + o (PN)

En segundo lugar, aunque "metafisirrata" sigue la estructura de una composición sufijada, presenta recortes impropios de la estructura morfológica de los lexemas constituyentes.

(36) metafisirrata → metafisi[ca] + [e]rr[ar] (V) + at (SUF) + a (PN)

Finalmente, "esumiduendes" es un caso paradigmático que evitamos sobreanalizar para no ofrecer una reconstrucción demasiado complicada y, por eso mismo, improbable. Conjeturamos que puede ser resultado de una composición con recortes

arbitrarios, a la que se añadió una modificación de los sufijos que forman verbos en gerundio como "-ando" o "-iendo". Exactamente, podría tratarse de una diptongación en un gerundio de segunda persona con modo imperativo, gracias a la inclusión de "debes". Evidentemente, sería más sencillo suponer que es una combinación entre "resumir" y "duendes", pero la segunda palabra no se adecuaría al sentido del poema donde se encuentra la creación.

(37) resumiduendes → resumi[r] (V) + d[ebes] (V) + uend (SUF) + es (PN)

4.2.2. Procesos morfológicos no extragramaticales

Las creaciones no extragramaticales se basan en procesos morfológicos de una lengua que no tienen reglas específicas y se suelen regir por las decisiones que tomen quienes creen palabras. No obstante, si sus resultados no son fácilmente entendibles por otros sujetos, entonces estamos ante una creación y no una formación regular.

4.2.2.1. Acortamiento no morfológico: recorte frontal

El acortamiento en español no presenta reglas establecidas que indiquen dónde debe o no acortarse una palabra (Aguirre, 2013). Sin embargo, los acortamientos son regulares cuando buscan mantener la transparencia de los resultados; de lo contrario, se tratarían de "recortes". Dentro de la creación de palabras, los recortes pueden ser frontales o posteriores, y en esencia se trata de un proceso similar en ambos casos. La peculiaridad del recorte frontal es conservar únicamente la parte final de una palabra y suprimir la inicial. En cambio, un recorte posterior da un resultado inverso al mantener el inicio de una palabra.

(38) amente → [plen]amente

5. Discusión

Como adelantamos en la introducción, la morfología cognitiva nos permite precisar muchas de las palabras formadas y creadas por Girondo, entre las cuales encontramos algunas que ya habían sido analizadas en otras investigaciones y que, lamentablemente, no fueron reconstruidas siguiendo una tipología lingüística adecuada. En el caso de Palacios (2005), encuentra en la poesía de Girondo rupturas con el idioma que van más allá de las convenciones gramaticales. La autora percibe, en términos literarios, "doblamientos" y "arrugas" en los verbos y sustantivos. Sin embargo, su sensibilidad poética parece confundirla y empujarla a aseverar que los mecanismos que emplea para construir nuevas palabras no se apartan de los procedimientos convencionales de derivación, composición y síntesis.

Como hemos demostrado en las páginas previas, es completamente erróneo afirmar que Girondo acuñó vocablos guiándose de los modelos morfológicos tradicionales. Y muy contrariamente a lo cree Scavino (2005), si estas palabras no fueran analizadas a la luz de categorías lingüísticas y se consideraran únicamente material literario, nos expondríamos a conclusiones equivocadas. Por ejemplo, cuando realiza segmentaciones de palabras —denominándolas "mimemas" dentro de un proceso de "mimofonía", aunque no hallamos razones válidas para renombrar un ejercicio morfológico ampliamente conocido—, afirma que un término como "novicios" está conformado por la unión del adverbio "no" y el sustantivo "vicios". Aunque, desde su perspectiva, no habría allí prefijo o lexema alguno al ser una palabra que escapa del lenguaje convencional.

Sus desaciertos no son solamente pensar que la lingüística no tiene nada para decir respecto a esas palabras o no considerar una tipología concreta para la gran cantidad de casos posibles en la formación y creación de palabras, sino dar un rodeo innecesario para terminar sosteniendo que todo eso va más allá del "lenguaje". Basta con recordar las funciones sociales

propuestas por Halliday (1982) para darnos cuenta de que lo ideacional en el lenguaje forma parte de la disciplina lingüística hace ya varias décadas atrás. Además, el potencial de explicación de una categoría como "derivación extragramatical por pseudoprefijación" o, en su defecto, "mezcla completa" es mayor que denominar "grifosones" a lo creemos una combinación y encerrarnos después en nuestra disciplina, ignorando otros avances teóricos.

Las pretensiones de Muzzopappa (2007) son más modestas y, por ello, quizás sus resultados son menos desacertados. Es entendible que guiándose de autores como Benveniste (1982), Lang (2002) y Múgica (2003) arribara a conclusiones como que "enlucielabisma" es una composición regular, pues sus criterios morfológicos eran más limitados. Por el contrario, y teniendo en cuenta lo expuesto hasta ahora, sabemos que no existe en español una composición que resulte de la unión de elementos como "en" (PREP) + "lu[lú]" (N) + "ciel[o]" (N) + "abisma" (N). Específicamente, se trataría de un caso de derivación extragramatical por pseudounión de palabras, un caso no hallado en nuestro corpus seleccionado.

Evidentemente, es indiscutible que la técnica poética que destaca en la obra de Girondo es la asociación fónica entre significantes, como acertadamente deslizan los especialistas en la materia y que, probablemente, explique con mayor certeza la aparición de términos como "egogorgo". No obstante, la materia con la que trabaja no deja de ser el lenguaje mismo, cuyos resultados la teoría lingüística contemporánea no desdeña en absoluto. Es más, la tipología modelada por Ronneberger-Sibold (2015b) considera palabras que resultan, específicamente, de un juego lingüístico con el sonido y que va más allá del "cajón de sastre" que son las onomatopeyas. Si tomáramos en consideración un armazón teórico como el que aquí hemos expuesto para otras investigaciones, no solo nuestras explicaciones llegarían a ser más propicias, sino que nos

permitiría revalorar el dominio que se puede alcanzar sobre una lengua.

7. Conclusiones

En esta investigación buscamos analizar los procesos de formación y creación de palabras en tres poemas de Oliverio Girondo (1999), guiándonos de las tipologías de Alvar (2019) y Ronneberger-Sibold (2015a, 2015b). En total, logramos identificar 26 palabras que resultaron de procesos de formación regular, mientras que 12 palabras fueron obtenidas por procesos de creación. Respecto a la formación regular, encontramos 10 composiciones por yuxtaposición, 11 derivaciones por prefijación y 5 parasíntesis. Para la creación de palabras, hallamos 7 composiciones extragramaticales (2 mezclas completas y 5 semicompletas), 1 derivación extragramatical por pseudoprefijación, 3 parasíntesis extragramaticales y 1 recorte frontal no extragramatical.

Cuando nos enfrentamos a este tipo de ejercicios con el lenguaje, incluso el crítico literario más experimentado corre el riesgo de suponer y ofrecer sentidos que quizás el autor jamás concibió durante el momento de creación poética. Las palabras obtenidas por formación no suelen generar dificultades, ya que mantienen la transparencia de las unidades involucradas. Por el contrario, lo verdaderamente problemático son los análisis de creación de palabras, debido a que como receptores no podemos afirmar taxativamente que la reconstrucción ofrecida es certera. En realidad, a menos que contemos con el testimonio directo del creador de los vocablos, las investigaciones se encuentran limitadas a generar hipótesis y posibles lecturas.

Sin embargo, eso no significa que cualquier análisis morfológico o interpretativo es válido y, ciertamente, no lo serán aquellos que ignoren los contextos de producción, intenciones comunicativas y funcionamiento del lenguaje mismo. Esto lo constatamos al enfrentarnos a la creación de palabras, un

campo que nos abre múltiples posibilidades para acercarnos a los procesamientos lingüísticos, así como a las prácticas literarias. Lamentablemente, dada la extensión de este artículo, sería imposible detallar todas las posibilidades de creación existentes. No obstante, dejamos hecha la propuesta de realizar investigaciones posteriores que tomen en consideración la teoría aquí expuesta y estrechen aún más los vínculos entre la lingüística y literatura, cuyos resultados conjuntos no pueden ser más que provechosos.

Notas

1 La productividad lingüística alude al incremento de vocablos en una lengua con fines comunicativos. No se extiende el vocabulario gratuitamente, sino que se persigue lograr un entendimiento mutuo entre los hablantes valiéndose de palabras novedosas reconocibles por ambas partes. Si seguimos a Zacarías (2017), hablamos de productividad morfológica cuando las palabras resultantes siguen un patrón que fácilmente puede incorporarse a la lengua, por ser ampliamente aceptado. No obstante, la creación de palabras es un proceso improductivo, dado que los resultados no facilitan ningún tipo de comunicación. Por el contrario, dificultan la transmisión de un mensaje por la arbitrariedad de sus formas y opacidad de contenidos.

2 El concepto de elemento lingüístico significativo implica considerar las unidades mínimas de una palabra o morfemas constituyentes para la formación de otras. Sin embargo, en la creación de palabras dichas unidades no son relevantes más que para tomar parte de su forma, sin importar si se pierde o mantiene el significado.

3 La motivación lingüística consiste en producir palabras tomando como referencia, (in)directamente, a otras ya existentes. En cambio, palabras sin motivación lingüística serían las jitanjáforas, cuya finalidad principal es transmitir musicalidad y ritmo. Un estudio detallado podemos encontrarlo en Gonzáles (2020), quien reconoce tres tipos de palabras jitanjafóricas en la obra de Julio Cortázar: aquellas sin equivalencia gramatical (ostás fetete), aquellas que podrían integrar la gramática (sustalos) y aquellas con rasgos morfológicos rastreables (entreplumaban). Sin embargo, esta última subdivisión no nos parece apropiada, ya que como él mismo indica, es posible identificar la presencia de determinados morfemas. Entonces, la inmotivación lingüística desaparece y se tratan de palabras que han atravesado o bien un proceso de formación o bien de creación. Estrictamente, las jitanjáforas pertenecen a lo que Ronneberger-Sibold (2015a) denomina creaciones libres, donde existen relaciones icónicas y simbólicas de sonidos. Si bien algunas creaciones libres pueden tener una base morfológica,

las últimas consideradas por Gonzáles (2020) se asemejan más a creaciones con motivación lingüística evidente, sin por ello perder su sonoridad. Sería necesario replantear y delimitar el concepto de jitanjáfora, para evitar imprecisiones en investigaciones posteriores.

Referencias bibliográficas

Alvar, M. (2019). *La formación de palabras en español (H).* (9ª ed.). Madrid: Arco Libros.

Girondo, O. (1999). *Obra completa*. Madrid: Allca XX.

Gonzáles, L. (2020). Julio Cortázar y la formación de palabras. *Lexis, 44*(1), 205-244. https://doi.org/10.18800/lexis.202001.007

Halliday, M. (1982). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Hernández-Sampieri, R., Fernández-Collado, C. y Baptista-Lucio, P. (2014). *Metodología de la Investigación*. (6ª ed.). Ciudad de México.: McGraw-Hill Education.

Hernández-Sampieri, R. y Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación. Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. Ciudad de México: McGraw-Hill Education.

Libben, G. (2015). Word-formation in psycholinguistics and neurocognitive research. En P. Müller, I. Ohnheiser, S. Olsen y F. Rainer (Eds.), *Word-Formation: An International Handbook of the Languages of Europe* (Vol. I, pp. 203-217). Berlín/Boston: De Gruyter Mouton.

Martín, J. (2016). Lo posible y lo imposible en Morfología. *Encuentros multidisciplinares, 18*(53), 1-6.

Moreno, F. (2010). Elementos para una fonología cognitiva de la variación. En R. Castañer y V. Lagüéns (Eds.), *De moneda nunca usada. Estudios filológicos dedicados a José Mª Enguita Utrilla* (pp. 471-490). Zaragoza: Instituto Fernando El Católico.

Muzzopappa, J. (2007). "Mi lumía" de Oliverio Girondo: homenaje a Eros Afrodita. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (35).

Palacios, L. (2015). Oliverio Girondo: vagidos en la cornisa. *Caliban: Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, *13*(2), 76-82.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2009). *Nueva gramática de la lengua española. Morfología y sintaxis I*. Madrid: Espasa Libros.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2005). *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Madrid: Espasa Libros.

Ronneberger-Sibold, E. (2015a). Word-creation. En P. Müller, I. Ohnheiser, S. Olsen y F. Rainer (Eds.), *Word-Formation: An International Handbook of the Languages of Europe* (Vol. I, pp. 485-500). Berlín/Boston: De Gruyter Mouton.

Ronneberger-Sibold, E. (2015b). Word-formation and brand names. En P. Müller, I. Ohnheiser, S. Olsen y F. Rainer (Eds.), *Word-Formation: An International Handbook of the Languages of Europe* (Vol. 3, pp. 2192-2209). Berlín/Boston: De Gruyter Mouton.

Rose, A. (1995). Lewis Carroll's 'Jabberwocky': non-sense not nonsense. *Language and Literature*, *4*(1), 1-15.

Scavino, D. (2005). Mimofonías: En la masmédula de Girondo o la ficción de la lengua. *Bulletin Hispanique*, *107*(2), 519-544. https://doi.org/10.3406/hispa.2005.5240

Segovia, L. (1911). *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos. Con un apéndice sobre voces extranjeras interesantes*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos.

Stehlík, P. (2011). *Aspectos problemáticos de la prefijación en español*. República Checa: Masarykova Univerzita.

Taylor, J. (2015). Word-formation in cognitive grammar. En P. Müller, I. Ohnheiser, S. Olsen y F. Rainer (Eds.), *Word-Formation: An International Handbook of the Languages of Europe* (Vol. I, pp. 485-500). Berlín/Boston: De Gruyter Mouton.

Zacarías, R. (2016). Morfología léxica en el español actual de México. Neología y productividad. *Estudios de Lingüística Aplicada*, *34*(64), 11-31.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 101-122

EL SUEÑO DEL PONGO: UNA LECTURA DESDE LA DIALÉCTICA DEL SEÑOR Y EL SIERVO DE HEGEL

THE DREAM OF THE PONGO: A READING FROM HEGEL'S DIALECTIC OF LORD AND SERVANT

O SONHO DO PONGO: UMA LEITURA DA DIALÉTICA DO SENHOR E DO SERVO DE HEGEL

Javier Eduardo Hernández Soto*
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jaherso87@hotmail.com]
ORCID: 0000-0003-1667-8513

Recibido: 29/09/2024
Aceptado: 06/12/2024

* Filósofo egresado de la UNMSM, con el grado de Magíster; cursa actualmente el doctorado en la misma universidad. Dedicado al cultivo de la filosofía andina y su relación con la filosofía contemporánea; ha publicado varios artículos al respecto (https://independent.academia.edu/JavierHern%C3%A1ndezSoto). Miembro del colectivo Chawpi Atuq y el Grupo Origen (UNMSM).

Resumen

Esta investigación propone una lectura de *El sueño del pongo* de José María Arguedas a través de la dialéctica del señor y el siervo de Hegel, analizando cómo la lucha por el reconocimiento y la dependencia mutua se manifiestan en la interacción entre ambos personajes. En su sueño el pongo visualiza una inversión de roles y del orden establecido, reflejando la eventual superación de su condición a través de un acto de justicia divina. El enfoque adoptado explicita las dinámicas de opresión y resistencia en el contexto andino, revelando cómo Arguedas emplea la narrativa para cuestionar las estructuras de poder coloniales y proponer una reflexión sobre la dignidad y la humanidad de los más vulnerables.

Palabras clave: Dialéctica, inversión, reconocimiento, opresión, justicia.

Abstract

This research proposes an interpretation of José María Arguedas *El sueño del pongo* through Hegel's master-slave dialectic, analyzing how the struggle for recognition and mutual dependence is manifested in the interaction between the two characters. In his dream, the pongo envisions a reversal of roles and the established order, reflecting the eventual transcendence of his condition through an act of divine justice. The adopted approach highlights the dynamics of oppression and resistance in the Andean context, revealing how Arguedas uses narrative to challenge colonial power structures and to provoke reflection on the dignity and humanity of the most vulnerable.

Keywords: Dialectic, inversion, recognition, oppression, justice.

Resumo

Esta pesquisa propõe uma interpretação de *El sueño del pongo* de José María Arguedas através da dialética do senhor e do escravo de Hegel, analisando como a luta pelo reconhecimento e a dependência mútua se manifestam na interação entre os dois personagens. Em seu sonho, o pongo visualiza uma inversão de papéis e da ordem estabelecida, refletindo a eventual superação de sua condição através de um ato de justiça divina. A abordagem adotada destaca as dinâmicas de opressão e resistência no contexto andino, revelando como Arguedas utiliza a narrativa para desafiar as estruturas de poder coloniais e provocar uma reflexão sobre a dignidade e a humanidade dos mais vulneráveis.

Palavras-chave: Dialética, inversão, reconhecimento, opressão, justiça.

Introducción

El sueño del pongo, escrito tanto en quechua como en español, se basa en una narración que José María Arguedas (1983, pp. 257-258) escuchó de un campesino cusqueño y al no poder grabar la versión original, reelaboró el relato, preservando su contenido esencial. Arguedas menciona la existencia de otras versiones del relato, una recogida por Óscar Núñez del Prado y otra escuchada por Emilio Rodríguez. Estudiosos como Rengifo (2011), Maldonado (2014), Mancosu (2019) y Ramon (2023) destacan la oralidad del cuento, así como su trasfondo social y reivindicatorio.

El cuento apareció en 1965, un año después del fracaso de la reforma agraria del presidente Fernando Belaunde y pocos meses antes del inicio de las guerrillas de ese mismo año (Ramos, 2017, p. 24), situándose en un periodo de creciente incertidumbre, prefigurando los cambios de la reforma agraria de 1969. Posteriormente, como señala Cornejo Polar (1991, p. 18), el cuento fue censurado por el gobierno militar durante su segunda fase, al identificar su conexión con demandas sociales más profundas y estructurales. De manera que *El sueño del pongo* no es solo una creación literaria, sino también un testimonio de las luchas sociales, siendo el mérito de Arguedas su capacidad para transmitir nítidamente el sentir popular.

En el tratamiento de *El sueño del pongo* es importante considerar las propuestas de la filosofía andina (Estermann 1998; Hernández 2022), que proponen una interpretación filosófica de esta cultura[1]. En este análisis se tomará como referente la dialéctica del señor y el siervo de Hegel para comprender el relato, poniendo de relieve el problema del reconocimiento inherente al cuento, así como la solución que éste sugiere.

La relevancia actual de la dialéctica del señor y el siervo

La filosofía de Hegel es relevante en nuestros días, sobre todo en su interpretación en clave decolonial, la que ha de seguirse aquí. Hace no mucho se interpretar a Hegel como un filósofo eurocéntrico, pero algunos investigadores han reparado en el potencial crítico y emancipador de su filosofía[2], en la que se aboga por la liberación de toda la humanidad. De modo que, si bien tiene una arista eurocéntrica, también hay una arista que lo muestra como un pensador de la libertad, entusiasta de la revolución francesa, apostando por una renovación de su época; esto se muestra en el célebre pasaje de la *Fenomenología del Espíritu* (Hegel [1807] 2022) conocido como la dialéctica del señor y el siervo.

Entre los estudiosos de Hegel (Kojève (2013), Hyppolite (1974), Labarrière (1985), Valls Plana (1994)) se ha discutido si la dialéctica del señor y el siervo refiere a un caso real e histórico o es solo una metáfora filosófica[3]. Tomando una postura sobre esta cuestión, el libro *Hegel y Haití* de Susan Buck-Morss (2013) sostiene que el famoso pasaje de la *Fenomenología* no mienta una metáfora para dar cuenta de los tópicos de la filosofía política moderna, sino que alude a un acontecimiento histórico sin precedentes, la revolución de los esclavos haitianos, quienes rompiendo sus cadenas formaron una república radicalmente libre.

El valor de la interpretación de Buck-Morss no está en la precisión histórica de su lectura, sino en las nuevas perspectivas que abre. Aunque es posible que Hegel no haya considerado el caso de Haití, Buck-Morss demuestra que es viable aplicar una interpretación hegeliana a dicho evento. En otras palabras, la revolución haitiana encaja con las ideas de Hegel, lo que sugiere que su dialéctica es útil para entender procesos similares y para abordar las luchas anticoloniales (Buck-Morss, 2013, pp. 113-114).

Precisamente, una asunción decolonial de Hegel está en la base de *Piel negras, máscaras blancas* de Franzt Fanon ([1952]2009), estudio sobre la alienación del antillano, quien se considera a sí mismo como un hombre occidental y blanco, pero es reconocido por los franceses, como "negro", produciéndose un traumático desgarramiento en su identidad. Fanon analiza este problema considerando el lenguaje, la relación entre géneros, la psicopatología y el reconocimiento, combinando la teoría psicoanalítica de Freud, Adler y Jung con la dialéctica del señor y el siervo, mostrando cómo puede desarrollarse una lectura decolonial utilizando conceptos y teorías occidentales.

Considerando lo anterior, la dialéctica del señor y el siervo conserva su relevancia, especialmente cuando se la interpreta desde una perspectiva decolonial. Si bien se ha criticado a Hegel por su eurocentrismo, interpretaciones como las de Susan Buck-Morss y Frantz Fanon revelan el potencial liberador de su pensamiento. El enfoque hegeliano permitiría analizar de manera crít*ica El sueño del pongo*, donde las dinámicas de poder, dominación y reconocimiento se despliegan en un escenario marcado por estructuras coloniales y semifeudales.

El señor, el siervo y la inversión en *El sueño del pongo*

Desde una perspectiva hegeliana, el cuento de Arguedas puede presentarse en tres momentos: el señor, el siervo y la inversión. En el primer momento concentra todo lo positivo, el segundo se caracteriza por la oposición, marcando todo lo negativo. Estos dos momentos forman una oposición binaria, en la que cada uno representa características diametralmente opuestas, contradiciéndose mutuamente. El tercer momento aborda esta oposición dialéctica, ilustrando cómo las figuras del señor y el siervo se invierten, de modo que lo que antes era valioso se convierte en despreciable y viceversa.

En la lucha por el reconocimiento el señor es quien se afirma mediante su victoria sobre otra autoconciencia; recuérdese

que ha vencido porque no le tuvo miedo a la muerte y desprecio la vida (Kojève, 2013, p. 95). En palabras de Hegel, le caracteriza lo siguiente:

> El señor es la consciencia que es para sí, pero ya no únicamente el concepto de esta, sino consciencia que está-siendo para sí, que es mediada consigo mediante otra consciencia, a saber, mediante una a cuya esencia pertenece el que esté sintetizada con el ser autosuficiente o la coseidad en general. (Hegel, 2022, p. 195)

En otros términos, el señor se determina como una consciencia autónoma y para sí misma, no subordinada a nadie; pero dicha autonomía se logra gracias a la mediación con otra consciencia, la consciencia dependiente del siervo, que para el señor es equiparable a una mera cosa (Siep, 2015, p. 104).

La autosuficiencia del señor puede trasladarse a la figura del patrón. Así presenta Arguedas al señor:

> El gran señor, patrón de la hacienda, no pudo contener la risa cuando el hombrecito lo saludó en el corredor de la residencia.
>
> —¿Eres gente u otra cosa?— le preguntó delante de todos los hombres y mujeres que estaban de servicio.
>
> Humillándose, el pongo no contestó. Atemorizado, con los ojos helados, se quedó de pie. (Arguedas, 1987, p. 231)

El patrón es un ser autónomo, concentra en su persona todo lo valioso e importante, su autoridad es natural, mostrándose en la obediencia inmediata de sus siervos. También se distingue se por su disfrute despreocupado, ya que no trabaja para obtener sus bienes, delegando esta tarea a sus siervos. En el cuento, el señor está seguro de sí mismo, pero no del otro, cuestionando la humanidad del siervo (pongo), poniendo en duda su estatus de humano. Este primer encuentro del señor y el siervo está marcado por la autoafirmación del patrón y la dependencia

del pongo, estableciendo así una jerarquía inicial y una valoración desigual.

El siervo es la contrapartida del señor, pues representa una consciencia dependiente, encadenada a la coseidad (Hegel, 2022, p. 195), la cual el señor asume como una cosa que intercala entre él y el mundo, instrumentalizándolo. Por su propia definición, al siervo le corresponde el trabajo y el temor: el trabajo para transformar la cosa, lo material, en bienes que el señor consume, y el temor como consecuencia de haber retrocedido en la lucha contra otra autoconsciencia. El pongo encarna esta definición, presentándose de la siguiente manera:

> El hombrecito tenía el cuerpo pequeño, sus fuerzas eran sin embargo como las de un hombre común. Todo cuanto le ordenaban hacer lo hacía bien. Pero había un poco como de espanto en su rostro; algunos siervos se reían de verlo así, otros lo compadecían. "Huérfano de huérfano; hijo del viento de la luna debe ser el frío de sus ojos, el corazón pura tristeza"... (Arguedas, 1987, p. 231)

Como muestra la cita, el pongo, a pesar de su apariencia frágil puede trabajar como cualquier siervo, correspondiéndole el trabajo como su actividad propia, lo que confirma el patrón después de cuestionar si era realmente una persona. También le define el temor, pero no uno cualquiera sino uno profundo y metafísico que le otorga un aura misteriosa y perturbadora, expresando en su rostro. Por último, el siervo presenta un rasgo que Hegel no incluye en su figura; el pongo es un *wakcha*, "*Wakchakunaq wakchanmi*" (Arguedas, 1987, p. 230), término que Arguedas traduce por huérfano, pero que también connota la pobreza espiritual, al carecer de una comunidad a la cual aferrarse[4].

Hegel señala que el temor del siervo, junto al trabajo, es clave para superar su condición, por ello resalta sus efectos y el camino que traza:

> Esta consciencia, en efecto, ha sentido angustia no por esto o por aquello, ni en este o aquel momento, sino por la totalidad de su esencia, ya que ha sentido el temor a la muerte, al señor absoluto. En ello se ha disuelto interiormente, se ha estremecido totalmente dentro de sí misma y todo lo fijo se ha movido en ella. (Hegel, 2022, p. 197)

El temor del siervo no lo condena eternamente a la dependencia, por el contrario, el temor profundo a la muerte genera un efecto similar al desprecio señorial por la vida: fluidifica la existencia, haciéndole comprender que todo en la vida es pasajero y fugaz, que todo deviene irremediablemente. Esta experiencia marca al siervo, quien, al profundizar en el temor y el trabajo obtiene su reconocimiento y dignidad como persona. En el caso del pongo, se percibe la huella de esta experiencia cuando menciona su rostro espantado, rostro marcado no solo por el temor al patrón que lo humilla constantemente, sino un temor más profundo y humano: el temor a la muerte, como revelará más adelante al relatar su sueño.

Se pueden identificar las figuras hegelianas del señor y el siervo en el cuento arguediano con los personajes del patrón y el siervo, presentando ahora su interacción:

> El señor, en cambio, es el poder sobre este ser porque él mostró en la lucha que ese ser vale para él solo como algo negativo; al ser él el poder sobre ello, y este ser, a su vez, el poder sobre el otro, entonces él tiene en este silogismo a ese otro bajo sí. (Hegel, 2022, p. 195)

En otras palabras, Hegel señala que, para el señor, el siervo carece de valor, ya que solo se considera valioso a sí mismo, por ello, no duda en ejercer su poder sobre el siervo, usándolo como mero instrumento y deshumanizándolo en el proceso. Este ejercicio de poder no se limita a la dominación económica, sino que también abarca el ámbito psicológico. Al someter al siervo, el señor no solo asegura su control, sino que también refuerza su

propia sensación de superioridad, reafirmándose como alguien valioso a través de la subordinación del otro.

Lo anterior permite comprender este pasaje del cuento de Arguedas en el que el patrón maltrata y humilla al pongo, rebajándole en su condición humana:

> Quizá a causa de tener una cierta expresión de espanto y por su ropa tan haraposa y acaso, también, porque no quería hablar, el patrón sintió un especial desprecio por el hombrecito. Al anochecer, cuando los siervos se reunían para rezar el Ave María, en el corredor de la casa-hacienda, a esa hora, el patrón martirizaba siempre al pongo delante de toda la servidumbre; lo sacudía como a un trozo de pellejo.
>
> Lo empujaba de la cabeza y lo obligaba a que se arrodillara y, así, cuando ya estaba hinchado, le daba golpes suaves en la cara.
>
> —Creo que eres perro. ¡Ladra!— le decía.
>
> El hombrecito no podía ladrar.
>
> —Ponte en cuatro patas— le ordenaba entonces.
>
> El pongo obedecía, y daba unos pasos en cuatro pies.
>
> —Trota de costado, como perro— seguía ordenándole el hacendado.
>
> El hombrecito sabía correr imitando a los perros pequeños de la puna.
>
> El patrón reía de muy buena gana; la risa le sacudía todo el cuerpo. (Arguedas, 1987, p. 231).

El patrón ve en el pongo algo que le desagrada profundamente, le repugna su temor, pobreza y parquedad, encontrando al siervo más vulnerable, al que maltrata sin consecuencias. Para reafirmarse, humilla al pongo, degradándolo a una condición casi animal, obligándole a actuar como un perro y vizcacha, contrastando con él su humanidad, apareciendo ante

los demás siervos como el "hombre", en contrastante con el pongo, cuya humillación lo sitúa en los límites de lo subhumano.

La escena descrita refleja las relaciones de poder y dominación en el cuento de Arguedas, destacando la hegemonía del patrón, quien encarna la figura del señor, con todos los atributos positivos y deseables, mientras que el pongo ocupa el lugar del siervo, cargando con lo negativo e indeseable. Pero esta relación, según Hegel, no es eterna ni inmutable; contiene en su interior la semilla del cambio y la transmutación, lo que inevitablemente lleva a una inversión dialéctica. Este proceso comienza cuando el pongo se atreve a enfrentarse al patrón, dirigiéndole la palabra con claridad y firmeza, sorprendiendo a su opresor.

El simple hecho de pedir la palabra y dirigirse al patrón con voz firme es un acto de osadía por parte del pongo, inaugurando la inversión del orden establecido. Sus palabras son las siguientes: "—Padre mío, señor mío, corazón mío, —empezó a hablar el hombrecito— Soñé anoche que habíamos muerto los dos, juntos; juntos habíamos muerto" (Arguedas, 1987, p. 233). Aunque el pongo se expresa con respeto, el contenido de su sueño desafía la jerarquía impuesta, pues sueña con la muerte del señor, introduciendo dos temas centrales el cuento: la muerte y el sueño. Como se sabe, la muerte nos iguala a todos; no importa todo lo que el señor haya poseído en vida, al final, muere igual que el siervo. Ambos quedan reducidos a la misma condición mortal y finita. En ese sentido, la muerte se presenta como el verdadero señor absoluto, como destaca Hegel (2022, p. 198), a quien realmente debe temerse, no a un señor terrenal.

Debe destacarse que la equiparación del señor y el siervo ocurre en el sueño, lo cual, desde una perspectiva occidental, podría parecer inofensivo, como una forma aceptada de aliviar las tensiones sociales. Sin embargo, en el mundo andino, el sueño tiene otro valor, es un espacio privilegiado para comprender e interpretar las señales del mundo, decisivo en el orden de acontecimientos[5]. En el pensamiento andino, el sueño

anticipa lo que está por suceder, anunciando el porvenir. Lo que sucede en el ámbito onírico se materializará después, siguiendo una dinámica dialéctica, ya que opera mediante una inversión, acontecimiento que el mundo andino denomina *pachakutiy*, similar a lo que Hegel describe como "mundo invertido" (2022, pp. 172-175). Así, lo que sucede en el sueño, tal como lo cuenta el pongo, encierra un potencial crítico: confronta y desestructura las jerarquías y valores impuestos por el señor.

En el sueño mueren el señor y el pongo y sus almas son llevadas al más allá, donde son juzgados por un señor superior a ellos. Las palabras del pongo son las siguientes:

> —Viéndonos muertos, desnudos, juntos, nuestro gran Padre San Francisco nos examinó con sus ojos que alcanzan y miden no sabemos hasta qué distancia. Y a ti y a mí nos examinaba, pesando, creo, el corazón de cada uno y lo que éramos y lo que somos. Como hombre rico y grande, tú enfrentabas esos ojos, padre mío. (Arguedas, 1987, p. 235)

En esta visión onírica del más allá, el señor y el siervo son equiparados en la desnudez. Los ropajes e indumentarias marcan el estatus social, haciendo visibles las desigualdades, pero la desnudez elimina esas distinciones, revelando la vulnerabilidad y fragilidad inherente al cuerpo humano, indefenso y pequeño frente al mundo[6]. Muertos y desnudos, patrón y pongo son examinados por San Francisco de Asís, quien con la mirada penetra en sus conciencias, juzgando y sopesando a cada uno de ellos. A pesar de haber muerto y estar desnudo, el patrón desafía la mirada del señor, incapaz de comprender la máxima bíblica que Hegel cita: "El temor del señor es el comienzo de la sabiduría" (Hegel, 2022, p. 198). El patrón, sin sentir temor, cree que puede resolver su situación subordinando y dominando a quien tenga en frente, pero se enfrenta al señor absoluto: la muerte, a la que no puede someter ni vencer.

Inmediatamente después de examinar al patrón y siervo, San Francisco ordena a los ángeles una suerte de premio y

castigo para ellos. Refiriéndose a lo que le toca al patrón, el pongo cuenta:

> —Entonces, después, nuestro Padre dijo con su boca: "De todos los ángeles, el más hermoso, que venga. A ese incomparable que lo acompañe otro ángel pequeño, que sea también el más hermoso. Que el ángel pequeño traiga una copa de oro, y la copa de oro llena de la miel de chancaca más transparente".
>
> ...
>
> —"Ángel Mayor: cubre este caballero con la miel que está en la copa de oro; que tus manos sean como plumas cuando pasen el cuerpo del hombre", diciendo, ordenó nuestro gran Padre. Y así, el ángel excelso, levantando la miel con sus manos, enlució tu cuerpecito, todo, desde la cabeza hasta las uñas de los pies. Y te erguiste, solo; en el resplandor del cielo la luz de tu cuerpo sobresalía, como si estuviera hecho de oro, transparente. (Arguedas, 1987 p. 235)

Para comprender estos pasajes, es útil el concepto hegeliano del "mundo invertido", estrechamente vinculado a la dialéctica del señor y el siervo, pues afirma que la verdad es lo opuesto a lo que inicialmente aparece[7]. En un primer momento, al patrón le corresponde un premio, recibiendo atributos positivos como el ángel joven y bello, una copa de oro y la miel de chancaca. Estos símbolos replican las valoraciones y el orden del mundo ordinario —mundo de la vigilia o de los vivos— por lo que podría parecer que el más allá (una especie de mundo suprasensible) no es más que la continuación de este mundo.

En el caso del pongo, le corresponde un castigo, pues le atribuyen las siguientes cosas:

> —Cuando tú brillabas en el cielo, nuestro gran Padre San Francisco volvió a ordenar: "Que de todos los ángeles del cielo venga el de menos valer, el más ordinario. Que ese ángel traiga en un tarro de gasolina excremento humano".
>
> —¿Y entonces?

> —Un ángel que ya no valía, viejo, de patas escamosas, al que no le alcanzaban las fuerzas para mantener las alas en su sitio, llegó ante nuestro gran Padre; llegó bien cansado, con las alas chorreadas, trayendo en las manos un tarro grande. "Oye, viejo —ordenó nuestro gran Padre a ese pobre ángel— embadurna el cuerpo de este hombrecito con el excremento que hay en esa lata que has traído; todo el cuerpo, de cualquier manera; cúbrelo como puedas. ¡Rápido!" Entonces, con sus manos nudosas, el ángel viejo, sacando el excremento de la lata, me cubrió, desigual, el cuerpo, así como se echa barro en la pared de una casa ordinaria, sin cuidado. Y aparecí avergonzado, en la luz del cielo, apestando... (Arguedas, 1987, pp. 235-237)

En un primer momento, el pongo recibe lo opuesto al patrón, pues mientras que el patrón está acompañado por un ángel joven y bello, el pongo es tratado por un ángel feo y viejo. Si al patrón se le da una copa de oro, al pongo se le ofrece un tarro de gasolina. Y si al patrón se le unta miel de chancaca por todo el cuerpo, al pongo se le cubre con excremento. Como resultado, el patrón destaca, su figura orgullosa brilla en el cielo, mientras que el pongo es avergonzado y humillado, convirtiéndose en una figura abyecta e inmunda, de la que da cuenta la investigación de Franco (2006). Pareciera que en el mundo suprasensible se han trasladado las estructuras de dominación del mundo ordinario, santificando el orden impuesto por el señor. La valoración del patrón y del pongo parece inalterada, a uno le han dado miel y al otro excremento, símbolos nada sutiles de su condición.

El relato no termina en ese momento, falta lo más importante, la inversión de las estructuras y valoraciones. Arguedas pone en boca del pongo estas palabras:

> —Así mismo tenía que ser— afirmó el patrón —¡Continúa¡ ¿O todo concluye allí?
>
> —No, padrecito mío, señor mío. Cuando nuevamente, aunque ya de otro modo, nos vimos juntos, los dos, ante nues-

> tro gran Padre San Francisco, él volvió a mirarnos, también nuevamente, ya a ti ya a mí, largo rato. Con sus ojos que colmaban el cielo, no sé hasta qué honduras nos alcanzó, juntando la noche con el día, el olvido con la memoria. Y luego dijo: "Todo cuando los ángeles debían hacer con ustedes ya está hecho. Ahora ¡lámanse el uno al otro! Despacio, por mucho tiempo". El viejo ángel rejuveneció a esa misma hora; sus alas recuperaron su color negro, su gran fuerza. Nuestro Padre le encomendó vigilar que su voluntad se cumpliera. (Arguedas, 1987, p. 237)

Que el pongo pueda soñar todo esto supone que ya ha superado al señor, que está obteniendo su dignidad y autonomía a través del temor y el trabajo, elementos indispensables para formar al hombre autónomo y libre. El trabajo, en tanto servicio y deseo reprimido, transforma la naturaleza en bienes, y el temor le muestra su condición mortal y finita. Tales son las condiciones que permiten que el pongo sueñe con la muerte del señor, haciendo posible la inversión del orden.

Volviendo a la narración, el patrón está bañado en miel, mientras que el pongo está cubierto de excremento. Este momento marca el fin del orden establecido por el señor, pues se señala la conjunción de la noche con el día y del olvido con la memoria; es decir, se ha alcanzado un punto liminar que da paso a un nuevo tiempo[8], una inversión del orden o *pachakutiy*[9]. Esta inversión se simboliza en la transformación del ángel viejo en uno joven, quien se convierte en garante y protector del nuevo orden, velando que el patrón y el pongo cumplan con las directrices de San Francisco. La acción detonante de esta inversión es el lamerse mutuamente, "*llaqwanakuychis*"[10] (Arguedas, 1987, p. 236), imagen profundamente simbólica que revela la esencia de cada uno de ellos.

En su dialéctica del señor y el siervo, Hegel muestra que la correlación intrínseca de ambos y, más que eso, que uno era la esencia del otro:

> La consciencia inesencial es así para el señor el objeto que constituye la *verdad* de la certeza de sí mismo. Sin embargo, resulta claro que este objeto no se corresponde con su concepto, sino que aquello en lo que el señor se ha completado se le ha vuelto, más bien, algo totalmente distinto a una consciencia autosuficiente. Para él no es una consciencia así, sino, más bien, una no-autosuficiente; por lo tanto, no está cierto *del ser-para-sí* como de la verdad, sino que su verdad es, más bien, la consciencia inesencial y el hacer inesencial de esta. (Hegel, 2022, p. 196)

Esto implica que la esencia del señor estaba en el siervo, pues solo existía como tal porque había un siervo que lo reconocía. En realidad, todo lo que confería al señor su estatus estaba más bien asociado al siervo. Por lo tanto, al pasar el señor a la condición de siervo, se revela que su autonomía era en verdad una dependencia respecto al siervo. En la narración, al lamerse mutuamente el patrón y el siervo, se evidencia que lo que se le atribuía al siervo, el excremento, en realidad correspondía al patrón. Tal era su verdad como señor de un siervo, ya que su posición era consecuencia de la servidumbre. En cambio, la miel de chancaca, que inicialmente se atribuía al patrón, correspondía en realidad al pongo, perteneciéndolo todo lo positivo y valioso, alcanzado su dignidad y reconocimiento, convirtiéndose en un sujeto autónomo y libre.

Ahora se verá que le sucede en esta nueva relación, al respecto dice Hegel:

> Según esto, la *verdad* de la consciencia autosuficiente es la *consciencia servil*. Es cierto que esta aparece en primer término *fuera* de sí y no como la verdad de la autoconsciencia. No obstante, tal como lo ha mostrado el señorío, que su esencia es lo inverso de aquello que él quiere ser, también la servidumbre, al completarse, se volverá, más bien, lo contrario de lo que ella es inmediatamente; ella, como consciencia *reprimida* dentro de sí, tendrá que entrar

> dentro de sí y convertirse en la verdadera autosuficiencia. (Hegel, 2022, pp. 196-197)

En esta cita Hegel dice que la verdad del señor es la servidumbre y disuelta la relación deja de ser señor, caducando su figura, de modo que la historia ya no pasa por él. Por el contrario, el siervo alcanza el reconocimiento y la dignidad que le fueron negadas en la lucha a vida o muerte, volviéndose lo contrario de lo que era, no un señor que busca venganza, sino que se convertirá en una consciencia autónoma, surgida de un proceso mediado y enriquecido por el temor y el trabajo, convirtiéndose en hombre libre, protagonista de la historia venidera.

Comprendiendo *El sueño del Pongo* en la historia reciente del Perú puede decirse que se trata de la manifestación del cambio de una sociedad que está pasando de estructuras sociales e ideológicas semifeudales y colonialista a una sociedad moderna, en la que ya no hay siervos ni señores sino sujetos libres que luchan por sobrevivir y ser reconocidos[11]. En este nuevo orden de cosas, el pongo no ha de convertirse en un nuevo señor que domina a quienes lo dominaron, pues no se trata de una inversión mecánica sino una mutación del orden mismo. De este modo, el pongo se convierte en el peruano actual, es el nuevo sujeto social que está luchando por superar las estructuras de los antiguos señores con su duro trabajo, dando forma a una nueva realidad en la que ya no deberían existir siervos ni señores.

A modo de conclusión

El sueño del pongo analizado desde la dialéctica del señor y el siervo de Hegel, expone una crítica a las estructuras sociales de dominación. A través del sueño se revela la inversión de la estructura que sostienen la relación entre patrón y pongo. En un inicio, el juicio en el más allá parece perpetuar las desigualdades del mundo terrenal: el patrón es exaltado y el siervo humillado. Sin embargo, la orden final de San Francisco obliga a

ambos a lamerse mutuamente, simboliza la disolución de estas jerarquías. El excremento que cubre al siervo es en realidad la verdadera esencia del patrón, y la miel del señor le pertenece al siervo. El relato expresa una transformación más allá de un simple cambio de roles, pues el siervo, a través del trabajo y el temor, alcanza una libertad auténtica, mientras que la figura del señor se desvanece al perder su sentido sin la servidumbre. Este proceso se vincula con el contexto peruano contemporáneo, donde las viejas estructuras coloniales y semifeudales están siendo reemplazadas por una sociedad de sujetos libres que luchan por su dignidad y reconocimiento.

Notas

1 Es importante mencionar que ya se han ensayado lecturas filosóficas de la obra de Arguedas; Cesare Del Mastro (2007), por ejemplo, propone una comparación entre Arguedas y Emmanuel Levinas, destacado representante de la filosofía francesa contemporánea. Asimismo, Edwin Barrera (2022) ofrece una interpretación de la novela *Yawar Fiesta* desde las coordenadas de la filosofía andina.

2 Al respecto puede consultarse las siguientes investigaciones que rescatan el aspecto más emancipador de la filosofía de Hegel Wieweg (2009) y Ferreiro (2019).

3 Sobre el significado de esta figura es acertada la explicación de Ludwig Siep: "Según mi interpretación de la *Fenomenología*, que se apoya mayormente en comparaciones con los escritos de Jena, en las figuras de la autoconciencia práctica se trata de formas 'ideal-típicas' del comportamiento del hombre con otros hombres y con la naturaleza, tal como ha sido explicada también en la filosofía política tradicional (esclavitud, dominio despótico, trabajo como '*poiesis*', etc.) y en el derecho natural moderno (Estado de naturaleza como lucha, contrato laboral y contrato social, etc.). Sin embargo, para Hegel, estas formas han 'aparecido' también en diferentes variaciones culturales de la historia humana. Para él, su desarrollo histórico y función es de mayor importancia que para las versiones apriorísticas o puramente constructivas de la filosofía política. Pues en el desarrollo realiza para Hegel el 'verdadero' concepto de las relaciones sociales. Hegel llama a este concepto en la *Fenomenología*, así como en los escritos de Jena, 'reconocimiento'" (Siep 2015, p. 98). Esto significa que las figuras del señor y el siervo son paradigmáticas y universales, pero necesitan concretizarse en diferentes culturas y pueblos, adoptando en cada uno de ellos una forma propia y peculiar, de manera que la figura en cuestión sería transcultural.

4 Respecto al significado de *wakcha* la aclaración de Arguedas es muy importante: "La traducción que se le da a este término al castellano es huérfano. Es el término más próximo porque la orfandad tiene una condición no solamente de pobreza de bienes materiales, sino que también indica un estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quién acudir. Un huérfano, un huak'cho, es aquél que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad y da gran compasión a los demás. Tampoco puede alternar con los que tienen bienes. Entonces no puede hacer trueques y está al margen de la gente que puede recibir protección a cambio de dar protección" (citado por López-Baralt, 1998, p. 303). El término en cuestión muestra el desamparo del individuo que no tiene lazos sociales que lo sostengan, minando su agencia y hasta su propia existencia.

5 Esto se evidencia en el manuscrito quechua que Arguedas (1966) tradujo como *Dios y hombres de Huarochirí*, cuando en el capítulo 5 Huaytiacuri escucha en su sueño la conversación entre el zorro de arriba y el zorro de abajo, dando con la cura para la enfermedad del falso dios Tantañamca. En el capítulo 21 el sueño también es decisivo, pues el curaca Choquecaja, ya cristianizado, lucha oníricamente contra los antiguos dioses andinos, venciéndolos en sus sueños. Así, el sueño es un espacio decisivo para decidir lo que ha de suceder, por ello necesario clave atender a sus mensajes, pues siempre dicen algo importante, revelan verdades que hay que saber interpretar.

6 Interpretando este pasaje desde los conceptos de sátira e ironía, Cecilia Castillo dice: "Aquí la desnudez va más allá de lo físico, implica dejar vulnerable a la persona y presentarla tal y como es, sin categorías ni ordenes sociales que pudiera darles su oficio o cargo. Moga, menciona que "nada es mejor que arrancarle las vestiduras a la persona satirizada, dejarla desnuda a la vista del público, pues, detrás de las telas, no hay nada más que un simple mortal, con un cuerpo imperfecto y unas imperiosas necesidades fisiológicas. Además, la desnudez trasmite la fragilidad; el parapeto de las formas ha caído y el ser que se escondía tras ella se revela vulnerable y torpe, como todos" (Castillo, 2013, p. 98). La sátira consiste en dejar desnudo al señor y luego hacerle comer excremento, situaciones que pueden ser interpretadas desde la lógica del carnaval, como ha mostrado Andrade (2019).

7 Sobre el mundo invertido el comentario de Gadamer es relevante: "El mundo invertido es, por tanto, un mundo en el que todo es al revés que en el mundo adecuado. ¿No es esto un principio bien conocido de la literatura al que llamamos sátira? Piénsese, por ejemplo, en los mitos platónicos, en particular el del hombre de Estado, y también, acaso, en Swift, el maestro de la sátira inglesa. Incluso en el giro lingüístico: "esto es el mundo al revés" —por ejemplo, cuando los sirvientes juegan a señores y los señores a sirvientes—, se sugiere que hay algo de revelador en esta reversión. Lo que se encuentra en el mundo invertido no es simplemente lo contrario, el mero y abstracto opuesto del mundo existente. Lo que hace esta reversión, en la que todo cobra otro cariz, es precisamente hacer visible, en una es-

pecie de espejo desfigurador, la secreta inversión de cuanto hay a nuestro alrededor. Ser el "mundo invertido" de la inversión del mundo significa exponer o representar a contrario lo inverso de éste, y tal es, ciertamente, el sentido de toda sátira" (Gadamer, 2000, pp. 67-68). Gadamer hace patente que el mundo invertido es una figura recurrente en las sociedades, necesaria para expresar otro modo de existir, cuestionado el orden impuesto bajo la figura de la sátira. Si se toma lo soñado por el pongo como una sátira del patrón y su orden, entonces el componente dialéctico se visibiliza, ya que se opera la inversión del mundo no solo simbólica sino real. El mundo invertido en Occidente se queda en la sátira o ficcional, pero en el mundo andino se da efectivamente, en el proceso conocido como *Pachakutiy*, invirtiendo el orden establecido y colocando el mundo al revés. A propósito de este concepto y su relación con la dialéctica véase Alonso Castillo (2021).

8 En el capítulo 4 de *Dioses y hombres de Huarochirí* (Arguedas, 1966) se describe brevemente lo que acaece en el *pachakutiy*. El sol muere, en la oscuridad los batanes y piedras de moler persiguen a los hombres, queriendo triturarlos, las llamas también persiguen a los hombres, con la intención de devorarlos. El orden se ha invertido, pues esas cosas que estaban al servicio del hombre se le rebelan y lo atacan. El final de capítulo equipara el *pachakutiy* con la muerte de Cristo, comprendiendo este hecho histórico desde la lógica andina.

9 La investigación de Teresa Ramon (2023) sugiere que *El sueño del pongo* está motivado por la lectura que Arguedas hizo de Huamán Poma de Ayala, en la que se encuentra recurrentemente la idea de mundo al revés o *pachakutiy* para denunciar las injusticias cometidas por los españoles contra los indios.

10 En el texto quechua aparece esta palabra cuya construcción es importante destacar. Este término se compone del verbo *llaqwa-* que, según Guardia (1971) significa lamer, y se le suma el sufijo *naku-* (Soto, 2006) que refiere a una acción recíproca, que hacen al mismo tiempo uno y otro individuo, como *rimanakuy* (dialogar) o *maqanakuy* (pelear). Cabe notar que con el sufijo *naku-* se está mostrando cierto aspecto dialéctico del pensamiento andino, el que se expresa en la acción de lamerse mutua y recíprocamente en el relato.

11 Alberto Flores Galindo da cuenta la suerte de este último: "La rebelión campesina no arrasó con los mistis pero los dejó maltrechos. Los antiguos señores se vieron obligados, en muchos sitios, a migrar a Lima, incursionar en el comercio urbano, dejar sus haciendas... Años después, en e1969, una nueva ley de Reforma Agraria (D.L.17716), sustancialmente más radical que la promulgada durante el primer gobierno de Belaunde, terminó la tarea iniciada: la propiedad privada de la tierra no sería ya el sustento de los poderes locales. Los gamonales se convertirían en personajes del pasado" (Flores, 2010, p. 257). Así caduca la figura del señor,

convirtiéndose en un ciudadano más, en un sujeto igual a otro; equiparándose así los que antes fueron señor y siervo, patrón y pongo.

Referencias bibliográficas

Andrade, V. (2019). *La risa en José María Arguedas: análisis de El sueño del pongo y El cargador*. (Tesis de licenciatura en Ciencias de la Educación), Universidad de Cuenca. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Cuenca. https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/32704/1/Trabajo%20de%20titulaci%c3%b3n.pdf

Arguedas, J. M. (1966). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Lima: IEP.

Arguedas, J. M. (1983). *Obras completas de José María Arguedas*, Tomo I. Lima: Editorial Horizonte.

Arguedas, J. M. (1987). *Relatos completos*. Editorial Horizonte.

Barrera, E. (2022). *El proyecto hermenéutico de José María Arguedas: Una lectura de las imágenes narrativas sobre la orolatría en Yawar Fiesta a la luz de la filosofía andina*. (Tesis de Magíster en Filosofía), Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas, Bogotá. https://repository.urosario.edu.co/server/api/core/bitstreams/471f8c98-b1d1-4082-8869-8cac9df6f9a9/content

Buck-Morss, S. (2013). *Hegel, Haití y la Historia Universal*. México: FCE.

Castillo, C. (2013). Aproximaciones a la sátira y el sueño del pongo. *Revista Nuestra Tierra UNALM*, Vol. 9 Núm. 1, 87-102. https://revistas.lamolina.edu.pe/index.php/tnu/article/view/844

Castillo Flores, A. (2021). Del Yanantin al Pachakuti: La dialéctica andina. *Disenso. Crítica y Reflexión Latinoamericana*, 4(I), 145-160. https://barropensativo.com/index.php/DISENSO/article/view/96

Cornejo Polar, A. (1991). Arguedas, una espléndida historia. En Hildebrando Pérez y Carlos Garayar (eds.), *José María Arguedas vida y obra*. Lima: Amaru**.**

Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala.

Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

Ferreiro, H. (2019). Hegel y América Latina. Entre el diagnóstico de la brecha de desarrollo y el eurocentismo. *Hermenéutica Intercultural. Revista de filosofía* 31: 187-208. https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9284Flores Galindo, A. (2010). *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los andes*. Lima: El Comercio.

Franco, S. (2006). El sueño del pongo: entre la abyección y el deseo. En Franco, Sergio (ed.), *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Gadamer, H. (2000). *La dialéctica de Hegel*. Madrid: Cátedra.

Guardia Mayorga, C. (1971). *Diccionario Kechwa-Castellano/ Castellano-Kechwa*. Lima: Ediciones Los Andes.

Hegel, G. F. W. (2022). *Fenomenología del Espíritu* (traducción de Jorge Aurelio Díaz). Bogotá: Siglo del Hombre editores.

Hernández, J. (2022). La vieja y la nueva filosofía andina. Una crítica a Josef Estermann, *Letras* (Lima), 93: 138: 137-151. https://dx.doi.org/10.30920/letras.93.138.10

Hyppolite, J. (1974). *Génesis y estructura de la "Fenomenología del espíritu" de Hegel*. Barcelona: Ediciones Península.

Kojève, A. (2016). *Introducción a la lectura de Hegel*. Madrid: Trotta.

Mancosu, P. (2019) Notas sobre la clase social en "El sueño del pongo" de José María Arguedas. *Tesis* (Lima), 12(15), 33-42. https://doi.org/10.15381/tesis.v12i15.18819

Maldonado, E. (2014). "El sueño del pongo" y la traducción de una cultura. *Fuentes Humanísticas*, Año 28, Número 49, 61-69. http://hdl.handle.net/11191/5113

Labarrière, J. P. (1985). *La Fenomenología del Espíritu de Hegel. Una introducción a su lectura*. México: FCE.

López-Baralt, M. (1998 [1996]). Wakcha, pachakuti y tinky: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas. En Murra, John, y Mercedes López-Baralt (comps.), *Las cartas de Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mastro, C. del (2007). *Sombras y rostros del otro en la narrativa de José María Arguedas. Una lectura desde la filosofía de Em-*

manuel Levinas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Centro de Estudios y Publicaciones/Instituto Bartolomé de las Casas.

Ramon Joffre, T. (2023). El sueño del pongo: Guamán Poma, Arguedas y la gestación de un Pachakuti literario, (Tesis de Licenciatura en Filosofía). University of Washington, Department of Spanish and Portuguese Studies. Washington. https://digital.lib.washington.edu/server/api/core/bitstreams/db55f190-33d0-4701-80f5-3fbe6afc1b05/content

Ramos Chacón, M. A. (2017). "El sueño del pongo" / "Pongoq Mosqoynin". Literatura en cristiano y en indio. Revista *Espinela*, (5), 18-25. https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela/article/view/25817

Rengifo E. (2011). Una narrativa escrita en quechua : El sueño del pongo o la culminación de un proyecto literario. pp. 59-71. En: *Tema y variaciones de literatura: Arguedas a cien años narrativa transcultural*. No. 37 (semestre II). http://hdl.handle.net/11191/806

Siep, L. (2015). *El camino de la fenomenología del espíritu. Un comentario introductorio al Escrito sobre la Diferencia y la Fenomenología del espíritu de Hegel*. Barcelona: Anthropos.

Soto Ruiz, C. (2006). *Quechua. Manual de enseñanza*. Lima: IEP.

Valls, R. (1994). *Del yo al Nosotros. Lectura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*. Barcelona: PPU.

Wieweg, K. (2009). *La idea de la Libertad. Contribuciones a la filosofía práctica de Hegel.* México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 123-158

LA EXPERIENCIA LÚDICA DE LA VANGUARDIA EN DOS PROSAS DE ADALBERTO VARALLANOS

THE PLAYFUL EXPERIENCE OF THE AVANT-GARDE IN TWO PROSE WORKS BY ADALBERTO VARALLANOS

A EXPERIÊNCIA LÚDICA DA VANGUARDA EM DUAS PROSAS DE ADALBERTO VARALLANOS

Shirley Janette Castañeda Tantaleán*
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
shirley.castaneda@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0003-4628-5980

Recibido: 03/06/2024
Aceptado: 20/06/24

* Licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y egresada de la maestría en Lengua y Literatura por la misma casa de estudios. Se desempeña como docente en instituciones privadas. Su campo de investigación es el discurso de la vanguardia peruana.

Resumen

El presente trabajo se propone determinar lo lúdico como un aspecto relevante en la prosa de vanguardia del escritor peruano Adalberto Varallanos. Para ello, se definen las categorías de lo lúdico y la prosa, mediante los planteamientos teóricos de Gadamer, Huizinga, Bürger, Foster y Millares. Desde un análisis hermenéutico, se estudia "Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz (semi-cuento)" y "Croquis de playa" para postular que la prosa de Varallanos presenta un carácter lúdico en el aspecto formal y temático: Esto crea una prosa híbrida y experimental que rebasa la noción de los géneros; propone un juego intertextual con otros discursos; y presenta un locutor que, en el tratamiento del tema, asume una actitud irónica y jovial. Además, son textos que requieren, mediante el énfasis de la función apelativa, la constante labor imaginativa y, por ende, cocreativa del lector en la recepción de la obra de arte.

Palabras clave: experiencia lúdica, prosa de vanguardia, Adalberto Varallanos, híbrido, vanguardia peruana.

Abstract

The present work aims to determine the ludic as a relevant aspect in the avant-garde prose of the Peruvian writer Adalberto Varallanos. To do this, the categories of play and prose are defined, through the theoretical approaches of Gadamer, Huizinga, Bürger, Foster and Millares. From a hermeneutic analysis, "Birth, life and itinerary of the Fast Man (semi-story)" and "Beach sketch" are studied to postulate that Varallanos' prose presents a playful character in the formal and thematic aspect: This creates a prose hybrid and experimental that goes beyond the notion of genres; proposes an intertextual game with other discourses; and presents an announcer who, in dealing with the subject, assumes an ironic and jovial attitude. Furthermore, they are texts that require, through the emphasis on the appellative function, the constant imaginative and, therefore, co-creative work of the reader in the reception of the work of art.

Keywords: playful experience, avant-garde prose, Adalberto Varallanos, hybrid, Peruvian avant-garde.

Resumo

O presente trabalho visa determinar o lúdico como aspecto relevante na prosa de vanguarda do escritor peruano Adalberto Varallanos. Para isso, são definidas as categorias de jogo e prosa, por meio das abordagens teóricas de Gadamer, Huizinga, Bürger, Foster e Millares. A partir de uma análise hermenêutica, estudam-se "Nascimento, vida e itinerário

do Fast Man (semi-conto)" e "Esboço de praia" para postular que a prosa de Varallanos apresenta um caráter lúdico no aspecto formal e temático: isso cria uma prosa híbrida e experimental que vai além da noção de gêneros; propõe um jogo intertextual com outros discursos; e apresenta um locutor que, ao tratar do assunto, assume uma atitude irônica e jovial. Além disso, são textos que exigem, pela ênfase na função apelativa, o constante trabalho imaginativo e, portanto, cocriativo do leitor na recepção da obra de arte.

Palavras-chave: experiência lúdica, prosa de vanguarda, Adalberto Varallanos, híbrido, vanguarda peruana.

Introducción

El arte nuevo, como fue llamada la vanguardia a inicios del siglo XX, ha sido abordado desde diferentes perspectivas críticas. En la literatura peruana, José Carlos Mariátegui (1992) lo observó bajo el prisma del proyecto nacional como una oportunidad para distanciarnos de la tradición española y, tras sentir los aires cosmopolitas de la vanguardia, construir un espíritu autónomo desde la literatura. Por ello, el escritor, en su séptimo y último ensayo, sostiene que:

> En la historia de nuestra literatura, la Colonia termina ahora. El Perú, hasta esta generación, no se había aún independizado de la Metrópoli. Algunos escritores habían sembrado ya los gérmenes de otras influencias [...] pero todavía duraba lo fundamental del colonialismo [...] Hoy la ruptura es sustancial. (p. 295)

En este proceso, el Amauta aspira a que el arte nuevo nos permita lograr una literatura auténticamente nacional. Este planteamiento de índole política y social sentó una fuerte premisa en el análisis del proceso literario peruano, lo que generó la clasificación de una vanguardia cosmopolita y nativa, diferenciada por los tópicos o temas de los textos[1]. Estudios contemporáneos se han apartado de la estela de Mariátegui para proponer una lectura más amplia del fenómeno vanguardista

en la literatura peruana al reconocer otros aspectos[2] que permiten una mejor comprensión de su estética.

Uno de estas facetas, poco abordadas, es el carácter lúdico de la obra literaria de vanguardia. Indagar sobre ello implica comprender uno de sus derroteros del movimiento vanguardista que, en su afán de renovar el arte utilizó novedosas formas discursiva que interpelaban y demandaban el rol activo del lector en una experiencia estética donde confluían el acto creación o producción y el acto de recepción o interpretación en el mismo nivel.

El uso de procedimientos lúdicos en la vanguardia peruana se advierte en la obra de autores reconocidos del periodo, como César Vallejo, Martín Adán, Xavier Abril, Alberto Hidalgo y Carlos Oquendo de Amat. No obstante, este catálogo resulta parcial si no se incluye al escritor huanuqueño Adalberto Varallanos (1903-1929), cuya obra se inscribe en el programa estético de este movimiento.

Por lo que este estudio se propone enmendar esta omisión y plantea responder ¿qué implicancias presenta la experiencia lúdica de la vanguardia en la prosa de Adalberto Varallanos?, ¿qué elementos constituyen lo lúdico en su prosa? ¿qué finalidad tiene lo lúdico en su prosa? El corpus de análisis selecciona dos prosas del autor: “Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz” y “Croquis de la playa” (Varallanos, 1968, pp. 82 y 165) para rastrear en ellas rasgos lúdicos en los procedimientos discursivos formales y en los tópicos; para determinar el propósito de lo lúdico en lo representado en el texto; para indagar cómo el aspecto lúdico de la obra configura una determinada experiencia estética, en los ámbitos de la producción y de la lectura, y para esbozar un marco de lectura en el que el lector se hace coparticipe de la experiencia artística.

Se desarrolla la hipótesis que la prosa de Varallanos asume el carácter lúdico de la estética vanguardista. En primera instancia, por el uso ambiguo del paratexto de los

títulos de las prosas, las cuales juegan con la delimitación de los géneros y anuncian una prosa de rasgos líricos y narrativos. Se construye, así, un texto híbrido que no se ajusta a los parámetros de los géneros clásicos. Además, la intertextualidad con discursos como el cinematográfico, pictórico, publicitario musical, etc., amplía su campo semántico de interpretación.

En segundo lugar, por la incorporación de elementos formales que juegan con el espacio textual. Asimismo, en las prosas se advierte un locutor irónico, vivaz y divertido como sujeto de la enunciación y del enunciado. Esta factura lúdica de los textos demanda un lector activo que se involucra en la experiencia estética como intérprete, pero también, como cocreador del sentido de la obra de arte. Al tentar los límites del arte literario, las prosas de Varallanos cumplen un postulado capital de la vanguardia: construir una obra consciente de la naturaleza del arte mismo.

Sobre la obra de Varallanos, existen investigaciones que revisan aspectos temáticos de sus narraciones o cuentos y aspectos formales como la influencia del cine en sus textos. Bances (2000) estudia tres cuentos de Varallanos y concluye que el sujeto representado en ellos se construye a partir de la fragmentación del discurso, pero descarta la visión utópica del vanguardismo que busca la individualidad y una autorrealización. Sostiene que su narrativa carece de la afirmación nacionalista que postula Mariátegui, aunque reconoce un carácter futurista en su temática y menciona algunas prosas, entre ellas este corpus de análisis.

Cuya (2021) y Mori (2021) analizan el uso de referentes cinematográficos en dos relatos “Crimen celestial” y “En Chaulán no hay sagrado (film indio)”, respectivamente. La estructura de los relatos adquiere la forma del montaje propia del cine. Cuya afilia al autor al indigenismo vanguardista. Afirma que el autor busca representar la realidad del Ande y la problemática del bandolerismo a través de un lenguaje moderno. Aunque resulte contradictorio la técnica del montaje serviría para ensamblar

dos visiones o mundos yuxtapuestos: el de los blancos y de los indios. Al final el cholo se erige como prototipo del mestizaje (p. 198). Mori, estudia, desde la teoría bajtiniana, las relaciones dialógicas de sentido con el cine que ayuda a redefinir la mimesis literaria para entender la situación sociocultural de la región andina. Varallanos, mediante nuevos procedimientos expresivos, elabora una "escritura fílmica" que evidencia una posición crítica sobre el bandolerismo de Chaulan como un síntoma de malestar social (p. 159).

Las prosas que analizamos no presentan una recepción crítica específica, pues la obra de Varallanos fue publicada en vida de manera dispersa en diversas revistas de la época. Sin embargo, se pueden marcar tres hitos en la recepción de su obra:

Primero, la publicación de "Prosa con dolor y a un lado" en 1928 generó escándalo y fue calificada como un escrito "al margen de la lógica y la razón" (Varallanos, 1968, p. 12). Segundo, tras la publicación póstuma de *La muerte a los 21 años y otros cuentos* y *Receptáculo de términos* en 1939, la crítica, precedida por Basadre, le reconoce talento para el relato y considera a "La muerte de los 21 años" como mejor cuento (Varallanos, 1968, p. 301). Tercero, el libro *Permanencia* (1968), publicado por su hermano José Varallanos, recopila los textos dispersos del autor y menciones a su obra en textos historiográficos o críticos. Por ejemplo, Luis Alberto Sánchez (1965) refiere que "su prosa era desconcertada y desconcertante" (p. 1837) y lo afilia al surrealismo, al igual que otros intelectuales[3]. Tras la publicación de *Permanencia*, diversos autores adscriben su obra en la vanguardia peruana de los años veinte.

Por ello este estudio explora la obra de un autor que resulta relevante para el conocimiento de la estética de la vanguardia peruana, una de las líneas de investigación de la disciplina literaria. Por tanto, es necesario el reconocimiento de su obra en el canon de autores nacionales. Para abordar este estudio, primero se indagará sobre las categorías de lo lúdico en la obra de arte de vanguardia y el tipo de prosa que propone dicha

estética. Las definiciones bases teóricas guiarán el análisis del corpus desde la hermenéutica.

La vanguardia, más allá del gesto transgresor: nuevas formas de representación

Los movimientos de vanguardia discuten el rol de la institución del arte que, según Bürger (1997), al intentar subsanar la autonomía que la sociedad burguesa moderna le ha dado al campo artístico, le resta su función social dinámica y transformadora. De modo que la pretensión de las vanguardias sería reintegrar el arte a la praxis vital a través de un ejercicio de autocrítica de la institución del arte expresada en la ruptura total con la tradición, el cuestionamiento del sistema de representación y el rechazo a un determinado procedimiento artístico. Sin embargo, este efecto rupturista, para el crítico alemán, no podría resultar subversivo si se repite en otras épocas, pues la institución del arte es definida como el aparato de producción y distribución del arte y de "las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras" (p. 62).

Por su parte, Hal Foster (2001) discrepa toda vez que el proyecto vanguardista es comprendido y realizado por la neovanguardia mediante una "acción diferida" en el tiempo. Por ello, diferencia su aspecto contextual de su aspecto performativo; así, el primero es ejemplificado con las provocaciones dadaístas a la sociedad de la época, mientras que el segundo, con los ataques al arte en "relación con sus lenguajes, instituciones y estructuras de significación, expectación y recepción" (p. 18). Por ende, la práctica vanguardista sería contradictoria y móvil, y su obra sostendría una tensión entre el arte y la vida, debido a que examina "marcos y formatos de la experiencia estética de un determinado tiempo y lugar" (p. 18).

Admitir la labor crítica de la vanguardia nos permite no solo incorporar el gesto transgresor, sino abrir los límites de la

experiencia artística disolviendo los esquemas de los géneros, al presentar nuevos sistemas de representación y proponer nuevos procedimientos artísticos. Ello también incide en la relación del productor y del receptor de la obra, quienes se vuelven partícipes —casi al mismo nivel— de la experiencia estética habida cuenta de una coparticipación creativa. En efecto, la experiencia estética vanguardista incorpora a la sociedad mediante la importancia de la figura del lector.

De los cimientos teóricos de Bürger (1997), rescatamos los rasgos y categorías de la estética vanguardista, a saber: el empleo de los medios de producción artísticos que gracias a una intertextualidad estructural integra técnicas de diferentes disciplinas artísticas como el cine; la obra de arte inorgánica, presentada como artefacto artístico que propone un nuevo tipo de unidad de sentido de la obra; y las categorías de la autocrítica, lo nuevo, el azar, la alegoría, el montaje y el *shock* (o efecto de extrañamiento en el lector). Advertimos, además, como aspecto indispensable de esta estética, un carácter lúdico, el cual se evidencia en los distintos géneros (en poesía como en narrativa), pero que adquiere un especial énfasis en la prosa.

La experiencia lúdica de la vanguardia

Lo lúdico como categoría estética ha sido estudiada por Gadamer (1977), quien reconoce la naturaleza de la obra de arte como un espacio de juego en el que se involucran el autor como productor y el lector como receptor, es decir, ambos como cojugadores inmersos en el universo ficcional de la obra y con roles de igual trascendencia, pues para dar sentido a la obra no basta la propuesta del creador, sino la interpretación del receptor.

Esta suspensión espaciotemporal de la realidad en el arte lo observa también Huizinga (2000), antropólogo que define lo lúdico como una actividad esencialmente humana que configura la cultura. Caracteriza al juego como una acción que se desarrolla en un espacio y tiempo distinto al cotidiano, que se

rige por sus propias reglas y es libremente aceptado por sus participantes. Además, lo lúdico, esta fuera del ámbito de la utilidad o necesidad, no obedece a las dicotomías de lo sensato y verdadero y genera en el sujeto un estado de ánimo elevado, de entusiasmo y alegría. En el campo de lo estético, asocia lo lúdico a elementos como el movimiento, el ritmo y la armonía.

El arte vanguardista destaca y repotencia lo lúdico en un nivel formal, porque plantea una lógica de juego que postula un orden mediante una serie de reglas en un espacio y en un tiempo delimitado para su realización que involucra a los participantes (léase productores y receptores). A nivel discursivo o microtextual de la obra de vanguardia, se construyen este orden mediante elementos como el ambiguo paratexto del título, la hibridez de la prosa, la metáfora inusual y los procedimientos discursivos que alteran la tipografía y rompen con la linealidad del espacio textual. Desde una visión macrotextual, lo lúdico apela a la participación del lector que encuentra la obra inorgánica vanguardista en una aparente desestructuración en su unidad, vale decir, un no-orden; no obstante, su interpretación logra darle una unidad de sentido diferente al que estaría predeterminado en una obra orgánica.

El paratexto, en la función de título de un texto vanguardista, instala el umbral que advierte de su carácter experimental y enuncia la hibridez o mezcla de los géneros que pretende el texto; la metáfora, figura constante en la literatura de la vanguardia, construye una representación singular del tema e instaura un sentido visual del texto que, en ocasiones, se refuerza con otros procedimientos: el uso especial de la tipografía o la distribución de las palabras (en consonancia con el tema) en el espacio del texto.

La prosa de la vanguardia

En Hispanoamérica, la prosa vanguardista despertó poco interés en la crítica y en los historiadores, más atentos a la

tradición romántica que enarbolaba los ideales de emancipación. Según Millares (2013), estas "prosas experimentales" resultaban un objeto de culto o un interés exótico y las calificaban de "escapistas", ajenas a un "realismo social" (p. 23).

No obstante, estas adquirieron una variedad de formas (aforismo, fragmento, poema en prosa, prosa poética, greguería, microrrelato, etc.) y se puede distinguir en ellas características comunes como la experimentación, la mezcla, la hibridación y la brevedad, así como una inclinación por el sentido fantástico, irreal, inconsciente y lúdico de los temas, alejados del referente realista. En ese sentido, la estructura fragmentaria de dichas prosas debe mucho a la impronta de la pintura cubista con sus planos discontinuos que anulan la noción de tiempo y al cine con su articulación de distintos planos y efectos de montaje (Millares, 2013).

En la prosa vanguardista, el sustrato lúdico adquiere diversas connotaciones, por lo que es necesario precisar su concepto. Esta forma de composición se caracteriza por la fragmentación, la brevedad y el sentido de autosuficiencia o unidad por sí solo del fragmento. Tales rasgos formales producen (i) una intensidad metafórica o conceptual; (ii) un cambio del criterio temporal del texto para adoptar un criterio vertical o inmóvil, lo que incita la exploración del pensamiento, la irrealidad y el subconsciente; (iii) una hibridez de rasgos líricos y narrativos que las hace inclasificables; y (iv) un carácter experimental, lúdico, humorístico y paródico que explora la conciencia. Además, muchas veces tienden a lo metaliterario y al uso intertextual de técnicas cinematográficas.

Consideramos que la prosa híbrida, que combina rasgos literarios y narrativos, es un elemento que se suma al orden lúdico de la obra de vanguardia e instaura un modo de interpretación bajo sus propias reglas. Además, estas composiciones suelen usar el humor representado en los tópicos, en los personajes o en el tono del discurso que exhibe una actitud despreocupada y jovial propia del juego.

Estos rasgos los hemos podido observar en los textos de Varallanos compilados en el libro *Permanencia* (1968), según la siguiente estructura: una introducción, un prólogo y las secciones ("Cuentos", "Poemas en prosa", "Crítica", "Prosas líricas", "motivos locales", "bibliografía" y "biografía genealógica", y algunos documentos de apéndice). Para este artículo, interesan los textos "Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz (semi-cuento)" (1926), incluido en la sección "Cuentos" (en la cual se recopilan seis cuentos); y "Croquis de la playa" (1928), de la sección "Otras prosas líricas" en la que se incluyen dieciocho prosas. Si bien los textos pertenecen a diferentes secciones del libro, los subsumimos en el sentido general de la categoría "prosa" de la vanguardia, al combinar elementos narrativos y líricos. Así, esta hibridez y otros rasgos a analizarse reflejan una propuesta lúdica.

Para el análisis de los textos se utilizará algunos puntos del modelo hermenéutico de Carlos García-Bedoya (2019), ya que se trata de un esquema que compendia y recopila de manera didáctica los aportes del diseño hermenéutico-fenomenológico de Paul Ricœur, quien integra diversas corrientes teórico-metodológicas. Entre ellas, la retórica, disciplina en la cual nos apoyamos para el análisis figurativo del corpus.

Análisis de "Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz (semi-cuento)"

Entre 1926 y 1927, Varallanos escribió y publicó algunas composiciones que llamó semicuentos; entre ellas, "Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz", "El cuarto de aire", etc. En el texto "Un silencio, un auto y usted", agregó el subtítulo "semi-cuento-poema-con intermedios" como una marca de clasificación de género.

El texto de análisis presenta un provocador paratexto en el título y subtítulo: "Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz" sugiere el uso de una forma narrativa para contar la

vida de un hombre; y el subtítulo escrito entre paréntesis, "semi-cuento", continúa con la función informativa del paratexto al dar aviso o advertencia de su afiliación a un género. En tanto elemento de naturaleza metatextual, el paratexto, explica o intenta clasificar el texto; sin embargo, el prefijo "semi", que significa medio o casi, descarta una plena identificación con el género narrativo sin eliminar la posibilidad del género.

En ese orden, desde el paratexto se instala el sentido lúdico que juega con la expectativa del lector y le plantea una inmersión en la lectura con parámetros diferentes a los tradicionales. En este punto, el lector sufre el extrañamiento ante lo contradictorio del título y ello lo conduce a interrogarse sobre ¿cómo sería un semicuento?, ¿qué elementos faltan para redondearse como tal?

De acuerdo con Gadamer (1977), el ejercicio hermenéutico que implica toda lectura subordina a la estética porque la comprensión "forma y concluye el sentido de todo enunciado" artístico o de otra índole (p. 217). Este punto de vista desplaza la labor de productor de sentido del artista hacia el receptor o lector del texto y los ubica en una misma jerarquía, como sujetos a las reglas del juego literario propuestas por el primero y acabadas por el segundo en su lectura.

Sin duda, la prosa de análisis convoca a la imaginación del lector a fin de que este realice un acto creativo desde la tarea de encontrarle un sentido al paratexto y concebir la naturaleza del texto que se le anuncia mediante este.

Estrato superficial

En el plano de la expresión, advertimos el uso de la prosa poética con las características propias de este tipo de composición vanguardista que ostenta su condición de texto híbrido. En el nivel gráfico, se aprecia el uso de tipografías en mayúsculas, rasgo que proviene de la estética futurista para expresar dinamismo y movimiento, y que se le asocia a lo lúdico.

Las tipografías en altas sirven para resaltar una idea o un aspecto particular del relato, pero también representan el campo temático que se desarrolla: la velocidad. Esto ser observa en los siguientes fragmentos extraídos del texto:

> SERÁ nacido en viaje rápido —el automóvil marcaría 120 H.P.— sobre el volante. La canción que alegrará su cuna será la del motor. Las estaciones serán los únicos sitios donde se le podrá encontrar cuando niño, cuando joven y cuando viejo. Para él todas las fronteras no existirán. Gran señor del viento. Para él se habrán hecho todas las esquinas. Los caminos, necesaria y fatalmente, se habrán hecho para él (…)
>
> Maestro velocipista, perforador espacial, velivolante sujeto. Pulsador de horizontes. ¿Qué violín más pequeño que el horizonte?
>
> Siempre es una suposición, una idealidad; pero para él, solo para él, una realidad. PARA MI EL HORIZONTE NO EXISTE. (…)
>
> Verdadero recolector de sonrisas, sabrá distribuirlas con gran economía. Las mujeres se colgarán de sus brazos, se suspenderán de su cuello. Le obsequiarán pastillas de placer y alegría. Más él las dejará por PELIGROSAS. (…)
>
> Su pensamiento tendrá forma de velocidad, tamaño del espacio. No se le verá preocupado de traer noticias metafísicas del tiempo, por cuanto lo habrá poseído siempre. Si le preguntan: —Usted lleva una vida muy agitada. ¿Usted debe sentirse cansado? ¿Quién como usted que está en todas partes? Responderá con una inclinación de cabeza, asegurando su perpendicularidad.
>
> Fumador de los vientos del norte, del sur, del este y del oeste, sus cigarrillos serán marca APURO. (…)
>
> Un haz de cuerdas eléctricas, tensas, será el escudo de este hombre que ha de ser el único convencido de que el MUNDO ES REDONDO. (Varallanos, 1968, pp. 82 - 83)

Las construcciones resaltadas son “SERÁ”, “PARA MÍ EL HORIZONTE NO EXISTE”, “PELIGROSAS”, “APURO” y “MUNDO ES REDONDO”, funcionan como anclas de sentido al destacar el énfasis de su significado e interrumpir homogénea tipografía en bajas de los enunciados. Por ejemplo, “SERÁ”, como verbo en tiempo futuro, postula el carácter temporal de la historia, pues el narrador o voz poética apela al tiempo futuro para contar la historia del Hombre Veloz. Respecto a la frase “PARA MÍ EL HORIZONTE NO EXISTE”, esta revela la voz del narrador que habla desde un presente, pero no identificándose con el Hombre Veloz, cuya existencia se plantea, en tiempo futuro, como un proyecto o aspiración. Al contrario de este, el narrador es la realización de este sujeto esbozado; en otros términos, se trata de un sujeto instalado en la modernidad que la asume naturalmente en su vertiginoso itinerario sin límites u horizontes.

Las palabras “PELIGROSAS” y “APURO”, por su parte, se presentan como enunciados de carácter publicitario, tales como anuncios o advertencias en el contexto de lo que se cuenta. La misma función en referencia al hombre veloz desempeña la frase separada del resto del texto que dice lo siguiente:

> Lo anunciarán los periódicos con sonrisas que se adivinan a través de los avisos comerciales, su llegada, su salida.
>
> “El que siempre llega,
> el que siempre sale”.
>
> Su pensamiento tendrá forma de velocidad, tamaño del espacio. (Varallanos, 1968, p. 83)

La oración el “MUNDO ES REDONDO” cierra el relato y evoca, a modo de anuncio, el descubrimiento de un sujeto que, en su hacer, denota este saber; la escritura en mayúsculas acentúa el significado que refiere a lo grande del mundo y a la redondez de la tierra.

En cuanto al uso de figuras retóricas o recursos estilísticos, observamos la incidencia de los tropos en el nivel semántico del

texto vanguardista; para ello, nos resultan útiles para el análisis estilístico las teorías de retóricos contemporáneos como Kenneth Burke (1969) y Stefano Arduini (2000).

De la clasificación de Burke (1969), quien distingue cuatro tropos maestros —la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía—, encontramos que la metáfora y la ironía son los macroparadigmas en los que se realiza el texto vanguardista. Por otro lado, Arduini (2000) propone la noción de campo figurativo como un espacio conceptual que expresa una manera de concebir el cosmos mediante figuras, las cuales "son los medios con los que ordenamos el mundo y lo podemos relatar, con los que nosotros mismos nos construimos y nos relatamos" (p. 145).

Esta clasificación resulta adecuada para el presente estudio, puesto que la vanguardia tiende a cuestionar la naturaleza misma de la obra de arte y a proponer una concepción del mundo mediante el macroparadigma metafórico y el uso de figuras como la antítesis para proponer la subversión de una realidad o estado de cosa.

El teórico italiano, en cambio, distingue seis campos figurativos: la metáfora (abarca el símbolo, el símil, la alegoría, la personificación, etc.), la metonimia (contempla los procesos figurativos que trabajan mediante la relación causa-efecto, autor-obra, entre otros), la sinécdoque (constituida por relaciones sustitutivas como parte por todo, género por especie, etc.), la antítesis (incluye la paradoja, la negación, la ironía, la inversión y el hipérbaton), la elipsis o reticencia (admite el silencio, la perífrasis, el eufemismo, etc.) y la repetición (conformada por el clímax, la anáfora, la epífora, el polisíndeton y demás). Se observa, entonces, que un macroparadigma funciona articulando un conjunto de figuras o microparadigmas.

El aspecto lírico del texto de análisis adopta el macroparadigma de la metáfora. Recordemos que dicho tropo plantea una relación de semejanza entre dos objetos, esto es, existe un referente que se vincula con el objeto aludido, aunque tal relación

a veces sea distante o no se advierta fácilmente; sin embargo, puede configurar una nueva realidad en la medida que aporta una especial carga semántica en lo enunciado. Esto demanda la labor interpretativa del lector, lo que implica que devenga más activo y se le otorgue un rol creativo en la recepción de la obra, pues, tal como sostiene Spang (2005), los tropos "ofrecen al receptor más posibilidades de colaboración, de con-creación" (p. 254) e inducen al receptor a adaptarse a la semántica y a la sintaxis propuesta por estos recursos.

Por tal motivo, el uso constante de la metáfora crea un marco de lectura para que el receptor advierta las reglas del juego de la obra de vanguardia y coparticipe en la construcción de su sentido. Así, en el texto, el lector se ve inmerso en la idea que plantea el "semicuento" al pretender contar la vida de un hombre veloz. El análisis del aspecto lírico del texto estudia una selección de tropos y figuras.

A. Campo figurativo de la metáfora

El título plantea la primera metáfora del texto, un sujeto denominado "Hombre Veloz", a quien consideramos una representación del sujeto de la modernidad inmerso en un contexto de cambio. En ese orden, su nacimiento será peculiar y se plantea de este modo: "SERA nacido en viaje rápido —el automóvil marcaría 120 H.P— sobre el volante. La canción que alegrará su cuna será la del motor" (Varallanos, 1968, p. 82)

La metáfora "viaje rápido" sirve para expresar el dinamismo del sujeto que se reflejará también en sus manifestaciones vitales: su vida, su itinerario o su devenir que está impulsado por el constante movimiento que caracteriza al progreso. No obstante, el empleo del tiempo en futuro del relato plantea su existencia como un proyecto, pero cuya existencia contempla una realización posterior.

Por otro lado, el sujeto moderno en la figura del hombre veloz es configurado profusamente por metáforas, epítetos y pe-

rífrasis que presentan sus características como “Gran señor del viento”, “Pulsador de horizontes”, “Expresador dinámico”, “Raidista supremo”, “Verdadero recolector de sonrisas”, “El que siempre llega, / el que siempre sale”, “Fumador de los vientos del norte, del sur, del este y del oeste”, “su pensamiento tendrá forma de velocidad, tamaño de espacio”, “Ciudadano de todas las ciudades” o el de ser “Domador de los aires —por ser aviador—”. Cada metáfora refuerza y halaga las características de un ser dinámico, sin patria, despreocupado, viajero y abocado a la acción. Es más, cuando se propone leer, sus textos son “Poemas Velocípedos” o “Los Continentes”, lo cual es un guiño irónico en el texto.

En la vanguardia, es recurrente el uso de metáforas que aluden al espacio que ocupa el sujeto de la modernidad o en el que se desplaza. Leamos:

> Las estaciones serán los únicos sitios donde se le podrá encontrar cuando niño, cuando joven y cuando viejo. Para él todas las fronteras no existirán. Gran señor del viento. Para él se habrán hecho todas las esquinas. Los caminos necesaria y fatalmente se habrán hecho para él. (Varallanos, 1968, p.83)

En el fragmento anterior, las estaciones, las esquinas, los caminos y las curvas se presentan como lugares ocasionales de partida y de llegada de un sujeto que no tiene un punto fijo, es decir, de un sujeto errante. Ello se precisa mejor en el texto con la siguiente metáfora: “Todas las esquinas serán ángulos, todas las ciudades estaciones”. Precisamente, las esquinas le permiten a dicho personaje un mayor dominio y perspectiva del espacio, y las estaciones abren la posibilidad de nuevos espacios o lugares por conocer y habitar. Según el investigador en arquitectura José Manuel Prieto (2012), quien estudia la noción de la ciudad moderna del Estridentismo mexicano, las “esquinas y ángulos simbolizan la faceta agresiva y dura de la urbe

moderna" (s/p), y son una referencia de la estética cubista que remarcan la violencia de la ciudad.

En efecto, la ciudad que es un tópico o motivo en la poética surrealista será el espacio ideal para el sujeto moderno de Varallanos. El hombre veloz de su semicuento es un "ciudadano de todas las ciudades, viajero en ejercicio, cosmopolita devoto, persona del mundo entero" (1968, p. 83). El hombre moderno es un ciudadano del mundo y un cosmopolita, y la ciudad está a su servicio, tal como se aprecia en estas personificaciones: "Lo anunciarán los periódicos con sonrisas que se adivinan a través de los avisos comerciales, su llegada, su salida" (p. 83), "merecerá que las torres inalámbricas pasen mensajes espontáneos saludándole a la distancia…" (p. 83). E incluso representa una ciudad que protege a este sujeto: "Un haz de cuerdas eléctricas, tensas, será el escudo de este hombre" (p. 83).

B. Campo figurativo de la antítesis

Este campo plantea la idea de oposición toda vez que contrapone otra dirección al sentido convencional del enunciado, hecho que amplía la gama de significados. Por su parte, Arduini (2000) advierte el potencial creativo y subversivo de este campo al afirmar que "crea una tensión creativa que rompe certezas definidas e ilumina las cosas con un sentido no reconocible inmediatamente" (p. 120).

En el texto, además, observamos el desarrollo de un pensamiento antitético que recurre especialmente a la ironía. El paratexto mismo presenta un "semicuento" del que emerge la noción irónica de una narración que presenta un título de índole narrativo, pero que no es cuento ni tampoco adquiere la estructura absoluta de un poema o el de una prosa poética. Por otro lado, algunos enunciados grafican oposiciones explícitas o subyacentes: "Maestro velocipista, perforador espacial, velivolante sujeto. Pulsador de los horizontes. ¿Qué violín más pequeño que el horizonte? Siempre es una suposición, una idealidad;

pero para él, solo para él una realidad. PARA MI EL HORIZONTE NO EXISTE" (Varallanos, 1968, p.82).

Este fragmento muestra una oposición entre la trayectoria del Hombre Veloz que transita horizontes —comprendidos en una realidad de la que es parte y cree posible— y la voz poética (o narrador) que declara la inexistencia de los horizontes, de los límites de un mundo, pues los asume como ideas o suposiciones. Por otro parte, estos horizontes le resultan pequeños, ínfimos, tal como expresa la metáfora que los compara con el violín. Ahora bien, los siguientes enunciados ironizan a raíz de que redundan en la naturaleza de un sujeto veloz al que le interesan las expresiones culturales que refuerzan sus preferencias: "El primer libro literario que leerá 'Poemas Velocípedos' (p. 82) u otro libro que habrá de saborear: 'Los Continentes'" (p. 82).

También aparecen enunciados que desarrollan una antítesis a modo de paralelismo y una ironía: "El que siempre llega, / el que siempre sale.[…] / Ciudadano de todas las ciudades, viajero en ejercicio, cosmopolita devoto, persona del mundo entero. (Ah, tú mereces un saludo insultativo)" (p. 83). El primero expone la trayectoria fugaz del sujeto moderno que está en constante mudanza; y el segundo, el cual aparece entre paréntesis, ironiza la admiración y la incomprensión que despierta este sujeto moderno en el entorno que le rodea

El enunciado final del semicuento también plantea una ironía: "este hombre que ha de ser el único convencido de que EL MUNDO ES REDONDO" (p. 83). Tal enunciado finaliza el texto con una tipografía en mayúsculas y adquiere un sentido irónico y a la vez paradójico, pues presenta al sujeto moderno representado en la figura del hombre veloz como la única persona que tiene la certeza de una verdad aceptada por todos, es decir, una verdad universal de la que solo es consciente el hombre moderno, quien es cosmopolita y acepta todos los adelantos tecnológicos para vivir mejor su realidad.

C. Campo figurativo de la repetición

Este macroparadigma incluye figuras de influencia en el nivel fónico, léxico y morfosintáctico, aunque en el texto de vanguardia adquieren una función particular al incidir directamente en el nivel semántico. La repetición es un procedimiento que redunda en elementos o formas en un discurso para darle ritmo y dinamismo. Dicho efecto connota un sentido lúdico en el texto en cuanto se asocia el movimiento, además, dada la construcción del sentido que integra, hace actuar recíprocamente en este el nivel sintáctico y semántico.

En la prosa de Varallanos se hace uso de la figura de la enumeración que congrega dos tipos de elementos. De un lado, palabras de referencias denotativas como en: "se pasará la vida en viajes, récords, llegadas, despedidas, embarques, desembarques, salidas, paseos, aterrizajes, marchas, distracciones, etc." (p. 82). De otro lado, mediante series de epítetos: "Ciudadano de todas las ciudades, viajero en ejercicio, cosmopolita devoto, persona del mundo entero" (p. 82). En general, hay cuatro enumeraciones en la prosa.

Consideramos que este recurso persigue un propósito, que es el de plasmar la intensidad, el dinamismo y la velocidad del personaje que se construye en la historia, a saber: un sujeto caracterizado por la rapidez. A su vez, dichas enumeraciones plantean este efecto de gradación ascendente o clímax que se resuelve en el mismo párrafo, y que no está en función de arribar a un final, sino a la efectiva representación del personaje, pues este semicuento no tiene un desenlace tradicional entendido como la resolución de un conflicto.

En suma, el texto de Varallanos presenta la incidencia de un pensamiento metafórico y antitético que se estructura con el apoyo de la figura de la enumeración correspondiente en el campo figurativo de la repetición. De acuerdo con ello, el tropo de la metáfora construye una nueva realidad, una imagen del

mundo desde un eje paradigmático toda vez que propone nuevos significantes.

La densidad semántica del texto se intensifica con las figuras de pensamiento como la antítesis, la ironía y la paradoja que establecen oposiciones. De este modo, se articulan los campos figurativos de un nivel semántico (metáfora y antítesis) y de un nivel sintáctico por medio de las enumeraciones que proyectan el efecto de significante y evocan el significado del hombre activo, acelerado, imagen del sujeto moderno.

Por último, en la prosa se cumplen dos factores de la narratividad: la transformación o cambio de una situación inicial —el nacimiento del personaje en un auto a extrema velocidad— hacia una situación final —planteado en la revelación de que es el único sujeto consciente de que el mundo es redondo—. No obstante, esta fase final no resulta ser el desenlace típico de un clímax de acuerdo con una estructura narrativa tradicional, sino que termina de configurar la personalidad del personaje al reconocerle un saber específico.

Estrato intermedio

Dada la naturaleza híbrida del texto que juega con los límites del género poético y narrativo, en la forma del contenido, advertimos el registro secuencial, típico del género narrativo. Desde el paratexto "Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz" se enuncia una sucesión de hechos con respecto a un personaje denominado el Hombre Veloz. El transcurso de su vida, que se cuenta desde su nacimiento hasta el fin del relato, cubre un espacio de tiempo.

En suma, distinguimos rasgos lúdicos en la prosa "Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz (semi-cuento)", en primera instancia, el lector se ve sumergido en la ambigüedad del género "semicuento" que plantea el paratexto. En el desarrollo de la prosa, predomina el tropo de la metáfora, que construye una nueva realidad, una imagen del mundo desde un eje pa-

radigmático proponiendo nuevos significantes; y en el campo figurativo de la antítesis hace uso de ironías o paradojas. La densidad semántica del texto se intensifica con estas figuras de pensamiento y el tropo. Además, en un nivel sintáctico, la enumeración, figura del campo de la repetición, construye el efecto de significante para evocar el significado del hombre veloz como imagen del sujeto moderno. El locutor de la prosa se muestra optimista y jovial al describir la vida del personaje, sujeto del enunciado, un hombre que transita sus días en una permanente aceleración en un mundo del que se sabe dueño y tiene la libertad y capacidad de explorarlo con ayuda de los aparatos de la tecnología (automóvil, avión). No obstante, es el espacio urbano el entorno natural de este individuo.

Análisis de "Croquis de la playa"

Esta prosa desarrolla como tema una anécdota: un paseo por la playa, pero los elementos poéticos inciden en su composición. El sentido lúdico se advierte desde el principio, en el plano del significado del paratexto, que rebasa su función referencial; y, a lo largo del texto, en el uso de diferentes elementos como las tipografías en mayúsculas, el humor, la ironía, la intertextualidad con lo publicitario, etc. Por su brevedad, su fragmentación y su carácter híbrido que combina rasgos líricos y narrativos, el texto supone una prosa vanguardista. La narración despliega un amplio y lírico registro descriptivo que juega con la intertextualidad del discurso cinematográfico y publicitario. Se utiliza constantemente de la elipsis para apelar a la labor imaginativa del lector con el objetivo de demandarle un papel activo en la producción del sentido del texto.

El predominio del discurso descriptivo se apoya en imágenes líricas representadas mediante figuras o tropos. Millares (2013, p. 53) caracteriza las prosas de atmosfera, a las que llama cinegráficas, por sus elementos pictóricos y perspectivas propias del cine. En este tipo de relatos híbridos, a medio ca-

mino entre la narración y el poema, se desarrolla una contemplación reflexiva del entorno. La prosa de análisis exhibe esta forma de prosa.

Estrato superficial

En este nivel de la expresión, las tipografías en mayúsculas tienen un sentido de énfasis y trasmiten fluidez al texto, pues crean un contraste visual discontinuo.

El movimiento caracteriza al juego y la propuesta tipográfica de la vanguardia la pone de manifiesto en la combinación de letras de diferentes tamaños o en el uso de mayúsculas, con un sentido enfático o "con intensión pleonástica" (Murias, 2005, p. 2). Esta plasticidad aparece además en el uso de diferentes colores o en la disposición de las letras que buscan contrastes y sugieren otras propuestas de sentido que se asocian a otros tipos de discurso como el publicitario o cinematográfico.

La prosa de análisis empieza con el enunciado en mayúscula: "CALLAO…LA PUNTA" (p. 165), palabras que intentan reproducir gráficamente los letreros que anuncian el espacio donde sucederá la anécdota que desarrolla la prosa, pero también aluden intertextualmente a un modo de presentación cinematográfica, tras la cual se suceden las imágenes: "Avisan letreros comedidos. El tranvía canta en las curvas la canción de 34 grados bajo cualquier persona. Intermedio de pobreza de paisaje entre Lima y Callao" (p. 165).

También se manifiesta el sentido de énfasis en los enunciados: "Ante todo está el mar. ¡El mar! Hasta gritar ¡BASTA!" (p. 166). Se destaca la expresión del mar, entidad que es personificada y que adquiere la cualidad de la palabra. En "AH, HIJA YO VENGO POR EL SOL, dice una" (p. 166), el dicho de una persona afianza la atmósfera de esparcimiento de un día de verano en la playa, tema principal de la prosa. Por otro lado, en el análisis de uso de las figuras retórica encontramos:

A. Macroparadigmas de la metáfora, antítesis y repetición

En el campo de la metáfora, se da una mayor incidencia del microparadigma de la personificación o prosopopeya. Lo observamos en los siguientes enunciados en los que se va a incluir el cotexto para una mejor interpretación:

"CALLAO…LA PUNTA. *Avisan los letreros comedidos. El tranvía canta en las curvas la canción de 34 grados*" (p. 165; énfasis nuestro). Los letreros y el tranvía personificados adoptan una actitud de júbilo. En la vanguardia, son comunes las referencias a las máquinas que en el contexto del desarrollo tecnológico se les representa con cualidades humanas exaltando las virtudes de su funcionamiento. En el caso del tranvía, el sonido resulta familiar y se integra al paisaje como una melodía y como una canción a tono con la algarabía de la ocasión.

La relación del poeta con la máquina en la vanguardia peruana ha sido vinculada a la biología, según Lauer (2003, p. 93), el poeta asume una visión exterior frente a ella como controlador del automóvil, del avión, del transatlántico, etc., o la configura como un autómata, cuyo funcionamiento combina las características humanas con las tecnológicas. Este autómata vive, siente y piensa, tiene las virtudes del cuerpo y la mente de una persona; pero también se degenera como tal. Así, se advierte una primera etapa, donde la potencia y la virilidad bélica de la máquina se representa en la obra de Alberto Hidalgo (1916-1917), entusiasmo que comparten Magda Portal y Alejandro Peralta. Pero esta admiración decae en un tránsito de diez años, para presentarlas cansadas, heridas y enfermas, lo que se observa en los versos de Enrique Bustamante y Ballivián, Peña Barrenechea, Víctor M. Huaco, Mario Chabes, y otros poetas hasta finales de los años veinte.

Pero estos son los años de febril quehacer artístico de Varallanos y su exaltación por las capacidades de desplazamiento de las máquinas: automóvil, avión, tranvía. El personaje de la

primera prosa de análisis domina y controla el automóvil y el avión, pues se le presenta como "Maestro velocipista", "Raidista supremo, en todos los raid terrestres", "Domador de los aires —por ser aviador—" (pp. 83-84). Por otro lado, en la prosa "Croquis de la playa", el tranvía se personifica y comparte la algarabía de sus pasajeros, pues canta en su trayecto hacia la playa: "El tranvía canta en las curvas la canción de 34 grados" (p. 165) y "El tranvía canta la vuelta y seguridad de la tierra" (p. 166). El poeta conserva una relación amable y destaca la virtuosidad de la máquina.

En otro fragmento del texto, se lee: "¿Pero usted conoce de veras el mar?... *¡Ah sí, los hombres y las mujeres etcétera!, estamos en la tierra, en el mar o en el aire. Cuidado aviador se va usted a caer*" (p. 165; énfasis nuestro). Aquí identificamos la relación de dos metáforas en dos enunciados separados por el punto. El primer refiere que el ser humano ocupa los diferentes espacios, es decir, los ha dominado. Esta imagen del hombre en la modernidad contrasta paradójicamente con el siguiente enunciado que es una advertencia a un aviador para que no se caiga. La oposición de imágenes presenta una salida lúdica con la ironía que plantea.

El efecto lúdico continúa en la expresión: "Paréntesis: ¿en altamar, el buque está sobre el mar o sobre el cielo?... al medio… ¡Ay mar!", donde se juega con la posibilidad de una percepción diferente.

En el siguiente párrafo se utiliza la figura de la personificación para aludir algunos elementos principales del paisaje que ha esbozado este croquis de un paseo por la playa, como La Punta y las casas del lugar. "*La Punta es un balneario, dicen, pero también puede dejar de serlo el día…el día que se ahogue. Las casas por orden de providencia están vestidas de domingo*. Chalets, chalecitos lindos a bajo precio..." (p. 165; énfasis nuestro). Las personificaciones del balneario y de las casas integran un paisaje donde todo se humaniza para compartir la diversión de las personas.

Se presentan la serie de acciones de los visitantes: "Nos ponemos sentimentales. Se puede, por ejemplo, llorar; por ejemplo, suspirar; por ejemplo, gemir; por ejemplo…bañarse" (p. 166) mediante el campo figurativo de la repetición dentro del microparadigma de la enumeración que da dinamismo a la prosa, pero que en la secuencia dada refiere la cotidianeidad de las acciones sin resaltar ninguna.

Dicho recurso se repite en la consecución de imágenes que anota el locutor como se evidencia a continuación:

> Puedo describir con palabra ajena, así: "Brazos. Piernas amputadas. Cuerpos que se reintegran. Cabezas flotantes de caucho. La sombra de los toldos. *Los ojos de las chicas que se inyectan de novelas y horizontes. Mi alegría de zapatos de goma*, que me hace rebotar sobre la arena… *Por ochenta centavos los fotógrafos venden los cuerpos de las bañistas. Bandadas de gaviotas que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel. Ante todo está el mar. ¡El mar!, hasta gritar ¡BASTA!...*" (p. 166; énfasis nuestro)

En este extracto, aparece la intertextualidad con el lenguaje cinematográfico compuesto por montajes que se intentan reproducir mediante una secuencia de imágenes; asimismo, el recurso de la enumeración está presente a lo largo del texto. Finalmente, el relato de un día de playa acaba con un símil y una personificación: "Da lástima dejar la playa como a una 'amada'. / El tranvía canta la vuelta y seguridad de la tierra…" (p. 166). Así, se compara la playa con una mujer amada y el tranvía, como en el principio del texto, canta en su viaje hacia la tierra alejándose de la playa. La calidez de un escenario soleado y la sensación de alegría y bienestar que produce la playa en sus visitantes se asemeja a la sensación de felicidad de la mujer amada y de este ambiente de júbilo las maquinas como el tranvía participan.

En síntesis, gracias al macroparadigma de la metáfora, se han destacado las figuras del mar como un anciano, del sol como un alcalde y del tranvía como un sujeto que canta.

B. Macroparadigma de la elipsis

Este macroparadigma comprende figuras como la reticencia, la perífrasis, el eufemismo, el asíndeton, la elipsis propiamente dicha y el zeugma. En el texto, se presenta la incidencia de dos tipos de microparadigmas: la reticencia y la elipsis propiamente dicha en enunciados que el lector debe completar. Este recurso evidencia la naturaleza de obra inconclusa que postula la vanguardia. No obstante, Gadamer lo atribuye al arte en general, pues considera que "es un error creer que la unidad de la obra significa clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza" (p.36).

La obediencia a las reglas que propone el juego del arte presenta una identidad que se busca repetir, pero que solo es completada por el receptor proponiendo una "identidad hermenéutica" a la obra. La naturaleza de obra abierta de la obra de arte resulta no solo de un objeto estético construido, dado por el artista, sino de una reconstrucción de la unidad de sentido por parte del receptor.

En la prosa de análisis, la reticencia se manifiesta mediante partes de los enunciados que se omiten porque se sobrentienden, lo que busca la participación del lector en la comprensión global del sentido de la frase u oración y en la construcción de su significado. Esta figura se representa gráficamente mediante puntos suspensivos en dos tipos de enunciados que distinguimos bajo las denominaciones de enumerativos y de expectativa. Los primeros, se plantean para completar series de palabras, y los segundos, marcan la intención del autor textual o locutor de generar suspenso por la omisión, suscitar la expectativa de lector y apelar a su imaginación para completar el significado de la expresión. En "Croquis de playa", frecuentemente, se

presenta este tipo de enunciado tras preguntas que se realizan y que esperan respuesta en base al contexto y contexto. Presentamos algunos ejemplos:

Ejemplos de reticencias de enunciados enumerativos

- "Hay que ir a ver el mar una mañana que puede ser bonita, linda o solamente…hermosa" (p. 165).
- "Las casas por orden de providencia están vestidas de domingo. Chalets, chalecitos lindos a bajo precio..." (p. 165).

Cabe agregar que este tipo de reticencias también presenta un grado de expectativa, pero advertir el término que puede completar la secuencia no reviste mayor complejidad a diferencia del siguiente tipo de reticencia y el lector reconstruirá o completará el sentido de las expresiones con los elementos de su experiencia mediante una "acción evocativa" (Gadamer, 1991, p. 35).

Ejemplos de reticencias de expectativa

- "¿Pero usted conoce de veras el mar?..." (p. 165)
- "En el mar pueden hacerse muchas cosas. Por ejemplo**...** ahogarse" (p. 165)
- "Paréntesis: ¿en altamar, el buque está sobre el mar o sobre el cielo?... al medio… ¡Ay mar!" (p. ¿?)
- "Él y ella, ya sabemos hay un él y una ella, y entre los dos puede caber un tercero…el sol o un niño" (p. 166)
- "El tranvía canta la vuelta y seguridad de la tierra…" (p. 166)

Los ejemplos presentados proponen razonamientos que son resueltos con un sentido inesperado, salidas con humor o irónicas. Este procedimiento produce un leve *shock* (o efecto de extrañamiento en el lector) y revela una intención lúdica del

autor textual que juega con las posibilidades de respuestas del mismo. Así, la reticencia provoca una inferencia en una dirección, pero luego gira y lo asienta en otra lógica. Es una apuesta a la imaginación del lector que luego es sorprendida.

Gadamer (1991) y Bürger (1997) coinciden en destacar el rol de receptor, pero mientras el primero da un peso equilibrado al productor y receptor de la obra como co-jugadores y constructores del juego artístico; el segundo advierte el fracaso del proyecto político de las vanguardias al develar la dirección errática del efecto shock para producir la transformación y su intervención en la praxis vital.

Al respecto, consideramos que la vanguardia desafía al lector, rebatiendo todos sus referentes artísticos para entender la obra, haciéndolo transitar de un estado de extrañamiento o shock hacia la búsqueda de sentido de una obra híbrida, fragmentaria, alegórica y lúdica. Esta tarea demanda un receptor más dinámico y creativo. El shock lo impulsa a entender y participar de los mecanismos del arte, puesto que la obra inorgánica confronta su idea tradicional de unidad de la obra y le revela nuevos principios constitutivos de ella.

De manera que el receptor supera etapas hacia la búsqueda del sentido de la obra. Primero: el shock o extrañamiento que compara, bajo los parámetros tradicionales estéticos, y diferencia la obra vanguardista; segundo: la observación de las nuevas formas artísticas; y tercero: su incorporación como agente que aporta sentido en la dinámica lúdica de funcionamiento de estas formas.

Por otro lado, también aparece la elipsis propiamente dicha mediante el uso de imágenes discontinuas a modo de planos propios del cine. Se presentan en una estructura enumerativa que agrega el movimiento al sentido lúdico. Veamos este ejemplo: “Brazos. Piernas amputadas. Cuerpos que se reintegran. Cabezas flotantes de caucho. La sombra de los toldos. Los ojos de las chicas que se inyectan de novelas y horizontes” (p. 166).

En síntesis, en el texto "Croquis de playa", el uso de figuras retóricas predomina el macroparadigma de la metáfora con incidencia del microparadigma de la personificación o prosopopeya; el macroparadigma de la antítesis, por su parte, apela a la figura de la ironía; el campo figurativo de la repetición, a la figura de la enumeración; y el campo figurativo de la elipsis, se manifiesta en la reticencia y la elipsis propiamente dicha. Estas figuras construyen un texto altamente lúdico que juega con la expectativa del lector y que motivan su participación en la producción de sentido y en la comprensión del texto.

Estrato intermedio

Este estrato desarrolla la forma del contenido de la prosa. Los rasgos narrativos evidencian una secuencia de acciones de los personajes en un tiempo y lugar. De modo que se cumplen dos factores de la narratividad: la transformación o cambio y la temporalidad. Recordemos el carácter de anécdota de la historia de este texto, que tiene como tema un día en la playa. Entonces, la transformación de una situación inicial será el trayecto de viaje hacia ese punto, lo cual pasa por la llegada al lugar y las actividades de los veraneantes, hacia una situación final: que refiere la hora de partir y alejarse de ahí. En tal sentido, no se constituye un clímax según el modelo de narrativa tradicional, sino que la narración incide en la descripción.

A. Plano narrativo

La estructura narrativa del texto se puede segmentar en tres secuencias. La primera secuencia narra el trayecto hacia la playa y la expectativa que genera en los veraneantes. Este segmento comprende desde "CALLAO… LA PUNTA. Avisan los letreros comedidos (…)" (p. 165) hasta "Se puede, por ejemplo, llorar; por ejemplo, suspirar; por ejemplo, gemir; por ejemplo… bañarse" (p. 166). La segunda secuencia describe la llegada a la playa y las actividades de los bañistas y del narrador. Se registra desde

"En la playa. Es decir que hemos llegado a la playa" (p. 166) hasta "Hay que hacer algo para más tarde, respirar por otros o pensar en el viaje. Puros anhelos para un señor que va a ocupar un día de verano" (p. 166). La tercera secuencia alude brevemente a la partida de los veraneantes y al viaje de regreso. Se desarrolla desde "Da lástima dejar una playa como a una 'amada'" (p. 166) hasta "El tranvía canta la vuelta y seguridad de la tierra…" (p. 166).

La secuencialidad del texto se da mediante una narración lineal siguiendo un orden lógico en los acontecimientos (desde el viaje hacia la playa hasta la despedida en el viaje de regreso). La temporalidad, asimismo, se refleja en el tiempo de la enunciación y del enunciado, que en este caso coincide, pues el narrador cuenta el relato de un día de verano en la que él mismo se incluye como personaje a raíz de que emplea el presente como tiempo verbal.

Los espacios de la enunciación suele ser dos lugares: el tranvía en el que se movilizan los veraneantes y la playa donde se describen diversas actividades. Por tanto, el espacio de la enunciación y del enunciado se constituye como espacio dinámico, un locus donde solo cabe la acción, el movimiento, características del juego. Este carácter lúdico se corrobora con el tono despreocupado y jovial del locutor.

En el texto "Croquis de playa", se usa el macroparadigma de la metáfora con incidencia de la figura de la personificación o prosopopeya; el macroparadigma de la antítesis, mediante la figura de la ironía; y la enumeración del campo figurativo de la repetición. Pero, en especial, el campo figurativo de la elipsis acentúa el efecto lúdico del texto mediante la figura de la reticencia, la cual invita a un razonamiento en un sentido, pero luego gira y lo expande hacia otro sentido. Es una apuesta a la imaginación del lector que luego es sorprendida. Por otro lado, la elipsis propiamente dicha propone una intertextualidad lúdica mediante el uso de imágenes discontinuas a modo de planos cinematográficos, elaborando una dinámica

estructura enumerativa, produciendo el movimiento propio del juego. Estas figuras construyen un texto altamente lúdico que juega con la expectativa del lector y motivan su participación activa en la producción de sentido y la comprensión del texto. El locutor de la prosa se presenta optimista y esboza un paisaje jubiloso del que participa una máquina como el tranvía personificado.

Conclusiones

La obra de Adalberto Varallanos es un ejemplo de la estética de la vanguardia que integra procedimientos formales y elementos temáticos bajo la premisa de construir una obra que ostenta un marcado carácter lúdico (principalmente en el nivel formal). Ello provoca una experiencia estética particular mediante la composición de una prosa híbrida y experimental que rebasa la noción de los géneros; que adquiere el juego intertextual con otros discursos como el cinematográfico, el musical, el pictórico, etc.; y que, además, presenta a un locutor que, en el tono y en el tratamiento del tema, adopta una actitud no seria, irónica y jovial. Asimismo, lo lúdico se evidencia en la constante apelación a la labor imaginativa del receptor (el lector) para completar el sentido del texto o sumergirse en su alegoría metafórica. De esta manera, la obra vanguardista de Varallanos postula un arte entendido como un juego que hace patente la participación tanto del autor como del lector en tanto productor y receptor de la obra, respectivamente, situación que instaura una relación de copartícipes y cocreadores en el texto en prosa de marcado carácter lúdico.

El análisis del corpus ha determinado que el sentido lúdico, en las prosas “Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz (semi-cuento)” y “Croquis de playa” se manifiesta en el paratexto, en lo que corresponde al título, el cual suele incluir una referencia genérica a modo de subtítulo o que juega con la ambigüedad de un texto híbrido con rasgos líricos y narrativos.

El uso de tipografías en mayúsculas adquiere un carácter enfático y, en ocasiones, evocan el anuncio publicitario. Predomina también el macroparadigma de la metáfora y las figuras del pensamiento como la antítesis o la ironía. El locutor de las prosas asume una actitud lúdica, no exenta de cuestionamientos, en el sentido irónico de algunos enunciados.

Nota

1 Fernández Cozman observa una vanguardia poética indigenista y una vanguardia cosmopolita y explica que el interés de los escritores de la vanguardia indigenista es asimilar el bagaje cosmopolita de la época, mientras que el de los segundos —escritores de origen costeño— sería reconocer la tradición de las culturas amerindias. Ambos grupos tienen en común el elemento indigenista (2017, p. 4). Por otro lado, Cuya Nina (2012) observa a la ciudad y el sujeto urbano como los tópicos claves para entender el vanguardismo cosmopolita. La diferenciación de las vanguardias radicaría en los tópicos o temas que predominan en los textos; ya se trate de temas con referencias a la cultura andina o a la ciudad.

2 Estudios contemporáneos observan aspectos formales y lúdicos en los textos vanguardistas peruanos. César Coca (2014) identifica un "tono lúdico" e irónico en tres de los siete relatos vanguardistas que analiza. Rony Vallejos (2014) advierte el carácter híbrido del poema en prosa en la obra *Hollywood* de Xavier Abril, donde se presentan los tópicos surrealistas de la locura y lo onírico mediante una extraña adjetivación. Y Liz León (2019) reconoce experimentos lúdicos en las obras de Carlos Oquendo de Amat y Luis Hernández, quienes se autoconfiguran como poetas-niños, pues presentan una estética de la infancia en torno a la inocencia y el juego.

3 Esteban Pavletich advierte el surrealismo en las prosas del autor y el poeta chileno Juan Marín lo considera un representante del surrealismo en "Indoamérica" (Varallanos, 1968, pp. 29 y 303). Pablo Narral (1995) advierte la influencia del dadaísmo y del surrealismo en su obra, y Pantigoso (2010), lo considera fundador de la prosa surrealista en el Perú con "Salón" de 1926; una prosa que "mezcla de surrealismo y ultraísmo" (p. 199). Alberto Escobar, Augusto Tamayo Vargas, Emilia Romero, Estuardo Núñez y Guillermo de la Torre citan a Varallanos en revisiones panorámicas de la vanguardia peruana.

Referencias bibliográficas

Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.

Bances Gandarillas, M. (2000). *Adalberto Varallanos: un caso de narrativa de vanguardia en el Perú* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península.

Burke, Kenneth (1969). *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press.

Coca Vargas, C. (2014). *Siete ensayos de interpretación de la narrativa peruana de vanguardia. Propuesta comparatista a través de la lectura de siete brevísimas narraciones* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/3923

Cuya Nina, J. (2012). *Develaciones urbanas: una aproximación al cosmopolitismo en la narrativa de vanguardia de Alberto Hidalgo.* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/8410/Cuya_nj.pdf?sequence=3&isAllowed=y

Cuya, J. (2021). "Crimen celestial" de Adalberto Varallanos: un estudio del bandolerismo en los Andes desde una visión vanguardista y cinematográfica. En G. di Laura y K. Irina Ibarra (Eds.), *Descalzar los atriles. Vanguardias literarias en el Perú* (pp. 185-201). Universidad Nacional Autónoma Metropolitana/Editora Nómada. https://doi.org/10.47377/vangal.9

Fernández Cozman, C. (2017). Las dos tendencias de la vanguardia poética en el Perú. *Ínsula barataria, 20*. https://www.academia.edu/34276407/LAS_DOS_TENDENCIAS_DE_LA_VANGUARDIA_PO%C3%89TICA_EN_EL_PER%C3%9A

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Ediciones Akal.

Gadamer, H. (1977). *Verdad y método I*. Ediciones Sígueme.

García-Bedoya Maguiña, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Cátedra Vallejo.

Huizinga, J. (2000). *Homo ludens*. Alianza.

Lauer, M. (2003). *Musa mecánica, máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. IEP ediciones.

León Mango, L. (2019). *De la obra orgánica a la obra órgica: experimentos lúdicos del poeta-niño en la poesía de Carlos Oquendo de Amat y Luis Hernández* [Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/11346

Mariátegui. J. (1992 [1928]). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Amauta.

Millares, S. (2013). *Prosas hispánicas de vanguardia*. Ediciones Cátedra.

Mori Estela, J. (2021). La liberación de lo heterogéneo: el carácter dialógico en el relato "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" de Adalberto Varallanos. En G. di Laura y K. Irina Ibarra (Eds.), *Descalzar los atriles. Vanguardias literarias en el Perú* (pp. 143-161). Universidad Nacional Autónoma Metropolitana/Editora Nómada. https://doi.org/10.47377/vangal.7

Murias, S. (2005). Texto e imagen. El impulso de la vanguardia. *Paperback*. http://www.artediez.com/paperback/articulos/murias/texto.pdf

Narral, P. (1995). Adalberto Varallanos, el ignorado. *El jabalí, 3* (4), p. 3.

Pantigoso, M. (2010). *Estuardo Núñez y la generación de la crisis*. Editorial Hozlo.

Prieto, J. (2012). El Estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura.

Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales, *XVI*(398). http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm

Sánchez, L. (1965). *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú*. Ediciones Ediventas.

Spang, K. (2005). *Persuasión. Fundamentos de retórica*. Ediciones Universidad de Navarra EUNSA.

Vallejos Armas, R. (2014). *El poema en prosa en Hollywood de Xavier Abril* [Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana]. Pontificia Universidad Católica del Perú. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/5695/VALLEJOS_ARMAS_RONY_POEMA_PROSA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Varallanos, A. (1968). *Permanencia*. Ediciones Andimar.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 159-169

NO HAY RELACIÓN. UNA RETÓRICA DE LA CASA Y DEL AMOR EN LA POESÍA DE MARÍA EMILIA CORNEJO

THERE IS NO RELATIONSHIP. A RHETORIC OF THE HOUSE AND LOVE IN THE POETRY OF MARÍA EMILIA CORNEJO

NÃO HÁ RELAÇÃO. UMA RETÓRICA DA CASA E DO AMOR NA POESIA DE MARÍA EMILIA CORNEJO

Pacheco Quispe Jhonny Jhoset*
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad Ricardo Palma
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
jpachecoq@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0001-7052-0317

Recibido: 30/09/2024
Aceptado: 08/12/24

* Docente de la UNMSM en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, además de la Universidad Ricardo Palma y Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas en las carreras profesionales de Traducción e Interpretación. Ha publicado diferentes artículos de investigación y reseñas en revistas indexadas como *Escritura y pensamiento*, *Desde el Sur*, *Metáfora* y *Tesis*; así como en publicaciones académicas, *Ínsula Barataria*, y culturales, *Lucerna*. Tiene publicados tres poemarios de estilo neobarroco: *Anatomía de la tierra* (2014), *La arquitectura del humo* (2018) y *Alquimia del verbo*.

Resumen

La producción poética de los años 70 fue un giro cultural respecto a la poesía. Por un lado, el lenguaje de la calle con su coloquialismo ingresó a la lírica para desmontar un retórica culta y tradicional. Por otro lado, la escritura de las poetas transgredió las imágenes intimistas y románticas del amor por una del cuerpo sexualizado y empoderado. En esta coyuntura emerge la poesía de María Emilia Cornejo con sus versos que presentaban una confesión desgarradora sobre las relaciones amorosas, donde el idealismo fue vulnerado por la materialidad grotesca del sudor, sexo y ruidos. Desde esta perspectiva es que se observa una retórica de la casa y del amor, que se anhela y se persigue, sin comprender que esta es real en un espacio que al principio es armonioso, la casa, pero que se convierte, con el transcurrir, en un lugar de desolación ya que el concepto del amor no se ha formado ni tiene asidero en dicho recinto; por lo tanto, se recoge que no hay relación, solo ilusiones y apariencias en su educación sentimental. Para dilucidar nuestra hipótesis de trabajo, utilizaremos los conceptos del amor de Jacques Lacan vertidos en sus *Seminarios* y, sobre la idea de la casa, recurriremos a Gastón Bachelard con su libro *La poética del espacio*. La herramienta de análisis será la hermenéutica y la semiótica.

Palabras clave: amor, casa, psicoanálisis, no hay relación.

Abstract

The poetic production of the 70s was a cultural turn with respect to poetry. On the one hand, the language of the street with its colloquialism entered the lyric to dismantle a cultured and traditional rhetoric. On the other hand, the poets' writing transgressed the intimate and romantic images of love with one of the sexualized and empowered body. At this juncture, the poetry of María Emilia Cornejo emerges with her verses that presented a heartbreaking confession about love relationships, where idealism was violated by the grotesque materiality of sweat, sex and noise. From this perspective we observe a rhetoric of the house and love, which is longed for and pursued, without understanding that this is real in a space that at first is harmonious, the house, but which becomes, as it passes, in a place of desolation since the concept of love has not been formed nor does it have a foothold in said place; Therefore, it is concluded that there is no relationship, only illusions and appearances in their sentimental education. To elucidate our working hypothesis, we will use Jacques Lacan's concepts of love expressed in his *Seminars* and, regarding the idea of the house, we will turn to Gastón Bachelard with his book *The Poetics of Space*. The analysis tool will be hermeneutics and semiotics.

Keywords: love, house, psychoanalysis, there is no relationship.

Resumo

A produção poética dos anos 70 foi uma virada cultural em relação à poesia. Por um lado, a linguagem da rua com seu coloquialismo entrou na letra para desmantelar uma retórica cultivada e tradicional. Por outro lado, a escrita dos poetas transgrediu as imagens íntimas e românticas do amor por um corpo sexualizado e empoderado. Nesta situação, a poesia de María Emilia Cornejo emerge com seus versos que apresentaram uma confissão de partir o coração sobre relacionamentos amorosos, onde o idealismo foi violado pela materialidade grotesca do suor, sexo e barulho. Nessa perspectiva, é observado que uma retórica da casa e do amor é observada, que anseia e perseguem em um lugar de desolação, uma vez que o conceito de amor não se formou ou tem uma aderência nesse recinto; Portanto, afirma -se que não há relacionamento, apenas ilusões e aparências em sua educação sentimental. Para elucidar nossa hipótese de trabalho, usaremos os conceitos do amor de Jacques Lacan em seus *Seminários* e, sobre a idéia da casa, recorrer a Gastón Bachelard com seu livro *The Poetics of Space*. A ferramenta de análise será hermenêutica e semiótica.

Palavras-chave: amor, casa, psicanálise, não há relacionamento.

Introducción

María Emilia Cornejo y su poesía causaron revuelo en la década de los 70 debido a sus versos de índole erótica y pasional, trastocando el sistema patriarcal imperante. Su muerte gestaría, luego, un aura mítica alrededor de ella y su escritura; no obstante, el tiempo y las lecturas de su obra se encargarían de posicionarla en el parnaso peruano contemporáneo.

Pese a lo dicho, su poesía todavía no ha sido explorada de forma adecuada, pues se la ha caracterizado con ciertos parámetros relacionados al cuerpo y el sexo, no reparando en las aristas que también rodean su obra poética, como la subversión del patriarcado, el mecanismo de las relaciones de poder, el goce del cuerpo femenino, la contra concepción maternal, el devenir amoroso imposible, la función de la naturaleza, la crítica social, la retórica de los afectos y el silencio, así como la semiótica de las pasiones, etc. Es por este motivo que abordaremos la idea del amor y la casa en los siguientes poemas: “Abro / puerta tras puerta”, “La casa…”, “Terriblemente tuya” y “Hubiéramos

querido tener en nuestras manos". Para ello, utilizaremos los conceptos del psicoanálisis de Jacques Lacan y la fenomenología de Gastón Bachelard. A partir de ello, además de la semiótica de Eric Landowski, se podrán obtener resultados de la interpretación de sus textos, donde se puede avizorar que, pese a la temática del amor y la pasión que trasunta su obra, no se establece una relación entre los amantes.

La imposibilidad del amor

¿Qué es el amor? Es una pregunta compleja que ha derivado en diferentes respuestas y definiciones, como se infiere en el tratamiento de dicho tópico que hace Jacques Lacan en *El seminario 8. La transferencia* (2003). Así, entendemos que el amor es dar lo que no se tiene. En este juego pasional y de incertidumbre, los dos sujetos enamorados sienten un vacío que intentan llenar con ese "algo" que tiene la otra persona; no obstante, ambos consideran que el otro es quien tiene ese tesoro, el *ágalma*, que buscan. Establecido de esa manera, resulta interesante comprender que el amor, ese anhelo que surge de la necesidad del individuo, de su ser interior, de su intimidad, tiene una naturaleza de extimidad, pues esa urgencia proviene de las relaciones que establece con el gran "otro" desde afuera y que gobierna el inconsciente del sujeto.

Entonces, ¿cómo se estructura el sentimiento amoroso? Este acontecer externo se proyecta como una ilusión mediante la batería de significantes que deriva de las entrañas del gran "otro", la cual se ofrece al sujeto no barrado (Lacan, 2008). Con ello, el amor es un engaño, una imagen fantasmática que fabrica la cultura, el sistema; por ende, es anhelado, ya que posiciona al sujeto en consonancia con la sociedad. Ahora bien, el camino que recorre el sujeto no clivado es de carácter ilusorio, pues quiere realizarse con las promesas que el "otro" le ha mostrado desde la extimidad, desde la periferia, como diría Yuri Lotman (2008). En esa vía imaginaria se va estructurando las posibles

situaciones, las utopías del "otro", provocando que el amado se desplace hacia el otro significante, el amante.

Entrelazados en el recorrido fantasmal, el amado arriba a la utopía, donde todo se concreta, pero solo en apariencia. En este mundo "imaginario", lo imposible se torna posible. La vida brota y la muerte no existe. La felicidad es el *sine qua non* de la existencia. Tanto el amado y el amante se muestran en una relación imperecedera, igualitaria. Empero, el contrato amoroso inmarcesible, por el *fantasme* que los rodea, no les permite visualizar que el amor expelido es imposible, real, por lo tanto, no hay ni habrá relación entre ellos. ¿Por qué? En primer lugar, la formación de los amantes se establece mediante una cadena de subordinación en la cual, de forma ilusoria, el amado es el "esclavo" que obedece en todo al amante, quien cumple la función del "amo". En segundo lugar, esta relación no es posible pues ambos viven engañados en sus respectivas funciones, por tanto, la relación amorosa que tratan de realizar es fallida desde su constitución, puesto que el amado en realidad es el "amo", y el sujeto amante, el "esclavo". En tercer lugar, no hay posibilidad de relación entre ambos ya que su situación sentimental se organiza a partir del amor, de un vacío, en el que dichos individuos buscan y anhelan lo que no tienen, por ello, dan lo que no tienen hacia el otro, es decir, nada. Por último, el amor es real, un milagro, como dice Lacan (2008), por consiguiente, imposible. Si esta es la naturaleza del amor, entonces, no se registra en la cadena significante, puesto que, al ser real, constantemente no cesa de no significarse. Solo, mediante la deformación del significante, percibimos el resto, la "cosa", como cuerpo inerte que no tiene sentido, pero que (des)cubre el paso de lo real.

Prosiguiendo con el decurso del amor, el amado solo vive una ilusión en la promesa fantasmal que le ha ofrecido el "otro"; no obstante, solo son mentiras, pues este solo busca cumplir su función: barrar al sujeto amado. El "otro" le muestra el revés de la utopía y el verdadero rostro del amor: el deseo, el objeto

a, dado que el amor en su constitución es real, por lo tanto, imposible de realizar y concebir. Esto se produce, ya que, entre la batería de imágenes, se ocultaba lo real: la muerte, el sexo, la violencia, etc. Mediante estos motivos, el sujeto es castrado y expulsado de lo "imaginario" hacia lo "simbólico", donde domina el lenguaje, la dictadura de los significantes, los símbolos que gobiernan la vida de los sujetos clivados. Aquí, este se siente insatisfecho en un ambiente que no le brinda significantes fantasmales. A partir de ello, es que se genera la nostalgia, el anhelo, el deseo, para retomar la experiencia perdida del mundo Imaginario. Con esta perspectiva, se puede afirmar que en esa circunstancia no hay relación, puesto que solo se busca reconstruir una utopía, un mundo "imaginario", de lo que nunca ocurrió en la realidad, solo en las proyecciones de los individuos.

El significante de la casa

La realidad es el lenguaje. La palabra es performativa, es decir, crea mundos. De acuerdo a ello, el significante de la casa gesta un espacio con diferentes significaciones, entornos. Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (2000) realiza una sistematización de las imágenes, ensoñaciones, sobre la idea del recinto familiar. De este modo, se establece este lugar como un refugio, adonde se retorna con el objetivo de vitalizarse luego de un peregrinaje por el mundo exterior hostil. Dentro de este ambiente, la habitación se presenta como lo privado e íntimo. Así, este refugio es vital, un *axis mundi*, a partir del cual se construye el eje de su devenir existencial. Para el sujeto, estar en su habitación, es aislarse del mundo que lo rodea, pues corta la comunicación con el exterior, ya que solo se regodea en su monólogo vivencial. Las voces que principia a escuchar son de su propio ser cuestionándose.

De otro lado, imaginar la habitación es situarse en un lugar propio, donde las cosas existentes a su alrededor tienen un

valor afectivo. Incluso, el orden, la disposición de los elementos le ofrecen una territorialidad, una geometría de poder, donde todo es medible y sujetado. Asimismo, aquellos ofrecen un diálogo, un recuerdo, de sucesos que siempre estarán presentes, o de objetos que le muestran un pasado inacabado que retorna. Esto se debe a que los detalles, los momentos, revisten a dichos elementos de sentido, constituyéndose en la materialidad de la vida, el aniquilamiento de lo imperecedero mediante su textura y su presencia.

La habitación, por otro lado, representa una semiótica de los afectos. En dicha estancia el sujeto crece. Su vida transcurre ahí. El tiempo avanza a nivel de la experiencia, pero se detiene en los objetos que pueblan y estructuran el espacio, verbigracia, la puerta. Este artefacto se muestra como liminal, tal como diría Mijail Bajtín (2003) en *La poética de Dostoievski*. La puerta separa lo público de lo privado. Traspasarla es generar una vulneración de la privacidad del sujeto que habita el lugar. Asimismo, siguiendo a Mario Montalbetti (2012) y las ideas vertidas en "cajas", esta puerta es una expectativa, dado que es una caja. ¿Por qué? Es que genera una probabilidad de un mensaje que hay que descubrir o esperar. Por ende, esta figura de acceso es una caja, así como la habitación es una caja, por consiguiente, ¿el sujeto que la habita es un mensaje o también es una caja? Creemos que es una caja, ya que, al ingresar a la habitación-caja, hay una expectativa por el sujeto que guarda secretos en su ser.

Por último, siguiendo la semiótica sociológica de Eric Landowski (1997) de su libro *Presencias del otro*, la habitación sería un punto de partida y de llegada. En el primer caso, funciona como el inicio del desembrague en el cual el sujeto genera la ruptura de la isotopía al salir para llenarse de lenguaje en su *modus vivendi*. Pero dicho lugar, en segundo lugar, también es la culminación de la errancia que busca detener la deriva del significante y dar cuenta de los sentidos, de la extensividad del tiempo, los lugares, las aventuras, y medirlo en su intensi-

vidad subjetiva. Retornar, por ende, a la habitación es generar un simulacro, pues, mediante el embrague, se intenta volver al primer momento, el punto cero, sin embargo, esto imposible, ya que la experiencia es la que gravita en las sensaciones y son imborrables, dado que siempre retorna. Por consiguiente, podemos decir que la habitación es un simulacro del fracaso, un embrague de las emociones, donde la deriva del significante se ha detenido y busca volver, como el tiempo cíclico, a principiar, ya que la habitación es un eterno retorno de las significaciones.

Análisis de la poesía de María Emilia Cornejo

Tanto el amor, la casa y la habitación son algunos tópicos recurrentes en la poesía de María Emilia Cornejo. Por ejemplo, en el poema intitulado "Abro / puerta tras puerta", observamos el desarrollo de un aspecto mencionado: la habitación o casa como una caja, es decir, genera una sorpresa. La puerta se muestra como un elemento liminal de las cosas, ya que a medida que se atraviesa y se recorre la habitación, el asombro disminuye, pues había una expectativa que no se cumplió. No obstante, en su función de caja, estos elementos sí cumplieron, ya que incubaron una expectativa: "abro / puerta tras puerta / que / a mi paso, se cierran / y tu no estar / en cada una de ellas duele" (Cornejo, 2023, p. 31). Se deduce que el yo lírico, el ser amado, esperaba encontrar al amante en dicho espacio, pero este no se encontraba en el lugar. Esto se debe a que la relación entre ellos es imposible, pues su vínculo está viciado por el amor que es real, lo que no cesa de no significarse, imposible: "eres el alba / que busco con afán / y que / a la mañana siguiente / se me niega, / eres eso / que yo amo, / y te amo" (p. 31). También, la habitación es un lugar al que se llega, se retorna, deteniendo el deambular del sujeto con la idea de volver al principio, mediante un simulacro, un embrague, donde piensa encontrar al amante, pero este no está, pues los circunstancias no son las mismas cuando partió, dado que es imposible reconstruir lo que se ha perdido. Así, el ser amado es castrado con la ausen-

cia del amante, ya que el amor es real, imposible. Luego de la expectativa e ilusión que vivía el sujeto antes de traspasar cada puerta, una vez atravesada las barreras, es arrojado a la realidad donde el amante ya no está presente, por ende, no se puede establecer una relación entre ellos.

Otro poema que contiene los elementos de la casa y el amor es el texto intitulado "La casa…", donde se aprecia lo cíclico de las cosas. El yo poético caracteriza dicho recinto con múltiples significaciones, ya que este se ha llenado de sentido, es decir, tiene extensividad, por lo tanto, se sustenta las metáforas mencionadas una tras otra, pues hay mundo recorrido: "la casa / nuestra casa, / hoy es / un libro, / una flor, / un bosque y un río. / es un amigo, / un saludo, / música ligera / soledades / invernales" (p. 33). Sin embargo, la metaforización constante muestra la inestabilidad del significante; esto se debe al recorrido del yo que trata de interiorizar lo experimentado externamente, es decir, volver privado lo que es público en la idea de la casa, pues en su propio espacio se gesta la idea del amor, un elemento íntimo que se configura de lo extimo, del afuera. Asimismo, este caos del hogar también se propicia por la metáfora del amor presentificado mediante el significante de la mano que representa la comunión de las personas en una situación amorosa, como se aprecia en estos versos: "y es / tu mano en la mía / juntos, / tu cuerpo y yo" (p. 33). Como menciona Lacan (2008), el amor se realiza con la imagen de la mano, como sucede en la cotidianidad cuando se "pide la mano" para realizar el matrimonio, o cuando los enamorados caminan sujetados de la mano. Empero, el tropo cambiante muestra que ese amor es inestable, ya que es real, por ello, la constitución de dicha casa y la relación es imposible.

En otro poema titulado "Terriblemente tuya", la metonimia del significante "cama" nos conlleva a la idea de la habitación, un lugar de refugio, pero también, impregnado de lo real, pues el sexo se ha gestado y ha deformado el significante, tal cual se aprecia en los siguientes versos: "acudo noche a noche a la

inquietud de tu cama, / bric-a-brac, bric-a-brac, bric-a-brac" (p. 39). No hay lenguaje para manifestar el goce, lo real, por consiguiente, la onomatopeya metonímica del sexo es la "cosa", la deformación del significante dejado por la experiencia de lo real, lo sexual, como se afirma en el último verso: "tus labios explorando mi cuerpo" (p. 39). Ahora bien, en la situación de ambas personas se puede afirmar que no hay relación, porque desde el inicio del texto se establece una subordinación del ser amado al decir: "terriblemente tuya". Desde aquí ya no hay horizontalidad en el trato. Incluso, se insiste en la jerarquización como si fuera un esclavo al servicio del amo, ya que dice "acudo noche a noche". No obstante, solo es aparente esta actitud, porque realmente el ser amado es el "amo", pues no solo emite el discurso del texto, sino que es quien acude y guarda los recuerdos, además de mostrarnos que el amante es el "esclavo", ya que se ocupa este de brindarle placer al yo lírico.

Por último, en el texto intitulado "Hubiéramos querido tener en nuestras manos", también hallamos la imagen de la habitación: "pero solo nos era permitido / ocupar el cuarto por tres horas" (p. 40). Denotamos en estos versos que dicho lugar está impregnado o sujetado al tiempo. Pero no es propio de ellos, sino externo. Es decir, la extimidad gesta la intimidad. Su amor es limitado, no imperecedero, por ello al inicio menciona: "hubiéramos querido tener en nuestras manos / la eternidad de nuestras vidas". Esta fragilidad de la relación se avizora por la aparición del sexo, lo real, mediante la siguiente metonimia: "la vieja cama rechinó hiriendo nuestros oídos". Lo real no se puede significar a través de las palabras oíbles, por eso el rechinar, la deformación del significante, es la "cosa" que queda sin un sentido pleno. Asimismo, este paso de lo real atestigua que en su conjunción amorosa no hay relación, pues luego del sexo los amantes no están juntos, sino separados: "intentamos recuperar nuestro destino / y nos amamos desesperadamente. / yo / todavía conservo / una mata de tu pelo entre mis piernas" (p. 40). La "cosa" dejada por el paso de lo real es esta "mata de

pelo", es decir, un significante que representa a otro significante, el anhelo de la utopía de un amor que no es posible.

Conclusión

En este trabajo se ha tratado sobre la retórica del amor a partir de los conceptos de Jacques Lacan, en el que se pudo establecer el mecanismo de la pasión amorosa y los agentes, así como sus funciones, que intervienen en dicho proceso, donde se observó que no hay relación, ya que el amor es real. Luego, se tomaron algunos conceptos sobre la imagen de la casa y la habitación de Gastón Bachelard, además de las significaciones de la misma con la semiótica de Eric Landowski. Asimismo, se aplicaron los conceptos vertidos de estos autores, así también de Mijail Bajtín y Mario Montalbetti, en varios poemas de María Emilia Cornejo, donde se demostró que la ilusión amorosa solo encubre el verdadero significado del amor, es decir, la inexistencia de una relación entre los amantes.

Referencias bibliográficas

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (2003). *La poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.

Cornejo, M. E. (2005). *En la mitad del camino recorrido*. Ediciones Flora Tristán.

Cornejo, M. E. (2023). *Todo lo guardo en mis ojos. Poesía reunida (1967-1972)*. Fondo de Cultura Económica.

Lacan, J. (2003). *El seminario 8. La transferencia*. Paidós.

Landowski, E. (1997). *Presencias del otro*. Universidad de Lima.

Lotman, Y. (2018). *La semiosfera*. Universidad de Lima.

Lotman, Y. (2008). *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.

Montalbetti, M. (2012). *Cajas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 171-191

PARALELISMOS DISCURSIVOS Y TRADUCCIÓN EN TRES CRONISTAS ANDINOS

(DISCURSO HEGEMÓNICO Y CONTRADISCURSO REVINDICATIVO QUECHUA)[*]

DISCURSIVE PARALLELISM AND TRANSLATION IN THREE ANDEAN CHRONICLES

(HEGEMONIC DISCOURSE AND QUECHUA COUNTER-DISCOURSE)

PARALELISMOS DISCURSIVOS E TRADUÇÃO EM TRÊS CRONISTAS ANDINOS

(DISCURSO HEGEMÓNICO E CONTRA-DISCURSO REVINDICATIVO QUECHUA)

Carlos Huamán López[**]
CIALC-UNAM
huamanlopez@yahoo.com.mx
ORCID: 0000-0003-0998-4811

Recibido: 08/10/2024
Aceptado: 10/10/2024

* El presente trabajo se realizó gracias a la Estancia Sabática otorgada por la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico. Programa de Apoyo para la Superación del Personal Académico, PASPA (del 2 de octubre de 2023, al 1 de octubre de 2024).

** Doctor en literatura y doctor en Antropología; maestro en Estudios Latinoamericanos. Es investigador del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI), nivel 1. Coordina el Congreso Internacional Literatura, Memoria e Imaginación de Latinoamérica y el Caribe.

Resumen

En este trabajo se analizan algunos cantos quechuas —conocidos tradicionalmente como oraciones y plegarias— registrados por Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma, los cuales revelan varios de los problemas fundamentales del estudio e interpretación de los textos coloniales; principalmente la relación entre tradición oral y tradición escrita, y la traducción de conceptos propios de la cosmovisión andina a la escritura occidental. La importancia de esta literatura colonial indígena radica, precisamente, en la incapacidad de los escritores españoles para dar cuenta de la cultura andina.

Palabras clave: Paralelismo, discurso, chroniclers, quechua.

Abstract

This work analyzes the Quechua songs —traditionally known as prayers and religious pleas— rescued and transcribed by Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti and Guamán Poma, which reveal several of the fundamental problems of the study and interpretation of colonial texts, mainly, the relationship between oral tradition and written tradition, and the translation of concepts from the Andean worldview to Western writing. The importance of this indigenous colonial literature lies precisely in the inability of Spanish writers to account for Andean culture.

Keywords: Parallelism, discourse, chroniclers, Quechua.

Resumo

Este trabalho analisa as canções quíchuas —tradicionalmente conhecidas como orações e súplicas religiosas— resgatadas e transcritas por Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti e Guamán Poma, que revelam vários dos problemas fundamentais do estudo e interpretação de textos coloniais, principalmente a relação entre tradição oral e tradição escrita, e a tradução de conceitos da cosmovisão andina para a escrita ocidental. A importância desta literatura colonial indígena reside precisamente na incapacidade dos escritores espanhóis de dar conta da cultura andina.

Palavras-chave: Paralelismo, discurso, cronistas, quéchua.

Ocultamientos y contradiscursos

Volver al universo quechua, no desde el libro solamente, sino desde el vínculo quechua más próximo que implica cercanía lingüística y cultural, permite repensar, después de más de 500 años de conquista y colonia hispana, las formas de sometimiento y explotación que devino, como respuesta, en importantes levantamientos nativos quechuas en el Perú; me refiero a los ocurridos en el área Cusco, Apurímac, Huancavelica y Ayacucho; área de nuestro interés. En esta aproximación se pretende revisar la permanencia y continuidad del universo social quechua, su lengua y sus formas de significación en "textos" poético-musicales, recuperados o registrados por los cronistas andinos de la Colonia.

¿Es posible que el discurso en español haya podido representar, en justa medida, el espíritu cultural de los vencidos? ¿Se pudo conciliar las influencias culturales oficiales y no oficiales, orales y escritas de modo equilibrado?

Sin duda, los primeros en reaccionar frente a la situación sociopolítica a partir de la propia experiencia, fueron el Inca Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala, cronistas que en su tiempo experimentaron la reubicación o reajuste social y político. El primero como hijo mestizo inmerso en un mundo de violencia e imposición hispana; no obstante provenir de familia noble, el lugar que ocupa en el entramado social y político de la Colonia, no es el que esperaba; por lo que busca y reclama reconocimiento y justicia. Tampoco ocurrió algo positivo con Guamán Poma, quien inicialmente se puso al servicio de la "Santa Inquisición" y luego optó por la rebeldía contra el poder hegemónico. Observando ambas condiciones, tanto de personajes como de la misma sociedad de su momento, Cabarcas considera que entre los mundos enfrentados había una suerte de negociación para encontrar un punto de entendimiento (Cabarcas, 2022, p. 45).

Es obvio que muchas referencias históricas plasmadas por los cronistas son desmentidas por el testimonio oral de los vencidos. No obstante, el problema no se reduce a la contraposición de ambas visiones; pues, como es sabido, los dos universos no actuaban en igualdad de condiciones. El castellano fue impuesto como la lengua oficial de Nuevo Mundo y, sobre todo, la religión cristiana no aceptó la existencia de otra cosmovisión o cosmovisiones. Por ello, si bien los religiosos enviados para expandir la "verdadera fe" fueron obligados a aprender las lenguas nativas, estos llegaron a adiestrar a muchos nativos en el manejo del castellano y la escritura. Esos esfuerzos tenían como objetivo erradicar todo vestigio indígena de los Andes.

Afortunadamente, esos indios ladinos resultaron menos dóciles y obedientes de lo que imaginaron las élites europeas. Si bien fueron empleados en las campañas de extirpación de idolatrías, debido a su condición de personaje-puente, sus textos constituyeron un contradiscurso con el que contribuyeron a preservar la cultura andina:

> Prueba de ello es la enorme cantidad de páginas escritas por cronistas indígenas y mestizos, donde se observa una tensión traductiva muy particular que da bases para pensar en la hipótesis de una incipiente incorporación estética de la traducción en el siglo XVI como estrategia para la fundación del contradiscurso hispanoamericano. (Viereck, 2012, p. 86)

El cariz contrahegemónico de los cronistas indígenas andinos permite comprender que la supuesta síntesis entre lo europeo y lo indígena, fundamento de los discursos nacionalistas de nuestras repúblicas, no fue tal. Durante la Colonial y el periodo republicano, como explica Manuel Burga, lo andino tuvo que "ocultarse" para poder sobrevivir (Burga, 2001, p, 64). Ello ocurrió porque el objetivo de la conquista no fue crear una nueva cultura conformada por dos raíces —la hispana y la indígena—, sino imponer una y eliminar a la otra.

Contrariamente a lo expuesto por el discurso oficial, las culturas indígenas no sólo no han desaparecido, sino que continúan su resistencia a más de quinientos años de la Conquista. Prueba de ello son las aproximadamente ciento doce rebeliones indígenas registradas durante el periodo colonial y las múltiples sublevaciones populares —de raigambre indígena— durante el periodo republicano.

Teniendo en cuenta lo señalado, en este trabajo, me ocuparé de analizar e interpretar una parte de las llamadas oraciones quechuas registradas por Molina, Pachacuti y Guamán Poma, desde una perspectiva quechua andina. Intentaremos aproximarnos a las traducciones y sus significados teniendo en cuenta la mentalidad eurocéntrica y las carencias lingüísticas de los extirpadores de idolatrías.

Tiqsi Wiraquchan, el hacedor de Cristóbal de Molina

La *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*, escrito por Cristóbal de Molina (Baeza, Jaén, 1529-Cuzco, 1585), probablemente entre 1575 y 1583, es un documento valioso para el análisis del empuje eclesiástico a través de los extirpadores de idolatrías con el fin de catequizar y "ganar almas", usando textos orales nativos adaptados al discurso político religioso hispano. Para ir ejemplificando los casos, me detendré en algunos que permitan establecer paralelos entre contenidos de discurso en castellano y quechua.

En "A todas las huacas", oración recopilada por Molina, se da a entender que la población indígena —incluido el Inca— recibía el año nuevo con un festejo protagonizado por la danza y que esto demostraba, no sólo paralelismos con los festejos occidentales sino, sobre todo, una jerarquía divina que evidenciaba la existencia de una deidad suprema. En ese sentido, viendo que los mundos encontrados tenían cierta paridad en algunas expresiones culturales, Ricardo Rojas anota que es posible "comprobar en ellos la idea de un Dios supremo sobre otros

dioses menores (Pachamama o Huayra) y ver que a estos se los invoca en oraciones análogas del noreste argentino, también en lengua quichua" (Rojas, 1994, p. 64). Este tipo de interpretación ha permeado hasta la actualidad; sin embargo, tiene su origen en la forma en que los clérigos y los cronistas europeos interpretaron los festejos indígenas.

Otro aspecto importante que nos permite visibilizar paralelismos cuestionables, lo encontramos en las oraciones que recoge Molina. Por ejemplo, al observar la traducción de la "Oración primera al Hacedor", podemos entrever cómo la mentalidad occidental ha resultado incapaz de comprender y traducir el significado de los cantos quechuas.

Ah, Tiqsi Wiraquchan!
Qaylla Wiraquchan!
Tukapu, Aknupu Wiraquchan!
Kamaq, churaq [...]

¡Oh, Viracocha, Origen del mundo!
¡Eterno Viracocha!
¡Vestido de galas, glorioso Viracocha!
Creador nuestro, que ha dispuesto todo [...]
(De Molina, 208, p. 54).

El contenido semántico de "Viracocha", deidad andina antropomorfa, favoreció para que los religiosos cristianos identificasen en él a una suerte de Yavé andino; es decir, a un dios principal superior a todas las demás divinidades inferiores; provocando una serie de confusiones. En este sentido, se entiende por qué los europeos reunieron, bajo la misma denominación, a un cúmulo de divinidades emparentadas pero distintas. Huamán anota la acepción de varios autores que representan la pluralidad de nominaciones para un mismo personaje, señala entre otros lo anotado por Jan Szeminski y Mariusz Ziólkowski, quienes manifiestan que en el siglo XVI *Wira Qucha*, tenía va-

rias denominaciones como "*Pacha yachachiq, Pacha kamaq, Túnapa*" (Szeminski, 2018, p. 53). Obviamente, el problema es que los nombres resultaban muy similares. Su origen puede provenir de los vocablos *Wira Qucha* que, según explica Guamán Poma (Guamán. 1980, p. 49), se empleaban para designar a los ancestros con cariz divino. Betanzos, por su lado, manifestaba que ese personaje era "*Qun Titi Vira Qucha*, deidad dual a quien se atribuye la creación del cielo y la tierra" (Betanzos, 2004, p. 32). Entonces, por lo menos estamos frente a dos divinidades distintas que los hispanos pretendieron desconocer. Si extendiéramos nuestra mirada más allá del contenido de las crónicas, seguramente no dejaríamos de pensar en los múltiples dioses del mundo quechua, entre ellos los que fundamentan el origen del mundo quechua. Pienso en Mama Ocllo y Manco Cápac, o el Tayta Inti (Padre Sol) o Mama Killa (madre luna), a quienes no se les podría encontrar similitudes sacras con otros.

Por otro lado, en la convalidación de personajes mítico religiosos es preciso tener en cuenta en la naturaleza de la incipiente etnografía de Molina en su *Relación*, pues en esa labor participaron copistas distintos: "Uno de ellos fue seguramente el copista anónimo de los originales desconocidos de los *Ritos y fábulas de los incas* de Cristóbal de Molina" (1573) (Cerrón, 2016, p. 223). Por lo tanto, los errores de escritura, acomodo o rearticulación de los cantos, no pueden ser achacados exclusivamente a Molina. Es probable que su copista haya sido un personaje inexperto en asuntos lingüísticos, que sin evaluar haya puesto en evidencia las fracturas sintácticas e incoherencias semánticas en el discurso. Fenómeno que se agudiza con las diversas variantes del quechua que pudieron contribuir a equívocos voluntarios e involuntarios. No es mi interés justificar a Molina, pero sí reconocer el contexto donde ni la escritura estaba normada. En ese sentido se entiende lo anotado por Enrique Urbano cuando advierte la existencia de algunos vocablos con variaciones léxicas como "Chapay-guanlo" y "Chupayguayllo" o "ayllo" que a veces se escribe como "aullu", "aylluy", "aillu", y

muchos más. (Urbano, 2008, p. LXVII). Errores que tienen que ver con las configuraciones sonoras del quechua dependiendo de las variantes o de la mala pronunciación que se manifestó en la escritura.

En esa misma línea de observación veremos otros casos relacionados. Por ejemplo, con el término *Viracocha*: "en Tiahuanaco el Hacedor empezó a hacer la gentes y naciones que en esta tierra hay, y haciendo del barro cada nación pintándoles los trajes y vestidos que cada uno había de traer y tener" (Molina, *manuscrito* 031699). En la cita se puede entrever las alusiones bíblicas, como también la pretensión de establecer sinonimia entre "Viracocha" y "Hacedor", término con el que se pretende hacer comprensible un concepto ajeno a Occidente. Si el nombre de Viracocha pudiese ser traducido como Hacedor o Creador, entonces en lengua quechua hubiese utilizado *Pacha yachachi* o *Titi Wira Quchan.* El problema al que aludimos se visibiliza cuando, al referir lo que recopiló de la tradición oral, indica que esa deidad suprema tuvo dos hijos: *Ymanymana Wira Quccha* y *Túqapu Wira Qucha*, los cuales continuaron con la creación del universo y el mundo. La similitud con la cosmovisión cristiana resulta, por tanto, una invención.

Por lo señalado se observa que existe la intención de asimilar a Viracocha con el dios cristiano. Para esclarecer y borrar las dudas, Rojas señala que el significado correcto se acerca a "soberano". "Los que traducen por 'Hacedor o creador', están equivocados, porque éstas en *K'hichwa* corresponden a '*Ruak*' y '*Kamak´*'. Además, el vocablo '*wirak'ocha*', si se interpreta en su sentido estrictamente literal, significa: "laguna gorda" (Rojas, p. 396). De manera que los dos primeros versos de la oración arriba citada, constituyen una identificación del estatus divino de Viracocha, entidad ordenadora y justiciera que se encarna en la personalidad del supremo *Kamaq churaq*, el que pone o dispone con exactitud. El personaje supremo Viracocha reconoce en el ser humano y todo cuando compone el mundo quechua, al ser

que hace de él lo que es, por lo que siendo soberano reparte el mundo en medida exacta, como corresponde.

La oración continúa con una narración de los actos divinos realizados por Viracocha. La naturaleza de estos demuestra por qué resultó relativamente sencillo para los clérigos españoles el asimilar a Viracocha con el dios hebreo y, por lo tanto, identificar que las oraciones occidentales resultaban el modelo para entender los cantos quechuas. Como se puede observar en la traducción de la cita anotada a continuación, se alude al hacedor como el creador de los hombres utilizando el barro.

"*Qhari kachun, warmi kachun nispa*",
Llut'aq, ruraq
kamasqayki, churasqayki
qasilla, qispilla kawsamusaq

Quien ha dicho "Haya hombre, haya mujer",
quien modelándonos del barro, oh Hacedor,
nos has plasmado y puesto en este mundo.
así, sólo así, viviré tranquilo y seguro.
(De Molina, 208, p. 55)

La elección del vocablo "barro" no es, precisamente, la más apropiada. Y si bien esto podría ser atribuido a una impericia por parte del traductor, lo cierto es que dicha afirmación resulta por demás *ad hoc* para establecer la similitud con la tradición cristiana. Dicho de otra forma, no es posible pasar por alto que dicho error evidencie una intencionalidad que resulta falsa, pues Viracocha no emplea barro para llevar a cabo su acto creador. En ese sentido se explica lo señalado por Guamán Poma (Guamán, p. 49) cuando dice que *Wiraqucha* creó a los *runakuna* (humanidad) de piedra y les dotó de una lengua y una cultura. Hombres de piedra que resultaron la primera semilla de lo que más tarde sería un mundo particular y complejo, resultante de un proceso histórico difícil. Como señalan Jan Szemeninki y Mariusz

Ziólkowski, los hombre-piedra serían la cuarta creación, pues, "la tercera época se llama simplemente gente bárbara, una que no tiene centros ordenados de poder, y la cuarta Gente de guerra o Gente del tiempo de guerra. Ambas comparten una vida en un mundo desordenado" (Szeminski, p. 53).

De manera que Viracocha no utiliza el barro para crear a los *runas* (personas). Si bien existe cierto paralelismo con el relato cristiano, el relato quechua no deja lugar a dudas en torno a las notables diferencias que vuelven imposible la interpretación de cuño eurocéntrico.

Más adelante, conforme a la Oración, la voz poética realiza un cúmulo de preguntas mediante las cuales intenta referir su situación de orfandad existencial. Este estilo también es muy propio de las oraciones cristianas, donde el rezador suele explayar este tipo de preguntas retóricas a fin de demostrar su fe. Esto queda demostrada en el hecho de que no mengua a pesar del silencio de la divinidad. Por ello, incluso culmina con un ruego mediante el cual solicita un favor divino.

Maypin kanki?
hawaypichu, ukhupichu,
phuyupichu, llanthupichu?
Uyariway, ayniway, iniway.

¿En verdad dónde estás?
¿En el alto de los cielos o en las entrañas de la tierra,
en las nubes o en las sombras?
Escúchame, recompénsame; otórgame [lo que te pido].
(De Molina, 208, p. 55)

Es de suma importancia atender que, merced a la extirpación de idolatrías, este tipo de construcciones se hacían absolutamente necesarias si no se deseaba ser objeto de persecuciones religiosas. Dicho de otro modo, los indígenas aprendieron muy bien que debían ocultar los significados andinos tras la

apariencia insustancial de ciertas referencias. Por ejemplo, las alusiones a los niveles verticales que conforman al universo andino; me refiero al *uku pacha, kay pacha* y el *hanan pacha*.

Hay un pasaje inscrito en contexto actual que podría ayudar a explicar este hecho. Entrevistado Walter, un poblador huancavelicano, manifestaba: "la gente dice que mucha gente iba acompañando a la Virgen, pero por accidente se le cayó la cabeza donde está escondido una piedra. Esa piedra era el alma de *apu*. La gente acompañaba a la piedra fingiendo acompañar a la Virgen" (Walter B. Comunicación personal, junio 2024). Esta táctica es similar a la aplicada en los cantos, donde resguardan recursos poéticos, simbólicos y míticos que evocan, por asociación, el sentido cosmogónico quechua. Éstos se pueden inscribir en un contexto religioso-cristiano guardando y ocultando información simbólica nativa a la que los quechuas le rinden homenaje.

El inti sol de Santa Cruz Pachacuti

Escrito entre 1613 y 1620, la *Relación de antigüedades de este reino del Perú*, está plasmado en un castellano incipiente. Reúne testimonio del tiempo de los gentiles. Acerquémonos a los paralelismos religiosos observables en sus oraciones:

La Oración Primera registrada por Pachacuti —al igual que la oración primera registrada por Molina— tiene como protagonista a un Viracocha identificado como un dios creador que, a semejanza del dios cristiano, se ocupa de formar a una pareja primordial. La narración de los hechos parece una calca de lo asentado en la Torá hebrea (o el Antiguo Testamento cristiano).

Ah, Wiraqocha tiqsi qhapaq	Que este sea hombre
kay qari kachun	que esta sea mujer" (dijiste).
kay warmi kachun	sagrado… señor,
nispa niq	de toda luz naciente el hacedor.

(Zseminski, 2019, p. 116)

Incluso cuando las similitudes entre este relato proveniente de la tradición oral y las escrituras sagradas de Occidente parecieran demostrar la imposibilidad de que éste provenga fielmente de la cosmovisión andina, los pocos datos asentados de manera velada dan cuenta de las enormes diferencias entre las dos tradiciones. Si bien en el relato Bíblico se estipula que la creación obrada por Yavé implica a una pareja. En un primer momento, Yavé creó a Adán a partir del barro; después, a partir de la costilla de este, crearía a Eva. Por consiguiente, que en la oración de Pachacuti se enuncia que Viracocha cree a una pareja primordial, no es detalle menor ni, menos aún, una suerte de licencia poética.

En la mitología andina, la creación de los *runakuna* (la humanidad) se da a partir de una pareja. Esto ocurre así porque el pensamiento andino se caracteriza por ser un pensamiento binario donde los opuestos no se contraponen, como ocurre en el pensamiento occidental, sino que se complementan. Así, la creación del hombre y la mujer representa el principio del *ayllu* o comunidad. Dicho pensamiento resulta por demás evidente, aunque ciertamente velado o disfrazado, en el famoso dibujo cosmológico que realiza Santa Cruz Pachacuti.

De manera que, si bien la interpretación no es errónea, es preciso asentar que ésta dista mucho de la realizada, y es impuesta, por el pensamiento hegemónico cristiano desde los tiempos coloniales. Además, debemos recordar que la instauración de estas interpretaciones permitió, paradójicamente, la persistencia de la cosmovisión andina, la cual permanecía intacta tras el velo de los significados bíblicos.

En la Oración permite reconocer cómo la intención europea por imponer sus significados a las representaciones indígenas resultó por demás idóneo para que los significados andinos persistieran bajo nuevas formas o construcciones veladas. Hemos señalado anteriormente que el universo andino estaba dividido en tres niveles. El *hanan pacha* (mundo de arriba), el *kay pacha* (mundo de acá), el *uku pacha* (mundo de abajo). Esto, obvia-

mente, resultaba semejante a la noción cristiana: cielo, mundo terrenal, infierno. Además, la naturaleza de las interrogaciones lanzadas a la divinidad por parte del personaje andino también se asemeja a las realizadas por los cristianos en sus rezos. Es necesario advertir, sin embargo, que en esa aparentemente inocente alusión a los distintos espacios se revela la cosmovisión andina.

Willka apu	De toda luz naciente
Hinantinman achikcha	¿Quién eres?
Kamaqmay	¿dónde estás?
pin kanki maypim kanki	¿No podría verte?
manachu rikaykiman	en el mundo de arriba
hananpichu urinpichu	o en el mundo de abajo
kinrayninpichu	o a un lado del mundo
qhapaq usnuyki	está tu poderoso trono?
	(Szeminski, 2019, p. 54)

Las pesquisas espaciales realizadas por la voz poética están fundamentadas en la cosmovisión andina. La interrogación "¿No podría verte?", en alusión a Viracocha, implica que este se encuentra o en el *Hanan pacha* o en el *Uku pacha*, es decir, fuera del alcance del enunciador. Se trata, como mencionamos, de una respuesta binaria (arriba-abajo) propia del pensamiento andino.

hay nillaway	"¡jay!, dime solamente
hanan qocha mantarraya	desde el océano celeste
urin qocha tiyankayqa	o de los mares terrenos que habitas.
	(Szeminski, p. 54)

El planteamiento bipartito se repite. La voz poética alude al océano celeste —arriba— o los mares terrenos —abajo—. Esto demuestra que el enunciador es plenamente consciente de la formulación andina de los cantos dirigidos a la divinidad. En

ningún momento se trata de meros ejercicios retóricos o convenciones poéticas.

Las aparentes similitudes entre las oraciones transmitidas por Pachacuti y las oraciones cristianas, demuestran el complejo sistema colonial andino donde lo español intentaba imponerse a las culturas originarias mediante la fuerza militar y religiosa, mientras que lo indígena se apropiaba de las formas ajenas a fin de establecer una resistencia cultural. En todo esto hay que considerar que Santa Cruz Pachacuti fue un indio ladino cuya educación tenía como objetivo, el coadyuvar en las campañas de extirpación de idolatrías. Quizá no ha ayudado a la reivindicación de Pachacuti el hecho de que su postura anticolonial estuviese fundamentada en una aparentemente contradictoria argumentación: la negación de la conquista espiritual. Desde un punto de vista ingenuo, esta supone la intención de los indígenas por demostrar que la verdadera fe les había sido revelada con anterioridad a la llegada de los españoles. En ello, ciertamente, sus intenciones resultan semejantes a la de los clérigos españoles y, sobre todo, parecen legitimar la extirpación de idolatrías.

De hecho, las oraciones de Santa Cruz Pachacuti guardan el ropaje de cantos misioneros y pretenden demostrar que fue el Dios creador occidental quien posibilitó la existencia de los seres, incluido el Inca, por intervención de la providencia. Por esa razón, Itier asegura que en la oración se lee que el primer inca daba fe de "existencia de un dios creador y por lo tanto único, invisible, universal y extramundano" (Itier, 1992, p. 193). Entonces la evangelización era consecuencia natural y que la conquista espiritual tenía como objetivo el demostrar lo innecesario que resultaba la conquista militar. Recordemos que esta tenía como fundamento la expansión del cristianismo. Por lo tanto, si los andinos ya eran cristianos desde antes del "descubrimiento" del Nuevo Mundo, la empresa militar resultaba incomprensible e injustificable.

El sonido, la palabra y su traducción en Guamán Poma

La experiencia de Cristóbal de Molina y Santa Cruz Pachacuti demuestran el doble discurso, en parte contradictorio, que pone en evidencia las razones por la que los cantos quechuas fueron adaptados o reinterpretados para su uso en la catequesis. En el caso de las crónicas de Guamán Poma, si bien guardan pasajes paralelos en su discurso que pretendía trasladar acontecimientos bíblicos al mundo andino, quiero destacar algo que me perece importante y que justifica lo que José María Arguedas señalaba cuando aludía a la capacidad creativa del mundo quechua. La puesta en escena de la invención de la palabra y la formalización del discurso creativo, base de los cantos nativos. A mi entender, las crónicas de Guamán Poma no son resultado de un inocente impulso rebeldes, sino la formulación pensada de un contradiscurso que se manifiesta en la vida y cosmovisión quechua, sobre todo mediante el contenido de su canto.

Sabemos por su pluma que la práctica poético musical en el Imperio Inca, fue compleja y "muy mucha" y se adscribían a las actividades festivas. Se practicaba en los cuatro suyos o regiones e incluía a toda la población. "las pascuas y dansas de los *Yngas* y de capac *apocona*s [señores poderosos] y principales y de los indios comunes destos rreynos, de los Chinchay Suyos, Ande suyos, Colla suyos, Conde Suyos" (Guamán, p. 208). Se interpretaban diversos *takis* (cantos), *cachiua* con participación coral del colectivo, *haylli, araui, llamaya* y muchos más que en general representaba la diversidad social y cultural de la región. Los registros realizados por Guamán Poma, en quechua, aimara y otras lenguas extintas en el momento, dan cuenta de la riqueza poético musical que ponía a prueba la capacidad auditiva, entendimiento y traducción en la materialización del diálogo.

Desde la misma concepción de su lengua onomatopéyica, la naturaleza de esas manifestaciones provenía de la propia forma

de concebir al universo y a la comunidad —cosmovisión— por parte de los pueblos andinos. En otras palabras, no fueron concebidas como ejercicios de ornato o divertimento. Éstas manifestaban una forma de entender el mundo y a la humanidad, así como las relaciones entre las personas —comunalidad—.

Considerando lo señalado, en este caso me ocuparé del entendimiento del sonido como fase iniciática para la configuración de la palabra y el texto oral, como recurso de memoria. Guamán Poma describe un hecho singular que implica traducción y diálogo, a través de un rito ceremonial denominado *Uaricza*. Como bien se puede observar en el dibujo que legó Guamán Poma, el autor describe el encuentro de Inca con la llama colorada o *puca* llama. Resulta que en su encuentro establecen "comunicación" inicialmente emitiendo sonidos sueltos. La llama o el balar del carnero que iniciaba diciendo: "Y, y," al que respondía el Inca con un "yn" (Guamán, p. 293). Como señala Carlos Huamán, en este hecho se puede observar que ya no se trata de imitar el inicial sonido del animal, sino de emitir otro que empieza como una "y", y termina con un agregado sonoro "n" (Huamán, 2024, p. 194). El hecho que parece ser poco significativo, en verdad tiene un valor particular debido a que ese fragmento sonoro marca el inicio de la continuación del diálogo. La "n" nasal da a entender la inclinación sonora que da lugar a otro no escrito por Guamán Poma, pues como el cronista lo señala, el diálogo se iba extendiendo por un espacio aproximado de media hora. El hecho daba como resultado un "texto" extenso de diálogo oral entre dos personajes de especies distintas. Ese *tinkuy* o convergencia dialogal representaba en sí el encuentro de dos personajes simbólicos en el universo quechua.

Es obvio que la representación gráfica (escritura) del sonido no siempre se ajusta a la naturaleza del sonido quechua, en tanto que la escritura fue pensada para una lengua con sonidos distintos, no así para la diversidad de sonidos con la que

cuenta la lengua quechua, la misma que se explica por su carácter onomatopéyico.

En el proceso, el encuentro dialogal arriba aludido, iba tomando cuerpo debido a que a cada emisión "verbal" le correspondía una respuesta cada vez más compleja, ya no se trataba de una implosión sonora sino de varias que se iban constituyendo en "textos orales" con sustancia semántica, de tal manera que éstos, apoyados por la gestualidad del Inca, se iban cargando de mayor significado. Guaman Poma señala que el Inca soltaba coplas consecutivas, "muy muchas", lo que quiere decir que la emisión sonora que hacía la llama era frecuente y marcada el ritmo de las respuestas. "La respuesta representaba la manifestación creativa e improvisada de coplas que el pueblo oía y reproducía posteriormente. Se trataba, entonces, de creaciones donde se renovaba el mundo y se fortalecía la tradición identitaria y artística, encabezada por su máxima autoridad" (Huamán, 2024, p. 124).

Este ritual de improvisación creativa era un referente para la renovación de las expresiones poético musicales. Como en todo diálogo, en la *varicza* se intuye el manejo de un eje melódico que incluye la conversación horizontal del *tinkuy*. El ritmo y tono, permiten al Inca creador de coplas nuevas, dar sentido a su discurso. Se trata de poner en práctica el hecho creativo que inicia con la problematización del sonido y culmina en la constitución de un texto oral que luego será difundido por los oyentes en la amplitud del territorio Inca. En el dibujo que incluye Guaman Poma se observa al Inca y a la llama en diálogo, pero también a otros personajes observando y escuchando el suceso con atención; son quienes harán conocer del contenido y las particularidades del encuentro, a la población a la que representan. En ese sentido, Huamán manifiesta que

> en la reproducción oral de los recuerdos del *tinkuy* está el diálogo cantado entre el animal y el hombre. Una suerte de reafirmación del vínculo entre ambos. El hecho demuestra

> que la práctica de la improvisación poético verbal llevada a cabo, por ejemplo, por los decimeros de nuestra actualidad, no es algo novedoso. La *uarizca* es un antecedente fabuloso que demuestra la alta capacidad creativa de los *haravicus*, incluido el Inca, quien —como vimos— también la practicaba. (Huamán, 2024, p. 124)

El encuentro entre ambos implica reconocer el contenido del mensaje y traducirlo para emitir una respuesta. El proceso deviene en la explicación del contenido semántico de la palabra y texto, fruto de la interacción horizontal entre los personajes de distintas especies.

Como lo señalado, los procesos de diálogo y traducción son muchos en las crónicas de Guamán Poma, los cuales se manifiestan en diversas vertientes poético musicales. En el *Aray haraui* se observa, por ejemplo, el diálogo cantado por un grupo de personas o el varón y la mujer que, como el en caso anterior, también recurren en la creación improvisada. En este caso la mujer inicia su canto diciendo, por ejemplo: "Araui aray araui yau araui" (Guaman, p. 293), voz que responde siguiendo la cadencia musical propuesta, diciendo "Uaricza ayay uaricza chamay uaricza, ayay uaricza" (Guamán, p. 293). La configuración de la emisión no pasa de las tres sílabas, lo que sigue es el proceso de audición, entendimiento y respuesta. ¿Qué pretendían los integrantes del canto con discursos breves y entrecortados? A mi entender, la naturaleza del discurso oral que guarda códigos o mensajes tonales y gestuales culturalmente entendibles para el colectivo nativo, hacen que el discurso tenga la naturaleza de un texto completo. Servía justamente para sellar la unidad social. Esto va en contra de la lógica natural de la escritura, pues como se sabe, la información "petrificada" de la palabra escrita no tiene la capacidad de reinventarse con la plasticidad que supone la oralidad y que se enriquece mediante la información tonal que completa o agrega el sentido a la emisión. En ese mismo sentido se entiende otras anotaciones de Guaman Poma, cuando

refiere, por ejemplo, al *Yapuyu yapo*, practicado en Yauyos por los labradores, quienes la interpretan diciendo: "Hara uayo, hara uayo; hara uayo, hara uayo". Mientras que los pastores de llamas hacen lo mismo cuando entonan: "Llamayay, llama; ynya aylla llama", encontrando respuesta en el colectivo de varones y mujeres que dicen: "Sauca taqui, cocha taqui, ayaua, Ayauaya, ayauaya" (Guamán Poma, p. 296).

Hay otras vertientes poético musicales como el *Uaco*, el *Haylle*, el *Uarmi uaca*, el *Quirquiscatan mallco* y otros que cuentan con tratamiento particular del texto y su traducción. Se tratan de expresiones poético musicales más extensas y merecen un estudio más detenido de lo que ahora nos preocupa.

El trabajo se Guamán Poma, en especial en lo relacionado con las canciones que recogió, lejos de plantear una propuesta que sustituya dioses o reajuste cosmovisiones, pretende adentrarse al entramado cultural quechua, probablemente por ser proveniente de dicha matriz cultural. Decía Guamán Poma que (a similitud del Inca Garcilaso de la Vega) recogió información de personajes quechuas a quienes conoció. Probablemente por eso las canciones guarden en su interior una particular configuración poética. De esa manera nos enteramos de las formas creativas que, como vimos, parte por reconocer al sonido de la canción o de la lengua como fuente de comunicación y expresión cultural resguardada en la memoria.

En conclusión, el discurso en castellano y el contradiscurso quechua se tocan como en un *atipanakuy* (prueba de fuerza) creativo a través de recursos propios. Pareciera que la idolatría con la que eran catalogados sus cultores con el fin de sellar la muerte del pensamiento y la cultura quechua, no causó sino relativo temor, pues los vencidos optaron por alternativas que preservaron su memoria y su cultura nativas. Si bien en la Colonia se ejerció una política de exterminio de la población quechua, la estrategia de sobrevivencia nativa funcionó a través de la introyección de sus historia y cosmovisión de manera subrepticia en poemas y canciones en lengua aborigen recogidos

por los cronistas de la Colonia. En verdad, la fuerza simbólica y mítica nativas que se guarecen en las letras de canciones, tienen singular significado al observárseles desde el núcleo cultural quechua, como su traducción e interpretación mismas, que implican lectura atenta del discurso con base oral. De esa manera se pueden observar y oír los sonidos que se van integrando en la conformación simbólica de un sistema lingüístico y cultural complejos, los que ayudan a entender el entramado cosmogónico nativo y su historia: una suerte de discurso contrahegemónico que trasciende el registro realizado por los cronistas de la Colonia.

Referencias bibliográficas

Arguedas, J. M. (2012). *Obra antropológica*. Lima: Horizonte.

Betanzos, J. de. (2004). *Suma y narración de los incas*. Madrid: Ediciones Polifemo.

Burga, M. (2001). Lo andino hoy en el Perú. *Quehacer*, núm. 128. 64-68.

Cabarcas Ortega, M. J. (2022). Occidentalismo en la balanza: colonialidad y modernidad en Guamán Poma de Ayala y Garcilaso de la Vega. *Revista Adelante-Ahead*, vol. 11, núm. 1. 43-51.

Cerrón-Palomino, R. (2016). Escribas semiletrados o iniciadores del castellano bilingüe andino: el caso del copista de Cristóbal de Molina. *Lexis*, vol. 40, núm. 2. 221-242.

Guamán Poma, F. (1980). *El Primer Nueva Corónica y buen Gobierno*. México: Siglo XXI.

Huamán López, C. (2014). *Para hablar necesito viento. Oración y canto quechua en las crónicas de Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma*. México. UNAM.

Itier, C. (1992). Discurso ritual prehispánico y manipulación misionera: "La oración de Manco Cápac al Señor del cielo y tierra" de la Relación de Santa Cruz Pachacuti. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 21, núm. 1. 177-196.

Molina, C. de. *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*. En Biblioteca Nacional de Madrid, *Manuscrito*-03169.

Rojas, R. (1994). *Himnos quichuas*. San Salvador: Universidad Nacional de Jujuy.

Salles-Reese, V. (1995). Yo Don Joan de Santacruz Pachacuti, Yamqui Salcamaygua... Digo. *Revista iberoamericana*, vol. 61, núm. 170. 107-118.

Szeminski, J. y Ziółkowski, M. (2018). *Mitos, rituales y política de los incas*. Lima: Ediciones lector.

Urbano, E. (2008). Introducción a la vida y obra de Cristóbal de Molina. En Cristóbal de Molina. *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*. Lima: Fondo Editorial Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología.

Viereck Salinas, R. (2012). Felipe Guamán Poma de Ayala: cronista indígena, traductor literal. En Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Débora Vaccari (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH,* 86-91. Roma: Bagatto Libri.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 193-214

REFORMULACIÓN EPISTEMOLÓGICA DEL CONCEPTO JURÍDICO DE PROPIEDAD A PARTIR DEL PENSAMIENTO INDÍGENA ASHÁNINKA Y SHIPIBO KONIBO

EPISTEMOLOGICAL REFORMULATION OF THE LEGAL CONCEPT OF PROPERTY BASED ON ASHÁNINKA AND SHIPIBO KONIBO INDIGENOUS THOUGHT

REFORMULAÇÃO EPISTEMOLÓGICA DO CONCEITO JURÍDICO DE PROPRIEDADE A PARTIR DO PENSAMENTO INDÍGENA ASHÁNINKA E SHIPIBO KONIBO

Juan Manuel Rosas Caro[*]
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
USMP
juan_rosas2@usmp.pe
ORCID: 0009-0009-5422-9496

Recibido: 16/08/2024
Aceptado: 30/10/2024

[*] Es miembro principal del taller de ciencias penales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. Fue ganador del concurso "Darío Herrera Paulsen" 2023 por la Universidad de San Martín de Porres. Participó como ponente en el IX Interescuelas de Filosofía del Derecho (Universidad de Buenos Aires) y el VI Congreso de Derecho Internacional (Universidad del Rosario, Colombia).

Resumen

El proceso epistemológico de la noción de propiedad es un proceso histórico y jurídico cuyo desarrollo se da casi exclusivamente en el mundo occidental, esto debido a que ha existido una imposición del pensamiento europeo en el resto del mundo. Por tanto, la propiedad se ha desarrollado en los últimos siglos en torno a la idea subyacente de "dominio", lo cual ha tenido una serie de consecuencias adversas sobre las fuentes naturales de riqueza.

Buscando descolonizar la institución de la propiedad, en el presente trabajo postulamos la revalorización de la ideología y cosmovisión indígena, específicamente, de la Amazonía peruana, sentando las bases para un concepto jurídico de propiedad que sea más sostenible y preserve el futuro de la humanidad.

Palabras clave: shipibo konibo, asháninka, pensamiento indígena, derecho continental, esferas de protección y propiedad.

Abstract

The epistemological process of the notion of property is a historical and legal process whose development occurs almost exclusively in the Western world, due to the imposition of European thought on the rest of the world. Therefore, property has developed over the last centuries around the underlying idea of "dominion," which has had a series of adverse consequences on natural sources of wealth.

In seeking to decolonize the institution of property, in this paper we propose the revaluation of indigenous ideology and worldview, specifically from the Peruvian Amazon, laying the groundwork for a legal concept of property that is more sustainable and preserves the future of humanity.

Keywords: shipibo konibo, asháninka, indigenous thought, contiental law, protection sphere y property

Resumo

O processo epistemológico da noção de propriedade é um processo histórico e jurídico cujo desenvolvimento se dá quase que exclusivamente no mundo ocidental, pois houve uma imposição do pensamento europeu ao resto do mundo. Assim, a propriedade desenvolveu-se ao longo dos últimos séculos em torno da ideia subjacente de "domínio", o que teve uma série de consequências nefastas para as fontes naturais de riqueza.

Procurando descolonizar a instituição da propriedade, postulamos, neste artigo, a revalorização da ideologia e da cosmovisão indígena, especi-

ficamente, da Amazónia peruana, lançando as bases para um conceito jurídico de propriedade mais sustentável e que preserve o futuro da humanidade.

Palavras-chave: shipibo konibo, asháninka, pensamento indígena, direito continental, esferas de proteção e propriedade.

1. Introducción

En el derecho civil continental, y también en el sistema peruano, el concepto de propiedad se subsume al campo de los derechos reales, el cual refiere a todo lo relacionado con lo patrimonial, desde bienes que son susceptibles de ser propiedad hasta las facultades que implica esta situación de tener propiedad sobre un "algo".

Como es consecuencia del proceso de colonización, con respecto al concepto de "propiedad", encontramos que todo desarrollo nacional que se da en doctrina o en jurisprudencia en torno a la propiedad y sus múltiples derivados tiene una raíz epistemológica occidental, y por tanto, lo que denominamos como parte de nuestro ordenamiento jurídico civil en relación con la propiedad, es realmente el adecuamiento de ideas jurídicas europeas al acaecimiento cotidiano de la vida en el Perú, y Latinoamérica en general.

Entonces, caemos en cuenta de que todo derecho civil referente a la propiedad, que esté positivizado, es la continuación de una tradición doctrinaria y jurisprudencial que se encuentra en contraposición y en detrimento del desarrollo de pensamientos jurídicos originales que tengan su génesis en la juridificación de preceptos propios de las cosmovisiones de los pueblos originarios cuyas culturas florecieron en toda Latinoamérica antes de la imposición de las visiones occidentales que uniformizaron las perspectivas jurídicas, lo cual tuvo su culminación en la aceptación generalizada del derecho continental.

2. Marco Teórico

2.1 Raíces epistemológicas del concepto de propiedad en el derecho continental y la necesidad de un giro espistemológico descolonizador

"Los análisis decoloniales de la epistemología nos ayudan a percibir, especialmente, su papel en crear, desarrollar y mantener una jerarquía de conocimiento y conocedores particularmente adaptada para el colonialismo"[1]. (Posholi, 2020, p.2)

Analizando los preceptos del derecho civil que son cimiento para el concepto de propiedad, podemos advertir que contienen la idea subyacente de la superioridad de la humanidad; por esto, en el Derecho continental se desarrolla la idea de propiedad en torno a las atribuciones que las personas pueden tener sobre todos los demás seres y cosas que existen en el mundo.

Como dice Avendaño y Avendaño (2017):

> La propiedad es un poder jurídico, el más amplio y completo que las personas pueden tener, en virtud del cual un bien o conjunto de bienes, ya sean corporales —cosas— o incorporales —derechos—, quedan sometidos de manera absoluta al señorío de una persona. Este señorío pleno se ve reflejado en las facultades que tiene la persona sobre sus bienes, que son todas las posibles. (p. 57)

Según Serra Rodríguez (2023):

> El derecho de propiedad es el derecho subjetivo que permite a su titular extraer la más amplia utilidad económica de su objeto. Es, por tanto, el derecho real por excelencia. Según el art. 348 CC: "la propiedad es el derecho de gozar y disponer de una cosa o de un animal, sin más limitaciones que las establecidas por las leyes". (p. 161)

Se puede colegir, de la lectura de ambas definiciones, que en ambos ordenamientos jurídicos, peruano y español respectivamente, se maneja la misma concepción básica, con

respecto a la relación que tiene el hombre con la naturaleza, esta idea de supremacía humana es eminentemente europea y representa una raíz epistemológica que da pie a todo el desarrollo doctrinal y jurisprudencial en torno a la idea y concepto de "propiedad".

La cultura tiene una importante incidencia como fuente originaria del derecho, siendo reconocida como "costumbre", las nociones culturales que un grupo de personas practiquen, al inicio de su Sociedad, van a tener ramificaciones profundas e inexhorables para el desarrollo histórico posterior del derecho de tal sociedad; entonces, para las sociedades colonizadas, no se presenta está opción de tener un derecho que esté basado en los preceptos culturales que fueron desarrollados y practicados por sus ancestros, puesto que, históricamente estas sociedades han sufrido un proceso de eliminación de su cultura e ideas jurídicas; lo cual, naturalmente, ha impedido que podamos ver la evolución desde costumbres hasta normativa.

En cambio, lo que ha sucedido ha sido un proceso de reemplazo de preceptos culturales, esto explica las profundas similitudes entre el derecho peruano y el derecho español, puesto que la sociedad colonizadora no solo toma la tierra sino también domina la cultura de los pueblos derrotados, generando una situación material de jerarquización de bases epistemológicas para el desarrollo de las ciencias jurídicas, siendo que la sociedad peruana solo tomará en serio desarrollos jurídicos basados en preceptos occidentales, por la misma mentalidad colonial que impone una jerarquía de las ideas.

> La conquista ibérica del continente americano es el momento fundante de los dos procesos que articuladamente conforman la historia posterior: la modernidad y la organización colonial del mundo. Con el inicio del colonialismo en América comienza no sólo la organización colonial del mundo sino —simultáneamente— la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario.

> Se da inicio al largo proceso que culminará en los siglos XVIII y XIX en el cual, por primera vez, se organiza la totalidad del espacio y del tiempo —todas las culturas, pueblos y territorios del planeta, presentes y pasados— en una gran narrativa universal. En esta narrativa, Europa es —o ha sido siempre— simultáneamente el centro geográfico y la culminación del movimiento temporal. (Lander, 2000, p. 6)

En el fenómeno cultural peruano observamos la creación de un sincretismo cultural, el cual es marcadamente definido por la supremacía del pensamiento europeo, en ciertos aspectos se preservan algunas usanzas de las culturas indígenas. Pero en el ámbito jurídico hablamos de una completa dominación del sistema jurídico europeo, siendo que los pensamientos jurídicos y proto-juridicos de los pueblos indígenas no eran compatibles con el sistema jurídico del imperio español; aquellos aspectos que fueron preservados, eran los derechos de la nobleza indígena para dar legitimidad al dominio de la corona española, mediante una suerte de transferencia del *ius imperium*.

En materia de propiedad, la fuente epistemológica de todo desarrollo jurídico en torno a ello tiene su razón de ser en la búsqueda del dominio, puesto que toda definición de propiedad apunta a que su propósito definitivo es asegurar que se pueda ejercer el dominio sobre todo lo que sea posible y lo que sea útil a la generación de riqueza. Es por este objetivo subyacente que es un desarrollo posible de la idea matriz de propiedad que se llegue a juridificar la esclavitud, puesto que el concepto de propiedad occidental no tuvo límites hasta la crisis del individualismo.

> Con la crisis del individualismo operada en el siglo XX y el auge del estado social y democrático de derecho, el derecho de propiedad adquiere una nueva signifciación. Ya no aparece como una manifestación absoluta e ilimitada del individuo, de la autonomía de la voluntad, sino que se afirma su función social, que, además, delimita su contenido:

> el propietario tiene derechos, pero también deberes. (Serra, 2023, p. 162)

Este postulado y verdad histórica sobre la reconfiguración del capitalismo, y su base en el derecho de propiedad como culto hacia el individuo como absoluto, genera la necesidad de integrar como eje importante de esta disquisición a la idea de la necesidad de contradicción, atendiendo a la realidad del sistema jurídico como pieza de un ordenamiento social, teniendo una consecuencia sobre su estructura las presiones que dicha sociedad sufre.

La contradicción en la sociedad se genera a partir del conflicto interno que gesta a partir de situaciones injustas y de problemas estructurales. Es por este proceso histórico, de naturaleza inevitable —pues acaece con el discurrir del tiempo— que nace la necesidad de un giro epistemológico, puesto que el modelo aplicado no se da abasto, siendo la consecuencia definitiva un cambio de paradigma.

> Los paradigmas obtienen su estatus porque son más exitosos que sus competidores en resolver algunos problemas que el grupo de practicantes ha llegado a reconocer como agudos. Sin embargo, ser más exitoso no significa ser completamente exitoso con un solo problema ni notablemente exitoso con un gran número de problemas. El éxito de un paradigma, ya sea el análisis del movimiento de Aristóteles, los cálculos de posición planetaria de Ptolomeo, la aplicación del balance de Lavoisier o la matematización del campo electromagnético de Maxwell, es en principio en gran medida una promesa de éxito descubrible en ejemplos seleccionados y aún incompletos. La ciencia normal consiste en la actualización de esa promesa, una actualización lograda mediante la ampliación del conocimiento de aquellos hechos que el paradigma muestra como particularmente reveladores, aumentando la correspondencia entre esos hechos y las predicciones del paradigma y mediante una mayor articulación del propio paradigma.[2] (Kuhn, 1970, pp. 23-24)

En el caso de la descolonización del pensamiento, este proceso representa un cambio de paradigma en muchos aspectos. Pero hemos de dar mayor énfasis a la dimensión jurídica del fenómeno, que, en línea con la teoría de Khun, tiene validez en cuanto ofrece soluciones, que en su momento el paradigma anterior ofreció. Siendo que la idea actual de propiedad era la base de toda una reacción ideológica frente al feudalismo, pero frente a los problemas de un concepto de propiedad liberal que no pueden ser superados mediante la aplicación de la misma lógica. Entonces se vuelve necesario un cambio de paradigma epistemológico, que en casos de sociedades postcoloniales, se dará mediante la descolonización de nuestras expresiones jurídicas.

Para el derecho, este cambio de paradigma implica el reemplazo de la perspectiva cultural que daba impulso y era raíz del orden jurídico que está causando problemas por su incapacidad de lidiar con los nuevos problemas sociales que se han desbordado. Por ejemplo, frente al deterioro del ecosistema, la perspectiva de supremacía humana se vuelve perniciosa para la propia humanidad, puesto que se trata de una mentalidad poco sustentable, cuya consecuencia es el fin del género humano. Entonces, frente a la imposibilidad de reconciliar una legislación, que se inspira y nutre fundamentalmente de estos valores culturales, se tendrá que forjar un nuevo ordenamiento jurídico a través de la adopción de una nueva matriz epistemológica que ofrezca soluciones para los problemas modernos. Una forma de lograr este cambio de paradigma para el derecho es la revalorización de la cosmología indígena, que por medio del proceso de colonización ha tenido una posición relegada con respecto a su estima como fuente aceptable de desarrollos doctrinales y jurisprudenciales.

Pero en tiempos de crisis nos replanteamos muchas de las perspectivas sobre las cuáles se basan los cimientos de nuestros sistemas jurídicos occidentalizados. Existen esfuerzos de descolonización del derecho que se dan mediante el debilitamiento

de las jerarquías epistemológicas impuestas por el pensamiento eurocéntrico. Este proceso se da de forma simultánea como positivización normativa y como cambio cultural.

Siguiendo a Posholi (2020), existen dos formas de buscar la descolonización del pensamiento, siendo la primera radical:

> La propuesta radical implica una ruptura epistemológica fundamental con el eurocentrismo. Mignolo sugiere explícitamente que el futuro demanda pensar más allá del eurocentrismo (...)
>
> Tal ruptura epistemológica implica pensar "fuera" del paradigma eurocéntrico. Este afuera no es un afuera puro, no tocado por lo moderno; se refiere a un afuera que está precisamente constituido como diferencia por el discurso hegemónico. Básicamente, el afuera desde el cual debemos pensar, según esta propuesta radical, es un afuera creado por el eurocentrismo.
>
> En particular, la propuesta es dirigir la mirada hacia grupos marginados, específicamente hacia cómo resisten y luchan contra la dominación y la opresión, para una reinterpretación del mundo y el desarrollo de estrategias para abordar sus desafíos.[3] (pp. 4-5)

La postura radical de Posholi da pie a la pretensión del presente trabajo que es la de revisar las ideologías contenidas en la cosmovisión de dos pueblos indígenas de la Amazonía peruana, en aras de poder dilucidar una suerte de teoría jurídica descolonizada de la propiedad a partir de sus relatos orales y de esfuerzos académicos de sistematizar la tradición oral de dichos pueblos; siendo de especial atención, la reivindicación de estos preceptos indígenas como epistemológicamente de igual valor a los preceptos occidentales que reinan en el sistema jurídico latinoamericano. Esto en vista al artículo 149 de la constitución política del Perú, el cual habilita la posibilidad legal de interpretar, en términos de igualdad con el derecho continental, al

derecho consuetudinario indígena, en un sentido más formal, para lograr la juridificación e, incluso, la positivización de las valiosas ideas que se desprenden de la cosmovisión indígena.

Postulando la necesidad de un giro epistemológico en los desarrollos jurídicos del concepto de propiedad hacia perspectivas indígenas, en vista a la insuficiencia de la aptitud del concepto actual para enfrentar las crisis que como realidad material representa; siendo que la cosmovisión indígena y sus preceptos pueden ser matriz para un concepto de propiedad con un paradigma adaptativo frente a los retos de cuestiones como el ecosistema como bien jurídico colectivo, la protección penal de los animales mediante la titularidad de bienes jurídicos propios y el ejercicio autosostenible de las atribuciones jurídicas de la propiedad.

Hemos de reconocer, además, que los pueblos indígenas han sido históricamente ejemplos de lucha y grupos marginalizados cuya cosmovisión es vista como subversiva frente a los paradigmas occidentales del derecho peruano. Por tanto, si según Posholi, se ha de buscar alternativas epistemológicas "fuera" del eurocentrismo en los grupos que han luchado contra ello, las ideologías indígenas son un claro punto de partida.

3. Metodología

El presente artículo de investigación se circunscribe en la calificación de investigación jurídica dogmática, siendo que se toma como objeto de estudio el concepto jurídico de "propiedad", desde una perspectiva analítica y propositiva de un cambio paradigmático.

Según Witker, la investigación dogmática analítica tiene las siguientes características:

> Cuando rescatan elementos legislativos y jurisprudenciales con la finalidad de plantear problemas de incoherencia sistemática o incluso de técnica jurídica, así también colisión entre normas o institutos jurídicos. Están tam-

> bién consideradas en este tipo aquellas investigaciones que analizan el contenido y la aplicación de normas internacionales o nacionales. "En el caso jurídico a través de este alcance se da pasos preliminares frente a un determinado problema jurídico, resaltando sus principales facetas". (Witker, 1995, p. 11)

Siguiendo la misma linea, Díaz nos dice lo siguiente:

> Un estudio normativo o dogmático describe, analiza, interpreta y aplica normas jurídicas; para ello, conoce y estudia las normas jurídicas, elabora conceptos y métodos para construir instituciones y un ordenamiento dinámico, ayuda a la producción y creación de otras nuevas normas, las interpreta y aplica, contribuye a regular con ellas comportamientos humanos y a resolver conflictos de efectividad. (Díaz, 1998, pp. 158-159)

Como corolario, dentro de la clasificación de investigación jurídica que se describe, se operará en función de un análisis del concepto dogmático-jurídico de la propiedad, utilizando como base la doctrina autorizada en derecho civil que desarrolla la conceptualización jurídica de las atribuciones de la propiedad y descripciones académicas sobre las conceptualizaciones de la propiedad en relación con la naturaleza para los pueblos indígenas.

Por ello, el procedimiento metodológico de la investigación consistirá en describir y relacionar las bases conceptuales dogmáticas que refieren al tema principal de la "propiedad", ya sea de fuente de la tradición jurídica continental o que provenga de la ideología indígena de los pueblos asháninka y shipibo-konibo. Finalmente, se realiza un análisis dogmático desde ambas perspectivas para poder enriquecer la conceptualización de propiedad que debemos utilizar en nuestros ordenamientos jurídicos tomando en cuenta la realidad peruana y boliviana como naciones pluriculturales.

4. Resultados

4.1 Posturas sobre desarrollos epistemológicos del concepto de propiedad a través del pensamiento indígena ashaninka, la matriz epistemológica de "recriprocidad"

Como se ha manifestado brevemente, el artículo 149 de la Constitución de Perú puede ser entendido como una manifestación de descolonización moderada, según Posholi, en el sentido que busca la integración y supervivencia de un modelo jurídico occidental con la intención de integrar las perspectivas de los pueblos indígenas al ordenamiento jurídico regular para enriquecerlo y mejorar su funcionamiento frente a los retos, evitando así su desface.

> Según la propuesta moderada, entonces, la descolonización del conocimiento implica trabajar con conceptos y categorías eurocéntricas, sometiéndolos a un escrutinio crítico y reconstruyéndolos a la luz de la experiencia y las perspectivas de los grupos marginados, para luego utilizarlos como herramientas para dar sentido a nuestro mundo.[4] (Posholi, 2020, p. 7)

En la constitución peruana, en su artículo 149, se estipula la capacidad de las autoridades indígenas de ejercer la función jurisdiccional en función a su propio derecho consuetudinario, siempre y cuando esto no afecte los derechos fundamentales. En principio, la introducción de este artículo al ordenamiento jurídico peruano representa la constitucionalización de un proceso descolonizador, siendo que esto genera una disrupción en la relación típica que tendría el derecho occidental y la práctica consuetudinaria indígena, en lo que refiere a un orden jerárquico. Es en virtud de este artículo de la constitución que podemos hablar de ambas formas de ejercer el derecho en igualdad de condiciones y de estatus, al menos en una dimensión formal.

Si bien esto no implica que se vaya a tener en permanente observancia por parte de los legisladores el incluir preceptos

de la cosmovisión jurídica de los pueblos originarios durante el proceso de crear nuevas leyes, o por parte de los magistrados en el ejercicio de la función jurisdiccional al crear nueva jurisprudencia, sí tiene como corolario, la imposibilidad formal de forzar a los pueblos originarios a abandonar su cosmovisión y vivir bajo designios jurídicos que son ajenos a su cultura; lo cual es un innegable progreso en el incesante proceso de descolonización que experimentan todos los países de la región latinoamericana.

Con respecto a los contenidos ideológicos del modo de vida asháninka, es posible advertir la existencia de una idea subyacente, la cual es la reciprocidad. Los mitos asháninkas tienen como eje la ambigüedad ontológica entre humano y animales, y estos seres existen con una dimensión espiritual que también está interconectada con el mundo físico. Siendo de vital importancia el territorio para los asháninkas, puesto que toda vida física, espiritual, para humanos o para animales solo se puede desenvolver a partir del equilibrio que exista entre los habitantes y la tierra que ocupan, esto nos lleva nuevamente a la idea fundamental de reciprocidad, entre humanos y animales; entre mundo físico y espiritual; entre la tierra y los que viven de ella.

La importancia del territorio para los asháninka está enraizada, desde la concepción de lo material hacia lo espiritual, con el permiso, del control cultural cotidiano, interrelacionado entre el ser humano y los montes, los valles, los ríos, las lagunas, etc., que se identifican con la existencia de la ley del intercambio y la reciprocidad permanente.

Esta reciprocidad ha actuado a través del tiempo, dentro del espacio, como una regla de convivencia permanente, que los ayuda a controlar cada movimiento que realiza el ser humano en beneficio de la naturaleza. En estos espacios internos, existen los dueños para cada planta, animal, pez, ave, insecto, y dos controladores: nantatsiri y peyari. Si estos dos controladores no realizan su función adecuadamente, empiezan a escasear los animales, los peces y las aves en un determinado

territorio. “Según las y los sabios asháninka, todos los espacios de kipatsini están interrelacionados con sus propios dueños, que los vigilan y los entretejen para protegerlos” (CILA-UNMSM, 2012, p. 46).

No solo se trata de cosmovisión, la reciprocidad es efectivamente una norma de convivencia que el pueblo asháninka tiene por obligatoria su observancia, en aras de mantener su estilo de vida, siendo que refiere a consecuencias negativas sobre su estilo de vida si es que los actos del hombre generan algún desequilibrio sobre la naturaleza.

Dirigiéndonos a un desarrollo jurídico, así como señalamos que en la concepción occidental la idea subyacente detrás del concepto de propiedad es el “dominio”, en la ideología asháninka podemos encontrar la idea central de la reciprocidad, por tanto, para obtener la juridificación de la reciprocidad con respecto al derecho de propiedad será menester establecer una serie de limitaciones a las facultades típicamente ilimitadas que tiene el propietario sobre lo sometido a su dominio.

La idea de “dominio” que permeaba las primeras conceptualizaciones liberales de la propiedad implica la maximización del aprovechamiento de la propiedad, esto se traduce en una conducta compulsiva de explotar las fuentes de riqueza con abandono irresponsable con respecto a su sostenibilidad. En fuerte contraste, el desenvolvimiento jurídico de la idea de “reciprocidad” habrá de reflejarse en una conceptualización radicalmente diferente de propiedad, puesto que tendrán que reconfigurarse las atribuciones de este, las cuales son: uso, disfrute, reivindicación y disposición.

Teniendo esto en cuenta, el uso de la propiedad se define, según Varsi (2019), “como la facultad de colocar la cosa al servicio del propietario de acuerdo con su destino económico y social, sin modificación de su sustancia” (p. 158). En relación con esta definición, podemos encontrar que la presente acepción no señala unas atribuciones con características ilimitadas en

razón al servicio que se toma de lo poseído, pero tampoco señala limitación alguna.

Es frente a la necesidad de establecer barreras de protección ante el ejercicio del derecho de propiedad que podemos señalar a la doctrina del abuso del derecho, figura que está constitucionalizada, puesto que puede ser un puente para la introducción de perspectivas jurídicas descolonizadas dentro del núcleo conceptual del ejercicio del derecho de propiedad.

Es en virtud de la figura del abuso del derecho que podemos hablar de limitaciones frente al ejercicio del derecho, siendo que un derecho no solo otorga facultades sino también deberes; en el estado actual del ordenamiento jurídico civil solo se puede invocar el abuso de derecho cuando el ejercicio afecta la esfera de protección de un bien jurídico cuya titularidad corresponde a otro individuo, se debe fortalecer la protección a los bienes jurídicos de la colectividad para facilitar el control mediante la represión del abuso del derecho. Hablando de esto, es preciso señalar que la conceptualización de los bienes jurídicos colectivos en la doctrina y la legislación son similares a las perspectivas indígenas, tales como la asháninka que postula el equilibrio entre la actividad económica de la humanidad y la sostenibilidad del medio ambiente, mediante la consideración del territorio como un bien que corresponde a todos los seres vivos en contraposición al concepto colonial de que el territorio corresponde a los individuos que lo posean.

Por tanto, el concepto de bien jurídico colectivo se aleja de preceptos eurocéntricos como forma de otorgar solución frente al atentado, por parte del ejercicio abusivo del derecho de propiedad, contra bienes jurídicos como la salud y la integridad física, que, a su vez, dependen del estado de realidades externas como la situación del medio ambiente; por tanto, se busca juridificar su defensa mediante la instauración del medio ambiente sano como bien jurídico de carácter colectivo; esta idea, en principio, no es un desarrollo puro de la ideología occidental,

puesto que a partir de sus preceptos clásicos, los bienes jurídicos son solo individuales.

La siguiente atribución del derecho de propiedad, que es relevante, es la disposición del bien, según Serrano Alonso y Serrano Gómez (2005), "la disposición es la manifestación más importante del poder del titular, pues permite ceder, destruir, limitar" (p. 98); "enajenar o gravar un bien; es la más viva expresión dominial, por la mayor largueza que refleja" (Pereira, 1996, p. 74).

A partir de la lectura de la definición de la disposición de la propiedad se vuelve evidente que es en esta atribución donde reside la matriz epistemológica de toda la conceptualización de la propiedad, puesto que es la encarnación de la idea de "dominio"; por tanto, para lograr una descolonización del concepto del propiedad y permitir un cambio de paradigma con respecto al ejercicio de tal derecho, se vuelve ineludible reducir el alcance del amparo que da la ley a los actos de disposición y aumentar el rango de actos de disposición que representen un abuso del derecho.

En aras de poder lidiar con los problemas que la industria desenfrenada significa para la sostenibilidad del medio ambiente, es menester utilizar dispositivos jurídicos que unifiquen a la doctrina del abuso del derecho con la de los bienes jurídicos colectivos a través de la aplicación de la matriz epistemológica de "reciprocidad", con la finalidad de generar un estado jurídico que impida que el ejercicio de la propiedad tenga asidero legal y atribuciones tan amplias que permitan que tenga una relación unilateral depredadora con otros bienes jurídicos. Esto en vista de que para la visión occidental liberal, el derecho de propiedad es un bien jurídico de orden máximo, esta perspectiva debe ser moderada y limitada mediante un cambio de jerarquía, se debe buscar obtener una horizontalidad plena entre bienes jurídicos, en esto nos asiste la figura de los bienes jurídicos colectivos, la cual genera un esfera de protección mucho más amplia de lo que lo haría un bien jurídico individual, facilitando una

situación de horizontalidad con respecto a la masiva esfera de protección que tiene el bien jurídico de propiedad.

5. Discusión

5.1 Análisis de la cosmovisión shipibo-konibo, frente al reto jurídico de la propiedad colectiva del territorio como forma de ampliar la esfera de protección del bien jurídico de medio ambiente, la matriz epistemológica de "equilibrio"

Similarmente a los asháninkas, los shipibos-konibos tienen una visión del mundo como un todo interrelacionado, donde cada parte del mundo tiene importancia y dignidad.

El mundo shipibo es el espacio dónde viven las plantas, los animales, los astros, las casas, los seres espirituales, los seres de otros espacios, los curanderos, entre otros. En ese sentido, las y los pobladores de las diferentes comunidades coinciden al respecto y hacen la misma relación, es decir, conversar sobre el mundo es aludir a los seres que ahí habitan. Según esta perspectiva, los seres de los diferentes espacios confluyen desde su cosmovisión y es un todo vinculante.

> La cosmovisión del pueblo, respecto a su espacio de vida, es cíclica y siempre está relacionada al vivir bien. Además, es vinculante, dado que relaciona plantas, aves, astros, seres espirituales, es decir, todo aquello que existe y se enlaza con la vida. (CILA-UNMSM, 2012, p. 36)

Primero, de las percepciones shipibas podemos colegir que el territorio no solo se adjudica a los ocupantes humanos, sino que se considera que para mantener un equilibro se debe reconocer la pertenencia de la vida animal al territorio, junto con los humanos, en este aspecto se reconoce una limitación frente a la atribución que tiene el hombre con respecto a su soberanía sobre el territorio, al elevar el estatus del animal por medio del reconocimiento de su existencia no como un bien para explotar, sino como parte esencial del medio que hace posible la vida.

Haciendo una comparación entre la concepción occidental de propiedad con respecto al territorio y a los animales, encontramos que por la idea subyacente de "dominio", no se contempla la pertenencia del territorio a la colectividad, compuesta por humanos y animales, sino que la propiedad sobre el territorio la ejercen un número reducido de individuos quienes expanden la esfera de protección que ofrece el derecho de propiedad a medida que adquieren masas de terreno más amplias, este modelo es fruto de la concepción occidental y liberal de propiedad.

De la ideología shipiba hemos de extraer la matriz epistemológica de "equilibrio", este principio ha de nutrir al concepto de propiedad en aras de limitar las atribuciones de disposición que una persona propietaria pueda tener sobre el terreno, puesto que la atribución plena de todos los contenidos de un territorio a la prerrogativa de un individuo lleva al ejercicio abusivo del derecho, esto desemboca en la extracción unilateral de todo lo provechoso del terreno, teniendo como consecuencia que se arruine todo potencial uso y disfrute futuro del mismo.

Por tanto, a partir del designio de integrar el concepto de "equilibrio", que se forja a partir de las perspectivas shipibas, a la práctica jurídica del ejercicio de la propiedad, será menester reconocer dignidad y titularidad de bienes jurídicos a los animales, en razón que representan una parte esencial para la preservación del medio ambiente y que la protección de la vida silvestre es una tarea inalienable con respecto a todo esfuerzo de preservar el buen estado del ecosistema, esto implicaría reconfigurar de forma restrictiva las atribuciones que tienen los seres humanos con respecto a la disposición que se puede tener sobre la vida de los animales.

En resumen, como parte de los esfuerzos de preservación del ecosistema y de descolonizar el pensamiento jurídico en aras de este objetivo, la propuesta es modificar el concepto de propiedad en relación con la capacidad de disposición con respecto al terreno y a los animales, puesto que una práctica de la propiedad con atribuciones tan amplias genera la sobreex-

plotación del territorio, esto sin olvidar que la disposición sin límite sobre la vida animal también genera un desequilibrio en el ecosistema, lo cual tiene las mismas consecuencias que la disposición excesiva sobre el terreno. Siendo la afectación irreparable del ecosistema, estos desarrollos deben verse justificados y respaldados por la consagración del bien jurídico colectivo del medioambiente, que ha de tener como manifestaciones específicas la tutela de bienes jurídicos para la vida silvestre y la integración al sistema jurídico de nociones de la propiedad de los territorios como bien jurídico colectivo; además, junto a esto se debe integrar la percepción indígena del "equilibrio" al ejercicio de la propiedad, lo cual tendrá como fin que se identifique como abuso del derecho a toda conducta que afecte la integridad del ecosistema del territorio o que atente contra el equilibrio de las poblaciones animales que implican la preservación del ecosistema.

6. Conclusiones

Se desprende del análisis de los preceptos básicos de la cosmovisión indígena que, desde una perspectiva de derecho comparado, sus conceptos tienen importante potencial como matrices epistemológicas para construir un ordenamiento jurídico con dispositivos legales que permitan superar algunos de los retos más apremiantes de nuestra época, como lo es la preservación del medio ambiente.

La disquisición desarrollada en este ensayo señala que este objetivo se puede lograr mediante la restricción de las atribuciones de la propiedad conceptualizadas como "uso" y "disposición", mediante la integración de ideas fundamentales del pensamiento indígena en el sistema jurídico regular occidentalizado. Estas ideas de "equilibrio" y "reciprocidad" han de ser introducidas al derecho civil, generando un giro epistemológico para el derecho, orientando los desarrollos doctrinarios y jurisprudenciales futuros a alejarse de los conceptos

occidentales tradicionales, que dominan las sociedades postcoloniales; esto para formar un derecho descolonizado con desarrollos jurídicos conceptuales que respondan a la necesidad de un derecho original funcional frente a los problemas jurídicos modernos particulares de nuestra realidad.

El método propuesto para efectivizar la restricción de las atribuciones de "uso" y "disposición" del derecho de propiedad consiste en la instauración y constitucionalización de esferas de protección del bien jurídico colectivo de medio ambiente, en aras de crear una situación de horizontalidad entre bien jurídico medioambiental y de propiedad para poder establecer una noción de propiedad colectiva del territorio y medioambiente, en aras de que más conductas de ejercicio del derecho de propiedad entren en la categoría de abuso del derecho, resultando en un concepto de propiedad que se acomoda a las necesidades medioambientales y que es autosostenible.

Notas

1 "Decolonial analyses of epistemology help us see, especially, its role in 'creating, developing, and maintaining a hierarchy of knowledge and knowers particularly adapted for colonialism"

2 Paradigms gain their status because they are more successful than their competitors in solving a few problems that the group of practitioners has come to recognize as acute. To be more successful is not, however, to be either completely successful with a single problem or notably successful with any large number, To be more successful is not, however, to be either completely successful with a single problem or notably successful with any large number. The success of a paradigm —whether Aristotle's analysis of motion, Ptolemy's computations of planetary position, Lavoisier's application of the balance, or Maxwell's mathematization of the electromagnetic field— is at the start largely a promise of success discoverable in selected and still incomplete examples. Normal science consists in the actualization of that promise, an actualization achieved by extending the knowledge of those facts that the paradigm displays as particularly revealing, by increasing the extent of the match between those facts and the paradigm's predictions, and by further articulation of the paradigm itself.

3 The radical proposal involves a fundamental epistemological break with eurocentrism. Mignolo explicitly suggests that the future demandas thinking beyond eurocentrism (...)

Such an epistemológicas break involves thinking "outside" of the eurocentris paradigm. This outside is not a pure outside, untouched by the modern; it referís to an outside that is precisely constituted as difference by hegemonía discourse. Basically, the outside from which we must think, according to this radical proposal, is an outside create by eurocentrism.

In particular, the proposal is to look towards marginalized groups, specifically at how they resiste and struggle against domination and oppression, for a reinterpretation of the World and developmet of strategies to address its challenges.

4 On the moderate proposal, then, Decolonizing knowledge involves working with eurocentric concepts and categories, subjecting them to Critical scrutiny and reconstructing them in light of the experience and perspectives of marginalized groups to then use them as tools to make sense of our world.

Referencias bibliográficas

Avendaño, J. y Avendaño F. (2019). *Derechos reales.* Pontificia Universidad católica del Perú, Fondo editorial.

CILA.UNMSM. (2012). *Shipibo: territorio, historia y cosmovisión*. UNICEF.

CILA-UNMSM. (2012). *Asháninka: territorio, historia y cosmovisión.* UNICEF.

Díaz, E. (1998). *Curso de Filosofía del Derecho*. Barcelona - Madrid: Marcial Pons.

Kuhn, T. (1970). *The structure of scientific revolutions, Second edition*. University of Chicago.

Lander, E. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Editorial CLACSO.

Pereira, C. (1996). *Instituições de direito civil (12.a ed., t. IV).* Editorial Forense.

Posholi, L. (2020). *Epistemic decolonizaton as overcoming the hermenéutica injustice of eurocentrism.* Philosophical papers.

Serra Rodriguez, A. (2023). *Derecho civil III, Derechos reales.* De Verda y Beamonte y Serra Rodriguez (Coord.). Tirant lo blanch.

Serrano Alonso, E. y Serrano Gomez, E. (2005). *Manual de derechos reales.* Editorial Ebisofer S. L.

Varsi Rospigliosi, E. (2019). *Tratado de derechos reales, tomo II.* Editorial de la Universidad de Lima.

Witker, Jorge. (1995). *Metodología de la investigación jurídica*. Ed. Mac Graw Hill. México.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 215-233

REVISIONES AL ESTATUS ONTOLÓGICO DE LO MENTAL EN EL SIGLO XX

REVISIONS TO THE ONTOLOGICAL STATUS OF THE MENTAL IN THE XX CENTURY

REVISÕES AO ESTATUTO ONTOLÓGICO DO MENTAL NO SÉCULO XX

Carlos Enrique Rojas Camacho*
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
ORCID: 0000-0003-4711-7356
11030031@unmsm.edu.pe

Recibido: 13/10/2023
Aceptado: 09/12/2024

* Carlos E. Rojas (1992) es bachiller en Filosofía por la UNMSM, egresado de Educación-Inglés por las UNFV, maestrante en Filosofía con mención en epistemología por la FLCH-UNMSM. Actualmente se desempeña como docente invitado por la UNSAAC.

Resumen

Durante el siglo XX, el tratamiento del problema derivó, primero, al conductismo y más tarde al funcionalismo como sus corrientes preponderantes. Usualmente, se creyó que el problema de la relación de la mente con el cuerpo, o más bien, mente-cerebro, encontraría solución —eventualmente— en los sistemas computacionales. Así, las diversas posturas apuntan hacia un monismo, pero sin zanjar la discusión, dado que no parece posible operar una reducción del ámbito mental al material. En el presente artículo reevaluaremos el ámbito de lo ontológico a raíz de la propuesta materialista anómala de Donald Davidson, para quien es posible operar una reducción en la que no es necesario la construcción de enunciados de tipo nomológico para hablar científicamente de la esfera de lo mental; además de dilucidar sus implicancias de modo tal que se desarrolle una defensa frente a la acusación de determinismo que recae sobre los materialismos o monismos.

Palabras Clave: filosofía de la mente, Ontología, dualismo, monismo, materialismo.

Abstract

During the 20th century, the treatment of the problem, derived first to behaviorism and later to functionalism as its preponderant currents. Usually, it was believed that the problem of the relation of the mind with the body; or rather, mind - brain, would eventually find a solution in computational systems. Thus, all the different positions point towards a monism, but without settling the discussion, since it does not seem possible to operate a reduction of the mental sphere to the material. In this article we will re-evaluate the scope of the ontological as a result of Donald Davidson's anomalous materialist proposal, for whom it is possible to operate a reduction in which the construction of nomological statements is not necessary to speak scientifically of the mental sphere; in addition to elucidating its implications to develop a defense against the accusation of determinism that falls on materialisms or monisms.

Keywords: philosophy of mind, Ontology, dualism, monism, materialism.

Resumo

Durante o século XX, o tratamento do problema levou, primeiro, ao behaviorismo e depois ao funcionalismo como correntes predominantes. Normalmente, acreditava-se que o problema da relação da mente com o corpo; ou melhor, mente-cérebro, encontraria uma solução –eventualmente- em sistemas computacionais. Assim, as diversas posições

apontam para um monismo, mas sem resolver a discussão, visto que não parece possível uma redução da esfera mental à material. Neste artigo reavaliaremos o alcance do ontológico seguindo a proposta materialista anômala de Donald Davidson, para quem é possível operar uma redução na qual a construção de enunciados nomológicos não é necessária para falar cientificamente sobre a esfera do mental. Além de elucidar suas implicações de tal forma que se desenvolva uma defesa contra a acusação de determinismo que recai sobre materialismos ou monismos.

Palavras-chave: filosofia da mente, Ontologia, dualismo, monismo, materialismo.

1. Desarrollos en la contemporaneidad

El presente artículo es parte del proyecto de tesis *El estatus ontológico de lo mental*, investigación que se lleva a cabo para obtener el grado de magister en Filosofía con mención en Epistemología, en el programa de posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El objetivo de la investigación en general es determinar dentro de una ontología naturalista y monista, el tipo de jerarquía o estatuto de los fenómenos mentales; en dicho marco, el presente artículo aborda una revisión de las posturas —y sus compromisos ontológicos— que se desenvolvieron a lo largo del siglo XX.

Al referirnos a la contemporaneidad, nos estamos refiriendo indefectiblemente a la ciencia tal y como la concebimos en nuestro ideario, o a sus precursores, sus reformadores, los responsables del cuerpo que este sistema de conocimientos tiene hoy. Sin duda, uno de los pasos más importantes fue el planteamiento que se llevó a cabo acerca del mismo en los albores del s. XX, con la extensión del método científico a todas las áreas de la experiencia humana; el problema de la mente y el cuerpo es ocasión del surgimiento de la psicología experimental.

La premisa principal era que los fenómenos psicológicos también podrían ser estudiados por el método experimental. La cuestión con los fenómenos psicológicos es que se empiezan a

estudiar mediante el comportamiento, que era lo visible, tratando de predecirlo y modificarlo.

El estudio de la *sustancia* de lo mental quedó, parcialmente relegado; dado que estos nuevos investigadores: "Además, tienen que afrontar la preclusión kantiana en la definición de objetividad, que excluye la posibilidad de incluir al sujeto que conoce y experimenta, en la esfera de lo [que] se observa objetivamente" (Vanzago, 2011, p. 145)

> Fue una tesis central de los filósofos pertenecientes a este movimiento, al menos en los primeros años, que el lenguaje de la Física es un lenguaje universal, en el sentido de que toda disciplina que aspire a ser científicamente aceptable debe ser traducible a la Física; como es natural, esta tesis se denominó fisicismo. ("physicalism"; Carnap, "El lenguaje fisicista como lenguaje universal de la ciencia", 1931). (Hierro-Pescador, 2005, p. 37).

En el propio resumen de Carnap, de lo que se trata es de llevar a la psicología al terreno de la ciencia unificada, en la cual se "reduce todo concepto a relaciones de magnitud, esto es, a una sistemática atribución de números a puntos espacio-temporales" (Ayer, 1965, p. 203).

Sin embargo, esto no sucederá sin una férrea resistencia, de todo tipo, desde las posturas dualistas-idealistas. La primera y más importante, por lo que significó inclusive para nuestra tradición es el *Espiritualismo*, parte de la filosofía del francés Henry Bergson, que impone un dualismo sustancial de nuevo cuño —pero dualismo, al fin y al cabo— guiado por las preocupaciones de índole determinista con las cuales se acusan usualmente al materialismo y al monismo en general.

1.1. Espiritualismo

Henri Bergson (1859-1941) trata desde una perspectiva dualista (aunque no se acepte él mismo como dualista) al problema de la relación entre la mente y el cuerpo; con ello nos atendremos

a un férreo combate contra el determinismo y la ya conocida crítica al positivismo; denunciando cómo la ciencia no puede captar para sí el momento de la vida, la actividad. Luego, en *La evolución creadora*, una de sus principales obras, nos anuncia el filósofo francés el punto de apoyo de su filosofar: el *élan vital* o fuerza vital, comparable al *acto*. Uno de los objetivos del filósofo francés será el tratar de demostrar la irreductibilidad del hombre a la naturaleza.

El *élan vital,* como impulso creador, es —ontológicamente— el sostén del existir, y lo que evita que el hombre se atasque en un momento del conocimiento. Bergson eludirá, en *Materia y Memoria* hablar de materia en sí misma; él escoge, más bien, hablar de imágenes. Según lo planteado, algo en la línea kantiana, no puede uno referirse a nada sino como a una imagen, ya que sólo a imágenes se llega y no a la cosa misma como desligada del sujeto-imagen de un cuerpo propio. "Llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo" (Bergson, 2013, p. 37).

Sin embargo, desde un principio detectamos problemas en la argumentación bergsoniana. El autor se pone en la diatriba de llamar a todo cuanto hay como *imagen*, esa es la unidad fundamental de lo que hay; sin embargo, termina encontrando dos tipos distintos de imágenes, haciendo resurgir el dualismo que él buscaba zanjar en un sincretismo: estas dos imágenes son las de imagen-universo e imagen-cuerpo(yo), donde en el caso del primero, la imagen-universo, contiene en sí otras imágenes que se concatenan y obedecen a relaciones de índole mecánica; mientras que el caso de la imagen-cuerpo es el de una imagen central que hace variar con su cambio a sus imágenes circundantes; es decir, a su percepción del primer tipo de imagen.

La imagen-universo, no tiene un centro alrededor del cual gravitan las demás imágenes, sino que es el conjunto simple y automático de ellas, que se rige por sus propias leyes, mientras que la imagen-cuerpo es inevitablemente el centro de toda

experiencia de otras imágenes; su relación con las demás imágenes está condicionada de su propia condición en el momento. Esta sería la distinción básica entre la percepción del mundo del realismo y el idealismo, respectivamente. De esta manera, Bergson intenta rechazar materialismo e idealismo; de tal manera que ambas posturas llevan —según él— al dualismo.

Él afirmará entonces que la imagen-cuerpo es netamente un instrumento para la acción. A partir de ahí, obviando los comienzos que dan las posturas antagónicas ya rechazadas, construirá su teoría del accionar mediante la memoria, donde esta es un banco de experiencias que trae el pasado para la selección de una acción adecuada frente a un estímulo o una conmoción como la llama el pensador francés. Este seleccionar lo más adecuado nos libra de la necesidad. Como centro de acción puro, mis percepciones no son más que las cosas mismas, mi percepción pertenece más a esas imágenes que a las imágenes a mi cuerpo. Habíamos dicho ya que nos referimos a las cosas como imágenes porque nunca llegamos a ellas mismas; esto es porque en el ritmo de acción, seleccionamos una de muchas imágenes posibles de una misma cosa que esté acorde con nuestro ritmo de acción.

Señalado lo anterior con respecto a la memoria, Bergson nos dirá que esta enuncia ineludiblemente el espíritu, toda vez que es condición de libertad. Además, que no es una función del cerebro. Para tratar de demostrar ello recurre a los conocimientos que, de amnesias y trastornos de la memoria tiene; donde para él, la amnesia no presenta una lesión considerable, mientras que el trastorno de la memoria es más bien una baja en la vitalidad de la acción del recordar. La naturaleza es considerada como el sino del sistema nervioso, donde todo se gesta a partir de la acción. La memoria no es función del sistema nervioso; la memoria es de una naturaleza distinta. La memoria es el espíritu. “El espíritu toma de la materia las percepciones de donde extrae su alimento, y se las devuelve bajo la forma de movimiento en la que ha plasmado su libertad” (Bergson, 2013, p. 255).

Sin embargo, aunque lo haya tratado con todas sus fuerzas, con todo el *espíritu*, Bergson no hace sino recaer otra vez en un dualismo insalvable; aunque en el camino acierte muchas veces en describir las diversas funciones de la esfera cognitiva. En el trabajo de Bergson vemos, sin embargo, que memoria o espíritu se comunican y hacen operar el sistema nervioso en la acción; es su banco de posibilidades para decidir y actuar. ¿Cómo es posible que dos cosas de naturalezas distintas se comuniquen de tal manera?

1.2. Monismo o fisicalismo

A finales del s. XIX e inicios del XX, la perspectiva general de la ciencia era que la realidad toda era susceptible de ser estudiada por el método científico, cosa que se verá en la primera mitad del siglo pasado, concretado en la postura originada por el Círculo de Viena, que se ha tenido a bien llamar el fisicalismo, compromiso ontológico en el que se asume que la totalidad de lo existente se limita a lo físico o material. Es, por tanto, una visión monista y materialista de lo que acontece, lo que lleva a rechazar el dualismo en todas sus versiones, lo que colisiona frontalmente con el fundamento de las creencias religiosas y con las teorías tradicionales sobre el sustento de lo mental.

> Russell intenta construir un monismo empírico neutral, capaz de evitar tanto sus derivaciones idealistas como realistas. Se pone el acento en la experiencia como origen y campo donde tienen lugar las sensaciones, las percepciones y los recuerdos con los cuales se construyen los objetos (tanto físicos como psíquicos). En este campo de la experiencia no se dan sólo mesas y sillas, sino también personas. Según Rusell, desde esta perspectiva es posible evitar el dualismo entre mentes y cuerpos (lo mental y lo físico), ya que constituyen distintas formas de configurar el mismo material empírico originariamente neutro y, por lo tanto, ontológicamente configurado de una manera determinada. (Vanzago, 2011, p. 229)

La aproximación fisicalista al fenómeno de lo mental, considera de facto que en la realidad hay una sola sustancia, susceptible de ser cuantificada. Es decir, de lo que se trata es de reducir los enunciados de lo mental a enunciados del tipo de la ciencia física. Propio de esta corriente, a la que también se le conoce como el positivismo lógico, es la importancia que se le da a la depuración de elementos lingüísticos innecesarios, falsos, carentes de sentido o —sobre todo— *metafísicos.* El primer fruto de estas cuestiones será lo que se ha venido en llamar *conductismo filosófico*, el cual trataremos a continuación.

1. 2. 1. Conductismo filosófico

Una de las figuras más importantes de este movimiento sería Gilbert Ryle (2005) quien defiende al conductismo señalando que, a pesar de las críticas que motejaban a la posición a la que se acoge de mecanicista, es la observación de la conducta lo único que puede ser testificado, medido y controlado [como cualquier disciplina científica que se aprecie de serlo]. Además, en la literatura es frecuente la descripción de estados psicológicos a partir de las conductas de los personajes (*muecas, gestos y tonos de voz,* p. 350). Los psicólogos apostaron entonces por considerar que estas no eran solo características externas sino el propio contenido de los hombres; siendo así un paso más para alejarse de la dualidad sustancial.

A criterio de Paul Churchland (1999), el conductismo tiene su origen en tres motivaciones: 1. El rechazo del dualismo, 2. El significado de toda oración depende de circunstancias observables, y 3. La convicción de que gran parte de los problemas filosóficos no son sino problemas del lenguaje. De buenas a primeras, no es una teoría acerca de los llamados *estados mentales,* sino que es una teoría que opera con el vocabulario asociado a ellos.

> Específicamente, lo que se afirma es que, cuando hablamos acerca de emociones y sensaciones y de creencias y deseos,

> no hablamos sobre episodios internos fantasmales, sino que se trata de una forma abreviada de hablar sobre modelos reales y potenciales de *conducta*. (Churchland, 1999, pág. 47)

1. 2. 2. Funcionalismo

Para el advenimiento del funcionalismo han tenido que pasar ciertas irrupciones en el campo de la ciencia, Vanzago (2011) señala que las responsables del cambio de paradigma en las investigaciones son —en gran parte— las ciencias cognitivas, que pretendían estudiar la interioridad del sujeto mediante métodos intersubjetivos. El modelo que propugnan las ciencias cognitivas de mediados del s. XX se caracteriza por los siguientes aspectos: 1) Tendrá fuerte arraigo en la lingüística y 2) Dado el avance de la informática, se da un paralelismo entre la mente y la computadora.

> Esta analogía se basa en tres hitos fundamentales: a) que pensar es equivalente a procesar información, b) que la mente es un proceso organizado de manera independiente a su soporte material (según un paralelo con la relación entre *software* y *hardware*) y destinado a funcionar, es decir, cuya finalidad es realizar funciones, no la de "ser" algo o alguien, y c) que la modalidad con la que la computadora (cuyas características nos son conocidas) realiza tales funciones representa un modelo adecuado para comprender el funcionamiento (desconocido) de la mente. (Vanzago, 2011, p. 241)

Concebida usualmente como la heredera del conductismo, sin embargo, a diferencia de esta, no son los determinantes el ambiente sino el tipo de estímulo y respuesta. De lo que se trata, como indica el meollo de esta corriente es la función que cumple.

> Mientras que el conductista trata de definir todo tipo de estado mental exclusivamente en términos de estímulo

> ambiental y respuesta en forma de conducta, el funcionalista niega totalmente esta posibilidad. A su modo de ver, la caracterización adecuada de casi todos los estados mentales supone una referencia ineludible a una variedad de otros estados mentales con los cuales tiene una conexión causal, de modo que una definición reduccionista exclusivamente en términos de estímulos y respuestas notoriamente observables por todos es absolutamente imposible. [...] Lo que cuenta en el terreno de lo mental no es la materia de la que está hecho un ser, sino la estructura de las actividades internas que sostiene esta materia. [...] Al describir los estados mentales como estados esencialmente funcionales, esta teoría coloca el objeto de la psicología en un nivel más abstracto, separado de los múltiples detalles que presenta la estructura neurofisiológica (o cristalográfica o microelectrónica) del cerebro. (Churchland, 1999, p. 65 - 67)

Por otro lado, Putnam (en *Mentes y Máquina,* Ross, et al., 1970), explica que, para la noción de estado mental, tenemos ciertos rasgos que pueden diferenciar los estados mentales y lógicos de los físico-estructurales, a saber:

> 1. La organización funcional (solución de problemas, pensamiento) del ser humano o de la máquina, puede ser definida en función de las secuencias de los estados mentales o lógicos respectivamente (y de las verbalizaciones que los acompañan), sin referencia al carácter de la "realización física" de esos estados.
>
> 2. Los estados parecen estar íntimamente relacionados con la verbalización.
>
> 3. En el caso del pensamiento racional (o de una computación), el "programa" que determina cuáles estados suceden a cuáles estados, etcétera, está abierto a una crítica racional. (Ross et al., p. 125)

El asunto para Turing (Ross, et al, 1984), parte de la consideración de *máquinas abstractas,* máquinas tales que no pudieran tener un error de funcionamiento (de causa mecánica

o eléctrica); sino que operan en el nivel puramente matemático. Es en el *juego de la imitación* (en funcionar como algo inteligente), que juzgamos su capacidad; dado que —incluso— cuando consideramos el problema de las otras mentes, nunca tenemos garantía de los estados mentales de los otros, porque no podemos tener el acceso "privilegiado" que tienen los individuos a sus mentes. Con ello, Turing no rechaza la existencia de tales, pero sí comete un desvío "útil": para la investigación de los *estados mentales* no hace falta un alcance de índole ontológico directo de los mismos. Esto parece estar emparentado con la siguiente idea: que todo conocimiento tiene de partida una pretensión funcional; aunque también señala respecto a las computadoras digitales: "Hace unos años, cuando aún se hablaba poco de computadoras digitales, era de esperar que su mención suscitará incredulidad cuando se hablaba de sus propiedades sin explicar su construcción" (Ross et al., 1984, p. 32), delatando así una ineludible preocupación por el *sustento* o sustancia que conforma el objeto inteligente, aunque su esfuerzo se dirija a avanzar pragmáticamente, dándole la posibilidad de agencia a un ente independientemente de un tipo de sustrato estricto o restrictivo. Lo que podemos juzgar, con claridad, es el funcionamiento, el funcionamiento inteligente.

1. 2. 3. Dualismo de las propiedades

La cuestión con el dualismo de propiedades es la siguiente: se concibe un monismo sustancial: todo es materia; sin embargo, hay propiedades mentales que no son propiedades físicas. Es decir, existen enunciados sobre estados mentales que no son reductibles a enunciados de tipo físico. Estas propiedades inidentificables por la ciencia común son las mismas a las cuales se hace referencia en las críticas hacia el funcionalismo: los qualia.

La primera de estas caracterizaciones, y la más antigua, es el epifenomenismo. Según Churchland (1999), en el epifenome-

nismo se piensa que los fenómenos mentales son irreductibles a fenómenos físicos. Es decir, son superiores y que aparecen espontáneamente en los cerebros altamente desarrollados, como el de los hombres. La cuestión particular es que los fenómenos mentales de los epifenomenistas no pueden actuar en el mundo: no operan causalidad. Son simplemente *reflejos* de lo que acontece, justamente porque provienen del funcionamiento del cerebro, pero no retornan a él consecuencia alguna.

Con claras reminiscencias al planteamiento de Spinoza (2000), lo mental vendría a ser una proyección consciente y engañadora acerca de una supuesta voluntad humana. Desde luego, esta posición también se condice con lo dicho por la perspectiva evolucionista: que nuestra conducta y reacciones instintivas vienen determinadas, como por defecto —con sello de fábrica, si se quiere—, para sobrevivir; sin embargo, deja de tomar en cuenta el aprendizaje mediante la actividad social en su continuo proceso de *adaptación creadora* frente al medio, además que encierra un compromiso burdo con la ley de acción y reacción de claros visos mecanicistas.

Nuestra posición frente a este problema es que la conducta humana no puede no tener una importante impronta evolutiva, pero que su concreción, ejecución y renovación sólo puede darse gracias al influjo receptivo-activo del sujeto en las relaciones de producción (que son las relaciones sociales, interpersonales y de los miembros de la sociedad con el medio natural).

Churchland (1999) señala aún una segunda caracterización del dualismo de propiedades, nominado como *dualismo interaccionista de propiedades*. Como su nombre lo indica, en esta versión, la esfera de lo mental sí encuentra un nexo causal de retorno con respecto a la esfera de lo propiamente físico. Aquella surge —esta es una formulación propia del emergentismo— también en determinado momento de desarrollo evolutivo del cerebro; la cuestión se encuentra en que las "propiedades mentales […] son propiedades nuevas que las ciencias físicas no pueden explicar ni predecir" (Churchland, 1999, p. 32).

Hace bien en señalar Churchland la contradicción a la que lleva esta nueva propuesta: ¿cómo podrían ser irreductibles las propiedades de lo mental a los enunciados físicos si provienen directamente de estos y hay un nexo de causalidad recíproca?

Existe aún una última caracterización de este dualismo, que Churchland (1999) ha venido en llamar como *dualismo de las propiedades elementales*, para el cual, en resumidas cuentas, se trata de que no serían reductibles las propiedades de lo mental a lo físico, dado que las propiedades mentales ya le son intrínsecas a la realidad. Ahora, este tipo de argumentación parece fallar porque lo mental no aparece sino en sistemas bastante complejos y no parece estar en otros niveles de la realidad, muy a pesar —inclusive— de los intentos de resucitar estos planteamientos a la luz de ciertas interpretaciones del mundo cuántico.

En el sentido de lo que Lenin (s. f.) señala en *Materialismo y Empiriocriticismo*, criticando la postura de Mach que, para aquel, la sensación es verdaderamente el contacto directo de la conciencia con el mundo exterior, la transformación de la energía de la excitación exterior en un hecho de conciencia. Las palabras del neurocientífico António Damasio complementan correctamente esta postura:

> Las imágenes que experimentamos son construcciones cerebrales *provocadas* por un objeto, y no reflejos especulares del objeto. No hay una representación del objeto que se transmita ópticamente desde la retina hasta la corteza visual. La óptica termina en la retina. Más allá de ella hay transformaciones físicas que tienen lugar en continuidad desde la retina hasta la corteza cerebral. De igual forma, los sonidos que oímos no son proclamados a son de trompeta desde la cóclea hasta la corteza auditiva por algún megáfono, aunque las transformaciones físicas se desplacen desde la una a la otra, en sentido metafórico. […] Sin embargo, somos tan similares entre nosotros desde el punto de vista biológico, que construimos patrones neurales similares de la misma cosa. No ha de sorprender que surjan imágenes semejantes de estos patrones neurales similares. Ésta es

> la razón por la que podemos aceptar, sin protestar, la idea convencional de que cada uno de nosotros ha formado en su mente la imagen reflejada de alguna cosa concreta. **En realidad, no lo hemos hecho**. (Damasio, 2007, p. 190 – 191; Las negritas son nuestras)

Aunque en la teoría leninista de lo mental, de lo que se trata es de ver el hecho de conciencia como un mero reflejo, quizás habría que hacer la corrección, porque ha hecho todo el camino correcto hasta considerar que el hecho de conciencia es una transducción de la energía exterior, de tal manera que en el cerebro debe haber ciertos elementos constituyentes de estas imágenes. El problema aquí, no es precisamente el *gnoseológico* o *el epistemológico,* en razón del cual Lenin construye su teoría, sino el problema ontológico de la esfera de lo mental. Para comprender mejor, no asumimos tampoco el dualismo de las propiedades como puede parecer a primera vista, sino que confiamos en una resolución materialista, naturalista del asunto y sin embargo, señalamos lo mismo que Damasio, quien resume nuestra interrogante de la manera expuesta supra: que aunque sea perfectamente creíble (y en ese sentido van las críticas que nos agrupan con los dualistas) creer que las imágenes reflejas que formamos de una cosa concreta son las mismas en todas las personas (en aras a la verdad), cuando en sentido **estricto** esto no es necesario.

1.3. El materialismo eliminativo

La posición que va a presentar Churchland podemos enmarcarla dentro del marco de una teoría de la identidad psicofísica; sin embargo, podemos considerarla la versión más acabada de esta. Para Churchland (en Rabossi, 1995), se espera que la *psicología folk* o la teoría tradicional de los estados psicológicos sea desplazada por un marco conceptual de la neurociencia completa.

Aun así, tiene la esperanza de reducir bajo un nuevo esquema conceptual el ámbito de lo mental. Sin embargo, no contempla una solución clara —o no la llega a plantear— sobre el problema que suscita que los sucesos mentales escapen a ser atrapados en una red nomológica. Sobre esto, toca avizorar lo que Davidson deja planteado.

1.4. El monismo anómalo, una reducción posible

Los llamados *sucesos mentales* se resisten a ser estudiados en una red nomológica física. Es problemático el hecho de reconciliar el papel causal de los sucesos mentales en el mundo mientras que su descripción escapa al determinismo causal. (Davidson, 1995)

Davidson encuentra los siguientes problemas: en un esquema ontológico-materialista de representación de la realidad, una unidad sustancial, ¿cómo es posible la libertad al mismo tiempo que se da la causalidad? Desde el comienzo del ensayo —la cita corresponde al primer párrafo de *Sucesos Mentales*— pone en cuestionamiento el crudo determinismo de las pretensiones nomológicas de las ciencias físicas, que hace parecer incompatibles la "libertad del ser humano y la necesidad natural" (Hierro-Pescador, 2005, p. 147).

El filósofo, natural de Springfield, encuentra para el estudio de lo mental, lo que él tilda como *aparente contradicción,* la cual sería producida por los siguientes principios:

1. Principio de interacción causal,
2. Principio del carácter nomológico de la causalidad y
3. Principio del anomalismo de lo mental.

El discípulo de Quine desarrolla su disertación alrededor de estos tres tópicos, tratando de diluir la contradicción que parece deslizarse por la aceptación simultánea de aquellos tres principios. La aceptación de los dos primeros haría imposible la aceptación del tercero.

En resumidas cuentas, la postura de Davidson se ancla en el materialismo, en tanto que acepta una única clase de acontecimientos con dos tipos de descripción: una física, la otra mental; sin embargo, niega que haya correlación nomológica entre ambas descripciones (Hierro-Pescador, 2005).

El aspecto central de la argumentación de Davidson (1995), como vemos, es el asunto de la descripción. Es monista en tanto que afirma que todo hecho particular, un suceso mental particular, en tanto hecho, debe tener una correlación, una explicación física; pero se ejemplifica lo anómalo en el sentido de que no se puede reducir el "ámbito" de lo mental a una suerte de encadenamiento nomológico donde cada suceso mental, subjetivo, se deba irrestrictamente a una clase de sucesos físicos. Siendo más específico: no puede establecerse una reducción lingüística psicofísica, nomológica, porque para lo mental no se encuentra una descripción tal que a una causa (física) de clase A le siga una consecuencia (mental) de clase X; sino, que lo que encontramos es que la causalidad se da solo entre casos particulares.; así, "cada suceso mental que está relacionado causalmente con un suceso físico, es un suceso físico. […] A los sucesos mentales, en tanto clase, no puede explicarlos la ciencia física; en cambio, sí a los sucesos mentales particulares, cuando conocemos identidades particulares" (Davidson, 1995, p. 283 - 284).

Conclusiones

Con todo, se intuye que, en la argumentación respecto a la realidad del pensamiento, se opera una distinción ontológica entre dos ámbitos consustanciales: el de lo físico y el de lo mental; lo que nos lleva a retrotraernos, para una mejor descripción, a términos propios de la filosofía de Spinoza: los modos. Una misma sustancia, dos modos de ser. La caracterización que le ha dado Churchland. (1999), por su parte, a este tipo de posiciones (aunque no mencione a Davidson en su examen

ontológico de las mismas) es la de *dualismo de las propiedades*. Y el mismo Davidson (1990), citado por Hierro-Pescador (2005, p. 153) afirma que "No hay cosas tales como las mentes, pero las personas tienen propiedades mentales, que es decir que ciertos predicados psicológicos son verdaderos de ellas". Y, sin embargo, no son —siguiendo con su posición— reducibles a enunciados psicofísicos.

En el III Congreso Nacional de Filosofía, el Dr. Cuéllar (1988) sostiene que:

> En el análisis de la función refleja del cerebro visto como fenómeno material, se puede considerar que este realiza conexiones intelectuales de asociación, disociación, síntesis, etc., pero sobre todo de aprehensión de la realidad a través de transducciones de isomorfismo a nivel de las estructuras moleculares de la electro bioquímica del sustrato cerebral, las cuales resultan por ahora ser muy superiores a los de una computadora —puesto que— el cerebro está formado por miles de millones de neuronas y mantiene activa —en movimiento— la información a transducción isomorfa en el nivel molecular. Acumulación cuantitativa que deviene también en una nueva cualidad. (Cuéllar, 1988, noviembre-diciembre)

Cuéllar (2016) desarrollará su posición en su trabajo doctoral, *La esencia de la conciencia cognoscente, entendida aristotélicamente, como el lugar de las formas*; pero el examen del mismo excede los propósitos de este trabajo, por lo que nos limitaremos a constatar que a lo largo de esta discusión se sientan las bases para una nueva interpretación materialista de un esquema monista de interpretación de la realidad, teniendo al ámbito de lo mental como un sustrato superior pero no ajeno de lo físico, de tal manera que en su explicación materialista consecuente no se recae en el determinismo, como señalara Bergson (2013) en *Materia y memoria*, trabajo que vio la luz en 1896, siendo el último resquicio —a nuestro juicio— del dualismo sustancial.

Por último, considerando que *reducir* el ámbito de lo mental al ámbito físico no necesariamente tiene que resultar en un determinismo que termine ahogando las posibilidades del ser humano en tanto humano, consideramos también que no se puede *expulsar a la libertad razonando*; en tanto que debemos examinar también lo que consideramos la necesidad nomológica. Los límites que se pueden establecer entre lo que es común por especie pueden trazarse justamente en lo que *por defecto* está en nosotros al momento de nacer; mientras que nuestra interrogante se centrará en las actividades conscientes pues entre estas, en la elección, es donde podemos vislumbrar lo que *prima facie* se aleja de la necesidad y que, por tanto, es más útil para el propósito de nuestra investigación.

Referencias bibliográficas

Bartra, R. (2007). *Antropología del Cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos.* Fondo de Cultura Económica.

Bennett, M. et al. (2008) *La naturaleza de la conciencia. Cerebro, mente y lenguaje.* Paidós.

Bergson, H. (2013). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.* Cactus.

Broncano, F (ed.) (2007) *La mente humana.* Trotta.

Bunge, M. (2012). *Ontología II.* Gedisa.

Bunge, M. (2002). *El problema mente-cerebro.* Tecnos.

Churchland, P. (1999). *Materia y Conciencia.* Gedisa.

Crick, F. (2003). *La búsqueda científica del alma.* Debate.

Crane, T, (2008) *La mente mecánica. Introducción filosófica a mentes, máquinas y representación mental.* Fondo de Cultura Económica.

Cuéllar, L. (1988, noviembre-diciembre) *El problema de la libertad y la responsabilidad moral en la máquina.* Ponencia presentada en el III Congreso Nacional de Filosofía, Trujillo.

Cuéllar, L. (2016). *La esencia de la conciencia cognoscente entendida aristotélicamente como el lugar de las formas.* Universidad de Ciencias y Humanidades.

Damasio, A. (2007). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Crítica.

Davidson, D. (1981). *Sucesos mentales.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Descartes, R. (2010). *Meditaciones acerca de la Filosofía Primera. Seguidas de las objeciones y respuestas.* Universidad Nacional de Colombia.

Edelman, G. y Tononi, G. (2000). *A universe of conciusness. How matter becomes imagination*. Basic Books.

Engels, F. (1961). *Dialéctica de la Naturaleza*. Grijalbo.

Engels, F. (s. f.). *El anti – Dühring*. Homo Sapiens.

Farrington, B. (1980) *Ciencia y filosofía en la antigüedad*. Ariel.

Hierro-Pescador, J. (2005). *Filosofía de la mente y de la Ciencia cognitiva.* Akal.

Llinás, R. (2002). *El cerebro y el mito del yo*. Norma.

Rabossi, E. (comp.) (1995). *Filosofía de la Mente y Ciencia Cognitiva.* Paidós.

Ross, A., et al. (1970). *Mentes y máquinas.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Ross, A., et al. (1980). *Controversia sobre mentes y máquinas*. Tusquets

Ryle, G. (2005). *El concepto de lo mental*. Paidós

Sánchez, F. (1977). *Que nada se sabe*. Aguilar.

Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trotta.

Tononi, G. (2012). *Phi: a voyage from the brain to the soul*. Pantheon Books

Tegmark, M. (2014, April). Consciousness as a state of matter. *New Scientist*, pp. 28 -31.

Vanzago, L. (2011). *Breve historia del alma.* Fondo de Cultura Económica.

Villoro, L. (1992). *El pensamiento moderno.* Fondo de Cultura Económica.

Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones Filosóficas. Sobre la certeza.* Gredos.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 235-258

INGRESO DE *KOMËTAGANTSI* "ADIVINANZA" DE LA CULTURA *NOMATSIGENGA* A LA ESCUELA PARA EL DESARROLLO DE CAPACIDADES COMUNICATIVAS

ENTRY OF KOMËTAGANTSI "RIDDLE" OF NOMATSIGENGA CULTURE TO SCHOOL FOR THE DEVELOPMENT OF COMMUNICATIVE SKILLS.

ENTRADA DO KOMËTAGANTSI "ENIGMA" DA CULTURA NOMATSIGENGA NA ESCOLA PARA O DESENVOLVIMENTO DE HABILIDADES DE COMUNICAÇÃO

Silvia Luz Escobar Mincami[*]
Universidad Nacional Mayor San Marcos
luz.56pucp@gmail.com
ORCID: 0009-0007-9026-709X

Recibido: 04/10/2024
Aceptado: 21/11/2024

[*] Egresada de la carrera de Educación Intercultural Bilingüe de nivel primaria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de la maestría en Educación Intercultural Bilingüe de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la misma universidad. Es traductora e intérprete —certificada por el Ministerio de Cultura del Perú— en la lengua originaria nomatsigenga. Actualmente, es docente de nivel primaria en la escuela Cubantia, distrito San Martín de Pangoa, provincia de Satipo, departamento de Junín.

Resumen

El artículo analiza la incorporación de la komëtagantsi, una adivinanza de la cultura nomatsigenga, en la escuela de Cubantia como herramienta pedagógica para mejorar la expresión oral de los estudiantes que hablan esta lengua. Aunque tradicionalmente no se considera un recurso educativo formal, los docentes lo utilizan en el nivel primario para desarrollar las habilidades comunicativas en lengua nomatsigenga. Se plantea la pregunta sobre las razones de esta inclusión en el currículo escolar, sugiriendo la necesidad de una explicación científica desde la perspectiva de la Educación Intercultural Bilingüe y otras disciplinas.

Palabras clave: komëtagantsi, comunicación, escuela, cultura nomatsigenga, Educación Intercultural Bilingüe.

Abstract

The article analyzes the incorporation of the komëtagantsi, a riddle from the Nomatsigenga culture, in the Cubantia school as a pedagogical tool to improve the oral expression of students who speak this language. Although it is not traditionally considered a formal educational resource, teachers use it at the primary level to develop communicative skills in Nomatsigenga language. The question arises as to the reasons for this inclusion in the school curriculum, suggesting the need for a scientific explanation from the perspective of Intercultural Bilingual Education and other disciplines.

Keywords: komëtagantsi, communication, school, nomatsigenga culture, Intercultural Bilingual Education.

Resumo

O artigo analisa a incorporação do komëtagantsi, uma adivinha da cultura nomatsigenga, na escola de Cubantia como uma ferramenta pedagógica para melhorar a expressão oral dos alunos que falam esse idioma. Embora não seja tradicionalmente considerado um recurso educacional formal, os professores o utilizam no nível primário para desenvolver habilidades de comunicação no idioma nomatsigenga. Surge a pergunta sobre os motivos dessa inclusão no currículo escolar, sugerindo a necessidade de uma explicação científica a partir da perspectiva da Educação Bilíngue Intercultural e de outras disciplinas.

Palavras-chave: komëtagantsi, comunicação, escola, cultura nomatsigenga, Educação Bilíngue Intercultural.

Introducción

En el siglo XXI, es imposible que exista una comunidad indígena amazónica o andina en el Perú sin la presencia de una escuela formal en su territorio. Esta institución ha permeado la vida, la cultura y la lengua de los pueblos originarios del país. Además, es el espacio donde convergen y, a veces, se confrontan las sensibilidades y los conocimientos de los pueblos originarios con los contenidos introducidos por la escuela. En esta realidad, las manifestaciones culturales de los pueblos indígenas suelen quedar en desventaja. Como resultado, la lengua y las expresiones culturales de estos pueblos suelen quedar fuera del aula como medios de aprendizaje para los estudiantes de la cultura nomatsigenga.

Sin embargo, en los últimos años, especialmente en los niveles de educación inicial y primaria en el Perú, se han percibido ciertos cambios en torno a la educación de los pueblos originarios. Esto está vinculado a las políticas educativas que se vienen desarrollando en el país, particularmente en el marco de la Educación Intercultural Bilingüe (EIB). Entre estos cambios destacan las políticas educativas y la transformación en la mentalidad de los docentes que trabajan en las escuelas de las comunidades amazónicas. Estos factores han permitido la incorporación de la *komëtagantsi* (adivinanza) de la cultura nomatsigenga en la institución educativa Cubantia.

La institución educativa Cubantia está ubicada en la comunidad del mismo nombre, en el distrito de Pangoa, provincia de Satipo, región de Junín. La población estudiantil está compuesta mayoritariamente por estudiantes de la cultura nomatsigenga, aunque también asisten hijos de migrantes, aunque estos últimos representan una minoría en comparación con los primeros.

Este estudio se enfoca en la incorporación de la *komëtagantsi* como un medio de aprendizaje para los estudiantes, lo que requiere un análisis y una explicación. Este análisis nos

permitirá comprender qué está ocurriendo en la escuela y cuál es el rol que cumple la adivinanza en este contexto. El objetivo de este artículo es determinar y explicar los factores que han permitido la inclusión de la *komëtagantsi* en la IEB N.º 30671 de Cubantia, específicamente en el área de comunicación del nivel primario, en formato de podcast.

Cabe mencionar que, hasta la fecha, no existen estudios que aborden la incorporación de la *komëtagantsi* como recurso pedagógico para la enseñanza y el aprendizaje de los niños y niñas nomatsigengas. Por ello, este trabajo busca contribuir a los estudios en el ámbito de la Educación Intercultural Bilingüe y, de manera más general, al campo educativo, además de abrir una nueva línea de investigación para futuros estudios.

1. Marco teórico

En esta sección se abordan y profundizan los conceptos teóricos que permiten esclarecer el tema planteado en la presente investigación. Entre los conceptos que se desarrollarán se encuentran: Educación Intercultural Bilingüe, *komëtagantsi* (adivinanza) y la cultura nomatsigenga, lo cual nos permitirá explicar y comprender el problema planteado.

1.1. Educación Intercultural Bilingüe

El concepto de Educación Intercultural Bilingüe (EIB) comprende el desarrollo de la lengua y la cultura de los pueblos originarios durante la enseñanza formal impartida en las aulas educativas, tal como se establece en el marco normativo sobre las lenguas indígenas u originarias del Perú, Ley N.º 29735. Esta ley regula el uso, la preservación, el desarrollo, la recuperación, el fomento y la difusión de las lenguas originarias en el país.

Sobre el concepto de educación intercultural bilingüe, la United Nations International Children's Emergency Fund (UNICEF)

menciona lo siguiente: "La esencia de la Educación Intercultural Bilingüe es la lengua y cultura de los pueblos, y su objetivo es fortalecer la identidad cultural y lograr la comprensión de otras culturas para coadyuvar al desarrollo de nuestro país" (2012, p. 28). Esta es una de las definiciones respecto a la EIB. Como se puede percibir en la cita, el fortalecimiento de la identidad cultural de los pueblos indígenas y la comprensión de otras culturas son los ejes centrales. En este contexto, predomina una finalidad económica, y no tanto la dignidad humana que merecen los pueblos originarios, igual que las demás culturas del mundo.

No obstante, desde otra perspectiva, la EIB no solo implica la comprensión del otro, es decir, entender al ajeno, sino también "combatir sobre todo las asimetrías educativas y valorativas que son realidades persistentes [...] Las asimetrías educativas refieren a los sistemas monolingües y monoculturales con los que todos los niños del país fueron instruidos" (Piña, 2014, p. 146). Para Piña, la EIB es un medio que permite equilibrar las asimetrías culturales y las valoraciones que existen sobre una de ellas en el país. Además, es un enfoque educativo que cuestiona lo que está normalizado y busca un trato equitativo entre ambas culturas que coexisten en un territorio. Esta afirmación se hace evidente cuando señala que los niños han sido formados en una cultura y lengua única. La educación peruana no es ajena a esta realidad, puesto que, durante muchos años, la lengua predominante sobre las lenguas originarias amazónicas y andinas fue el castellano, tanto en la escuela como en la sociedad en general.

1.2. *Komëtagantsi* "adivinanza"

El otro concepto que vale la pena profundizar en esta sección es el de *komëtagantsi*, que significa "adivinanza". Esta expresión oral, la adivinanza, presente en los pueblos indígenas y en otras culturas del mundo, se conceptualiza como "una actividad

lúdica netamente humana y colectiva, inventada y practicada por el hombre con fines recreativos" (Palomino y Arredondo, 2023, p. 490). Según las definiciones de los autores, la adivinanza es una actividad de juego que se practica de manera colectiva y con propósitos recreativos. También señalan que:

> La adivinanza es un mecanismo cognitivo dinámico e interesante para aprehender y expresar cualquier tipo de experiencia sensorial de manera indirecta o metafórica. De la misma forma, su propio acto de adivinación, que siempre es sorpresivo, exige una altísima actividad mental de parte del adivinador, que generalmente no acierta con la respuesta. (Palomino y Arredondo, 2023, p. 490).

Para Palomino y Arredondo, la adivinanza tiene un carácter cognitivo, es decir, es un medio de conocimiento que permite la capacidad de verbalizar y descodificar el mensaje que guarda en su estructura lingüística. El primer acontecimiento ocurre en la persona que cuenta la adivinanza y el segundo sucede cuando la persona que escucha (receptor) logra captar la adivinanza.

Lo mencionado son algunas definiciones sobre las adivinanzas en la cultura quechua. Sin embargo, también existe otra conceptualización en torno a la adivinanza en el pueblo quechua. Según Tenorio:

> El watuchi, en suma, es un enigma andino en mérito a su estructura comunicacional y es un texto literario de naturaleza lúdico-dialógica que formula un enigma a resolver. Las claves para resolverlo están en el texto, en correlación con su contexto. (2021, p. 30)

En este caso, el autor menciona que la adivinanza, en la cultura quechua, es un enigma y un texto literario. La adivinanza es un enigma en cuanto demanda una descodificación del sentido semántico que guarda por parte del oyente. Por otro lado, lo literario se manifiesta a través de su sentido metafórico. Estas

son algunas de las explicaciones de los estudiosos sobre la adivinanza, pero aún es necesario aproximarse a las adivinanzas que se encuentran en la cultura nomatsigenga.

En la cultura nomatsigenga también se encuentra esta manifestación oral. No obstante, presenta aspectos que no están presentes en la cultura andina mencionada por los autores de los párrafos anteriores. En el pueblo amazónico, cumple varios roles socioculturales. Esto se evidencia en la designación de un grupo de varones y mujeres que realizan ciertas actividades en la comunidad; nos referimos al uso predominante que hacen los cazadores (de animales silvestres del bosque y del río), los jóvenes (varones y mujeres), y los niños y niñas. Ellos son los que deben saber y actualizar las *komëtagantsi* en la comunidad.

En la cultura *nomatsigenga*, el cazador es conocedor de los lugares donde habitan los animales que pueden ser cazados, la época de caza, el tiempo de apareamiento de los animales, las señales y señaleros, como la época de engorde de los animales, señales de los astros para cazar, las especies de animales y aves que pueden ser cazadas y sus cantos de día y de noche, el cambio estelar o solar, etc. Desde este bagaje de conocimiento que poseen los cazadores o las mujeres mayores, se suele hacer la siguiente expresión: "Pairi, pigote": "¿Adivina qué es?" o "¿Adivina?" Con esta expresión se inicia el acto de adivinación. Esto se lleva a cabo en situaciones en las que se va a ofrecer carne a familiares o amistades de la comunidad. Las personas que van a ser beneficiadas, a partir de su propio conocimiento, buscan dar respuesta a la pregunta.

Antes de continuar con el desarrollo, cabe subrayar lo siguiente: quienes inician el uso del *komëtagantsi* son los cazadores y pescadores de la comunidad. Ellos mencionan, como se puede ver en esta expresión: "¿Pigote, pairi? Natonke tsopi, sitiganari": "Adivina, ¿qué es? Cacé ayer, su cuerpo está apestoso". Con esta expresión, quien formula la pregunta interpela

a su interlocutor. La persona que escucha puede acertar o no también en este juego de preguntas y respuestas.

Por un lado, están los productores y conocedores de las adivinanzas, pero por otro lado están aquellos que no cuentan con esa herramienta y medio. Las personas que aún no son cazadores, como los jóvenes, cuñados y cuñadas del cazador o pescador con experiencia, suelen crear sus *komëtagantsi* sobre las características de las frutas, aves pequeñas y los colores. Sin embargo, la funcionalidad varía; en estos casos, ya no tiene la misma relevancia y función que para los cazadores. Para estos últimos, la adivinanza tiene varias funciones. Por ejemplo, cuando se visita la casa de una persona que recién ha cazado un animal, se hace adivinar qué es exactamente lo que cazó. Si la persona logra descifrar la *komëtagantsi*, recibirá una porción de la carne; en caso contrario, no recibirá nada. En el caso de los jóvenes, el acto de crear y hacer descifrar el significado de *komëtagantsi* es muy distinto. En algunas circunstancias, el objetivo central es el enamoramiento, ya sea por parte del varón o de la mujer. Así, se abre un diálogo y se puede llegar a construir una nueva familia en la cultura nomatsigenga.

Por último, la práctica de las adivinanzas por parte de los niños y las niñas de la cultura nomatsigenga comienza en la familia nuclear. Ellos ponen en práctica lo que aprendieron de sus padres o de otros niños *komëtagantsi* de su comunidad. Según la información recabada en la comunidad de Cubantia, los niños practican el acto de adivinar cuando acompañan a sus progenitores en visitas a familiares o amistades. En este caso, podemos deducir que la *komëtagantsi* es utilizada con la finalidad de socializarse con otros niños.

En relación con lo mencionado anteriormente, la *komëtagantsi* en la cultura nomatsigenga se constituye como un elemento cognitivo del ser humano y como un medio de socialización. En cuanto al primero, está la capacidad de verbalizar la realidad que rodea al hombre amazónico en un lenguaje figurativo. A través de este tipo de expresión, logra transmitir

sus conocimientos acumulados y la capacidad de recrear un discurso que sigue una lógica.

En este sentido, el cazador es la persona idónea para manejar esta práctica cultural en la comunidad, ya que es conocedor de la realidad de su entorno natural y cultural, así como de las dificultades que enfrenta en la caza y la pesca. Esta experiencia le ha permitido dominar el lenguaje figurado de la *komëtagantsi*. A su vez, esto le ha permitido construir una imagen particular del cazador y su familia dentro de la comunidad.

Por este motivo, el hijo de un cazador *nomatsigenga* suele llevar consigo, como pulsera en su muñeca, en su *cushma* (ropa tradicional del pueblo amazónico) o en algún otro elemento de su vestimenta, huesos de animales cazados, plumas, entre otros. Estos elementos de los animales cazados por su padre suelen estar presentes en su vestimenta, en una banda que va desde el hombro hacia la espalda, o del hombro hacia el lado izquierdo de la cintura, en el caso de los varones.

En segundo lugar, se destaca el carácter socializador de la *komëtagantsi* en el hombre nomatsigenga. Los conocimientos adquiridos, como la creación verbal, la práctica de la adivinanza y su transmisión, son elementos que se heredan a las generaciones posteriores. Entre estos se incluyen: la transmisión del conocimiento sobre la relación entre el hombre y la naturaleza, así como de los seres espirituales que habitan junto a ellos; el desarrollo de la habilidad mental para crear *komëtagantsi* y el razonamiento (en el momento en que el interlocutor busca la respuesta a las adivinanzas); el conocimiento y dominio del espacio, el tiempo y las características de los animales del bosque; la capacidad creativa del cazador, así como su imaginación y habilidad para metaforizar enunciados mediante un lenguaje irónico, retórico, pícaro y grotesco, similar al de la cultura andina, pero con formas de expresión propias del pueblo *nomatsigenga*.

En la actualidad, esta práctica ha adquirido nuevas funciones. Una de ellas es la incorporación de la *komëtagantsi* en la escuela formal de Cubantia, con el objetivo de desarrollar las habilidades comunicativas de los estudiantes de primaria.

2. Metodología

Para el desarrollo del presente estudio se llevaron a cabo tres tipos de trabajo. El primero consistió en la recolección de información en la Institución Educativa Bilingüe N.º 30671 de Cubantia y en la sección de cuarto grado A del nivel primaria sobre el uso de *komëtagantsi*. El segundo tipo de trabajo fue la búsqueda de fuentes escritas en la escuela, en la biblioteca de la zona y en las oficinas de la UGEL de San Martín de Pangoa. El tercer proceso consistió en entrevistas a docentes, sabios, autoridades de la comunidad, alumnos y padres de familia.

La elección de la Institución Educativa de Cubantia como espacio de investigación se debió a mi vínculo laboral con la institución y al desarrollo del proyecto de podcast realizado con los estudiantes desde 2023 hasta 2024. Los colaboradores en este estudio incluyeron docentes, sabios, autoridades de la comunidad, alumnos y padres de familia. La selección de los colaboradores se realizó según los siguientes criterios. Los estudiantes seleccionados fueron 22 alumnos (12 mujeres y 10 varones) siguió el criterio de la participación en el proyecto de *podcast*, por el dominio de la lengua nomatsigenga y ser estudiante de primaria. Con caso de la sección de los padres de familia tiene que ver por su vínculo con la escuela, dominio de la lengua nomatsigenga, conocimiento de la *komëtagantsi* y por manejo de la caza y la pesca. En total, fueron cuatro colaboradores (2 mujeres y 2 varones) entre 20 y 50 años. También se consideró a los sabios como colaboradores. Se seleccionaron dos varones. Para elección de ellos como parte de colaboradores se tomó en cuenta los siguientes aspectos, 1) ser cazador y que manejaban la *komëtagantsi* y por su participación en la escuela de

Cubantia como sabios de la comunidad. Por último, están los docentes. Para la selección de cuatro docentes se tomó los siguientes criterios, por su vínculo laboral en centro educativo de Cubantia, por su formación en Educación Intercultural Bilingüe, por su aplicación de la EIB en la escuela, su conocimiento sobre el desarrollo de la EIB y su pertenencia a la comunidad y a la cultura nomatsigenga.

Para la recopilación de datos se utilizaron los siguientes recursos: un celular para la grabación de entrevistas, una cámara fotográfica para la toma de imágenes, un cuaderno de apuntes, y una laptop para la transcripción de las grabaciones y la sistematización de la información recopilada.

3. Resultados

3.1. Incorporación de la *komëtagantsi* en la escuela como recurso educativo

La educación nacional en el Perú está dirigida por el Estado peruano. En este contexto, el plan curricular, los materiales educativos presentes en las instituciones como Cubantia, y los docentes forman parte de la política estatal. En los últimos años del siglo XX y a inicios del siglo XXI, se han producido algunos cambios significativos en esta realidad educativa.

En la institución educativa Cubantia, nuestro centro de estudios, la enseñanza a los niños hablantes de la lengua nomatsigenga se impartía en castellano (lengua oficial del Perú). Además, los contenidos de los materiales educativos provenían de la cultura occidental, y muchos de los docentes no hablaban la lengua nomatsigenga, según la información recopilada en la comunidad. En este contexto educativo, la sensibilidad, el conocimiento, la lengua y las manifestaciones artísticas del pueblo nomatsigenga estaban excluidas de la formación de los futuros miembros de la comunidad.

Sin embargo, esta situación ha cambiado en ciertos aspectos. En 2006, el Estado peruano reconoció a la IE N.º 30671 de Cubantia como una Institución Bilingüe, lo que ha permitido integrar la lengua y la cultura nomatsigenga en la formación de los niños y niñas.

En 2013, el Ministerio de Educación reconoció a la lengua nomatsigenga como una lengua originaria viva. Esto permitió la enseñanza de la lengua nomatsigenga en la institución educativa y la implementación de su gramática. Uno de los avances más importantes fue la aprobación del alfabeto, que de esta manera se constituyó como el alfabeto oficial. Esto se formalizó mediante la Resolución Ministerial N.º 303-2015-MINEDU, del 12 de junio de 2015, en la cual se establecieron 22 grafías para la lengua nomatsigenga. Estos cambios han facilitado, de manera directa o indirecta, la incorporación de algunos elementos de la cultura originaria en la escuela.

A esto se suma la formación de docentes indígenas. El desarrollo de la Educación Bilingüe Intercultural (EBI) en la selva peruana, a mediados de la década de 1940, ha fortalecido los proyectos educativos impulsados por el Estado. En este período, y en los años posteriores, el Ministerio de Educación y el Instituto Lingüístico de Verano (ILV) firmaron convenios para la implementación de una educación bilingüe para los pueblos amazónicos. Al respecto, Trudell menciona lo siguiente:

> El primer convenio entre dicho ministerio y el ILV, firmado en 1945, comprometía a las dos entidades signatarias a "desarrollar un programa de cooperación para la investigación de las lenguas indígenas de la República" (Convenio Ministerio de Educación / Instituto Lingüístico de Verano, 1945). Desde ese entonces, el ILV ha continuado colaborando con diferentes gobiernos en lo que se refiere a la investigación lingüística, la implementación de programas educativos y la revaloración de las lenguas y las culturas indígenas. (1990, p. 40)

Como se puede percibir en la cita, ocurren dos sucesos importantes que vale la pena mencionar. Por un lado, está la investigación científica de las lenguas de los pueblos amazónicos por parte del ILV, y por otro, la implementación de programas educativos para su enseñanza. Este hecho marcó un momento crucial para las culturas amazónicas, ya que tanto el Estado peruano como organismos no gubernamentales, como el ILV, comenzaron a valorar las lenguas y los conocimientos de los pueblos indígenas. Esto representó un cambio significativo en la formación educativa de los hijos de los pueblos originarios del Perú.

Desde entonces, el Estado peruano ha considerado a los pueblos originarios en el ámbito educativo. Esto se evidencia, según Trudell (1990), con la creación de la Unidad de Educación Bilingüe en el Ministerio de Educación en 1973 y del Programa Experimental de Educación Superior para Docentes Bilingües en 1980. Este último, más tarde, en 1985, fue oficializado como el Instituto Superior Pedagógico Bilingüe en Yarinacocha (Pucallpa). Esta institución fue pionera en la formación de docentes para la valorización de la cultura de los pueblos indígenas de la Amazonía. Además, este proceso permitió la creación de materiales educativos en las lenguas de dichos pueblos.

Con el ILV, ingresó material educativo a las comunidades para la alfabetización de los pueblos indígenas de la selva peruana. Entre ellos se encuentra el texto *Oe. Libro N.º 1 para la Alfabetización de Adultos Nomatsiguenga* con traducción al castellano. Este libro, según el profesor Rodolfo Chimanca Chanqueti, docente de la escuela de Cubantia, tenía la función de alfabetizar a los adultos nomatsiguenga de las comunidades. Por otro lado, el libro *Intsome Asanguenate. Libro N.º 2 para la Escritura Nomatsiguenga* con traducción al castellano, es un material educativo para el fortalecimiento de la enseñanza de la escritura en la lengua vernácula, el nomatsiguenga. Está especialmente diseñado para acompañar a los libros de lectura *Jetari* (El libro N.º 3) acompaña los libros de

lectura *Oe* e *Ina*. Estos textos fueron los primeros en ingresar a la comunidad en su lengua originaria. Años más tarde, se introdujeron otros textos de carácter educativo en la lengua nomatsiguenga.

Más adelante, ocurrió otro acontecimiento que marcó un hito en la educación de los pueblos indígenas de la Amazonía del Perú: el Programa Descentralizado de Formación de Docentes en Educación Intercultural Bilingüe, Nivel Primaria, dirigido por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en convenio con la Asociación Regional de los Pueblos Originarios de la Selva Central (ARPISC). Este programa inició la formación de nuevos docentes indígenas en la carrera de Educación Intercultural Bilingüe, específicamente para el nivel primario. La formación se llevó a cabo en el distrito de Río Negro, provincia de Satipo, en el departamento de Junín.

La universidad mencionada creó una sede de manera especial para este programa. Al respecto, Servicios en Comunicación Intercultural (SERVINDI) menciona lo siguiente:

> La Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) aprobó la creación de un Programa Descentralizado para formar profesores en Educación Intercultural Bilingüe el cual funcionará en Satipo para que puedan acceder postulantes de los pueblos ashaninka, asheninka, yanesha, yine, nomatsiguenga y kakinte. (2007, s. p.)

La creación del programa fue aprobada mediante la Resolución Rectoral de Creación N.º 00913-R-07 del 5 de marzo de 2007. El proyecto se ejecuta en base al Convenio Específico de Cooperación Académica y Científica entre la Asociación Regional de Pueblos Indígenas (ARPISC) y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a través de la Facultad de Educación. Con la Resolución Rectoral N.º 05695-R-07 del 22 de octubre de 2007, emitida por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos a través de la Facultad de Educación, se abrió la

enseñanza para los futuros alumnos de Educación Intercultural Bilingüe (EIB).

Con este programa, muchos jóvenes de los pueblos originarios de la Amazonía peruana, según menciona SERVINDI, se han formado en la especialidad de Educación Intercultural Bilingüe de nivel primaria. Estos acontecimientos han profundizado y consolidado la sensibilidad hacia la lengua y cultura de los pueblos indígenas del Perú, especialmente de los amazónicos. Algunos de los docentes que trabajan como educadores en la actualidad en la escuela Cubantia son egresados de la carrera de EIB de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, como la docente Nedy Escobar Mincami, quien está a cargo de los estudiantes de 3.º grado A.

Otro factor que ha facilitado la inclusión del *komëtagantsi* en la escuela de Cubantia, además de lo mencionado en los párrafos anteriores, es la constitución de la Educación Intercultural Bilingüe (EIB) en la educación peruana. Según la información recabada en los documentos administrativos del centro educativo de la escuela Cubantia N.º 30671, la institución educativa Cubantia se constituyó como EIB en el año 2006. Esto ha permitido realizar algunos cambios en la enseñanza de los niños y niñas nomatsigengas que asistían a recibir formación educativa.

Entre estos cambios están la incorporación de recursos educativos en lengua nomatsigenga, como los cuadernos de trabajo *Majari* en el área de comunicación, *Tsibitoki* en el área de matemáticas, y *Pegantatsiri* en el área de personal social, ciencia y tecnología. Además, se ha promovido la incorporación de docentes nomatsigengas en la escuela de Cubantia. Con esta nueva política educativa en EIB, se ha logrado integrar la lengua y la cultura como medios de aprendizaje y enseñanza. Asimismo, se han incorporado profesionales originarios de la comunidad como docentes bilingües en la escuela, quienes refuerzan la lengua y la cultura dentro del aula. Esto ha permitido introducir

los valores culturales, usos y costumbres de la cultura originaria de la Amazonía en la escuela.

Esto, junto con la formación previa, ha abierto el camino para la educación actual en la escuela Cubantia. El docente formado en la década de 1940, Rodolfo Chimanca (2024), menciona el modo de incorporación de la adivinanza en la enseñanza de los estudiantes. Él dice:

> Jee, nakomantaigeri kani poro manchakori, nakantiri negaga, ikabintsataige, nakantiri nega, pairi ojita oka, Atsi pigotiro?, nakankerita kara jiraira inaga pinanei komëtagantsi kara jirai, yotetini matsigenga pairi itongijani, ingantobagopëma, ¿Atsi pigotiri ika? Inaga pini komëtagantsi. Karari yamë irasi janegi yakakero okanaka, osangenatati. nakankeri negaga, Atsi, nakenkeri nega, Atsi kosotakirina jonogei, koshonijiri osobi, ikabintsataigei. Ainta kantatsira, nigokero naro, pairi ijita?, patiro yotsataneiri, ikanti nega, chogotoro, iriro, pairo pigobirikeri, Koshorinta jonoge koshori osobik. (Sí, lo trabajé el mes pasado. Les dije de esta manera: ellos se rieron, adivinen qué es, a ver, ¿adivinen? Pero siempre les he comentado sobre las adivinanzas, que siempre han existido antes. La persona siempre lleva un huesito en su saco para hacer adivinar, y dice así: "¿A ver, dígame qué huesito será este?" Luego lo muestra. Les digo a los alumnos que la adivinanza siempre ha existido antes en forma oral, pero ahora la adivinanza de los estudiantes es en forma escrita. Les formulé una adivinanza así: "Soy de caparazón muy duro por fuera, y mi pecho es duro". Se rieron. Uno de los alumnos dijo: "¡Ya sé!" Le pregunté: "¿Qué es?" Y él respondió: "Tortuga". Le pregunté cómo lo sabía, y me contestó: "Porque su caparazón es duro por fuera y abajo". (Chimanca, 2024; la traducción es nuestra)

En los comentarios del docente se muestra la forma de incorporar la adivinanza de la cultura *nomatsigenga* y su valoración como una manifestación verbal significativa. También se destaca su rol en abrir un diálogo entre el docente y

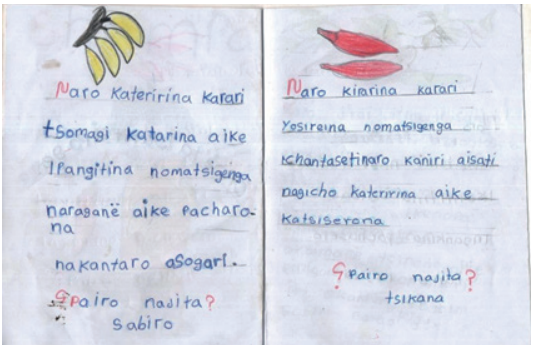
el alumno, e incluso la procedencia lejana de esta práctica en el pueblo.

Lo mencionado hasta esta parte de nuestra discusión nos muestra que hubo varios factores que influyeron en el uso de las *komëtagantsipage* en la escuela. Por un lado, están la formación de docentes indígenas y su incentivación el su uso, y por otro, el Estado peruano. En relación con este último actor educativo, se encuentran los libros que contienen las *komëtagantsipage*. Las adivinanzas están presentes en los textos de nivel primaria (cuadernos de trabajo *nomatsigenga* en el área de comunicación *Majari de 1º y 2º grado*, en las páginas 137, 116 y 97). El objetivo del cuaderno de trabajo es desarrollar la habilidad de comprensión y comunicación escrita de los alumnos, más que eliminar el temor de los estudiantes al hablar en su lengua materna.

Durante nuestra búsqueda de información para el presente trabajo de investigación, no hemos hallado otro factor que haya influido en la incorporación de la manifestación oral de la cultura mencionada en la escuela formal y en la socialización de las *komëtagantsi* en la comunidad a través de los megáfonos locales. Lo mencionado será abordado en otra sección. Continuando con el tema, en la siguiente imagen se muestra el uso de la adivinanza por parte de los alumnos de *komëtagantsi* en su proceso de aprendizaje.

En el centro Cubantia, las *komëtagantsipage* son parte del proceso de enseñanza y aprendizaje. El docente del curso de Comunicación utiliza esta manifestación oral del pueblo *notmasigenga*. En las siguientes imágenes se puede observar la presencia de las adivinanzas de esta cultura en los cuadernos de los alumnos.

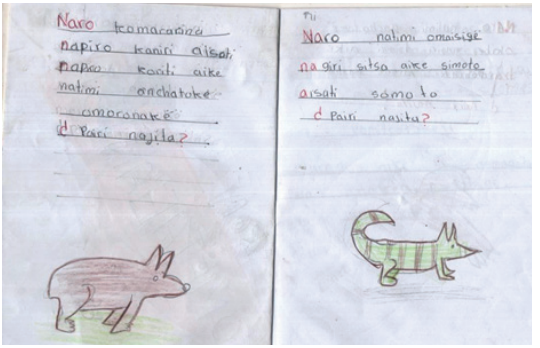
Imagen 1



Komëtagantsi sobre las frutas
Fuente: Cuaderno de comunicación del alumno Mabanġa (2023). Foto tomado por Silvia Mincami

En la Imagen 1 se pueden visualizar dos *komëtagantsi* sin traducción al castellano, escritos en idioma nomatsigenga. Como se puede observar, cada adivinanza está acompañada por una imagen, la cual facilita la comprensión de su contenido. Este tipo de recursos educativos está presente en los cuadernos de los alumnos y alumnas nomatsigenga de la escuela Cubantia. En la siguiente imagen podemos ver otro komëtagantsi.

Imagen 2



Komëtagantsi sobre los animales silvestres
Fuente: Cuaderno de comunicación de alumno Shompa (2023). Foto tomada por Silvia Mincami

Estas son algunas de las evidencias encontradas en la escuela de Cubantia en torno a la presencia y el uso de las adivinanzas en el entorno escolar.

Hay otro factor que contribuye a la incorporación de las *komëtagantsi* como elemento pedagógico. Según la información proporcionada por los docentes colaboradores, esta práctica está también relacionada con el calendario comunal de la escuela. Actualmente, en la institución Cubantia, se utiliza este calendario en el marco del desarrollo de la Educación Intercultural (EIB). Como ilustración, mostramos dicho calendario en la siguiente imagen.

Imagen 3

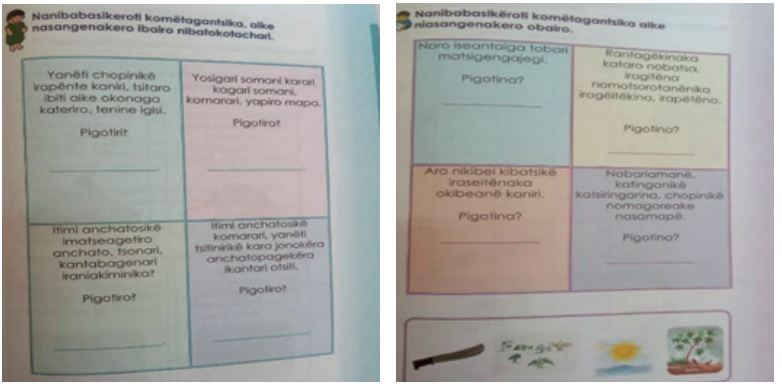
Calendario comunal de la escuela EIB Cubantia.
Fuente: Foto tomado por Silvia Mincami (2024)

En relación con el calendario comunal, el trabajo educativo se organiza, muchas veces, de acuerdo con los acuerdos establecidos por los alumnos que participan en la asamblea general escolar. La selección de los temas se realiza conforme a las actividades comunales correspondientes a cada fecha. Este enfoque tiene como objetivo desarrollar habilidades y destrezas en los estudiantes. Dentro de este marco, se incluye la participación de sabios o conocedores de las actividades y komëtagantsi de la comunidad. Las komëtagantsi presentadas a los estudiantes de nivel primaria se utilizaron para el desarrollo de la

comunicación oral en la escuela mediante podcasts. Después de grabar los audios de las adivinanzas en lengua nomatsigenga, se procedió a la difusión de estos trabajos en los espacios públicos de la comunidad y a su exposición en el aula.

No solo se encuentran las *komëtagantsi* recopiladas o creadas por los estudiantes de la escuela de Cubantia dentro del aula, sino también en los textos que envía el Ministerio de Educación del Perú para la formación de estudiantes de los pueblos originarios. Dicha manifestación nomatsigenga aparece en el libro *Majari Omagaro ogotaige*, en los grados 1º y 2º, específicamente en las páginas 97, 116 y 137. Cabe mencionar que la presencia de adivinanzas en los libros elaborados por el Ministerio de Educación es bastante limitada. En la imagen siguiente se puede observar lo expuesto.

Imagen 4



Komëtagantsi en textos de comunicación de educación primaria
Fuente: Misterio de Educación. *Cuaderno de trabajo Majari 1ígrado* (2019), p. 97 y 137.

En la imagen 4 se muestran cuatro *komëtagantsi* en forma de versos. Las adivinanzas no tienen traducción al castellano. Estas características corresponden a los *komëtagantsi* elaborados por el Ministerio de Educación.

Por último, hay otro elemento relacionado con los aspectos mencionados en los párrafos anteriores, que se refiere al ingreso de *komëtagantsi* de la cultura nomatsigenga en la escuela, según los hallazgos del trabajo de campo y bibliográfico. Nos referimos a las consideraciones de las personas académicas (docentes e investigadores) que conocen la manifestación del presente estudio. Para el docente Chanquete (2024), egresado del Instituto Lingüístico de Verano y docente asignado en la escuela de Cubantia, el komëtagantsi es un recurso fundamental para trabajar con los estudiantes, ya que fortalece la valoración y el manejo de la lengua nomatsigenga. En este sentido, coinciden con lo que señala el profesor Escobar Cherisente (2024), quien menciona que es importante promover la adivinanza, pero adaptándola al contexto actual. Esto permitiría a los estudiantes fortalecer su identidad cultural y, por supuesto, mejorar sus habilidades comunicativas en la lengua nomatsigenga.

Estas son algunas de las percepciones de las personas relacionadas con los *komëtagantsi*. Esto también revela que no basta con que exista una manifestación cultural de los pueblos originarios del Perú para incorporarla como recurso pedagógico en la escuela; también es necesario que haya expertos que determinen cuál de estos recursos es adecuado para cada propósito.

4. Conclusión

En el análisis del corpus de este artículo se ha podido constatar la presencia de *komëtagantsi* como recurso educativo en la escuela Cubantia. Su existencia dentro del aula se debe a varios factores. En primer lugar, la introducción de la adivinanza de la cultura *nomatsigenga* en la escuela Cubantia se debe al desarrollo de la Educación Intercultural Bilingüe (EIB) y su implementación en la institución. Este fenómeno educativo ha generado un ambiente propicio para el uso de *komëtagantsi* en una escuela castellanizada como recurso pedagógico. En

segundo lugar, la presencia de *komëtagantsi* en la escuela se debe a la formación de los indígenas nomatsigengas en la carrera de EIB y su incorporación a la escuela como docentes. Este factor está relacionado con el desarrollo de la EIB en Perú. La presencia de los docentes originarios ha facilitado la selección de temas para las clases y el uso de *komëtagantsi* como recurso pedagógico para fortalecer la expresión oral en la escuela Cubantia, con la finalidad de preservar la lengua y la cultura de los alumnos nomatsigengas y mejorar sus competencias comunicativas orales.

Referencia

Marco Normativo sobre Lenguas Indígenas u Originarias Del Perú-Ministerio De Cultura-Gragiluz. (2024, 20 de junio) Lima-Perú 2019-C. https://consultaprevia.cultura.gob.pe/Ministerio

Ministerio de Cultura del Perú y Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios. Nomatsigenga. https://bdpi.cultura.gob.pe/pueblos/nomatsigenga

Ministerio de Educación e Instituto Lingüístico de Verano (1981). *"OE" Gallo de Roca. Libro Nº 1 para la alfabetización de adultos Nomatsigenga*. (2da Edi.). Yarinacocha: Centro Amazónico de Lenguas Autóctonas Peruanas "Hugo Pesce".

Ministerio de Educación e Instituto Lingüístico de Verano (1981). *Intsome Asangenate. Libro Nº 2 para la Escritura Nomatsigenga*. Yarinacocha: Centro Amazónico de Lenguas Autóctonas Peruanas "Hugo Pesce".

Ministerio de Educación e Instituto Lingüístico de Verano (1994). *INA. Mi mamá. Libro Nº 2 para la alfabetización de adultos Nomatsigenga*. (2da Ed.). Yarinacocha: Centro Amazónico de Lenguas Autóctonas Peruanas "Hugo Pesce".

Ministerio de Educación e Instituto Lingüístico de Verano (1994). *JETARI. Libro Nº 3 para la alfabetización de adultos Nomatsigenga.* (3ra Ed.). Yarinacocha: Centro Amazónico de Lenguas Autóctonas Peruanas "Hugo Pesce".

Ministerio de Educación y Dirección de Educación Intercultural Bilingüe. (2020). *Majari Omagaro ogotaige. Comunicación 1 cuaderno de trabajo*, 97, 120, 161, 137.

Ministerio de Educación y Educación Bilingüe de la Selva (1981). *Intsome Asanguete. Libro Nº 2 para la Enseñanza Nomatsigenga*. Yarinacocha: Centro Amazónico de Lenguas Autóctonas Peruanas "Hugo Pesce".

Palomino, N. y Arredondo, R. (2023). Las metáforas en las adivinanzas o watuchis quechuas: un estudio desde la semántica cognitiva. *Revista Lengua y Sociedad*, 22 (*1*), 489-507, https://doi.org/10.15381/lengsoc.v22i1.23572.

Piña Quintana, E. (2014). La educación intercultural bilingüe en México, el caso de una primaria en el Estado de México. *Educación bilingüe y política de revitalización de Lenguas Indígenas.* Luz María Lepe y Nicanor Rebolledo (coord.). Quito: Ayab Yala, 145-168.

Servicios en comunicación Intercultural SERVINDI (2007). Perú. Universidad San Marcos, formará maestros bilingües en selva central. https://www.servindi.org/actualidad/1818.

Tenorio, V. (2021). *Watuchi. El enigma quechua*. Lima: Ediciones Altazor.

Trudill, B. (1990). El Instituto Lingüístico de Verano y la Educación Billi1güe en el Perú: Una perspectiva. *Amazonía Peruana*, (18), 39-52.

United Nations Children's Fund (2012). 2012 Unicef Humanitariam Action Ford Children. https://www.unicef.org/media/85956/file/2012.

Anexo

Entrevista a profesor Rodolfo Chimanca de centro de educativo Cubantia por la profesora Silvia Luz Escobar Mincami
Foto tomada por Silvia Mincami (2024)

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 259-286

LOCURA Y POLÍTICA EN CÉSAR MORO

MADNESS AND POLITICS IN CÉSAR MORO

LOUCURA E POLÍTICA EM CÉSAR MORO

Nuria Cano Erazo*
Pontificia Universidad Católica del Perú
nuria.cano@pucp.pe
ORCID: 0000-0001-6599-9095

Recibido: 14/10/2023
Aceptado: 08/12/2024

* Nuria Andrea Cano Erazo es bachiller en Artes Plásticas y Visuales con mención de honor en la especialidad de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENSABAP), y magíster en Historia del Arte y Curaduría por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Asimismo, ha realizado exposiciones individuales y colectivas, y también ha sido ponente en distintos eventos nacionales e internacionales. Actualmente, en paralelo a su producción artística, se desempeña como docente en la PUCP y dirige el espacio Magenta Galería.

Resumen

Este artículo es producto de un trabajo de investigación desarrollado en los últimos ocho años, cuyo resultado parcial se presentó como parte de la tesis de maestría de la autora. El objetivo principal es ahondar en la postura estética y política de César Moro, a partir de su crítica a la modernidad peruana de la primera mitad del siglo XX, una que buscaba asentarse sobre la figura del "indio". Para construir y sostener su perspectiva, el poeta y pintor se localizó en el Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera como espacio de enunciación. Nosotros procuraremos entender sus observaciones críticas desde este punto de referencia.

Palabras clave: locura, política, ensayo, retrato, pintura.

Abstract

This article is the product of a research work developed over the last eight years, the partial result of which was presented as part of the author's master's thesis. The main objective is to delve into the aesthetic and political stance of César Moro, based on his criticism of Peruvian modernity in the first half of the twentieth century, one that sought to settle on the figure of the "Indian". To build and sustain his perspective, the poet and painter located himself in the Victor Larco Herrera Psychiatric Hospital as a space of enunciation. We will try to understand his critical observations from this point of reference.

Keywords: madness, politics, essay, portrait, painting.

Resumo

Este artigo é produto de um trabalho de pesquisa desenvolvido nos últimos oito anos. Seu resultado parcial se apresentou como parte da nossa dissertação de mestrado. O objetivo princial é aprofundar-se na postura estética e política de César Moro, a partir da sua crítica à modernidade peruana da primeira metade do século XX, uma que procurava se fizar sobre a figura do "índio". Para construir e soster sua perspectiva, o poeta e pintor se localizou no Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera como espaço de enunciação. Nós buscaremos entender as observações crítica de Moro desde este ponto de referência.

Palavras-chave: loucura, política, ensaio, retrato, pintura.

Un poco de historia

Se suele mencionar en la historiografía del arte peruano que los modos de producción visual sobre la identidad nacional

empiezan a surgir luego de haber perdido la guerra con Chile y con el ánimo de (re)construir nuestros trazos simbólico-visuales. Esto se desarrolló de la mano del auge económico de inicios del siglo XX, específicamente después de la Primera Guerra Mundial (1914-1919). En medio de este horizonte de insersión en un nuevo tiempo, Wuffarden afirma que se había dejado "definitivamente atrás el pesimismo de la posguerra" (Cano, 2019, p. 119). ¿No será acaso que en el discurso historiográfico, como en los libros de arte moderno, se replica pasivamente lo que el poder estatal tuvo como proyecto modernizador? El sentido de nuestra pregunta se conduce sobre el asunto de la discusión sobre el tópico indigenista impulsado en la primera mitad del Oncenio de Leguía. En otros términos, la deliberada construcción de una estética que no necesariamente se condecía con las urgencias del cambio de siglo, pero que se entronizaba como la perfecta medida de lo peruano.

La realidad en la construcción de imágenes, durante el siglo XIX, se sustentó en que la formación académica pictórica estuvo supeditada a los cánones europeos, ya que los artistas viajaban para aprender de las escuelas clásicas de pintura y, de este modo, los simbolismos "peruanos" dependieron de un proceso de idealización del pasado, como producto de exportación, o, usualmente, como pedidos del Estado y municipios. En cualquier caso, no había un interés de proximidad con el indígena, sino una innegable apropiación de su imagen; una que pasaba por una interpretación de lo que se entendía sobre su realidad, más allá de su agencia.

Las imágenes que empiezan a elaborarse entre 1900 y 1920 tienen como temas principales hechos y personajes heroicos, tales como la representación de la *Independencia del Perú*, (1904) por Juan Lepiani, (ubicada en el MUNA) o *José De San Martín* (1925) y *Simón Bolívar* (1925), por Daniel Hernandez (ubicadas en el Congreso de la República). Sobre *La proclamación de la independencia*, esta fue realizada en Roma "en razón del compromiso que el artista mantenía con el Concejo Provincial de

Lima desde el 5 de julio de 1900. Según la minuta, el pintor se comprometía a entregar *El último cartucho* y a pintar dos óleos de similares dimensiones 'sobre temas nacionales que le indicaría la Alcaldía'" (Saldaña, 2018, p. 89). En la contemporaneidad surgen discusiones acerca de este imaginario visual. Por ejemplo, Juan Javier Salazar en su obra *El último cuartucho* comenta acerca de la frase de Bolognesi: "tan histórica en el Perú y curiosa semánticamente que es: Tengo deberes sagrados que cumplir y lucharé hasta quemar *el último cartucho*, se pregunta si hemos desarrollado un ánimo en las derrotas y por qué el Estado alienta a continuar con este ánimo. Seguramente, insinúa, son más bien los cimientos y la edificación de una ceguera colectiva. Además de una 'frase heroica que está hecha para perder'" (Vildoso, 2016, 3' 52- 4' 36).

El populismo de Leguía

Históricamente, es importante situarnos en el contexto de Augusto B. Leguía, quien fue el "capitalista por excelencia de comienzos del siglo XX" (Klarén, 2004, p. 299) y su mayor objetivo era "atraer inversiones y préstamos extranjeros, sobre todo de los Estados Unidos"[1] (2004, p. 301). Debido a esto, "la deuda externa peruana creció en forma aún más drástica" (2004, p. 301). Entre 1919 y 1931, esta ascenderá de $ 12 a $124 millones, principalmente, con la banca de Nueva York. Quizá el ánimo de la modernidad capitalista giró en torno al aprovechamiento del dinero inmediato como pasaporte hacia el futuro, pero sujeto a una deuda que quebraría aquella esperanza. En ese sentido, era necesario crear un imaginario frente a un panorama de dependencia inevitable. Se erigía, pues, un panorama propagandístico relacionado con la inyección monetaria orientada hacia una modernización que debía presentar un imaginario de carácter independiente, renovador, inclusivo, democrático; al menos esa era la idea.

El modelo económico basado en el funcionamiento de la deuda privilegió el capital extranjero, ingreso monetario que aseguraría el crecimiento económico, el cual vería su materialización en el proyecto de modernización de un país que, finalmente, como sabemos, destinó estas fuerzas hacia la capital, a Lima. Para asegurar el apoyo social de tal proyecto, Leguía se concentró en la seducción política de las "clases media y obrera, prometiendo recurrir a su pasado como empresario exitoso y a sus vínculos con las finanzas internacionales" (Klarén, 2004, p. 300). Así creado el cuadro, se denominó al conjunto de planteamientos modernizadores como Patria Nueva, cuyo modelo estatal se presentaba como "más fuerte e intervencionista, capaz de reiniciar rápidamente el crecimiento económico, sobre todo en el sector exportador" (2004, p. 300). Ante semejante plan gubernamental, las llamadas clases populares confiaron en la próxima aparición de una "era de prosperidad y crecimiento económico sostenido" (2004, p. 300).

Al principio del gobierno del Oncenio, Leguía se mostró "sensible" y "empático" frente al constante aumento del descontento de las poblaciones indígenas del Sur Andino y su "resonancia entre los intelectuales urbanos del movimiento indigenista" (2004, p. 303). Este conflicto se inició por la baja del precio de la lana de oveja peruana, principal actividad de la economía sureña, que implicaba relaciones desiguales entre terratenientes y campesinos. Debido a esta situación crítica, los hacendados intentaron recuperar sus pérdidas a costa de bienes y utilidades de los campesinos. Si bien Leguía se había mostrado a favor de los reclamos indígenas, tal favoritismo supuso una estrategia política de rédito inmediato**.** Al ganarse el apoyo de las comunidades indígenas, podía socavar el dominio que poseían los gamonales en el sur andino, grupo social de poder contrario al proyecto de reforma nacional de Leguía que conformaba el grupo contrincante de Patria Nueva, el partido civilista.

Continuando con lo mencionado en el párrafo anterior, el presidente intentó forjar una alianza con elementos procedentes

de la clase media provinciana, algunos de cuyos miembros habían asumido la causa campesina, ya que "El objetivo de esta alianza era intentar llevar a cabo un desplazamiento fundamental en la correlación de poder entre terratenientes y campesinos a nivel local, fomentando así la difusión de la modernización capitalista" (Klarén, 2004, p. 306). El apoyo de fines políticos hacia el pueblo indígena fue concretándose a través de medidas proselitistas como decretar, en 1920, el Día del Indio y la inauguración de la Oficina de Asuntos Indígenas. Hacia 1929, Leguía funda el Patronato de la Raza Indígena, la cual funcionó como una "institución destinada a la protección y defensa de la raza y a su desenvolvimiento cultural y económico" (Tord, 1978, p. 148). Todas estas acciones políticas le permitieron no solo "proteger al campesinado y ejercer un control sobre él, sino que además le procuró un mecanismo clave con el cual integrarlo a la economía capitalista en desarrollo" (Tord, 1978, 307). El populismo de Leguía institucionalizó sus dispositivos de control, puesto que no eran suficientes los gestos.

SEGUNDA EDICION

Lima, Sábado 18 de Enero, 1930

HOMENAJE INDIGENA AL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

En ceremonia pública le fue entregado hoy al señor Leguía un cuadro autógrafo como testimonio de adhesión y gratitud

A las 2 de la tarde se efectuó en el salón de recepciones del Palacio de Gobierno, la entrega al señor Leguía de un cuadro autógrafo por la Sociedad "La Flecha de Oro del Indio Unido," como testimonio de adhesión y gratitud por las leyes y resoluciones dictadas por el gobierno en favor de la raza indígena.

Este acto alcanzó imponentes contornos, pues una distinguida y numerosa concurrencia estuvo presente en el salón de recepciones al lado de los comparsas grupos de indígenas que también en apreciable

nos en la vida política del país a su favor, que da gloria, honra y carácter de expansión hacia las regiones andinas de nuestra madre Patria, al que deben de mirarse con vivo interés porque allí se encuentra dentro de los indios lo cordial, la prosperidad y la cultura para que el Perú adquiera entre los pueblos del mundo, un respeto universal.

No podemos descuidar nuestra leyenda natural del país, los ricos tesoros de su suelo y su antigua historia de su civilización, han sido siempre objeto de admiración por la

Fig. 1. En: *La Prensa*. Lima, sábado 18 de enero, 1930. Se entrega *La flecha de Oro del Indio Unido*

En esta línea de promoción política, Leguía brindó visibilidad a las propuestas de los artistas indigenistas. Esta intención se puede comprobar por la importancia que el Gobierno brindó a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), una escuela creada con fines políticos estatales o, en todo caso, que sirvió de buena gana a sus planes en un momento determinado. Un ejemplo de lo mencionado es el encargo de la decoración del Salón Ayacucho en 1924, el cual fue diseñado por Manuel Piqueras Cotolí (artista sevillano docente de escultura en la ENBA) y decorado por José Sabogal y sus alumnos del taller de pintura. Se incluyeron, asimismo, algunos otros aspectos de decoración con motivos prehispánicos hechos por Elena De Izcúe.

La decisión del gobierno de Leguía en comisionar la decoración de esta obra a un grupo de profesores y alumnos de la ENBA implicaba el reconocimiento de los logros alcanzados por ese centro de estudios, durante su primer lustro de fundación, como ejemplo del adelanto experimentado por el Perú moderno, que era necesario dar a conocer dentro y fuera del país (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 58). Se intentaba, pues, indicar que la independencia también era estética y no solo un remedo pasivo de la lógica colonial. Sin embargo, en el fondo, la orientación tenía una tendencia claramente colonial o no dialógica. De esta manera, la imagen artística de identidad cumplió una función decorativa y accesoria o, en todo caso, poco problematizante.

La respuesta de César Moro

Frente a este contexto, surge la postura político-estética que asume César Moro. Primero, se puede notar cómo, a partir de sus ensayos, plantea su opinión beligerantemente crítica al Indigenismo y a las estructuras de una falsa u ornamental modernidad y; segundo, cómo encuentra un lugar desde donde enunciar-se y, además, cómo, desde este lugar de enunciación, piensa el sentido de la configuración artística. Estos tres elementos se ensamblan de forma coherente, porque era necesario

un empuje claro contra la maquinaria imaginaria estatal y debía existir un apoyo lo más externo posible a su estética propagandística. Para 1939, en el texto "A propósito de la pintura en el Perú", el poeta escribe, acerca de imagen indigenista proliferante, lo siguiente:

> Hay quien pretende ayudar la gran miseria que el indio sufre en el Perú… llevándolo con verdadera saña al lienzo infante o al cacharrillo destinado al turismo y adjudicándole todos los estigmas con que las reblandecidas clases dominantes de occidente gratifican a las admirables razas de color. (Moro, 2018, p. 92)

Moro percibe que no hay una real transformación política y, por ende, esto le quitaría peso y agencia a las imágenes indigenistas. Incluso se puede percibir, desde temprano en la crítica del arte peruano, el exotismo como pauta de validación de dicho arte. En otros términos, Moro desvela el ineludible eurocentrismo de la pintura que "entronizaba" al indígena tan solo como una figura sin profundidad ni participación real en la discusión de la conducción del país. Su evaluación es de fondo contra la superficie pictórica que se erigía.

Por otro lado, y observando las disputas políticas de la primera mitad del XX, Moro continúa:

> Nuestra época de aborto de todo aquello que no sean las grandes empresas cretinizantes que tan pronto conquistan extensiones territoriales, como tratan de colonizar y canalizar las aguas furiosas y desbordantes de la verdadera cultura atacada sin descanso en el cine, el libro, la inmunda prensa venal, etc. etc. Nuestra época en la que Hitler y Stalin son los feroces enemigos de esta cultura, se caracteriza, precisamente, por esta saña castradora en que el fascio y el martillo llegan a fraternizar. (p. 95)

La crítica del vate tiene muy en claro los mecanismos totalitarios que se encontrarían de modo embrionario en aquella corriente pictórica con que el Perú se insertaba en la

modernidad. Esta observación es adelantada a los desarrollos ulteriores de Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, publicado en 1948. Para Moro estaba claro que lo sustancial se estaba dejando de lado y la lógica colonial se repetía con un disfraz distinto, pero no por eso menos violento. La legitimidad del giro artístico era endeble en sí misma y poco hurgaba en el asunto de la identidad, pregunta que fue ineludible en el contexto del centenario.

No contento con realizar un análisis macroestructural de la cuestión del arte, añade en referencia exacta a la pintura:

> A estos latrocionios inmemoriales suscribe sin disputa quien, consciente o inconscientemente, adula a la clase dominante pintando para ella solamente para ella, indios deformes, a quien dicha clase acepta en sus casas de pésimo gusto, a condición de que vengan enmarcados y ya sin el peculiar olor a lana que, según ella, caracteriza a los indios. Prefieren sin duda el olor de cadaverina que despide la pintura indigenista. Estos cuadros sirven a los arios gatosos como prueba de la pretendida inferioridad de las razas de color. (pp. 96-97)

Moro no solo critica el interés estatal con la pintura Indigenista, sino el fin de tales imágenes y quienes las adquieren y consumen o para quienes están elaboradas, para qué tipo de mirada; una aria y, por ende, de corte fascistoide. Por ese lado, los fines capitalistas se colocan en primer lugar antes que las discusiones estéticas acerca del lenguaje visual como si sucedía en el ámbito de la escritura, claro, no en todos los casos, si pensamos en el modernismo literario de un Ventura García Calderón, quien fue promovido para premio nobel, pero que reproducía el distanciamiento del indígena que, al menos en la teoría, se buscaba reducir.

La visión crítica de Moro se mueve en paralelo a su búsqueda estética asociada a la libertad creativa y se pregunta dónde encontrarla, desde la búsqueda de su propia identidad, siendo

homosexual en una Lima altamente católica y cucufata, y desde un lenguaje poético visual no temático. Si las estructuras ya estaban instituidas, tal parece que había que buscar detrás de los muros que parecen ocultar a quienes son apartados de la construcción de la mentada "modernidad"; una falsa promesa si nos aproximamos al contexto del bicentenario, en el que la brecha de la desigualdad se ha manifestado con virulencia. En este sentido, existe una conexión entre la actitud rebelde de Moro y la lectura foucaultiana sobre la locura como una realidad expurgada de la lógica del poder político. Esto se debe a que el filósofo francés, en *Los insensatos* menciona cómo se interna en el manicomio a personas que son diagnosticadas con resultados que no refieren una patología, pero que generan cierto caos en una estructura social-moral, por ejemplo "el hombre más pleitista" o un "espíritu inquieto, depresivo y turbio" (Foucault, pp. 214-215). De estas ideas, surge la pregunta frente al cuestionamiento constante de estas estructuras dictatoriales: ¿Dónde realmente están los locos? César Moro procura atender esta cuestión visitando el Hospital psiquiátrico Víctor Larco Herrera.

El papel de Honorio Delgado, amigo de César Moro

Arturo Jiménez Borja, médico visitante del Hospital Larco Herrera, quien escribió la tesis titulada *Iconografía esquizofrénica* (1938) conoció a César Moro y cuenta del poeta que este "No era enfermo mental ni recibía ningún tratamiento médico. Era amigo del maestro Honorio Delgado" (Jimenez, 2003, p. 1). Jimenez cuenta también que el poeta se interesó por un paciente quien veía figuras en las formas que advertía en el patio del hospital: animales, plantas, personas, entre otros. Este modo de creatividad visual se le denomina científicamente como pareidolia y Moro se detuvo en esta forma expresiva de la siguiente manera: "Moro vio mis largas conversaciones con el paciente y lo intrigó, tanto como lo desconcertó. Así como conocí al poeta, pude compartir horas y horas escuchando al paciente, o leyendo sus

escritos u observando sus muchos y misteriosos dibujos" (Jimenez, 2003, p. 2). Este autor también comenta que Moro empezó a coleccionar los dibujos del paciente, así como a interesarse en los discursos de este: "Yo envidiaba a Moro el tiempo que disponía y el secreto camino que ya ambos recorrían, paciente y poeta, entre las golondrinas del cielo y el piso de cemento del gran patio del manicomio" (Jimenez, p. 3). Esta proximidad era una lectura de fuerzas expresivas divergentes que se contraponían a la prédica indigenista y que el artista asumió como referencia de lectura en un momento de transformaciones serias sobre el destino del país, sin olvidar la exploración estética.

Antes de proseguir, es necesaria una digresión histórica. El Hospital Víctor Larco Herrera pasó de un régimen de administración de religiosas, en el que a los pacientes se les trataba como "endemoniados", y hasta se les daba de comer carne podrida (prueba del mal uso de los fondos económicos) (NN, 1919, p. 301), a ser un espacio en el que la psiquiatría se expande, tanto a nivel de la práctica médica como de la investigación. Honorio Delgado es parte de la propuesta innovadora del hospital psiquiátrico, ya que promovió el psicoanálisis en el Perú y Latinoamérica, y creó el taller de tecnoterapia desde sus investigaciones en la psicopatología de la expresión. En ese sentido, se adelanta a las aproximaciones teórica de Carl Gustav Jung, porque, hacia 1922, había iniciado sus observaciones acerca de los dibujos de los psicópatas, a quienes estimulaba a pintar, dando ocasión a los pacientes, para expresar sus recuerdos y asociaciones mentales, que ayudarían al médico a desentrañar sus enigmas psicológicos y facilitarían su diagnóstico y recuperación (Fanal, 1960, p. 15).

En los *Anales hospitalarios*, de 1922, Delgado, en su artículo "El dibujo de los psicópatas", inicia contando una historia de ficción, en el que se propone que el primer dibujante de las cuevas fue un "loco", un personaje que no tenía orden para llevar alimento a la cueva y a la familia y solo la llevaba cuando

encontraba alimento incidentalmente. A la mujer de este "loco", la cortejaba un galán que le ofrecía alimento y esta le respondía:

> no dudo de que seas muy fuerte, muy valiente y experto en la caza, en la lucha y en el amor, pero no es eso lo que a mí me interesa. Si quieres que te ame, haber haz los dulces ruidos que realiza mi esposo con la garganta; haber, dibuja en la pared de la cueva las mismas lindas figuras que dibuja mi loco. (Delgado, 1922, p. 75)

Delgado utiliza esta especie de parábola arcaica para cuestionar el comportamiento que debería tener el "hombre" en una estructura social "normal" en todos los tiempos, esto en relación directa, o analógica, a la capacidad humana de confrontar y construir lenguaje (sonoro y dibujado). La cierta jocosidad de esta historia colinda con aquel desvío del que hablábamos en torno a los mismos hechos políticos en su practicidad de control frente a la creación como otra forma de experiencia en un plano "domesticado" o de formas demarcadas o territorializadas. El origen del arte y su presencia en los mismos pacientes son la muestra clara de otras vías de comprensión y configuración de la experiencia.

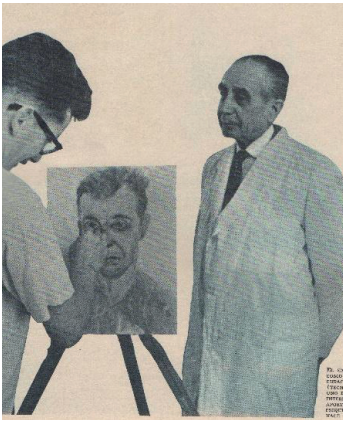


Fig. 2. En: *Fanal*, 1960, p. 12
Fig. 3. Retrato ubicado en la pinacoteca del Museo del Hospital Víctor Larco Herrera. Museóloga Diana Bustamante

Delgado, en consonancia con lo mencionado, define los dibujos de los pacientes, en los que hay "un aspecto de los dibujos de los insanos que tiene conexión con los primeros dibujantes de la humanidad"; es decir, que hay una "revalidación de alegorías y modalidades expresivas que pertenecen a épocas remotas de la evolución humana, a lo que Delgado llama 'simbolización paleogénica'" (p. 75). El inicio de la construcción del lenguaje, en esencia, es pictográfico. Sumado a ello, la locura y el arte se encontrarían contrapuestas a las formas generales de la política en su origen jerarquizante o tendiente al dictamen de lo correcto e incorrecto. En ese sentido, la orientación de Moro se encontraba acorde con los procesos de exploración estética propios de inicios del siglo XX.

Desde la perspectiva mencionada líneas arriba, Hans Prinzhorn, en *Expresiones de la locura* (1922), estudia los dibujos de los enfermos mentales y su relación con los dibujos de "pueblos primitivos" por la necesidad de generar símbolos (significados) y los divide en tres clases principales (2022, p. 65). El ídolo, la imagen y la efigie. El psiquiatra alemán manifiesta que "Los fundamentos psicológicos del significado simbólico de una imagen sólo pueden explicarse a través de las obras de los pueblos primitivos. El ídolo es el demonio ya que posee poder, la imagen es parte del representado, la efigie es el lugar" (p. 65). Como se podrá observar, en adelante, la mayoría de los dibujos de los pacientes están hechos a tinta, un material que no se puede borrar y que suele manifestar ritmos variados en la línea, así como simbolismos inmediatos, a diferencia de la pintura que se puede trabajar por capas y que tiene una intención artística, emotiva y de carácter variable en el trazo. Estos aspectos del dibujo serán analizados a continuación.

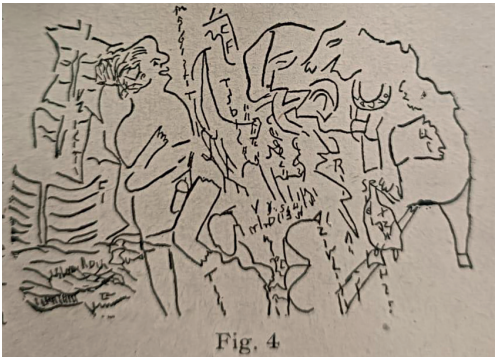


Fig. 4

En el caso de la imagen titulada por el paciente como *La creación* (fig. 4), Delgado menciona que

> se mezcla segmentos de fisonomía y órganos humanos con piezas animales. Se observa líneas directas para la construcción de las figuras y anotaciones de palabras no muy definidas que se entremezclan con la línea del dibujo, parecen tener el mismo ritmo, entre curvas y rectas a manera de una gran tipografía o nuevo lenguaje en correspondencia con el título "La creación". (Delgado, p. 76, 1922)

Esta mezcla de grafismos se da de manera natural e instintiva, generándose un lenguaje indiferenciado, así como la relación hombre y animal "mágico- religiosa".

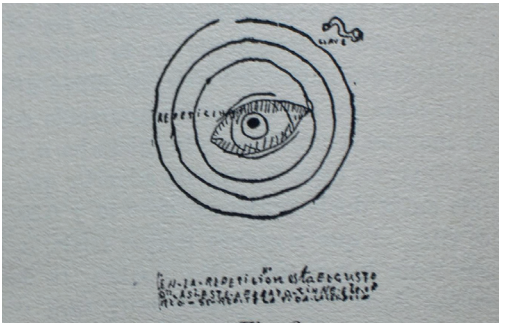


Fig 5.

En la figura 5, según Delgado, se trata de la "representación de la sexualidad masculina por la llave y la otra forma es la representación de los órganos sexuales femeninos" (Delgado 1922) En la leyenda se lee "En la repetición está el gusto… En este aparato se repite la vida, la ley de la existencia" (escrito en la parte inferior del dibujo), pero además el paciente añade de forma oral "Representa el movimiento de la tierra (largo silencio). La evolución que he hecho yo de O… (su tierra natal), desde que vi el fuego hasta aquí; porque hay bastante distancia de allá hasta acá…" (Delgado, 1922, p. 77). A estas figuras, Delgado las llama "delirios colectivos estéticos" y considera que la cuestión sexual "asume caracteres de raro poliformismo" (p. 77). De este modo, surgen nuevas figuras simbólicas, ya que reemplazarían un deseo.

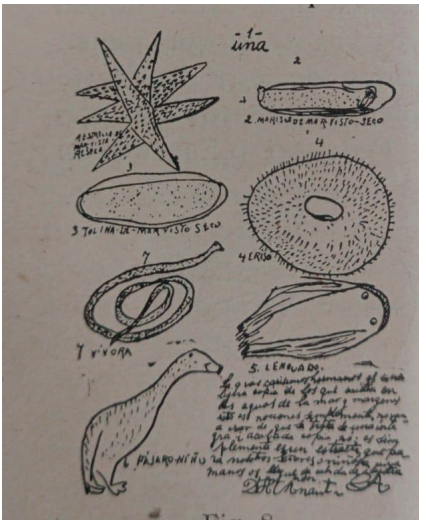


Fig. 6

Por otro lado, en la figura 6 D. M. describe oralmente:

Es una estrella de mar la primera, que la he comido seca y fresca; últimamente trajeron, en un paseo que hicieron.

> Cabalmente, en un cajoncito de la plaza encontré una seca que mi madre había puesto ahí con otras cosas, pues es aficionada a las curaciones por brujería. El dos, marisco de mar seco, lo he comido; parecido a este he comido un dulce, que mi padre llevó a casa cuando yo era muy chico. (Delgado, 1922)

Textualmente, describe los elementos dibujados y, además, los enumera. Podemos observar cómo, estos, son síntesis perfecta que permite que identifiquemos de qué trata cada uno de los elementos a través de las formas elegidas: 1. Estrella de mar (puntas) 2. Marisco de mar seco (planitud) 4. Erizo (púas). 5. Vívora (curvas), etc. De este modo D. M. va reconstruyendo sus recuerdos de infancia.

En los tres dibujos a tinta observamos una insistencia en elementos lineales que incluyen la escritura y nos remiten al inicio de la creación (asociada al recuerdo y la infancia), de la vida y de los elementos que la componen. Una mirada primigenia a pesar de ser una época en que la modernidad expandía sus figuras (elementos tecnológicos, arquitectura, etc.). Esto quiere decir que mientras se gestaba la idea de la superación del pasado, no era improbable un recorrido inverso en el mundo de la expresión psiquiátrica que debía ser evaluado como un contrapunto a la mítica de lo moderno. En ese sentido, tanto Delgado como Moro se sitúan en un vértice que no abandonaría un elemento negado en la reconfiguración de la misma ciudad; en este caso, la Lima del centenario con todo lo que esto implica: su poder político y su imaginería.

Para completar nuestra lectura, creemos importante remitirnos a "La prosa del mundo", texto en que Foucault explica que a partir de la similitud surgirían las palabras.

> Dentro de la amplia sintaxis del mundo, los diferentes seres se ajustan unos a otros; la planta se comunica con la bestia, la tierra con el mar, el hombre con todo lo que lo rodea. La semejanza impone vecindades que, a su vez, ase-

> guran semejanzas. El lugar y la similitud se enmarañan: se ve musgo sobre las conchas, plantas en la cornamenta de los ciervos, especie de hierba sobre el rostro de los hombres; y el extraño zoófito yuxtapone, mezclándolas, las propiedades que lo hacen semejante tanto a la planta como al animal. (Foucault, p. 27)

El encuentro con la mezcla y, por ende, con una potencia indiferenciada que discutiría con los planes de la homogenización moderna fueron detalles reconocidos en paralelo por Delgado y Prinzhorn. Más adelante, Foucault será claro al entender que aquellos modos de construcción no desaparecieron o, en todo caso, fueron invisibilizados. En este panorama, se inserta Moro y su conciencia estética junto a su crítica política; una que tomó partido por un lugar específico que volvía a un punto esencial, el de la creación y su recurrencia en un panorama agitado y que, contradictoriamente, construía muros para imposibilitar acciones disidentes. De esta manera, el Indigenismo como fuente de aplanamiento imaginario despachaba la exploración real de la visión indígena y su urgente relación con las decisiones sobre el futuro del país. Moro era muy consciente de esto y no podría considerarse su cercanía con la experiencia hospitalaria como un capricho o una pose de la época o surrealizante.

Los retratos de los pacientes a César Moro

Así como *La creación*, donde hay una toma de consciencia del origen del mundo, así como la comprensión de la práctica creativa, otro tópico que se repite es el dibujo de cabezas en pacientes que oyen voces, como los dibujos de Arturo Madueño, quien infoma lo siguiente: "Cuando dibujo una cabecita es que la providencia me lo ha dicho" (Bustamante y Ascárate, 2018, p. 25). Estos rostros emergen de otros rostros, así como también de, por ejemplo, unos zapatos, lo que nos conduce a pensar que hay una analogía con el andar, el caminar y oír o, en el caso de la cabeza misma, el pensar y oír. La multiplicidad o la fluencia de

la forma es otro de los puntos a destacar en el cuadro de trabajo que nos encontramos desarrollando.

Fig. 7

En los dibujos que Moro conservaba, folio ubicado en el Museo Getty, se encuentran retratos que los pacientes le hicieron y, en ellos, podemos observar trazos continuos, en los que se intenta definir las características esenciales del rostro y postura de Moro. Tenemos el del Señor Enrique, el de Miguel Saldarriaga y el del pintor Dávila.

Fig. 8. Archivo Museo Getty

El retrato y busto realizado por el señor Enrique es un dibujo a lapicero de tinta azul, en el que resaltan los ojos y la mirada emotiva de pestañas largas. Alrededor, hay repeticiones tipográficas e insistencia en las mismas letras y en la parte derecha hay formas geométricas. La repetición es una figura que suelen proyectar los esquizofrénicos (Prinzhorn, 2022, p. 37) y Jimenez Borja, en su texto "Formas simples en los dibujos de los esquizofrénicos", menciona cómo en soportes cotidianos como libretas, papeles u otros los pacientes insisten en repetir figuras. Desde esta afirmación, nos muestra una lámina, en la cual la sucesión de números va configurando un dibujo por la variedad de tamaño o el número que coloca el paciente al lado de uno u otro más por forma que por sentido o continuidad (1939, p. 50). Por otro lado, como encabezado del retrato coloca "Ciudad presentable" y si asociamos este título al retrato, podemos pensar en la vestimenta formal, un terno, y en la exageración de la figura retórica metonímica de ciudad en reemplazo de persona, grandiosa.

Fig 9 y 10. Archivo Museo Getty

En el segundo retrato de perfil, realizado por Miguel Saldarriaga, un dibujo a lápiz, la firma se ubica en la parte inferior y en la parte superior se logra leer "Es el apuesto galán de

estrella… es la figura de Moro". Por último, el del pintor Dávila parece que se tratara de una copia del anterior o viceversa.

El ser retratado por otros permite observar rasgos predominantes y comprender quiénes somos, porque el retratista capta los detalles del rostro, cabeza y sus gestos. Por ejemplo, cuando alguien posa insistentemente bajo la mirada de distintos dibujantes suele haber una reacción favorable para el retratado en el reconocimiento de sí mismo. Este es un asunto típico de trabajos desarrollados en talleres de pintura, ya que la interpretación de la figura implica una identidad de la mirada que es desplegada por quien es diferente de lo retratado. En los casos que observamos, se puede reconocer versiones de Moro que responderían indirectamente a formas de organización estáticas o altamente jerárquicas. La reafirmación de las versiones o la diferencia es la prima.

El análisis que se realizará a continuación procede de nuestra tesis de maestría, otros textos y ponencias; sin embargo, nos parece pertinente insistir en él, pues contiene elementos y figuras que nos permiten verificar la presencia de César Moro en el taller de tecnoterapia, así como la búsqueda de su identidad a partir del retrato. Habría, entonces, una conjunción estética en la que el poeta ingresaría. Desde este punto de vista, no es raro que Moro recurra a la tinta y realice autorretratos como este:

Fig. 11

Sobre la hoja de un libro de estadística psiquiátrica se deja ver diversos resultados: "Histeria…aliviada, Ps. Maniaco… depresiva… Aliviado, Demencia precoz… Aliviado…" (ver la fig. 37). El rostro de líneas imprecisas se perfila andrógino y de la cabeza emerge un gato negro. En la inscripción que se encuentra debajo de las patas curvas del gato, se puede distinguir el nombre "Cesar", el cual se completaría con la firma Moro, pero la "a" se asemeja más a una "o" y, al estar "Ces" separado de "or" por la pata curva que hace las veces de apóstrofe, se lee "Ces'or" (fig. 38). Si asumimos el idioma francés, estaríamos frente a la frase: "Esto es oro" y la marca fonética[2] produce una similitud al nombre "Cesar"[3]. De este modo, es del gato que emerge de su cabeza de donde, a la vez, emerge su nombre y "el oro"[4] (Cano, 2017, pp. 55-57).

En 1923, Moro[5] cambió su nombre para no coincidir con el de su hermano, debido a que los dos eran artistas: "Curiosa es la coincidencia tuya conmigo. La cuestión esa del nombre ha sido siempre para mí una tortura" (Moro, 2015, p. 38), pero este no es el único motivo. Se inicia así el camino para construir una nueva identidad[6]. Se puede considerar para la interpretación de este dibujo el poema "Parque zoológico", publicado el 25 de enero de 1925 en *El Norte*[7] de Trujillo. André Coyné comenta este poema como "el parque zoológico del que su abuelo materno era director y al que debía las mejores horas de su infancia" (Coyné, 2003, p. 281). En el poema, se lee lo siguiente "Aquí está el gato negro / hierático guardián / de la jaula de los asesinatos / El sádico y profundo / gato negro / El faraónico conocedor del bien y del mal/ 'EL GRITA LA MALDICION FINAL!'" ([sic.] Moro, 2016, p. 42). (En: Cano, 2017, pp. 55-57)

De acuerdo con ello, podemos considerar al gato negro como un símbolo del recuerdo de infancia de Moro, pues al brotar de su cabeza en el dibujo, similar a los rostros que brotan de los dibujos del paciente Arturo Madueño, puede comprenderse como una voz animal. Lo que otorgaría la cercanía con el arte esquizofrénico sería que el origen abre la posibilidad de la identidad y a su vez el reconocimiento de una realidad múltiple

y continúa llena de asociaciones marcadas por la continuidad de la línea. No solo la búsqueda del origen, de esta manera, sería una respuesta al plano político estético, sino que además la misma búsqueda de la identidad sería un contrapeso para la imposición identitaria propuesta por el indigenismo como extensión del plan político de la época.

Es posible relacionar, también, un poema escrito en 1924 titulado "Infancia"[8], pero publicado originalmente en la revista *Amauta* cuatro años después. En sus versos, la infancia es presentada como un periodo de libertad y crecimiento propio del alma que desborda la existencia entera de la voz poética: "Como el viento en su canción desesperada / como los pájaros del viento / de agudos picos, / salvaje alegre ingenua / mi alma galopa / sobre la cuerda tensa del pensamiento mío".

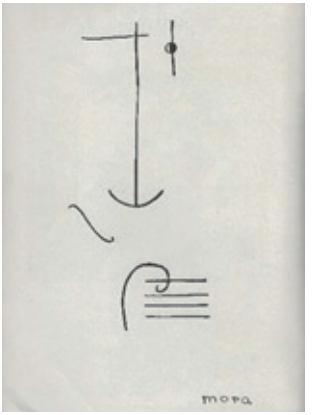


Fig. 12

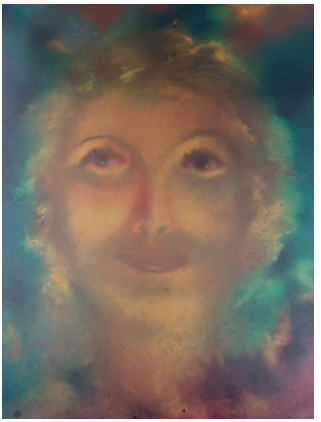
En este otro retrato de Moro, el cual se asemeja al de la figura 11, realiza una síntesis, en la que el rostro se vuelve una figura irreconocible, pero que, a la vez, nos muestra nuevos simbolismos para cada parte. Nacen nuevas figuras para pensar el retrato. Las líneas se densifican en significado, a pesar de su minimalización.

En paralelo, podemos guiarnos del texto "Psicopatología de la expresión", en el que Delgado explica un retrato de 1933

de un pintor esquizofrénico en el que haya límites difusos y en el que encuentra una evolución doblemente favorable. Además, nos cuenta acerca del pensamiento del paciente con su producción artística:

> Este no concebía al artista sin que obre en su concepción y su producción una fuerza creadora, directa, exclusiva. Se rebelaba contra los moldes de escuela, cuya influencia consideraba deprimente y esclavizante, declarándose partidario de seguir su inspiración personal, al margen de los cánones establecidos. (Delgado, 1966, p. 3)

Por otro lado, Prinzhorn afirmaba que los esquizofrénicos son más productivos en el dibujo que otros pacientes psiquiátricos. Es así que, en aquella época, resultaba un campo interesante de explorar, debido a que "En las imágenes se reconocen algunos síntomas típicos… por ejemplo estereotipos, cuando el mismo motivo se repite varias veces; contaminación o mezcla, como un cuerpo de animal con cabeza humana o al revés" (Prinzhorn, p. 37, 2022). Es posible afirmar que la crítica contra un sistema rígido es consecuencia de la exploración del sentido en flujo del esquizofrénico y que se puede detectar en el arte. En este caso, la construcción de los rostros no tiene que ver con la definición industrial, sino con la singularidad de su manifestación.



Siguiendo con nuestra idea, podemos observar el énfasis en el dibujo de la cabeza y retratos realizados por los pacientes a quienes tenían alrededor como los doctores, las enfermeras y entre ellos mismos.

Vale mencionar la exposición colectiva que organiza Moro en 1935, junto a artistas chilenos que antes Vicente Huidobro había promovido. En esta exposición, Moro presenta 38 obras entre dibujos y pinturas, en la que el título de estas, en algunos casos, se trata de poemas o frases largas. Muchas de estas imágenes están conectadas al aprendizaje en el Hospital Victor Larco Herrera. Sumado a ello, al abrir el catálogo nos cruzaremos con su posición frente a la escena artística local. Hay, pues, una juntura ineludible entre lo estético, lo político, la locura y lo crítico como consecuencia de estos enlaces poco valorados o reconocidos. Moro escribe al respecto:

> Esta exposición muestra; sin embargo, tal cual es, por primera vez en el Perú, una colección, sin elección de obras destinadas a provocar el desprecio y la cólera de las gentes que despreciamos y que detestamos. No tenemos el deseo ni la sospecha de gustar; sabemos que no estamos sino con nosotros mismos o con aquellos que quisieran hacernos creer que están a nuestro lado, pero no hay que temer: los sabremos desenmascarar a su debido tiempo. Del otro

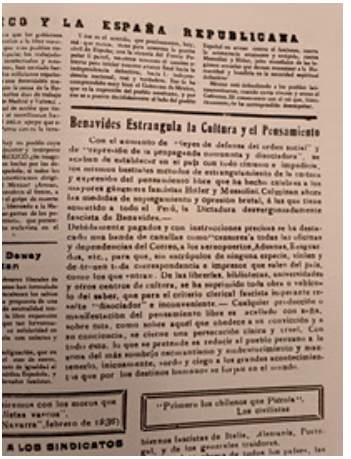
lado están los zumbones, los astutos, los sabios, los perros guardianes, los artistas, los profesionales de los vernissages, etc.

fig. Pinturas de Moro

Por otro lado, los retratos que presenta en la exposición nos remiten a los elaborados por los pacientes, una de las características, por ejemplo, es no trabajar la luz que rebota en la pupila, la que usualmente indica el estar en este mundo, a diferencia de que al suprimirla nos indica el mirar hacia adentro, la mirada vacía, desconectada de toda situación real, inmovilizada, el no reconocerse en ese mundo exterior. Importante destacar que un año antes de la exposición en "Los anteojos de azufre" Moro escribe su decepción con el Perú: "Hacia 1925 y en el Perú las ideas sobre la vida, el arte, el amor; La Poesía eran cuantiosamente fáciles, improvisadas, bucólico-líricas y apresuradas" Luego continua: "Para mejor decirlo, la sola poesía entre nosotros está en la producción borrascosa y esporádica: textos, objetos, cuadros de los alienados, en el Hospital Victor Larco Herrera. Luego por libertar, como la que sin sospecharse a sí misma cruzamos en la calle" (Moro, 1934). Su punto de referencia no es romantizado ni idealizado, sino asumido como un lugar de resistencia; sin exagerar, un lugar epistémico.

Luego de la exposición, y en concordancia con nuestra lectura, Moro sería exiliado a México (1938 – 1948) en el gobierno militar de Benavides de quien en el boletín CADRE (Comité de

amigos de los defensores de la República española) se escribiera "Benavides estrangula la cultura y el pensamiento". No puede ser más coherente todo este proceso de búsquedas y discusiones altamente beligerantes, las cuales consideramos que eran necesarias en su momento específico.



...CO Y LA ESPAÑA REPUBLICANA

Benavides Estrangula la Cultura y el Pensamiento

Con el aumento de "leyes de defensa del orden social" y de "represión de la propaganda comunista y disociadora", se acaban de establecer en el país con todo cinismo e impudicia, los mismos bastardos métodos de estrangulamiento de la cultura y expresión del pensamiento libre que ha hecho célebres a los mayores gángsters fascistas Hitler y Mussolini. Culminan ahora las medidas de sojuzgamiento y opresión brutal, á las que tiene sometido a todo el Perú, la Dictadura desvergonzadamente fascista de Benavides.—

Debidamente pagados y con instrucciones precisas se ha destacado una banda de canallas como "censores" a todas las oficinas y dependencias del Correo, a los aeropuertos, Aduanas, Estaciones, etc., para que, sin escrúpulos de ninguna especie, violen y destruyan toda correspondencia e impresos que salen del país, como los que entran. De las librerías, bibliotecas, universidades y otros centros de cultura, se ha suprimido toda obra o vehículo del saber, que para el criterio clerical fascista imperante resulte "disociador" e inconveniente.— Cualquier producción o manifestación del pensamiento libre es acallado con saña, sobre ésta, como sobre aquél que obedece a su convicción y a su conciencia, se cierne una persecución cínica y cruel. Con todo ésto, lo que se pretende es reducir al pueblo peruano a la zona del más sombrío oscurantismo y embrutecimiento y mantenerlo, inicuamente, sordo y ciego a los grandes acontecimientos que por los destinos humanos se forjan en el mundo.

"Primero los chilenos que Pistola". Los civilistas

A LOS SINDICATOS

Notas

1 Según Klarén, "las inversiones directas estadounidenses y británicas en el Perú se elevaron de $161 a $209 millones. Hacia 1930, la participación de los EE.UU. en estas inversiones era de $143 millones, el ochenta por ciento de las cuales eran en minería y petróleo" (2004, p. 301).

2 En una carta a su hermano, Cesar Moro escribe acerca de su nuevo nombre: "No sé qué te parecerá el nombre, a mí me suena bien, es eufónico" (Moro, 2015, p. 38). La eufonía es un efecto acústico agradable que resulta de la combinación de sonidos en una palabra o en una frase.

3 Cabe resaltar que Moro tenía conocimiento del idioma francés, ya que estudió en el Colegio jesuita de la Inmaculada y en un momento posterior "solo conserva buen recuerdo de las clases de francés; en lo demás: conflictos" (Coyné, 1958, p. 6).

4 Moro menciona su cambio de nombre porque es eufónico, podríamos decir también que el nombre Cesar Moro obedece a la fonética de "ces' amour", en traducción al español "el amor". Esto claro, sin ser exactos con el idioma francés por ser una referencia fonética.

5 De Alfredo Quizpez Asin a César Moro.

6 Se podría tomar como la aceptación de su homosexualidad a través de este dibujo y el cambio de nombre.

7 Revista fundada en Trujillo en 1923, "vocero de tendencias radicales" (Buntix y Wuffarden, 2003, p. 305).

8 Como el viento en su canción desesperada / como los pájaros del viento / de agudos picos, / salvaje alegre ingenua / mi alma galopa / sobre la cuerda tensa del pensamiento mío. / Como el fuego en la canción ardiente de la llama / como las lenguas innumerables del deseo / alegre roja ingenua / mi alma se adiestra / para la fiesta numerosa del pensamiento mío / Como la muerte, sorda, muerta, cobra, / como los búhos de la muerte / en el plafond del cielo, / cínica astuta muerta / mi alma se sube a los retablos / para la mítica renovación del pensamiento mío (Moro, 2016, p. 29). Publicado originalmente en *Amauta* (abril de 1928, N° 14, año 3, p. 30).

Referencias bibliográficas

Anónimo. (1919, abril 12). La reforma del Asilo Colonia de alienados. *Variedades*, XV, Nº 580, pp. 300-303.

Anónimo. (1930, enero 18). Homenaje indígena al presidente de la República. *La prensa*, p 1.

Anónimo. (1960). Honorio Delgado, Humanista del nuevo mundo. *Fanal*. Vol. XV, Nº 56. pp. 10-16.

Bustamante, D. et Ascárate, L. (2018). *Amentes*. HVLH.

Delgado, H., y Valdizan, H. (ed.). (1918-1924). *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*. Lima: Hospital Víctor Larco Herrera.

Delgado, H. (1918). El psicoanálisis en sus aplicaciones extrapsíquicas. En: *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*. Octubre, Ano 1, Nº 2, pp. 78-111. Lima: HVLH.

Delgado, H. (1922). El dibujo de los psicópatas. *Anales hospitalarios*. Hospital Víctor Larco Herrera.

Delgado, H. (1958). Pintura de esquizofrénicos. *Archivos de criminología, neuro-psiquiatría y disciplinas conexas.* Vol. VI, Nº 21. Enero – Marz, pp. 3-24.

Delgado, H. (1992, abril). Documentos psicoanalíticos. *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*, Vol. IV, N.° 2, pp. 128-137.

Delgado, H. (1966). *Psicopatología de la expresión*. Sandoz

Di Franco, C. (2016). *Un palacio para el presidente: El salón Ayacucho (1924) identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Foucault, M. (2020). *Historia de la locura en la época clásica*. FCE

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.

Jimenez, A. (1939). Formas simples en el dibujo de los esquizofrénicos. *Revista Tres*.

Jimenez, A. (2003). Un recuerdo de César Moro. *Revista Ensueño indescifrable*.

Klaren, P. (2004). *Nación y Sociedad en la Historia del Perú*. Lima: IEP.

Majluf, N., y Wuffarden, L (ed.). (2013). *Sabogal*. Lima: MALI.

Moro, C. y Westphalen, E. A. (1939). *El uso de la palabra*. Lima.

Prinzhorn, H. (2022). *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Cátedra.

Saldaña, A. (2018). *La historia nacional en la pintura de Juan Lepiani*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Tord, L. (1978). *El indio en los ensayistas peruanos 1848-1948*. Lima: Editoriales Unidas.

Vildoso, I. (17 set 2016). *Juan Javier Salazar / El último cuartucho*. https://www.youtube.com/watch?v=pIXsvxS2foo

Wuffarden, L. (2014). Notas sobre ideas e instituciones artísticas en el Perú del siglo XX. *Arte Moderno*. Lima: MALI.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 287-305

EL EXISTENCIALISMO ABSURDO EN "LA INSIGNIA (1952)" DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

ABSURD EXISTENTIALISM IN "LA INSIGNIA (1952)" OF JULIO RAMÓN RIBEYRO

O EXISTENCIALISMO ABSURDO EM "LA INSIGNIA (1952)" DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

Richard Solano Mollehuara*
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
richard.solano@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0001-7120-2898

Recibido: 31/05/2024
Aceptado: 25/10/2024

* Richard Solano Mollehuara es Licenciado de la carrera de Literatura por la Universidad Nacional Federico Villareal. 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, entre otros. Actualmente se desempeña como docente de literatura en el nivel secundario y es egresado de la maestría en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Resumen

Los textos de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) han sido estudiados desde diversas claves interpretativas; pero el tema de lo absurdo no ha sido desarrollado de una manera profunda. Por eso, el objetivo de este artículo es proponer un acercamiento a las conductas absurdas del protagonista de "La insignia" desde una perspectiva existencialista. El absurdo existencial, como resultado del desencuentro entre la irracionalidad del mundo y el afán del hombre por verdades, es el *leitmotiv* del cuento elegido; de ahí que, en esa realidad carente de sentido y justificación ante la facticidad de lo dado, el individuo-personaje puede optar por la continuidad (Camus), la mala fe (Sartre), o por el despertar definitivo (Camus) y ejercer su libertad absoluta (Sartre). Con este fin, examinaremos las relaciones entre los sucesos narrados, los contenidos de conciencia de los existentes [personajes], el concepto del prójimo y las ideas de índole existencialista que aparecen en este cuento.

Palabras clave: absurdo, facticidad, libertad, el prójimo, Ribeyro.

Abtract

The texts of Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) have been studied from various interpretative keys; but the theme of absurdity has not been developed in a profound way. For this reason, the aim of this article is to propose an approach to the absurd behaviors of the protagonist of "La insignia" from an existentialist perspective. The existential absurdity, as a result of the misunderstanding between the irrationality of the world and man's eagerness for truths, is the *leitmotiv* of the chosen story; hence, in that reality lacking in meaning and justification before the facticity of the given, the individual-character can opt for continuity (Camus), bad faith (Sartre), or for the definitive awakening (Camus) and exercise his absolute freedom (Sartre). To this end, we will examine the relationships between the narrated events, the contents of consciousness of the existents [characters], the concept of the neighbor and the existentialist ideas that appear in this story.

Keywords: absurdity, facticity, freedom, the neighbor, Ribeyro.

Resumo

Os textos de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) foram estudados a partir de diferentes chaves interpretativas, mas o tema do absurdo não foi desenvolvido de forma profunda. Por esta razão, o objetivo deste artigo é propor uma abordagem do comportamento absurdo do protagonista de "La insignia" a partir de uma perspetiva existencialista. O absurdo existencial, resultante do desencontroentre a irracionalidade do mundo

e o desejo de verdades do homem, é o *leitmotiv* da história escolhida; assim, nesta realidade carente de sentido e justificação face à facticidade do dado, o indivíduo-personagem pode optar pela continuidade (Camus), pela má-fé (Sartre), ou por um despertar definitivo (Camus) e exercer a sua liberdade absoluta (Sartre). Para tal, examinaremos as relações entre os acontecimentos narrados, os conteúdos de consciência dos existentes [personagens], o conceito do outro e as ideias existencialistas que aparecem neste conto.

Palavras-chave: absurdo, facticidade, liberdade, o outro, Ribeyro.

1. Introducción

En 1958, Julio Ramón Ribeyro publicó su segundo libro, *Cuentos de circunstancias*; en él[1] reúne 11 textos, sea de corte fantástico, autoficcional, realista o absurdo. Muchos de ellos ya habían sido publicados en suplementos dominicales y revistas, por tanto, no poseían la organicidad de estilo y tema como el primer libro del autor, *Los gallinazos sin plumas* (1955). A pesar de eso, aquel libro ha sido comprendido desde los confines de los cuentos pequeño-burgueses, con aproximaciones particulares ceñidas a los tópicos ya mencionados, por ejemplo: el análisis fantástico en "La insignia", "Doblaje", "La molicie", "La botella de chicha", "El tonel de aceite", "El libro blanco", entre otros.

Sin embargo, pocos análisis ponen de relieve el carácter absurdo en el primer relato de este libro, "La insignia". En general, este término significa lo "contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido"[2]; y en particular, el (sin) sentido de la existencia del hombre ante sus límites inexorables (la facticidad): cuerpo, temporalidad y mundo. En esta línea de pensamiento, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, entre otros filósofos retomaron, desde el existencialismo, la reflexión sobre lo absurdo en el hombre moderno: el primero desarrolló una filosofía de la acción como libertad absoluta bajo la premisa de que el hombre se encuentra en situación y por eso puede elegir un proyecto auténtico, pero su trascendencia no alcanzará nunca la plenitud (para-sí: hombre libre / en-sí: proyecto o ideal), de ahí el carácter absurdo del trascender *hacia,* de la proyección, esto es, el "otro aspecto de

la libertad, su 'reverso': su relación con la facticidad" (Sartre, 1972, p. 593).

En cambio, para Camus (1985), se podría decir que "Una sola cosa: este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo" (p. 29). Y su consecuencia "ese sentimiento incalculable que priva al espíritu del sueño necesario a la vida" (p. 18); de este modo, para el escritor argelino tanto el mundo como el hombre segregan lo absurdo.

El método fenomenológico nos permitirá aproximarnos a lo que se muestra, al fenómeno; por eso, el objetivo es analizar las conductas del protagonista de "La insignia"[3] y sus motivaciones, vale decir, los contenidos subjetivos de conciencia; pues, las conductas y acciones recurrentes, desde el existencialismo, revelan profundas contradicciones que ponen de relieve el carácter absurdo del individuo y del mundo.

2. Entre lo fantástico y lo absurdo

Rosa Carbonel (2006), en su artículo sobre "La insignia", un análisis formal y semántico, sostiene:

> el elemento fantástico constituye un modo de expresión, un recurso que identifica al creador y que le permite inferir indirectamente un sistema de ideas, valores y convencionalismos en un nivel de irrealidad pre-establecida que constituye su propia visión del mundo. (p. 161)

En algunos cuentos de Ribeyro este elemento se manifiesta de forma explícita o implícita y se tematiza en la figura del doble, el objeto mágico o maldito, la epidemia del calor o hastío, el tonel sin fondo, etc. En cambio, el caso de la insignia como elemento fantástico no conduce la trama a un nivel de irrealidad, donde se subvierta el tiempo, el espacio, la lógica y sus principios, construyendo una realidad alterna que explique el sentido de las acciones o el desenlace irreal de estas. Asimismo, Carbonel afirma que "la visión del mundo del autor se orienta a

mostrarnos una realidad donde los seres […] no logran satisfacer sus aspiraciones y, por tanto, sienten la necesidad de transportarse a un mundo donde sí encontrarán la plenitud que anhelan" (p. 166). Sin embargo, ello no implica que en la diégesis se presente el choque entre dos mundos: "marginal-fantástico" y "oficial-real"; y eso porque lo insólito, la extrañeza, esto es, lo absurdo, forman parte de la realidad cotidiana.

Otras explicaciones de los cuentos fantásticos de Ribeyro son las aproximaciones de Rodríguez (2009), quien acude a la teoría de Todorov y concluye que algunos cuentos tropiezan con el género fantástico, entre ellos "La insignia", pero

> La contextualización, es decir, la explicación del carácter del personaje por su situación social o por un rasgo de su personalidad termina por eliminar la posibilidad del desarrollo de lo fantástico. En cambio, este se da cuando lo absurdo se instala sin explicación. (pp. 148-149)

La cita expresa que el contrapunto entre lo extraño y el predominio de la cotidianidad convierte algunas narraciones en cuentos de corte fantástico, a través del elemento absurdo; sin embargo, en este relato, como en "Demetrio" (1953) o "Carrusel" (1967), no se construye una lógica alterna, sino más bien se evidencia el (sin) sentido de una realidad ambigua tanto en su sistema de valores como en la práctica de ellos.

Por su parte, Esteban (2023) se aproximó a tres cuentos de Ribeyro a partir de su intertextualidad con Franz Kafka (representante de la literatura del absurdo), estos son "Silvio en el rosedal" (1976), "Ausente por tiempo indefinido" (s/n) y "Surf" (1994); su estudio comparativo apunta a una relación precisa y funcional extraída de los diarios de *La tentación del fracaso*, que evidencian un tipo de hermandad espiritual con el autor checo. En suma, el crítico indica las coincidencias o "detalles de conexión" entre ambos escritores, asemejando sus actitudes ante la vida y la forma de percibirse como artistas, es decir, el autoanálisis respecto a la introspección, la salud, la soledad

y el sacrificio de escribir. Por último, Esteban (2016) concluye que estos tres cuentos superan un modo de ser absurdo, dado que en sus finales los protagonistas encuentran el sentido que los justifica, este vinculado con la toma de conciencia de lo que son, es decir, artistas contemporáneos que han "desplazado el sentido de 'completitud', la *energéia* o actividad productiva, en palabras de Agamben, desde la obra al autor de ella, reivindicado titularidad y dominio" (Esteban, 2023, p. 79).

No deja de ser significativo que el crítico español no explique ese modo de ser absurdo antes de efectuar su estudio comparativo. Para el cuento que nos ocupa, lo absurdo puede asociarse, primero, a su origen, esto es a su contraste respecto de la literatura realista y las vanguardias en los inicios del siglo XX. En efecto, en contraposición al realismo o al vanguardismo, que se expresaban en relación directa al proceso histórico-social determinado, el arte absurdo opera en tanto una fantasía ideológica que aborda temas que fluctúan entre la metafísica, lo extraño, lo instituido y la realidad; sin embargo, la literatura del absurdo presenta al hombre a partir de una experiencia concreta, luego, a través de símiles o alegorías narrativas abordadas desde una perspectiva antropológica.

Ciertamente, desde una posición ideológica se ha criticado extremadamente a la literatura del absurdo, que según Kofler (1974) "se degrada a la ideología de la decadencia nihilista de la sociedad burguesa tardía" (p. 37); razón de ello, "es la reflexión alegóricamente encubierta de la experiencia del mundo reificado y fetichizado por el artista, encadenado ideológicamente al nihilismo burgués tardío" (p. 132). Sin embargo, esta manifestación literaria es producto de las contradicciones y la ambigüedad del hombre contemporáneo; y si es desarrollada mediante símbolos, hipérboles[4] e imágenes alegóricas, eso es porque las paradojas de la realidad solicitan de otro tipo de arte para su manifestación. En este sentido, sería complicado abordar desde una poética realista, romántica o expresionista, las

oscilaciones entre lo natural y lo no-ordinario, lo nacional y lo universal, lo irracional y lo lógico, lo trágico y lo rutinario, etc.

3. El existencialismo y lo absurdo desde dos posturas

El existencialismo ha tenido una interpretación del hombre desde lo absurdo. Aquí es preciso mencionar a Sartre, pues su filosofía de la existencia oscila entre un realismo, en-sí, (*en-soi*) y un idealismo, para-sí, (*pour-soi*), una filosofía de opuestos; aunque, en el existencialismo se da un tránsito del estudio del ser al estudio de la existencia. Así, el filósofo francés sistematizó las regiones del ser en tanto "ser arrojado al mundo" (Sartre, 1972, p. 36): el en-sí y el para-sí, binomio que dará lugar a las relaciones constitutivas y temporales de nuestra vida comprendida en el campo del ser, compuesto de ser / no ser (la nada).

Por eso, en esta antropología filosófica la prioridad es el aparecer, el existir, pues el hombre es lo que hace a partir de la nada. Entonces, para comprender esta dinámica, el filósofo francés postula tres modos de ser: facticidad (en-sí), libertad (para-sí) y alienidad (para otro). Visto así, nuestro ser situado posee modos de existencia que, mediante ciertas conductas, algunas de estas son la angustia y la mala fe, se revelan y permiten conocer la estructura del ser del hombre. En la comprensión sartreana de la nada, esta es expulsada, pues es pasiva, concebida y desplegada por el hombre desde su propia existencia; de esta manera, la nada (o lo absurdo) viene al mundo por el hombre y es, a su vez, expulsada por él mediante la acción libre, por ejemplo: en nosotros hay una falta firme que tiene que ser completada a través de un acto, a pesar de la contingencia del individuo o del mundo.

Ciertamente, la facticidad es el límite, lo dado, que acecha a la libertad comprendida como la "posibilidad que tiene la realidad humana de segregar una nada que la aísla" (Sartre, 1972, p. 66). Es por eso que el hombre-libre se separa de un estado pasado inmediato, su facticidad, dejando una escisión entre

este y el presente, y se anticipa al futuro como buscando apresurar su paso; tal fisura es ciertamente la nada que separa lo posterior de lo anterior, el presente y el pasado. Esta dinámica se expresa en el circuito de *ipseidad*[5] del individuo, donde se refleja la acción del para-sí en tanto ser libre:

Figura 1

El circuito de ipseidad del individuo

La figura señala el hiato, la nada, lo absurdo, que separa al hombre en sus tres modos temporales de ser, pero también muestra cómo el para-sí (libre) se arranca de su pasado y se lanza a su proyecto, un ideal, el futuro, el cual a su vez dota de significaciones, de sentido, el presente del individuo. Visto así, el concepto de la libertad significa la condición requerida para la anulación de la nada, (de la contingencia), porque denota la proyección o elección espontánea de nuestras posibilidades, pues al lanzarnos al futuro negamos nuestro pasado. Sin embargo, tal supresión es irrealizable sino imposible; certeza que ofrece dos consecuencias: a) el hombre debe sobrellevar la nada, lo cual lo llevaría a una existencia absurda, a la experiencia absurda, a la mala fe, o b) el hombre libre tiene que ser proyección permanente a pesar de todo (Sartre), esto último es ilusión pura.

Por su parte, Albert Camus (1913-1960) escribió, en un primer momento, ensayos filosóficos que describen el sentimiento de lo absurdo y, en un segundo etapa, la actitud de rebeldía frente al sinsentido, la irracionalidad, de la realidad de la posguerra. Si bien el autor de *El mito de Sísifo* no se consideraba

un filósofo, sus reflexiones explican en este libro una idea del absurdo, no una conducta del hombre, aunque una "creencia en lo absurdo de la existencia debe gobernar, por lo tanto, su conducta" (Camus, 1985, p. 19). Siguiendo esta lógica, el hombre en su momento se preguntará por el sentido de la vida, el porqué. Y descubrirá la irracionalidad no solo del mundo, sino del ser humano; en términos del escritor argelino:

> Pero lo que resulta absurdo es la confrontación de ese irracional y ese deseo desenfrenado de claridad cuyo llamamiento resuena en lo más profundo del hombre. Lo absurdo depende tanto del hombre como del mundo. Es por el momento su único lazo. Une el uno al otro como sólo el odio puede unir a los seres. (Camus, 1985, p. 35)

Por tanto, la toma de conciencia de lo absurdo de la existencia es la toma de posición frente a esa irracionalidad triunfante en la realidad, y este despertar provocaría en el hombre situado "la continuación", que "es la vuelta a la cadena, o el despertar definitivo" (Camus, 1985, p. 27). Lo primero, lo ejemplifica el mito del rey Sísifo, quien vuelve una y otra vez a subir la cúspide, cargando la roca, sin alcanzar la cima; alegoría del hombre moderno en tanto una imagen que representa o significa al hombre condenado a repetir una y otra vez una rutina. A propósito de esta idea, Zaretsky (2013) profundiza:

> the torture resides in repeating endlessly a single gesture that comes to nothing. The weight of the labor is not the consequence of gravity, but instead found in the gravity of its inconsequential nature. Sisyphus is bound to the boulder, of course, but, more important, he is bound to the absurdity of his relationship with the boulder[6]. (pp. 38-39)

Ciertamente, a partir de esta cita, se puede inferir un vínculo del individuo y un mundo indiferente, hostil y opaco, que motiva la conciencia del absurdo; esta, a su vez, una vez precipitada en el individuo, ordenaría sus conductas, de ahí que los caracteres existenciales de ciertos personajes de las novelas del

escritor argelino son representaciones de este planteamiento, por ejemplo: Mersault, el protagonista de *El extranjero* (1942).

El despertar definitivo, la segunda etapa, llevaría al hombre a una rebeldía permanente, la búsqueda radical de sentido, o al suicidio, la salida del mundo, del sin sentido. De ahí que, lo importante, parafraseando a Camus, no es la constatación de la absurdidad del mundo, sino las consecuencias éticas y conductas que se pueden extraer de esta certeza.

4. El existencialismo en Latinoamérica

El existencialismo trascendió las fronteras y llegó a Latinoamérica, donde influenció, en los campos de literatura y filosofía, sobre escritores como Sábato, Onetti, Ribeyro, entre otros.

En el caso de Sábato, se mostró en dos planos: su obra y su vida. Por un lado, sus novelas, y en especial *El túnel* (1948), representan la realidad subjetiva del individuo, quien se angustia, duda, y se contradice a la hora de decidir o en el momento de relacionarse con su prójimo. Por otro lado, su primer libro de ensayos, *Uno y el universo* (1945), presenta no solo la lucha entre el hombre y la ciencia, encarnada en la razón instrumental, sino también la crisis de las humanidades y la reacción existencial frente al panorama desolador producido por la guerra, que desestabilizó el sistema de valores occidental. Aparte de ello, la experiencia vital de Sábato no estuvo exento de angustia existencial, ya que a mediados de los cuarenta se apartó de la ciencia, cambiando de proyecto, y se volcó radicalmente hacia la filosofía y la literatura, eligiendo finalmente ser escritor.

El existencialismo en Onetti se caracteriza en las acciones narradas de sus obras, los contenidos subjetivos de sus personajes y el fracaso existencial al que están predeterminados. Así pues, en *La vida breve* (1950) y en sus cuentos se leen ideas de corte existencialista tales como la angustia, la mala fe, la soledad, la incomunicación con el otro y, sobre todo, la libertad del individuo avasallada por la aplastante realidad. En efecto,

su obra configura así un proceso circular del fracaso existencial, del que los personajes no logran escapar, salvo negando su realidad o mediante la evasión, es decir, refugiándose en la mentira, la ilusión, la locura, el pasado o la mera ficción.

En Perú, a mediados del siglo XX, aparecieron algunos narradores de impronta existencialista, por ejemplo: Sara Larraburre, Carlos Pareja Paz Soldán y Rosa Arciniega. Según González Vigil (1991), "Larraburre introdujo en nuestra narrativa plenamente lo onírico, con sus impulsos eróticos y tanáticos" (p. 24); asimismo, José Durand con *Ocaso de Sirenas*, en1950, inaugura "la prosa burilada con refinamiento [...] y con trama insólita o fantástica. Esta línea la cultivaron Luis Loayza, Luis León Herrera, Manuel Mejía Valera y José Miguel Oviedo" (p. 24). Visto así, la atmósfera de esa década era propicia para que Ribeyro esbozara sus primeros relatos kafkianos, existencialistas y fantásticos, entre ellos "La insignia" en 1952.

5. Análisis existencial del protagonista de "La insignia", entre la contingencia y el sinsentido

Desde la perspectiva del narrador autodiegético (aquel que cuenta la historia como personaje principal), este cuento describe la incorporación misteriosa del protagonista a una organización secreta y su merecido ascenso social, luego de varios encargos en un periodo de 10 años. El relato inicia en el final de la historia donde el lector encuentra al protagonista como presidente de su sociedad, quien ahora recuerda los momentos previos a su afiliación:

> Hasta ahora recuerdo aquella tarde en que al pasar por el malecón divisé en un pequeño basural un objeto brillante. Con una curiosidad muy explicable en mi temperamento de coleccionista, me agaché y después lo froté contra la manga de mi saco. Así pude observar que se trataba de una menuda insignia de plata, atravesada por unos signos que en ese momento me parecieron incomprensibles. Me la eché al

> bolsillo y, sin darle mayor importancia al asunto, regresé a mi casa. […] Solo recuerdo que en una oportunidad lo mandé lavar y, con gran sorpresa mía, cuando el dependiente me lo devolvió, me entregó una cajita, diciéndome: "Esto debe ser suyo, pues lo he encontrado en su bolsillo".

Era, naturalmente, la insignia y este rescate inesperado me conmovió a tal extremo que decidí usarla. (Ribeyro, 1994, p. 83)

El hallazgo y el rescate inesperado de este "objeto brillante" constituyen el primer bloque textual, la primera escena retrospectiva, de la historia, que lleva en sí la primera sorpresa y la atmósfera misteriosa de la trama. Asimismo, este inicio esboza parcialmente la personalidad del protagonista: anónimo, observador, probable fetichista y propenso al asombro; es decir, parecido a otros personajes ribeyrianos propensos al fracaso, pero aquí este no acontece por el mismo hecho de ser absurdo. Respecto al primer párrafo, Zapata (2017) señala que:

> Sí puede afirmarse, en cambio, que en lo fundamental el desarrollo del argumento ilustra, repite y modula —ahora en el orden de lo circunstancial y de la peripecia— la densidad de significado que se concentra en el perfecto agujero negro semántico situado en el párrafo inicial. (p. 28)

La cita enfatiza el simbolismo que porta el objeto, que se mantiene oculto durante toda la trama y, sin embargo, articula la estructura de la historia. Este detalle, "los signos incomprensibles que marcan la insignia", ha sido interpretado por varios críticos como: el significante sin significado explícito para el lector (González, 2010, p. 92), caracteres que jamás descubren su significado (Elmore, 2002, p. 56) o la promesa (in)cumplida en tanto significado no efectuado (Zapata, 2017, pp. 27-28).

Por cierto, el emblema en el pecho opera como el "carné de identidad" y, a su vez, el eje narrativo del relato, pues este acto no solo muestra el deseo explícito del personaje de formar parte de algo, la búsqueda de un sentido vital, sino también una supuesta función como miembro de esa cofradía. Así, se

desencadenaría su reconocimiento por otros, es decir, la aceptación y el respeto por el prójimo numerado, el conjunto de personas que forman parte de su sociedad. Pero, también el inicio del dato oculto: el mensaje de la muerte de un personaje desconocido en Pilsen.

Las siguientes secuencias narrativas están impregnadas de un halo absurdo, a decir del "yo narrador": "el encadenamiento de sucesos extraños que me acontecieron" (Ribeyro, 1994, p. 83). Naturalmente, la toma de posición frente a esa irracionalidad del mundo concretizada en una institución y su orden, alegoría de la sumisión del hombre moderno al sistema capitalista, es la continuidad de la conciencia existencial del absurdo, esto es, el retorno al engranaje de actos inexplicables y sin objeto, luego esta creencia o mala fe determinará sus conductas en su cotidianidad anodina.

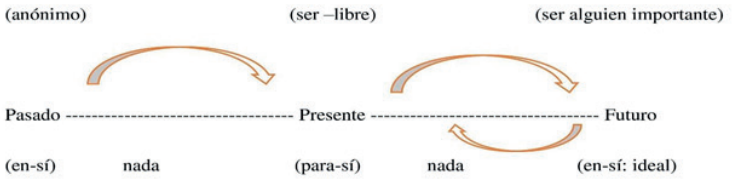
A continuación, el segundo bloque textual comienza en una librería de viejo donde el dependiente interpela en confianza al protagonista contándole acerca de la muerte de "Feifer" en Pilsen, un autor de culto; nótese que este lugar agrega más características al personaje anónimo, pues los atributos de letrado y lector implican una capacidad de comprensión más profunda de su realidad y un aire cuestionador que se explícita cuando él se interroga a sí mismo ante "las palabras enigmáticas del librero" (Ribeyro, 1994, p. 83): ¿el porqué del incidente?, ¿cuál es la trascendencia del crimen?, ¿quién cometió el homicidio?, etc. Preguntas que no son expresadas en su momento y, por tanto, dan lugar al silencio de lo cotidiano.

En el tercer segmento de la historia, el personaje principal es abordado por un extraño, quien le dejó una invitación: "La tarjeta, en cartulina blanca, solo tenía una dirección y una cita que rezaba: SEGUNDA SESION: MARTES 4. Como es de suponer, el martes 4 me dirigí a la numeración indicada" (Ribeyro, 1994, p. 84). La lógica interna del mundo representado orienta el sentido textual al misterio desde la perspectiva del narrador, los lugares indeterminados que el lector completa: Ya hubo una

primera reunión donde probablemente se presentaron los "estatutos" de la sociedad y existe una razón que mueve a individuos comunes a integrar una congregación desconocida: tal vez el hastío de la rutina o el desdén por los lugares cotidianos. Estas motivaciones conscientes crean una *posibilidad*, mediante el ejercicio de la libertad, así el siguiente circuito muestra la dinámica de la acción del cuento:

Figura 2

Circuito de ipseidad del protagonista



Según la Figura 2, el individuo en tanto ser libre puede arrancarse a su facticidad, una vida anodina, su pasado, su ser-en-sí, vale decir, a lo absurdo, a la contingencia, y orientarse hacia una existencia diferente sino auténtica. Tal proceso supone una toma real de conciencia de su posibilidad, un "despertar definitivo", y la ejecución de actos significativos en pos de tal proyecto; por ello, el protagonista asistió puntual al lugar indicado y mostró disposición, allí interactuó con militantes de esa comunidad secreta, quienes portaban la misma insignia. Entonces, todos ellos escucharon la disertación, que desde el punto de vista del narrador era confusa; al final el disertador y el personaje principal dialogaron de forma ambigua, esto daría lugar al *suspense* del relato:

> —Es usted nuevo, ¿verdad? —me interrogó, un poco desconfiado.
>
> —Sí —respondí, después de vacilar un rato, pues me sorprendió que hubiera podido identificarme entre tanta concurrencia—. Tengo poco tiempo.
>
> —¿Y quién lo introdujo?

> Me acordé de la librería, con gran suerte de mi parte. [...]
>
> Por fin, antes de retirarme, me dio un encargo que no dejó de llamarme la atención.
>
> —Tráigame en la próxima semana —dijo— una lista de todos los teléfonos que empiecen con 38.
>
> Prometí cumplir lo ordenado y, antes del plazo concedido, concurrí con la lista. (Ribeyro, 1994, pp. 84-85)

En esta última línea el narrador se vale de la elipsis[7], pues hay un vacío de algunos días hasta el reencuentro con el superior. Entretanto, el suspense implica el presagio de que algo sucederá, una felicitación o un pago por la tarea realizada y no "una serie de encargos semejantes" (p. 85). Así, el héroe continúa cumpliendo tareas extrañas, absurdas, con suma diligencia, como si estuviera en modo de mala fe, pues se miente a sí mismo y actúa como si ocupara una función y un cargo importante en el engranaje del organigrama de la sociedad secreta.

Además, lo significativo es su indiferencia al sentido de la organización, a lo absurdo de las tareas encomendadas, así como a las críticas de sus familiares. A propósito, cabe mencionar el referente extratextual —base— de este cuento, lo que es su situación concreta; según Ribeyro (2023), en su correspondencia con Luchting, de abril de 1968, el relato alude a un tío, alter-ego del protagonista, quien participó en un grupo denominado Los Caballeros de Colón; y cuando el sobrino le preguntaba por los estatutos de la cofradía, nunca obtenía respuestas claras: "Probablemente lo hacía por respetar los estatutos de su organización, pero a mí se me ocurrió que no me daba informaciones porque no sabía él mismo de qué se trataba el asunto" (p. 140).

Volviendo al mundo representado, por una parte, el protagonista representa al integrante eficiente de una organización, quien ejecuta siempre las tareas antes de la fecha indicada a fin de ser considerado obediente y proactivo; por otra, el jefe se vale de esa voluntad para encomendarle otras labores, manipulándolo con un interés oculto. En efecto, el personaje tiene

tomas falsas de conciencia, porque reconoce el sinsentido de las tareas encargadas, pero las efectúa sin el menor reparo; visto así, este individuo se muestra contradictorio, lo cual es una evidencia de la ambigüedad del hombre libre y de la extrañeza del mundo.

Curiosamente, la relación con el prójimo no es conflictiva como en los otros cuentos del libro, dado que el héroe es ascendido y reconocido por sus compañeros: "Pronto fui relator, tesorero [...] y conforme me iba sumiendo en el seno de la organización, aumentaba mi desconcierto, no sabiendo si me hallaba en una secta religiosa o en una agrupación de fabricantes de paño" (Ribeyro, 1994, p. 86). Sin embargo, el protagonista abandona su libertad a manos del superior y sigue voluntariamente lo irracional. Ciertamente, la atmósfera absurda es transversal en todo el relato, como si un o menor grado de (sin) sentido determinara las acciones del individuo y de su organización y, a su vez, fuera el reflejo de nuestra sociedad moderna, alienada e incrédula de los grandes relatos de progreso o bienestar común.

Así, pues, en el último bloque textual, el personaje anónimo llega a ser presidente de su sociedad y, otra vez, constata la inutilidad de sus acciones, "escribir tres rayas rojas en una pizarra negra" (Ribeyro, 1994, p. 86), luego el silencio; nuevamente, el significante sin significado. Sin embargo, él no experimenta angustia ante la contingencia o el sinsentido, por eso podríamos considerarlo un Sísifo feliz, el hombre adinerado que solo vive su presente, rodeado de sirvientes "y hasta una mujer encantadora que viene a mí por las noches sin que yo la llame" (p. 86).

Efectivamente, estas tres rayas producen resultados y el consentimiento de rebaño en su organización, como si el mensaje no fuera importante, sino los intereses que se mueven detrás, lo cual alude no solamente a la absurdidad de las reglas de juego de las sociedades modernas, de los partidos políticos y de las cofradías religiosas, vale decir, al mundo en sí. Por tanto,

el cuento es una parodia de la condición humana, según Zapata (2017) "una farsa" (p. 18), y de la realidad latinoamericana donde las pugnas ideológicas entre los grupos de toda índole han sido, son, absurdas.

5. Reflexiones finales

Los cuentos de corte absurdo y existencial de Julio Ramón Ribeyro solicitan ser objetos de análisis, dado que comparten el contexto de enunciación, los temas y, en algún caso, la sensibilidad de la narrativa existencialista. Por eso, a través del análisis de este cuento sostengo que las contradicciones del hombre y del mundo son la vía de la toma de conciencia existencial de lo absurdo. Y eso porque para el existencialismo el hombre es ante todo proyecto, en otras palabras, trascendencia de lo dado, de la facticidad, mediante actos significativos, pues "solo hay realidad en la acción"; sin embargo, por más esfuerzos que haga el personaje anónimo para convertirse en un miembro de la comunidad misteriosa y encontrar el sentido que lo justifique, esa institución no tiene un objeto y por tanto la trascendencia del héroe es un sinsentido.

Es importante ver la diferencia, el giro ribeyriano, de este cuento con los relatos existencialistas de su tiempo, pues se puede comprobar que el protagonista toma conciencia existencial de lo absurdo de sus actos, opta por la continuidad en modo de mala fe, como mecanismo para adaptarse a una sociedad moderna y alienada; no obstante, él sobrelleva una vida feliz e ignorante de explicaciones, una paradoja que pone de relieve la complejidad del individuo moderno y contemporáneo en sociedad.

Notas

1 En una edición posterior, 1994, se agrega "El libro blanco" al conjunto de *Cuentos de circunstancias*. Para este artículo, utilizamos esta edición completa y revisada por el autor.

2 Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. https://dle.rae.es [31/05/24].

3 Si bien este cuento fue escrito en 1952, recién fue publicado en 1958 en el cuentario *Cuentos de circunstancias*.

4 Elmore (2002) menciona a propósito: "La hipérbole, conviene recordarlo, opera no sólo a través de la multiplicación vertiginosa, sino —como es sin duda el caso de 'La insignia'— del recorte y la reducción radicales" (p. 56).

5 Este término merece una explicación, según Juan Valmar (1972): "*ipséité*, correspondiente a la *Selbstheit* de Heidegger, que Gaos vierte por "ser sí mismo" (p. 766).

6 "la tortura reside en repetir indefinidamente un singular gesto que deviene en nada. El peso de labor no es la consecuencia de la gravedad, sino en cambio aquel se halla en la gravedad de una naturaleza sin consecuencias. Sísifo está atado a una roca, sin duda, pero, más importante es que él está sujeto a la absurdidad de su relación con la roca" (traducción mía).

7 En el apartado sobre duración, Chatman (1990) define la elipsis cuando "el discurso se detiene, aunque el tiempo continúa pasando en la historia" (p. 74).

Referencias bibliográficas

Camus, A. (1985). *El mito de Sísifo*. Losada / Alianza Editorial.

Carbonel, R. (2006). Lo fantástico en el cuento "La insignia" de Julio Ramón Ribeyro. *Escritura y pensamiento*, 9 (18), 161-167

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.

Elmore, P. (2002). *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo de Cultura Económica del Perú.

Esteban, A. (2023). Complicidades kafkianas en la obra de Julio Ramón Ribeyro. *SVĚT LITERATURY*, (XXXIII), 74-84. https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.7

González Vigil, R. (1991). *El cuento peruano: 1942-1958*. Petróleos del Perú.

González, A. (2010). *Ribeyro. El arte de narrar y el placer de leer*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Kofler, L. (1972). *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barral editores.

Marchese, A. y J. Forradellas. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel.

Ribeyro, J. R. (1994). *Cuentos completos*. Alfaguara.

Ribeyro, J. R. (2023). *Cartas a Luchting (1960-1993)*. Revuelta editores.

Rodríguez, J. (2009). Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro. En N. T. Resquejo y J. Coaguila, *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier* (pp. 143- 149). Tierra Nueva Editores y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación (Fachse) de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.

Sartre, J. P. (1972). *El ser y la nada*. Losada.

Valmar, J. *(1972)*. Índice terminológico y temático. En J. P. Sartre, *El ser y la nada,* pp. 761-771. Losada.

Wahl, J. (1954). *Historia del existencialismo*. Editorial Deucalión.

Zapata, A. (2017). La promesa (in)cumplida: una lectura de La insignia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 801, 17-29.

Zaretsky, R. (2013). *A life worth living: Albert Camus and the quest for meaning*. Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 307-333

ANTECEDENTES Y PERSPECTIVAS SOBRE LA LECTURA, EL LIBRO Y LAS BIBLIOTECAS EN LA AGENDA ESTATAL PERUANA: ANÁLISIS DOCUMENTAL (2001-2024)

BACKGROUND AND PERSPECTIVES ON READING, BOOKS AND LIBRARIES ON THE PERUVIAN STATE AGENDA: DOCUMENTARY ANALYSIS (2001-2024)

ANTECEDENTES E PERSPECTIVAS SOBRE A LEITURA, O LIVRO E BIBLIOTECAS NA AGENDA ESTATAL PERUANA: ANÁLISE DOCUMENTAL (2001-2024)

Philarine Villanueva-Ccahuana[*]
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
pvillanuevac@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-5078-0872

Rosalía Quiroz Papa de García[**]
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
rquirozp@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0003-4178-2283

Luis Miguel Cangalaya-Sevillano[***]
Universidad Peruana Cayetano Heredia
luis.cangalaya@upch.pe
ORCID: 0000-0003-4309-0598

Recibido: 19/10/2024
Aceptado: 07/11/2024

* Doctora en Literatura Peruana y Latinoamericana (UNMSM) e investigadora Renacyt calificada por Concytec. Docente de la Escuela Profesional de Bibliotecología y Ciencias de la Información (UNMSM). Sus intereses se centran en la promoción lectora, la redacción científica, y la crítica literaria y artística.

** Doctora en Derecho y Ciencia Política (UNMSM) e investigadora Renacyt calificada por Concytec. Docente Principal en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Tiene experiencia en asesoramiento de tesis. Es especialista en Derecho a la Información y Derecho de Autor. Tiene publicaciones en el área de Bibliotecología y Derecho de autor.

*** Doctor en Educación (UNMSM) e investigador Renacyt calificado por Concytec. Se desempeña como catedrático en diversas universidades peruanas. Ha publicado en coautoría libros universitarios, así como textos literarios y artículos científicos en revistas indizadas a Scopus y Web of Science. Además de su labor docente y periodística, es consultor en temas de educación, investigación y redacción académica y científica.

Resumen

El artículo analiza los antecedentes y perspectivas sobre la lectura, el libro y las bibliotecas en la agenda estatal peruana con base en las normas legales del 2001 al 2024. Se realizó un estudio cualitativo de diseño documental, aplicando una revisión sistemática de los dispositivos legales. Se encontró que, si bien se aprobaron normas sobre el libro, lectura y bibliotecas, algunos de sus objetivos no se han implementado. Por ejemplo, sobre el libro, continúa la alta informalidad en la cadena de producción del libro y productos editoriales. Además, en relación a la lectura, a pesar del enfoque inclusivo en la formación de comunidades lectoras y la asignación de un presupuesto (FONDOLIBRO), los índices de competencia lectora no revelan una mejora significativa. Finalmente, sobre las bibliotecas, existe una escasez de bibliotecas públicas en los tres niveles de gobierno (central, regional y local), quienes tienen la responsabilidad de su sostenibilidad.

Palabras clave: libro, lectura, biblioteca, normas jurídicas, agenda estatal.

Abstract

This paper aims to analyze the background and perspectives on reading, books and libraries in the Peruvian state agenda based on legal regulations from 2001 to 2024. A qualitative study of documentary design was carried out, applying a systematic review of legal devices. . It was found that, although regulations on books, reading and libraries were approved, some of their objectives have not been implemented. For example, regarding books, high informality continues in the production chain of books and publishing products. Furthermore, in relation to reading, despite the inclusive approach in the formation of reading communities and the allocation of a budget (FONDOLIBRO), the reading competence indices do not reveal a significant improvement. Finally, regarding libraries, there is a shortage of public libraries at the three levels of government (central, regional and local), who have responsibility for their sustainability.

Keywords: book, reading, library, legal regulations, state agenda.

Resumo

Este artigo analisa os antecedentes e as perspectivas da leitura, do livro e das bibliotecas na agenda estatal peruana com base nas regulamentações legais de 2001 a 2024. Foi realizado um estudo qualitativo de desenho documental, aplicando uma revisão sistemática de dispositivos legais. Verificou-se que, embora tenham sido aprovados regulamentos

sobre livros, leitura e bibliotecas, alguns dos seus objectivos não foram implementados. Por exemplo, no que diz respeito aos livros, continua a existir uma elevada informalidade na cadeia produtiva de livros e produtos editoriais. Além disso, em relação à leitura, apesar da abordagem inclusiva na formação de comunidades de leitura e da atribuição de um orçamento (FONDOLIBRO), os índices de competência de leitura não revelam uma melhoria significativa. Finalmente, no que diz respeito às bibliotecas, há uma escassez de bibliotecas públicas nos três níveis de governo (central, regional e local), que têm responsabilidade pela sua sustentabilidade.

Palavras-chave: livro, leitura, biblioteca, regulamentação legal, agenda estadual.

1. Introducción

La búsqueda por garantizar la democratización de la cultura escrita es una preocupación en distintas sociedades para responder a las dinámicas de la Sociedad de la Información y el Conocimiento. Por ello, se generan planes de acción desde el Estado que faciliten y fortalezcan el ecosistema del libro y la lectura. En el Perú, en julio de 2022, se aprobó la Política Nacional de la Lectura, el Libro y las Bibliotecas al 2030 (PNLLB) con el Decreto Supremo 007-2022-MC. A este decreto le antecedieron documentos normativos afines, como la Ley 28086 (Ley de democratización del libro y de fomento de la lectura), promulgada el 2003; años más tarde, la Ley 31053 (Ley que reconoce y fomenta el derecho a la lectura y promueve el libro), de 2020. Con estas normas, se buscó garantizar el derecho a la lectura, el acceso al libro y los productos editoriales afines.

A nivel latinoamericano, Calixto (2021) se centra en las políticas de lectura implementadas en Colombia, así como su impacto a través de las bibliotecas públicas. Este estudio hace un recuento crítico de los acuerdos, decretos, planes y proyectos que conforman las directrices que permiten promover la lectura en ese país. Este tipo de análisis, realizado desde las decisiones políticas, es desarrollado por Sabino (2018), quien identifica una serie de estrategias comunes en estos países de la región

que servirían como base para la formulación de un Plan Nacional de Lectura en el Perú. Por ello, se trata de un antecedente de mucha importancia para la elaboración de futuros planes en el país.

Sobre la lectura, el libro y la biblioteca, falta desarrollar más estudios que analicen críticamente las normas, proyectos, planes estratégicos y acuerdos que se han aprobado como parte de la política cultural del Estado peruano. El escaso desarrollo en este tipo de investigaciones impide conocer con precisión cuáles han sido las limitaciones en la implementación de estas políticas nacionales en el transcurso del tiempo, es decir, cuáles son los hechos que han impedido, hasta la actualidad, el escaso logro de los objetivos vinculados al fomento del hábito de la lectura, el acceso y aprovechamiento de la población de los servicios bibliotecarios o el fortalecimiento del ecosistema del libro cada vez más amplio y bibliodiverso. Considerando este contexto y los estudios previos, la pregunta de investigación es ¿cuáles son los antecedentes y perspectivas sobre la lectura, el libro y la biblioteca en la agenda estatal peruana con base en sus normas legales, principalmente del siglo XXI?

El objetivo de la investigación es analizar los antecedentes y perspectivas sobre la lectura, el libro y las bibliotecas en la agenda estatal peruana con base en las normas legales del 2001 al 2024. Asimismo, los objetivos específicos son, primero, identificar las normas que se han decretado sobre la lectura, el libro y las bibliotecas; y segundo, determinar las limitaciones que ha afrontado el Estado peruano para cumplir con una real ejecución e implementación de estas normas.

2. Metodología

Esta investigación presenta un enfoque cualitativo y el diseño de investigación es documental, lo cual ha permitido realizar el proceso de revisión sistemática y analítica del contenido de cada una de las normas. El nivel del estudio es descriptivo,

dado que se mencionan las características más importantes de las normas jurídicas de diferente jerarquía promulgadas sobre la lectura, el libro y las bibliotecas en el Perú, así como sus limitaciones.

Criterios de elegibilidad

Criterios de inclusión (CI)

En el presente artículo, se definieron los siguientes criterios de inclusión:

CI1: Respecto a la selección de fuentes de información, se delimitó solo usar y analizar documentos primarios de leyes y decretos supremos sobre el libro, lectura y bibliotecas.

CI2: La búsqueda se realizó solo en la plataforma del Diario Oficial "El Peruano", porque es el diario estatal encargado de la publicación de las normas legales en el Perú.

CI3: Los documentos fueron analizados y evaluados en texto completo y en idioma español.

CI4: Se consideró las fuentes de información comprendidas durante el siglo XXI.

Criterios de exclusión (CE)

Se determinaron los siguientes criterios de exclusión:

CE1: Se excluyeron las leyes y decretos supremos que, en su contenido, no aborden los temas del libro, lectura y bibliotecas.

CE2: No se consideraron los documentos que analicen las leyes o decretos supremos sobre el libro, lectura y bibliotecas; es decir, documentos secundarios no fueron considerados en la investigación.

CE3: Si un mismo documento aparece repetido en los resultados de búsqueda, se excluyeron las copias o duplicados.

Fuente de información

Para encontrar los documentos normativos, se empleó el Diario oficial del Estado peruano "El Peruano" (https://elperuano.pe/). En su página web, está la opción "Buscador en línea" desde donde se pudo filtrar las fechas para visualizar y descargar documentos normativos, como leyes y decretos supremos en el ámbito nacional. La fecha de consulta fue el 15 de agosto del 2024.

Estrategia de búsqueda

Como estrategia de búsqueda, se aplicaron los siguientes pasos:

- Se identificó la plataforma estatal del Diario Oficial "El Peruano" para la búsqueda de los documentos normativos.
- Se seleccionaron las palabras claves para la búsqueda digital en la plataforma antes mencionada: libro, lectura y biblioteca.
- Se estableció la ecuación de búsqueda con operadores booleanos para precisar la selección de los resultados en la búsqueda de información. Cabe mencionar que, para la representación de la ecuación, solo se utilizó el idioma español, considerando que los documentos publicados en esa plataforma están exclusivamente en ese idioma. Por ello, la ecuación fue la siguiente: "libro" OR "lectura" OR "biblioteca".
- Se delimitó la búsqueda con los filtros de la plataforma, aplicando los criterios de inclusión y exclusión. En ese sentido, en el filtro de "Tipo de publicaciones", se marcó "Normas legales"; también, se delimitó el rango temporal desde el 01 de enero del 2001 hasta el 15 de agosto

del 2024, porque se debe incluir solo documentos publicados en el siglo XXI. Además, en el filtro de "Tipo de dispositivo", hay varias opciones para elegir, una a la vez. En la opción de "Ley", se consignó como entidad al Congreso de la República; y cuando se eligió la opción "Decreto Supremo", se marcó como entidad "Cultura", porque alude al Ministerio de Cultura, cuyas funciones están vinculadas al fomento del libro, el hábito lector y los servicios bibliotecarios. En la Figura 1, se observan los resultados de la búsqueda que incluyen 63 documentos normativos: 42 leyes y 21 decretos supremos.

Figura 1

Búsqueda en la plataforma estatal del Diario Oficial "El Peruano"

Luego de leer el contenido de los documentos en texto completo (tal como son publicados en la plataforma del diario), se aplicó una revisión adicional según los criterios de inclusión y exclusión. De los 63 documentos obtenidos en los resultados de búsqueda, se eliminaron 3 documentos duplicados y 41 cuyo contenido no se vinculaba con las palabras clave de la ecuación de búsqueda. Además, se identificó que la Ley 28086 (Ley de democratización del libro y de fomento de la lectura), a pesar de que responde a los criterios de inclusión, no aparece en los resultados de la búsqueda, porque aunque la plataforma del Diario Oficial "El Peruano" sí lo tiene digitalizado, no lo reconoce en forma particular. Para esta revisión documental, esta Ley se incluyó en el corpus de análisis, con lo cual se obtiene un

total de 20 documentos normativos que responden a los criterios de inclusión.

3. Resultados

Documentos normativos sobre el libro

El 2003, se promulgó la Ley 28086 (Ley de democratización del libro y de fomento de la lectura). A fin de concientizar a la población del valor y la función del libro, incentivar la creación intelectual, democratizar el acceso al libro y fomentar el hábito de la lectura (2003). Además, creó los siguientes organismos:

- Consejo Nacional de Democratización del Libro y de fomento de la lectura (PROMOLIBRO), órgano consultivo del Minedu que promueve el acceso al libro y fortalece la lectura
- Fondo Nacional de Democratización del Libro y de Fomento de la Lectura (FONDOLIBRO) para financiar programas de difusión del libro y promoción de la lectura
- Fondo de Promoción para la Edición de Libros y Productos Editoriales Afines (COFIDELIBRO) para promover la industria editorial en el ámbito de la Corporación Financiera de Desarrollo (COFIDE)

Asimismo, aprobó beneficios tributarios que impactó positivamente en la producción y desarrollo de la industria editorial: "El impacto que ha tenido la Ley sobre la producción asciende a 2.012 millones de dólares a valor presente, lo cual equivale a 0.5 por ciento del PBI real del 2013" (Universidad del Pacífico, 2015, p. 4). Sin embargo, el impacto en la implementación de bibliotecas y otros espacios de lectura fue mínimo y tampoco se fomentó significativamente el acceso al libro, el hábito de lectura y las medidas de concientización en colegios. En el 2020 es reemplazada por la Ley 31053 (Ley que reconoce y fomenta el derecho a la lectura y promueve el libro). A su vez, el FONDO-

LIBRO cambió de administración, siendo el Ministerio de Cultura el nuevo administrador. Esta nueva Ley del libro tuvo por finalidad "reconocer y fomentar el derecho de las personas a la lectura" (2020). Para ello, el Estado debía garantizar el acceso al libro y el fomento de la industria editorial.

En cuanto a la creación de libros y productos editoriales, se busca promover el respeto a los derechos de autor y combatir la piratería, es decir, impedir la "actividad económica ilícita de reproducción y comercialización de contenidos autorales" (Tapia, 2021, p. 111) que afecta a casi toda la industria cultural en el país. Asimismo, para impulsar la formalidad en la cadena de producción del libro, se exoneró por tres años el IGV de ventas de libros y productos editoriales, y se estableció el Reintegro Tributario a las editoriales de libros. Dicho plazo se extendió con la aprobación de la Ley 31893 (Ley de medidas estratégicas y disposiciones económicas y tributarias para el fortalecimiento y posicionamiento del ecosistema del libro y de la lectura) en el 2023. Con esta Ley, se favorece la creación, producción y distribución de libros y productos editoriales afines, se amplía el uso del presupuesto del FONDOLIBRO, y exhorta al Ministerio de Cultura a implementar y gestionar el Observatorio del Ecosistema del Libro a fin de tener información actualizada, además que se enmarca en la Política Nacional de la Lectura, el Libro y las Bibliotecas al 2030, puesto que, con la información difundida por el Observatorio sobre el estado actual del libro y la lectura, se busca mejorar la implementación de políticas o programas para que respondan estratégicamente a los desafíos del fututo.

En el 2022 se aprobó la política en mención, con el Decreto Supremo 007-2022-MC; la cual esquematiza una serie de alternativas de solución que responden a las tres causas directas del "limitado ejercicio del derecho a la lectura por parte de la población peruana" (2022), considerado un problema público. La primera causa directa se relaciona con los escasos hábitos de lectura; la segunda, con el limitado acceso a los libros; y la

tercera, con la poca oferta editorial bibliodiversa. Sobre el factor vinculado al libro, se plantea el siguiente motivo indirecto: "Desigualdad de condiciones en el acceso a la cultura escrita en bibliotecas, espacios no convencionales de lectura, librerías y ferias del libro" (Política Nacional de la Lectura, el Libro y las Bibliotecas al 2030, 2022). Para contrarrestar esa problemática, se proponen como soluciones la aplicación de estrategias para la formación de públicos lectores, la adquisición de libros para abastecer a la red nacional de bibliotecas y espacios de lectura, considerando los estándares de la UNESCO o la promoción de la cultura escrita en soportes digitales que respondan a las necesidades del usuario.

Documentos normativos sobre la lectura

En relación con la lectura, la Ley 28086 se propuso crear las condiciones para fomentarla a partir de campañas nacionales, especialmente entre niños y jóvenes. Por ello, una de las funciones que propone para el Consejo Nacional de Democratización del Libro y de Fomento de la Lectura es promover "el hábito de la lectura en los estudiantes de educación básica, en coordinación con el Ministerio de Educación" (2003). Otra de sus preocupaciones fue incentivar este hábito en las personas con discapacidad; implementando "materiales de lectura en el sistema Braille, el libro hablado y otros elementos técnicos y de accesibilidad" (Ley 28086, 2003), tanto en las bibliotecas públicas como privadas.

En la siguiente ley, la 31053, publicada en el 2020, se hace más clara la intención de acercar la lectura a las personas en situaciones de vulnerabilidad. Incluso, las líneas iniciales de este documento normativo anuncian el propósito de "reconocer y fomentar el derecho de las personas a la lectura y promover el acceso al libro, bajo un marco de inclusión" (2020). Esto es evidente en varios de los lineamientos que se establecen para orientar las prioridades del FONDOLIBRO, que no

estuvieron explícitos en la anterior Ley; como la traducción y promoción de obras en lenguas indígenas u originarias, o la producción editorial para personas con discapacidad (2020).

Bajo este marco de inclusión, en el 2023, con la Ley 31893, se apunta a la "descentralización y nuevas tecnologías en el ecosistema del libro y de la lectura" (2023), debido a que la centralización estatal en Lima es uno de los factores que influye en la menor conformación de comunidades lectoras fuera de la capital peruana. Por ello, la Ley 31893 atribuye al Ministerio de Cultura diversas acciones, como la creación y fortalecimiento de "programas, estrategias o mecanismos de diversa índole para el fomento de la lectura con énfasis en poblaciones vulnerables y bajo los enfoques intercultural e interseccional" (2023). De este modo, busca crear y fortalecer las condiciones de accesibilidad a la lectura para garantizar los derechos culturales de la población, en otras palabras, asegurar la participación ciudadana dentro del ecosistema del libro y de la lectura en igualdad de oportunidades.

Por último, en abril del 2024, el Decreto Supremo 003-2024-MC, definió el Observatorio del Ecosistema del Libro y la Lectura, creado con la Ley 31893, como "plataforma institucional del Ministerio de Cultura que recopila información de manera sistemática y permanente sobre el estado del ecosistema del libro y la lectura en el Perú" (2024). Además, establece acciones para implementar plataformas digitales que sean de fácil acceso y permitan impulsar la lectura digital con la inclusión de libros electrónicos, audiolibros y demás materiales variados. Asimismo, encarga al Ministerio de Cultura promover una red de espacios de lectura.

Documentos normativos sobre las bibliotecas

En 1983 se constituyó por primera vez el Sistema Nacional de Bibliotecas (SNB), en el ámbito de la BNP; el Decreto Supremo 024-2002-ED del 2002, creó dos centros: "Centro Coordinador

de la Red de Bibliotecas Educativas y Especializadas; y, Centro Coordinador de la Red de Bibliotecas Públicas" (2002). En la siguiente década, el 2013, se promulgó la Ley 30034 (Ley del Sistema Nacional de Bibliotecas), que constituyó un valioso instrumento de gestión pública que permitió establecer estándares de calidad, edificación y eficiencia en la prestación de servicios en las bibliotecas del Estado. En esa línea, en el SNB, se consideraba como órganos de líneas a la Biblioteca Nacional del Perú (BNP), ente rector del Sistema, los Centros Coordinadores regionales de bibliotecas, las bibliotecas públicas de las regiones, municipalidades provinciales, distritales y centros poblados, y las bibliotecas de los organismos públicos e instituciones públicas (2013). Finalmente, esta Ley dispuso que el Minedu, en coordinación con MINCUL, establezcan acciones para la creación de los institutos técnicos de Bibliotecología y Ciencias de la Información para formar profesionales técnicos que gestionen las bibliotecas públicas.

Las bibliotecas que forman parte del SNB juegan un rol importante en el acceso a la cultura, al conocimiento y a la información a través de servicios públicos gratuitos. Por ello, en el 2017, la Ley 30570 (Ley general de la Biblioteca Nacional del Perú) brindó un "conjunto de normas básicas y lineamientos generales para el funcionamiento de la Biblioteca Nacional del Perú [ente rector del SNB]" (2017). De acuerdo con el artículo 4, entre sus objetivos, debía estar la difusión del patrimonio bibliodiverso tanto digital como en otros soportes, la creación de espacios físicos y entornos virtuales para acceder a recursos de información y conocimiento, y el impulso para "consolidar una sociedad democrática, inclusiva, intercultural, competitiva y sostenible" (2017). Se reglamentó con el Decreto Supremo 010-2017-MC, que incluye principios como: atención preferente, continuidad, innovación, institucionalidad, participación ciudadana, prevención, servicios de calidad, simplificación, uso de recursos tecnológicos y aplicación supletoria (2017).

Este enfoque inclusivo forma parte también de la Política Nacional de la Lectura, el Libro y las Bibliotecas al 2030. Desde esa perspectiva, frente al centralismo de la vida cultural letrada, asentada principalmente en Lima, se busca aumentar anualmente "al menos un punto porcentual de asistencia a bibliotecas y/o salas de lectura en todos los rangos de edad, que va a la par de una mayor disponibilidad de estos espacios culturales en todo el territorio nacional" (Decreto Supremo 007-2022-MC que aprueba la Política Nacional de la Lectura, el Libro y las Bibliotecas al 2030, 2022). Vinculado a esto, la reciente publicación del Decreto Supremo 003-2024-MC, respecto a las bibliotecas, crea la Biblioteca Regional Emblemática y la define en el artículo 2, inciso b: "es una biblioteca pública organizada, implementada y financiada por el gobierno regional. Ofrece servicios a nivel regional, con enfoque intercultural" (2024). A su vez, traslada a los gobiernos regionales y locales la responsabilidad de "la creación, mejora e implementación de bibliotecas" (2024), mediante una ordenanza municipal o regional que garantice la creación y sostenibilidad de los servicios bibliotecarios en su localidad.

4. Discusión

Libro: limitaciones en la implementación de las normas

La *Constitución Política del Perú* (2023 [1993]) reconoce como patrimonio cultural de la nación todo material bibliográfico: "Artículo 21. Los yacimientos y restos arqueológicos, [...] documentos bibliográficos y de archivo [...] son patrimonio cultural de la Nación" (2003 [1993]). El libro constituye un instrumento esencial para el desarrollo cultural de las personas y de la sociedad. En ese marco, como se evidenció en los resultados, se han promulgado diferentes normas para el acceso al libro y demás productos editoriales que forman parte del ecosistema del libro y la lectura. En ese sentido, suscribimos que el derecho a

saber y el acceso a la información son derechos fundamentales para el desarrollo humano:

> Ahora es el momento de que las Naciones Unidas y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), a través de su Consorcio de Libros Accesibles, apuren el ritmo y aceleren la disponibilidad de materiales educativos, recreativos y de cualquier otra fuente de información, para que, si el conocimiento es poder y el bolígrafo es más poderoso que la espada, el poder de la palabra esté en manos de todos nosotros. (Abel-Williamson, 2022, párr. 5)

Sin embargo, en el Perú, a pesar de los instrumentos legales que promueven el desarrollo de la industria editorial, la deficiente protección a la propiedad intelectual menoscaba ese sector con una alta informalidad que se evidencia en sus porcentajes de ganancias que no solo suponen pérdidas económicas para el Estado, sino también para los autores o creadores, así como para toda la cadena de empresas formales como librerías, distribuidoras, etc. Por ejemplo, la piratería de libros representa las tres cuartas partes de las ganancias, ya que se ha reportado que comprende el 25% de utilidades por cada libro, mientras que un original oscila del 11% al 14%: "Los piratas eligen cada año entre 40 y 50 obras exitosas y sacan hasta 20 mil copias de cada una. No pagan derecho de autor, regalías, impuestos, nada" (Coronado, 2015, como se citó en Taipe, 2015, párr. 1); empero, "no hay un solo pirata en la cárcel" (Taipe, 2015, párr. 5).

Por lo mencionado, el flagelo de la piratería se torna más grave debido al exponencial uso de las redes sociales desde donde se comparten contenidos y servicios vinculados con la piratería *online*. Por lo tanto, los documentos normativos deben aplicarse eficazmente para regular el uso de la tecnología con el fin de proteger la industria cultural en el ciberespacio. En el Perú, los contenidos pirateados se transmiten principalmente por las redes sociales. En este espacio: "Los posts sobre contenido ilegal son 29 veces más frecuentes que los posts legales"

(Centro de Estudios de Telecomunicaciones de América Latina, 2020, p. 62). Desde esta mirada, la informalidad es un fenómeno que se adapta a la Era Digital en búsqueda de sus potenciales usuarios; de ahí la urgencia de combatir ese negocio ilícito, considerando la circulación de libros impresos y digitales.

Por otro lado, de acuerdo con la *Encuesta Nacional de Lectura. Perú: Características del comportamiento lector de las personas de 0 a 64 años* (ENL), la población lectora de 18 a 64 años: "Realizó lectura de libros impresos (63,1 %) y, en menor porcentaje, de libros digitales (36,9 %)" (2023, p. 17); no obstante, se ha ido incrementando la adquisición de libros digitales en los últimos años por parte de la población peruana de 14 años a más, y es probable que continúe ese aumento de manera progresiva:

> [desde] el 2016 (15,5 %), se evidencia un aumento de 7,5 puntos porcentuales en la circulación de este formato en los últimos cinco años [hasta el 2020]. A partir de este crecimiento, es posible señalar que este no se relaciona únicamente con los cambios en los hábitos de consumo de la población motivados por el confinamiento debido a la emergencia sanitaria [COVID-19], sino que se trata de una tendencia creciente anterior a la pandemia. (Ministerio de Cultura, 2022, p. 20)

Consideramos que, frente a las cuantiosas pérdidas económicas por la piratería de obras protegidas por el derecho de autor, falta una labor de fiscalización más agresiva no solo de Indecopi, sino del sistema de justicia, llámese Fiscalía y Poder Judicial. También, más allá de la promulgación de documentos normativos, es necesaria una labor educativa permanente en la población que sensibilice e internalice que estas acciones constituyen un robo al producto de la capacidad creativa de los autores, desincentivando la creación, así como la inversión que las empresas pueden realizar en el rubro de las industrias culturales y creativas, única garantía del avance de la ciencia,

arte y tecnología, que son los sustentos del desarrollo de un país.

Asimismo, para contrarrestar la centralización en Lima, reconocido por el Ministerio de Cultura (2021), falta una mejor coordinación con los ministerios, tanto de Cultura como de Educación, y el ente rector del Sistema Nacional de Bibliotecas que es la Biblioteca Nacional del Perú, a fin de trabajar en la oferta editorial, seleccionando y adquiriendo material bibliográfico que priorice las necesidades e intereses de los usuarios. Sobre esta base, se debe implementar la compra y el servicio, no solo de libros impresos, sino de los libros electrónicos y digitales, de tal forma que, desde cualquier lugar, estos puedan ser utilizados para facilitar el acceso a la lectura y, así, reducir las brechas entre las zonas rurales y las urbanas. Se puede tomar como ejemplo la implementación de la Biblioteca Pública Digital por la BNP.

Lectura: limitaciones en la implementación de las normas

Cada documento normativo suma aspectos fundamentales que aportan a una mejor comprensión de los participantes y dinámicas del ecosistema del libro y la lectura a nivel nacional; por ejemplo, la Ley 31053, a diferencia de la anterior Ley 28086, hace mención y promueve el desarrollo de los mediadores de lectura y los espacios no convencionales de lectura. Ello se condice con lo planteado por Mejía (2022):

> La Ley N° 31053, "Ley que Reconoce y Fomenta el Derecho a la Lectura y Promueve el Libro", junto a su promulgación, incorporó dicho término en territorio peruano en el año 2020, por lo que dichos espacios adquirieron importante participación en la cadena del libro. (p. 16)

A pesar de estas estrategias para la formación de comunidades lectoras, incluida la asignación de un presupuesto anual

de 16 millones de soles al Ministerio de Cultura para fortalecer el ecosistema del libro y la lectura (FONDOLIBRO), los índices de competencia lectora, evaluada por organismos internacionales, no revelan una mejora notable, lo cual es reconocido al compararlos con los resultados de las pruebas PISA del 2018 y 2022:

> Los resultados del Programa Internacional para la Evaluación de Estudiantes (PISA, por sus siglas en inglés) muestran que la medida promedio del Perú subió siete puntos en Lectura (de 401 a 408) y cuatro puntos en Ciencia (de 404 a 408) respecto de PISA 2018. Con todo, estas diferencias no son estadísticamente significativas. (Ministerio de Educación, 2023, párr. 3)

Para mejorar estos resultados, la Política Nacional de la Lectura, el Libro y las Bibliotecas al 2030 (Decreto Supremo 007-2022-MC del 2022) plantea, entre sus soluciones, la "formación de mediadoras y mediadores" (p. 11). Esos cursos o programas de formación deberían convocar la asistencia no solo de los mediadores de lectura, los bibliotecarios o profesionales bibliotecólogos, sino también de educadores, madres y padres de familia y todo aquel interesado. Pero para que surja ese interés, se debe exponer la gravedad de la problemática, además que, como ciudadanía, necesitamos formar parte de la solución para poder concretar el tan anhelado derecho a la lectura.

Por otro lado, resulta contradictorio que se busque, desde la Educación Básica Regular, mejorar la comprensión lectora y, especialmente, la lectura inferencial y crítica en los estudiantes, con estrategias y recursos similares a los del siglo pasado. Los estudiantes hoy en día forman parte de la Sociedad de la Información y el Conocimiento; y ello supone una articulación de sus competencias lectoras con las competencias informacionales y tecnológicas: es el lector del siglo XXI. Si no se les reconoce como tal, entonces, se les está negando su participación completa y activa en esta sociedad, de ahí la urgencia

de enseñar las diversas alfabetizaciones (mediática, digital, informacional) que brindan las herramientas necesarias para buscar y evaluar críticamente la (hiper)información en la web, y, así, los estudiantes se desenvuelvan funcionalmente en la sociedad de la información y del conocimiento (González, 2021). Además, servirá para acercarse a las comunidades lectoras que han encontrado formas de interactuar y compartir su pasión por la lectura a partir de los medios digitales. En el artículo 4 del Decreto Supremo 003-2024-MC, se plantea el objetivo de impulsar la lectura digital. Empero, frente a esta búsqueda, existen brechas socioeconómicas que conminan a preguntarnos: ¿Cómo alfabetizar digitalmente en este país profundamente desigual? Esas inequidades imposibilitan que, en la práctica, las legislaciones logren la integración de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) y las prácticas lectoras en todo el territorio nacional, sin excepción.

Por lo tanto, a pesar de que la Política Nacional de la Lectura, el Libro y las Bibliotecas al 2030, reconoce la lectura como un derecho desde una aproximación más humana y social que coincide con el planteamiento de Ferreiro (2004):

> La lectura es un derecho; no es un lujo ni una obligación. No es un lujo de élites que pueda asociarse con el placer y la recreación, ni es una obligación impuesta por la escuela. Es un derecho de todos que, además, permite un ejercicio pleno de la democracia. (citado en Castrillón, 2004, p. 12)

Ello es insuficiente para materializarlo, puesto que las condiciones sobre las que busca desarrollar el hábito lector en niños y adolescentes desde las escuelas, muchas veces no están en sintonía con las diferentes necesidades, intereses y dificultades reales del lector en la era de la infodemia y la posverdad.

Bibliotecas: limitaciones en la implementación de las normas

Proclamada la Independencia del Perú, don José de San Martín crea la Biblioteca Nacional, en cuyo decreto anunciaba:

> Penetrado del influjo que las letras y las ciencias ejercen sobre la prosperidad de un Estado. Por tanto declaro: 1° Se establecerá una Biblioteca Nacional en esta Capital para el uso de todas las personas que gusten concurrir á [*sic*] ella. (Puente, 1974, p. 295)

Aunque diversas normas legales, como el Decreto Supremo 024-2002-ED (2002) o la Ley 30034 (2013), tengan como finalidad optimizar el "uso de sus servicios y recursos bibliográficos, dentro de la política pública de inclusión social, de construcción de la ciudadanía y de desarrollo humano" (Ley 30034, 2013), las cifras respecto a la implementación de bibliotecas revelan una situación preocupante:

> En el 2014, según el Registro Nacional de Municipalidades, contábamos con 869 bibliotecas públicas municipales. Dos años más tarde, con 686. En el 2017, el país sumaba un total de 556 bibliotecas y en el 2018, último año con el que se cuenta con información, existían apenas 477 municipalidades que contaban con bibliotecas entre los servicios públicos que ofrecen. (Neyra, 2020, p. 125)

En los últimos años, el Sistema de Bibliotecas cuenta con más documentos normativos que refuerzan y promueven sus objetivos y funciones. Por ejemplo, en el 2020, la Ley 31053 (Ley que reconoce y fomenta el derecho a la lectura y promueve el libro) estableció que el presupuesto anual de 16 millones de soles correspondientes al FONDOLIBRO se destinarían, entre otras actividades, a "implementar y/o mejorar bibliotecas públicas, espacios no convencionales de lectura y la red de espacio de lectura del Ministerio de Cultura" (2020). Posteriormente, en el 2022, la Política Nacional de la Lectura, el Libro y las Bibliote-

cas al 2030, en línea con las normas anteriores, planteó que las entidades del Estado, así como los gobiernos regionales, municipalidades provinciales y distritales, debían crear y garantizar el funcionamiento de las bibliotecas públicas. Esto coincide con los esfuerzos de la BNP, institución que, en su estudio *Estrategia para la implementación del Sistema Nacional de Bibliotecas con enfoque en bibliotecas públicas* (2021), diagnostica el estado crítico en el que se encuentran las bibliotecas públicas en el ámbito nacional.

No obstante, la situación actual se mantiene alarmante en materia de bibliotecas públicas: la BNP señala que el Perú tiene 1874 municipios distritales y provinciales, pero el Registro Nacional de Bibliotecas, a mayo del 2023, evidencia que solo se han implementado 479 bibliotecas municipales, con lo cual se incumplen las normas. Ello genera un enorme déficit de 1395; incluso, "solo uno de cada cuatro gobiernos locales cumple con la Ley Orgánica de Municipalidades en lo que se refiere a las bibliotecas" (Ensayo General, 2022, párr: 5). Ante este panorama, se comparte con Castro (2022) la visión de que "desafortunadamente, en nuestro país, un gran porcentaje de autoridades municipales aún no [...] [valora] la dimensión social, educativa, cultural y económica de la Biblioteca Pública" (2022, pp. 35-36).

En ese sentido, si bien desde la Independencia (1821), el Perú cuenta con una serie de normas legales aprobadas sobre el libro, la lectura y las bibliotecas, no todas han cumplido con los fines y objetivos que la sustentaban. Por ello, es importante que estas normas estén acompañadas de presupuesto, recursos humanos, infraestructura, equipamiento y demás condiciones necesarias para asegurar su aplicación, sostenibilidad e impacto en la población. Por ello, para materializar una real mejora en la implementación y gestión de las bibliotecas, se coincide con Robles (2020), quien señala la necesidad de que, en el Perú, se establezca, entre otros aspectos, una evaluación permanente, incentivos y mecanismos de control eficientes en sus biblio-

tecas públicas; específicamente en relación con los incentivos. La autora manifiesta que para:

> El desarrollo de bibliotecas en Colombia por ejemplo se cuenta con fondos Especiales, con la Estampilla Procultura que permite gravar entre un 0.5 % y 2 % a decisión de los concejos y asambleas y con otros incentivos tributarios a las donaciones, como una forma de mecenazgo cultural o financiación del sector privado respecto de las actividades y sectores culturales, entre otros. Empero, este tipo de incentivos no se tienen en Perú porque aún las bibliotecas no se valoran como necesarias para las autoridades municipales y para la ciudadanía. [...] Las municipalidades al no recibir incentivos ni sanciones dejan de lado el tema de bibliotecas y dan prioridad a otros asuntos públicos, tal es así que muchos locales de bibliotecas municipales se han cedido para otras labores o se han cerrado. (2020, pp. 63-64)

De esta manera, el análisis comparativo de Robles (2020) ayuda a identificar determinados aspectos que pueden incorporarse como puntos estratégicos en los documentos normativos para mejorar las condiciones en la visibilización, gestión y alcance de las bibliotecas públicas de manera sostenible. Adicionalmente, se debería aportar información desde un punto de vista cuantitativo y cualitativo; planteado como uno de los objetivos del Observatorio del Ecosistema del Libro y la Lectura, según el Decreto Supremo 003-2024-MC:

> Contribuir a la generación y divulgación del conocimiento cuantitativo y cualitativo del ecosistema del libro y la lectura mediante el empleo de informes técnicos e investigaciones a partir del análisis y sistematización de la información disponible. (2024)

Por otro lado, el informe del Ministerio de Cultura, *Principales indicadores del ecosistema del libro y de la lectura en el Perú* (2021), expone el bajo nivel de asistencia a las bibliotecas públicas y municipales, y el poco interés de la población hacia

ellas. A partir de esto, resulta fundamental renovar el rol de estos espacios de lectura: la biblioteca pública debe ser una institución social cercana a la población con una mirada más integradora desde el enfoque de los derechos humanos, porque facilita el acceso a la información en tiempos de desinformación y propicia que se revaloren las tradiciones, el derecho a la lectura, a la educación, a la libertad de pensamiento, tal como lo señalan los diferentes manifiestos de la Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas (IFLA, por sus siglas en inglés), así como de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Por consiguiente, las municipalidades son las responsables de crear y brindar sostenibilidad a las bibliotecas públicas de su localidad, y demostrar su compromiso con los usuarios a través de una colección acorde a sus intereses, además de servicios modernos que superen el enfoque tradicional de lo que es una biblioteca pública, tal como fue el anhelo del gran historiador y bibliotecario Jorge Basadre al inaugurar la Biblioteca Pública Piloto en la Municipalidad del Callao en el año de 1958.

5. Conclusiones

A la luz de los resultados, se concluye que, si bien se aprobaron una serie de normas vinculadas al fortalecimiento del ecosistema del libro, el fomento del hábito de la lectura y el acceso a los servicios bibliotecarios en el Perú, pocas de estas lograron realmente los objetivos que se propusieron. En lo referente al ecosistema del libro, aunque la Ley 31053 del 2020 exoneró por 3 años el IGV de ventas de libros y productos editoriales y estableció el Reintegro Tributario a las editoriales de libros —plazo que se extendió con la Ley 31893 del 2023 por tres años— no ha sido suficiente para asentar la formalidad en la cadena de producción del libro, puesto que la deficiente protección a la propiedad intelectual menoscaba ese sector con una alta informalidad que se evidencia en su porcentaje de ganancias.

Con respecto a la lectura, a pesar de que las Ley 28086 del 2003 y la Ley 31053 del 2020 desarrollan estrategias para la formación de comunidades lectoras desde un enfoque inclusivo y asignan un presupuesto al Ministerio de Cultura (FONDOLIBRO) para, entre otros objetivos, fortalecer el hábito lector, los índices de competencia lectora, de acuerdo con las últimas pruebas y encuestas sobre lectura, no revelan una mejora significativa, porque existen grandes brechas socioeconómicas que hacen inviables las legislaciones que apuntan hacia la integración de las TIC y las prácticas lectoras en todo el ámbito nacional.

Por último, en lo que se refiere a las bibliotecas, estas forman parte del Sistema Nacional de Bibliotecas (SNB) que, si bien ha sido normado por el Estado, por ejemplo con el Decreto Supremo 024-2002-ED del 2002 o la Ley 30034 del 2013, existe una escasez de bibliotecas públicas en los tres niveles de gobierno (central, regional y local). Además, la BNP (2021), como ente rector del SNB, reconoce que está pendiente la implementación de bibliotecas públicas de calidad que trabajen de forma sostenible y articulada.

Agradecimientos

Esta investigación fue financiada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos - RR N° 006081-2023-R/UNMSM con código de proyecto E23031631.

Referencias bibliográficas

Calixto, J. (2021). *Políticas públicas de lectura en Bogotá, un análisis de las percepciones de los actores en el proceso decisional* [Tesis de Magíster en Estudios Políticos]. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Bogotá. https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/57577

Congreso de la República (2023 [1993]). *Constitución Política del Perú*. https://www.congreso.gob.pe/Docs/constitucion/constitucion/Constitucion-Agosto-2023.pdf

Sabino, M. (2018). *Planes nacionales de lectura (Brasil, Chile y Colombia): estudio comparativo y propuesta de diseño metodológico para la formulación del plan nacional de lectura del Perú* [Tesis de Licenciatura en Bibliotecología y Ciencias de la Información]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima. https://gestionrepo.unmsm.edu.pe/items/f57d900f-2feb-40f2-a644-9cd517dbeaef

Abel-Williamson, M. (2022). Tomando el control de nuestro derecho a la lectura. *Naciones Unidas. Crónica ONU.* https://www.un.org/es/cr%C3%B3nica-onu/tomando-el-control-de-nuestro-derecho-la-lectura

Biblioteca Nacional del Perú (2021). *Estrategia para la implementación del Sistema Nacional de Bibliotecas con enfoque en bibliotecas públicas.* Lima: BNP. https://www.bnp.gob.pe/documentos/resolucion_jefatural/2021/RJ-025-2021-BNP.pdf

Castrillón, S. (2004). El derecho a leer y a escribir. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, D.F: CONACULTA.

Castro, C. (2002). *La Biblioteca Nacional del Perú y las bibliotecas públicas municipales: avances y perspectivas*. [Tesis de Licenciatura en Bibliotecología y Ciencias de la Información]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/item/881d331d-f2c2-44c0-8726-454eb12cf7eb

Centro de Estudios de Telecomunicaciones de América Latina (2020). *Dimensión e impacto de la Piratería online de contenidos audiovisuales en América Latina*. https://cet.la/estudios/cet-la/dimension-e-impacto-de-la-pirateria-online-de-contenidos-audiovisuales-en-america-latina/

Decreto Supremo 024-2002-ED (Aprueban Estructura Orgánica y Reglamento de Organización y Funciones de la Biblioteca Nacional del Perú y del Sistema Nacional de Bibliotecas)

https://www.bnp.gob.pe/documentos/transparencia/instrumentos-gestion/ds-024-2002-ed.pdf

Decreto Supremo 010-2017-MC (Decreto Supremo que aprueba el Reglamento de la Ley N° 30570, Ley General de la Biblioteca Nacional del Perú) https://www.bnp.gob.pe/documentos/marco_legal/decreto-supremo-010-2017-mc.pdf

Decreto Supremo 007-2022-MC (Decreto Supremo que aprueba la Política Nacional de la Lectura, el Libro y las Bibliotecas al 2030). https://busquedas.elperuano.pe/dispositivo/NL/2085876-2

Decreto Supremo 003-2024-MC (Decreto Supremo que aprueba el Reglamento sobre las medidas estratégicas para el fortalecimiento y posicionamiento del ecosistema del libro y la lectura, en el marco de lo establecido en la Ley N° 31893). https://busquedas.elperuano.pe/dispositivo/NL/2282521-1

Ensayo General (2022). Bibliotecas municipales: solo uno de cada cuatro gobiernos locales cumple con la ley. En *Ensayo General* https://ensayo-general.com/bibliotecas-municipales-solo-uno-de-cada-cuatro-gobiernos-locales-cumple-con-la-ley/

González, G. (2021). La alfabetización informacional: un camino hacia la mejora del proceso de enseñanza-aprendizaje. *Revista Cubana de Información en Ciencias de la Salud*, *32*(1), 1-17. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2307-21132021000100018&lng=es&tlng=es

Instituto Nacional de Estadística e Informática, y Ministerio de Cultura (2023). *Encuesta Nacional de Lectura. Perú: características del comportamiento lector de las personas de 0 a 64 años*. Lima: INEI, MINCUL. https://cerlalc.org/wp-content/uploads/2023/05/DOC-20230426-WA0031..pdf

Ley 28086 (Ley de democratización del libro y de fomento de la lectura). https://www.bnp.gob.pe/documentos/proyecto_editorial/Ley-n-28086.pdf

Ley 30034 (Ley del Sistema Nacional de Bibliotecas). https://www.bnp.gob.pe/documents/transparencia/2016/Ley-N--30034-Creacion-del-Sistema-Nacional-Bibliotecas.pdf

Ley 30570 (Ley General de la Biblioteca Nacional del Perú) https://www.bnp.gob.pe/documentos/marco_legal/ley-30570.pdf

Ley 31053 (Ley que reconoce y fomenta el derecho a la lectura y promueve el libro) https://busquedas.elperuano.pe/dispositivo/NL/1893707-1

Ley 31893 (Ley de medidas estratégicas y disposiciones económicas y tributarias para el fortalecimiento y posicionamiento del ecosistema del libro y de la lectura) https://busquedas.elperuano.pe/dispositivo/NL/2223880-1

Mejía, M. (2022). *La sostenibilidad de los espacios no convencionales de lectura frente a la crisis sanitaria provocada por la COVID -19.* [Tesis de Licenciatura en Bibliotecología y Ciencias de la Información]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/17801

Ministerio de Cultura (2021). *Principales indicadores del Ecosistema del Libro y de la Lectura en el Perú.* Lima: MINCUL. https://perulee.pe/sites/default/files/Principales%20indicadores%20del%20ecosistema%20del%20libro%20y%20la%20lectura.pdf

Ministerio de Cultura (2022). *¿Cómo vamos en el consumo de libros en el Perú? Indicadores de adquisición de libros impresos y digitales entre el 2016 y el 2020.* Lima: MINCUL. https://perulee.pe/sites/default/files/C%C3%B3mo%20vamos%20en%20el%20consumo%20de%20libros%20en%20el%20Per%C3%BA%202016-2020.pdf

Ministerio de Educación (2023), *PISA 2022: el Perú mantiene sus resultados en las competencias de Lectura y Ciencia.* http://umc.minedu.gob.pe/pisa-2022-el-peru-mantiene-sus-resultados-en-las-competencias-de-lectura-y-ciencia

Neyra, E. (2020). Bibliotecas públicas al Bicentenario. En Proyecto Especial Bicentenario. *25 ensayos desde la pandemia para imaginar el Perú bicentenario 2021* (pp. 123-130). Lima: Bicentenario de la Independencia del Perú. https://bicentenario.gob.pe/biblioteca/detalle-libro/25-ensayos-desde-la-pandemia-para-imaginar-el-peru-bicentenario

Puente, J. (1974). Obra de Gobierno y Epistolario de San Martín. *Repositorio Bicentenario. Colección Documental de la Independencia del Perú*. (Tomo 13, Vol.1). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. https://repositorio.bicentenario.gob.pe/handle/20.500.12934/153

Robles, M. (2020). *La política pública de bibliotecas en el Perú. Análisis de la Biblioteca Pública Municipal de la Provincia Constitucional del Callao "Teodoro Casana Robles".* [Tesis de Magíster en Ciencia Política y Gobierno con mención en

Políticas Públicas y Gestión Pública]. Pontificia Universidad Católica del Perú. Escuela de Posgrado, Lima. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/19371

Taipe, A. (2015). Piratería de libros, una batalla que no hemos podido ganar. *El Comercio*. https://elcomercio.pe/economia/peru/pirateria-libros-batalla-hemos-podido-ganar-197227-noticia/

Tapia, D. (2021). *Análisis crítico de la protección penal de los derechos de autor y conexos.* [Tesis de Magíster en Derecho en Ciencias Penales]. Universidad de San Martín de Porres. Facultad de Derecho, Lima. https://repositorio.usmp.edu.pe/handle/20.500.12727/8171

RESEÑAS

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 337-342

Fabiola Pinel. *Danza entre cenizas*. Lima: Apogeo, 2022, 267 pp.

Edward Álvarez Yucra
Universidad Nacional de San Agustín
mosiahalvarez@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-3149-4061

La primera novela de Fabiola Pinel fue presentada el 25 de julio del 2024 en la sede de la Alianza Francesa de Arequipa. A dos años de su publicación original, esta obra ha recibido comentarios que resaltan múltiples virtudes en su ejecución literaria y en la remembranza de las subjetividades que participaron en una etapa desastrosa del país. Dada esta reciente difusión en la Ciudad Blanca y las apreciaciones hechas hasta ahora, es propicio sumergirnos en sus profundidades o, por lo menos, vadear en ella para aprehender la propuesta peculiar que ofrece su ángulo narrativo.

La historia que nos ocupa trata sobre una adolescente en la crisis violenta que azota al Perú entre las dos últimas décadas del siglo XX. Clara Taype, una muchacha de clase media limeña, pasa por experiencias que lindan con los problemas típicos de su etapa juvenil y los traumas que deja el revuelo destructivo del momento. Podemos reducir su decurso en cinco partes: una enfocada en su cotidianeidad adolescente (capítulos I y II), otra implicada en su formación ideológica (capítulos del III al VI), otra descrita según sus prácticas subversivas (capítulos del VII al IX), otra con base en su encierro dentro de una correccional para jovencitas (capítulos X y XI) y, finalmente, otra resumida en su vida adulta, posterior a los años catastróficos (el epílogo).

De esta manera, la protagonista se sitúa en escenarios controvertidos tanto en el seno familiar como en los fuertes de guerra.

Si es necesario destacar aciertos, la novela brinda una verosimilitud convincente. La atmósfera de la clase media, los amoríos colegiales, las disfunciones familiares y las ilusiones de adolescencia moldean personajes jóvenes que son descritos con un lenguaje igual de juvenil, simple en su narratividad. Lo interesante en esta sugestión, aparentemente llana, es que no menoscaba los hechos bélicos y sangrientos del conflicto circundante. La detención policial del hermano de Clara, la muerte de una compañera del partido en su casa y las visitas que realiza en el penal son síntomas de una rebeldía naciente, concebida desde la impotencia y el dolor. Este cambio, a su vez, no es un proceso inmediato ni sencillo; por el contrario, la joven quinceañera vacila en distintas situaciones*.

Sin embargo, es su sed de justicia, caridad y sacrificio lo que la incita a correr el riesgo de fenecer por el pueblo. Esto significa proteger a los desahuciados: "De pronto vio un niño de unos tres años que lloraba en medio de todo, gritando: '¡Mamáááá!' Clara reaccionó y corrió hacia él bajo las balas, agachada, lo tomó del brazo y lo alzó al vuelo, pegándose contra la pared" (Pinel, 2022, p. 91); y también significa proteger a sus camaradas: "Además, no sabía si algún día se atrevería a usar un arma y disparar a alguien. […] Lo que sí estaba segura es que por salvar a sus compañeros en plena acción no dudaría ni un segundo en usarla, para eso no tenía ni que pensarlo" (p. 151).

Otro acierto en la novela radica en la exposición de los mecanismos de adoctrinamiento que fungen en los jóvenes de

* A propósito de la duda, vale la pena considerar la lectura de Gerardo Saravia (2023): "La narrativa de autores afines a los movimientos subversivos suele tener tintes de hagiografía. En cambio, el relato de Pinel, si bien nos presenta una mirada desde la exsenderista que recuerda con cariño su pasado y regresa a él para comprender su presente y cobrarse algunos saldos, no es el de la férrea senderista dispuesta a inmolarse por su organización. Clara, más bien, duda en todo momento. Desde [el momento en el que realiza] su primera acción hasta [el transcurso] en la sala de torturas".

clase media. Dynnik Asencios (2023) encuentra en la prisión un depósito de cuerpos sin posibilidades de reintegración social; lugar que aprovechó Sendero Luminoso para preservar sus dinámicas educativas, políticas y culturales. Efectivamente, Clara se forma al visitar la cárcel, lo hace entre representaciones teatrales, cantos a coro, libros, manuales, folletos, propaganda, etc.; al mismo tiempo que se introduce paulatinamente en los círculos sociales que integran la organización: primero como ayudante de un comité encargado de la alimentación, después como estudiante de una escuela improvisada y luego como camarada de una milicia. Por ello, detona una nueva crisis de identidad: al asumir su nombre partidario, Grace, la ideología que sigue teniendo un imperativo inobjetable, cuya demanda anula sus deseos individuales. Clara anhela una carrera artística, pero Grace le impide dedicarse a dicho sueño: "El país ardiendo y yo pensando en ser actriz, parece tan absurdo" (Pinel, 2022, p. 102).

La educación impartida en el entorno de Clara está marcada por tres factores: uno social que viene por la influencia de su hermano Abel y los miembros del partido, otro individual que parte de su espíritu benefactor ante los pobres, y otro que viene por la orientación específica de la ideología. En este último, cabe darle relevancia al "papel que juegan los 'reclutadores'" (Asencios, 2023, p. 242). Sin buscar asilo, desde la completa precariedad y sin espectar lo sucedido desde un estatus elevado, la camarada Grace da cuenta de un proceso de filiación que amplía el imaginario de aquellos años.

Así, aunque es partícipe de las tensiones bélicas, no deja de confrontar dilemas íntimos como las relaciones de noviazgo dentro y fuera del partido, el desapego de su hermana y su madre, o la disconformidad con el rol materno. A raíz de ello, la figura femenina cobra relevancia en el desarrollo de la novela, muestra su posición en las filas de Sendero Luminoso de acuerdo con las necesidades del partido. Cada rol que asume Grace se adecúa a las circunstancias críticas a fin de concretar un

sueño colectivo y mayor. La rebeldía de su generación no exime a las mujeres, pues se trata de una guerra en la que debe igualarse, y hasta superarse, las filas del bando enemigo. Asimismo, los riesgos que asume son indesligables de su posición femenina. Los abusos sexuales no pasan por alto pese a la negación de Clara tras testificar ante los trabajadores de una ONG: "—No me violaron —Clara recordó esos momentos en que cada vez que pasaba uno de la Dircote por su lado la manoseaba" (Pinel, 2022, p. 219). Y en tal sentido, también surge un trauma con respecto a la maternidad: "A Clara le parecía descabellada la idea de ser madre. ¿Cómo serlo en estos tiempos? Ella nunca sería madre. ¡Para qué traer un bebé a este mundo de mierda!" (p. 232). Para esta figura femenina, el mundo es una espiral fatalista que no puede frenarse desde un rol tradicional.

Ahora bien, si es necesario destacar falencias, cabe pensar en los dos últimos capítulos, cuyo desarrollo es asimétrico si se compara uno con otro. La reclusión de la protagonista es un pasaje poco productivo para la culminación de la novela. El capítulo dedicado a esta experiencia es rico en cuanto a personajes femeninos y a los testimonios sobre cómo acabaron encerrados. Por el contrario, el impacto que tienen el reclusorio en Clara desvaría por la nula influencia en su forma de pensar y el protagonismo que le roban en gran parte de la narración. Al salir de este, su ideología y convicciones siguen siendo las mismas, por lo que no hay un aporte sustancial en este suceso; transcurre como un hecho anecdótico. En cambio, la depresión que embiste al partido y a la joven senderista, tras la captura de la Abimael Guzmán, en el capítulo siguiente, recibe poca atención y descuida detalles que pudieron haberse explotado. Por todo ello, el encierro es un pasaje dispensable por su longitud, mientras que la depresión tras la derrota del partido es uno que requería ampliarse.

Otra falencia está en el epílogo que ofrecen las páginas finales. Es aquí donde se resume lo acontecido después de los años sangrientos y donde vemos a Clara en un reencuentro con una

amiga exsenderista, en tanto la voz narrativa se esfuerza por justificar el título de la obra y trata de interpretar las acciones de dicha generación de jóvenes. De manera que la escena pacífica tiene un contraste muy forzado con lo acaecido poco atrás, la descripción de lo vivido por cada personaje avanza con premura y el símbolo de las cenizas aparece de improvisto, sin haber iterado con sutileza a lo largo de la narración: "Las cenizas de la guerra, esparcidas en la sociedad peruana, impregnaban a todos los que de alguna manera se quemaron en la contienda" (Pinel, 2022, p. 257). La significación de las cenizas remite al país que arde en llamas, pero, por consiguiente, ¿por qué han de sintetizar la historia si estas solo son perceptibles una vez que ha pasado el incendio? Las cenizas son los restos del pasado en el presente; la novela debería partir de un recuerdo, pero cae en el desperfecto de omitirlo. Lo que vemos en gran parte son las llamas, no las cenizas. Y más aún, ¿por qué danzar en las cenizas si la protagonista tiene una eminente inclinación hacia el teatro y la actuación?

La primera cuestión tal vez se hubiese resuelto si, paralelamente, se desenvolviera una historia posterior a las catástrofes, cuyas remembranzas de lo ocurrido en aquel entonces reavivaran las llamas de dicha crisis violenta. En cuanto a la segunda, la danza carece de sentido si pensamos en su ausencia simbólica; no hay una constante melódica ni una afición por el baile, tampoco una figura que nos remita a dicho concepto. Por tanto, las improntas del título son un despropósito. Podría decirse que es el lector quien reanima el incendio que han dejado las cenizas en este libro, o que la danza es un arte cercano a la actuación, pero no hay nada que anticipe estas interpretaciones; no se justifican ni la metáfora del libro hecho de cenizas ni la metonimia artística que traza una contigüidad entre la actuación y la danza. Tal vez hubo un esmero por ceñir el relato al epígrafe introductorio, compuesto por un poema de Alejandra Pizarnik, pero, así también, el pacifismo acelerado del final difiere de los versos que simbolizan las cenizas para

esta poeta: “Afuera hay sol. / Yo me visto de cenizas”; por lo que la protagonista deja muy de lado la memoria, aquella vestimenta de un pasado controvertido, y le muestra cierta indiferencia en un predecible final feliz. En el reencuentro de ambas amigas pareciera que nadie viste de cenizas; solo hay sol.

En fin, la novela de Fabiola Pinel es rescatable por los nudos que teje con simpleza, intensidad dramática y conmoción. Es difícil no adentrarse en la atmósfera subversiva y en la feminidad que sale lentamente de su inocencia. Pese a su frenético cierre, *Danza entre cenizas* se esfuerza por testificar sobre la filiación de la clase media limeña a ideologías como la senderista. Clara es una sinécdoque, forma parte de una generación rebelde que trató de cambiar el Perú, pero siguió una proyección condenada al fracaso. “El dogmatismo y el fanatismo que erosionó sus filas, además del endiosamiento de su líder, la hicieron vulnerable” (Pinel, 2022, p. 262). Para terminar, podría añadirse que, en lugar de desempeñarse como una novela, su función tiende más al testimonio, por lo que vemos las heridas de bastantes personajes. A su vez, la exploración subjetiva de sus casos alimenta una memoria colectiva que deja de lado, por instantes, el perfil de la protagonista. Este puede verse como un desbalance estilístico, pero lo cierto es que dichas voces evocan una etapa de violencia política que esperemos no vuelva a repetirse en el país.

Referencias bibliográficas

Asencios, D. (2023). Un retrato íntimo del conflicto armado interno. *Argumentos*, *4*(1), 237-242. https://doi.org/10.46476/ra.v4i1.165

Pinel, F. (2022). *Danza entre cenizas*. Apogeo.

Saravia. G. (2023). “Danza entre cenizas”: una novela singular sobre el conflicto armado interno. *Revista IDEELE*, 308. https://www.revistaideele.com/2023/02/23/danza-entre-cenizas-una-novela-singular-sobre-el-conflicto-armado-interno/

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 343-346

La semilla andina en un César errante.

Machaca Escobar, César. Semilla Errante. Lima: Pakarina Ediciones, 2023, 68 pp.

Boris Espezúa Salmón.
bgespezúa@unap.edu.pe
Universidad Nacional del Altiplano de Puno
ORCID: 0000-0002-1204-5404

Los poemarios siempre son bien venidos cuando surgen del plexo emocional y racional de su autor, cuando de por medio hay en el poeta la responsabilidad que asume frente a su historia, frente al futuro. Esas al parecer fueron, entre otras, las motivaciones de César Machaca para escribir este poemario interesante "Semilla errante". Cuando hace más de 4 décadas atrás, Antonio Cornejo Polar, hablaba de la literatura heterogénea que había en el Perú, se refería a esas otras escenas, otras realidades que muchas veces periféricas se muestran en el país. "La literatura peruana es la presencia de toda la diversidad de sus tradiciones, historia, memoria, culturas" (Cornejo,2006) Esa heterogeneidad que también expresaba nuestra desigualdad y fragmentación socio-cultural, como lo expresó José María Arguedas, Ciro Alegría o también Oswaldo Reynoso o Edgardo Rivera Martínez, reflejan esas partes a veces irreconciliables, pero tremendamente tensionales que es el Perú. Esos espacios donde se acera la historia y colisiona con la modernidad, tiene como telón de fondo, la Amazonía y los Andes en nuestro país. De esas canteras emerge César Machaca para expresar el viaje a la semilla, los pasos nómades con el que

el hombre andino ha oscilado entre la visibilización y el estar oculto en los últimos siglos.

La poesía que nace de las entrañas se escribe con verdadera fuerza y poderosa intuición, con una sensibilidad social y cultural claramente definida para dar forma al sentir poético con hondura y dignidad, perfilando un lenguaje propio. "El poeta no sólo es quien escribe poemas sino, que las vive, él conoce la realidad con sus sentidos, sus emociones" así señalaba César (Calvo, 1987). Estos poemas tienen una claridad que asusta, una fosa que nos hace volar, un cementerio para vivir, un silbido de colina, un primer y último aliento del día que no se apaga, sino que enciende su negrura, ante una cruz donde se quiebra, donde es azotado por el viento. "La poesía es más profunda y filosófica que la historia", sostenía (Aristóteles, 2009) y en parte pareciera que hay creadores que como César Machaca llevan en los hombros el peso de nuestra historia, el peso de una memoria que quiere hablar, que quiere un nuevo orden que subsane las heridas, que cure las fracturas y que mientras tanto no es posible soslayarla, olvidarla.

Esa memoria histórica es el espacio vivo aún, donde nuestros mayores, constituyen por sí mismo un mandato irrevocable, un legado soberano, donde se descifran los misterios y secretos de la tierra, donde hay la revelación de las claves del universo sin sombras, donde fluye el cosmos y confluye en nuestro interior, desde donde sale el mensaje que nos llega a la distancia, peo también desde la proximidad, donde nos angustiamos por la desesperanza y nos alegramos por la capacidad que tiene la naturaleza para revelarnos como ella, el poema es una ley natural, de la gravedad , de la revelación y del asombro. Esta es la aventura donde se embarca el poeta, a partir del momento en que puede ver son sus propios ojos, y que puede palpar con sus propias manos, comienza a ser parte de la palabra y de mundo que jamás lo dejará. Es un asombro personificado, con un latido misterioso, con un perfil crepuscular, donde el fuego es agua y el aire es agua y fuego a la vez.

Es posible, que el poemario de César todavía no inquiete a muchos lectores premunidos de argollas, de poesía urbana, de modas postmodernas. Sin embargo, nadie podrá negar que es parte del Perú, que nace de sus periferies, de sus cantones que es también esa patria soledosa, invisibilizada, que configura el rostro del país y que busca tender simetrías entre compatriotas de todas las latitudes y espacios que pueden ser reconciliables. "Semilla errante" en suma tiene la singularidad bronca y acezante de un nuevo poeta que insurge desde el silbo de las pajas bravas y el remanso del lago Titikaka y se lanza al oficio más intenso y a la vez más doloroso del ser humano, que es el quehacer poético.

Finalmente, en un escenario donde abundan la publicación de poemarios, sobre todo de aquellos poetas jóvenes que se lanzan en búsqueda de una fortuna de éxito, es probable que este libro sea uno más. La poesía se decanta sola, y serán los lectores los que definirán si realmente se queda en el parnaso o pasa al olvido. No sabemos el eco que tendrá en los lectores, pero si sabemos que los pliegues de lo que somos vibrará al leer sus versos. Aquí, es elocuente recordar las palabras de nuestra amauta José Carlos Maríátegui cuando decía que: "no, nos faltan poetas nuevos, lo que nos falta es nueva poesía" (Mariátegui, 1888) esta nueva poesía, también puede recoger temas antiguos como en el presenta caso es la cultura andina, que nos viene de nuestros ancestros de miles de años, pero, que en tiempos de la era digital y era virtual se contrastan, se renuevan, se resignifican, esta realidad es la que están llamado a mostrar los poetas como César Machaca, para saber si es posible conciliar tradición con modernidad, vanguardia con memoria.

Una última atingencia a este comentario y es sobre el hecho que en tiempos de especialización y fragmentación del conocimiento. César configura ello porque además de poeta es educador y abogado y sabe que éstas disciplinas lo debe de volcar en su quehacer literario y de este modo obtener frutos

plausibles, ya que lo interdisciplinario como lo intercultural en el Perú, resulta ser necesario para mejor entender las manifestaciones culturales que están urdidas de esos hilos culturales plurales que en buena cuenta es nuestro ropaje y nuestra irrigación sanguínea.

Referencias bibliográficas

Aristóteles (2009). *Poética*. Lima: Editorial Universo.

Calvo, C. (1987). *Pedestal para nadie*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Cornejo Polar, A. (2006). *Escribir en el Aire*. Lima/Berkeley: CELA-CP/Latinoamericana Editores.

Mariátegui, J. C. (1986). *Peruanicemos al Perú*. Lima: Editorial Minerva.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 347-353

Paul Baudry. *Fila para la gloria: convertirse en Julio Ramón Ribeyro*. Lima: La Siniestra Ensayos, 2024, 363 pp.

Roy Palomino*
Universidad Sorbona, Francia
roy-paul.palomino_carrillo@sorbonne-universite.fr
ORCID: 0000-0002-0261-6891

Tanto la obra literaria de Julio Ramón Ribeyro como los aspectos biográficos del escritor han sido examinados con acuciosidad desde hace décadas por la crítica especializada. Entre esta vasta producción, cabe destacar *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro* (1988) de Wolfgang Luchting, *El perfil de la palabra* (2002) de Peter Elmore o *Ribeyro una vida* (2021) de Jorge Coaguila. A casi cumplirse treinta años de la partida del cuentista peruano parecía que los análisis sobre su vida y obra no traerían considerables novedades. Sin embargo, el ensayo *Fila para la gloria: convertirse en Julio Ramón Ribeyro* de Paul Baudry ofrece una mirada innovadora que replantea la figura del autor y las repercusiones que esta tuvo en su vocación, en su estilo literario y en la construcción de lo que vendría a ser su legado. Baudry pone al centro de su estudio la búsqueda de Ribeyro para convertirse en un clásico, otorgándonos un nuevo mapa

* Doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad Sorbona de París, donde también ha ejercido la docencia. Actualmente es investigador afiliado al Centro de Investigaciones Interdisciplinarias sobre los Mundos Ibéricos (CRIMIC, por sus siglas en francés). Sus aéreas de investigación incluyen la prosa latinoamericana contemporánea, la mediación y difusión de la literatura latinoamericana, los estudios de recepción.

para releer el conjunto de sus textos y para comprender mejor sus objetivos y aspiraciones como narrador.

El ensayo que se divide en tres partes, “Pensar lo clásico”, “Hacer un clásico” y “Ser este clásico”, reconstruye a través de un análisis de sus diarios, cartas, entrevistas, —algunas de ellas inéditas— el interés medular de Ribeyro por convertir su literatura en un clásico con la finalidad de atravesar la prueba hostil del tiempo. Sus lecturas, escritos y palabras, demuestran que esta no fue solo una idea marginal en su vida y en su proceso creativo, sino que se convirtió en una brújula personal que le permitió surcar los tópicos literarios a los que se sometía la gran mayoría de escritores peruanos y latinoamericanos de su generación. Este acercamiento nos permite entender mejor por qué Ribeyro se quedó fuera del denominado *Boom* latinoamericano, pese a ser parte de esa generación, y por qué, luego de tantas décadas, su literatura ha logrado el estatus de clásico peruano, a la vez que su reconocimiento a nivel latinoamericano sigue extendiéndose.

En la primera parte, se da cuenta del proceso formativo del autor que se caracteriza principalmente por la exploración formal del lenguaje como un intento por inscribirse en los movimientos vanguardistas de su generación. Sin embargo, todos sus proyectos literarios durante esta etapa quedarán inconclusos, sirviendo simplemente como ejercicios literarios de un escritor que aún busca su propia identidad. Al mismo tiempo, Ribeyro ahonda sus lecturas para intentar identificar los elementos que permiten que una obra sea considerada un clásico, por lo que moldea su literatura con base en escritores influyentes de su época: La Bruyère, La Rochefoucauld, Maupassant o Flaubert. La lectura crítica y detallada de sus libros permite que Ribeyro esboce una noción sobre lo que constituye ser un clásico en la literatura occidental, por lo que abandona cualquier tipo de artificio lingüístico o técnica literaria exhibicionista y opta por una simpleza estilística que, además, estará marcada por un realismo social.

Su producción literaria replicará este modelo con mayor profundidad hasta amoldarlo a un estilo propio, que Baudry caracteriza por "su estructura tradicional, así como por su brevedad y pobre adjetivización" (p. 80), lo que le permite cultivar una individualidad dentro del amplio espectro peruano y latinoamericano. El estilo reivindicado por Ribeyro rechaza el modernismo literario tan de moda en su época, una decisión que le conllevó muchas críticas, ya que se le acusó constantemente de antimoderno. No obstante, la propuesta de Baudry es de considerarlo un retaguardista, en los términos de Antoine Compagnon. Si bien es cierto que esta noción podría indicar un estilo conservador o academicista, puede también implicar una postura de autenticidad, sobre todo en periodos en los que los escritores se dejan arrastrar por el movimiento literario reinante o las técnicas narrativas más recientes; por estas características que pueden ser superficiales, el modernista podría encontrar impedimentos para perdurar en el tiempo. Baudry también apunta a una circunstancia que habría profundizado esta necesidad de Ribeyro de lograr la posteridad: la fragilidad de su cuerpo. Confrontado a una úlcera que lo irá menguando con los años, y teniendo en mente la muerte prematura de su padre como recordatorio, el escritor considera que su vida es efímera y que lo único que podría sobrevivir de él sería su producción literaria, por lo que se aboca a producir una obra auténtica que, aunque no tenga una repercusión considerable en los primeros años, es una apuesta por conseguir un pase al futuro. Esta postura por constituirse a sí mismo un clásico comienza a dar frutos a mediados de los setenta con la aparición de *Prosas apátridas* (1975), que tendrá un cálido recibimiento en el Perú y que identificará el estilo del autor a través de una prosa breve y fragmentaria, hecho que dialoga con una amplia cantidad de lectores que terminan por aceptar la peculiaridad de su propuesta reflexiva y atemporal. En efecto, esto demuestra que efectivamente la autenticidad es más valiosa para el tiempo que el éxito momentáneo de los grandes libros de moda.

La segunda parte, que se centra en un estudio sociológico literario de Ribeyro, debe ser el de mayor contribución gracias al análisis de diversos materiales inéditos que muestran la recepción de sus libros en Francia. Esta aproximación para repensar la figura de un escritor nos otorga una nueva y valiosa herramienta para abordar la imagen de artistas peruanos que lograron la internacionalización de su obra. A través de los estudios de recepción se pueden conocer mejor los mecanismos que contribuyeron, o impidieron, que un autor alcance una difusión en espacios con una mayor capacidad consagratoria. Además, si tenemos en cuenta que Ribeyro se estableció durante una gran parte de su vida en París —uno de los espacios centrales de la literatura mundial (Casanova, 2008)—, se entiende aún más la necesidad de estudiar su relación con este espacio que pudo contribuir también a su necesidad de perennización.

Sin embargo, debido al pleno auge del *Boom* latinoamericano y de la literatura indigenista en el Perú, la difusión de Ribeyro encontró considerables dificultades, pues la crítica internacional buscaba agruparlo en una de estas dos categorías y negaba así la heterogeneidad de la literatura en América Latina. Como los exponentes del *Boom* habían sido claramente identificados debido a su celebridad, Ribeyro fue considerado un representante indigenista por parte de cierta crítica francesa. Esto se refleja en las entrevistas radiales en las que participó el 10 y 17 de abril de 1969 en *France Culture*, como parte de la promoción de *Chroniques de San Gabriel*, la cual acababa de ser traducida por la editorial Gallimard. La presentación que hacen los conductores franceses, con música andina y con referencias a lo telúrico, condicionan el horizonte de expectativas del lector francés que imagina una homogeneidad geográfica y cultural en el Perú. "Esta 'música andina' [...] enmarca la promoción de una novela que se desarrolla en los Andes pero cuyo autor no es de origen andino sino criollo y cuyo recorrido es más bien europeo e incluso francófilo" (p. 128). Esta exoti-

zación de la obra de Ribeyro por parte de la crítica francesa no será un suceso aislado: muchos autores latinoamericanos que no encajaron en las categorías imperantes de la época tuvieron incluso una suerte peor al no tener ninguna difusión por considerarse poco representativos de América Latina. El caso más emblemático puede ser el de Uslar Pietri, quien fue traducido en 1933 (*Les lances rouges*), pero, pese a ser una figura emblemática de la comunidad latinoamericana en París, solo fue comentado y apreciado por el público francés a partir de la década de los noventa (Villegas, 2007). Sumado a esto, la propia Gallimard cometió un severo error al publicar en la solapa del libro la fotografía de un autor africano en lugar de la de Ribeyro, limitando aún más el impacto de su internacionalización. En el Perú, las editoriales que publicaron los primeros libros del cuentista también realizaron considerables errores de impresión y de edición, lo que creó aquello que popularmente se llamó la maldición de Ribeyro (Baudry, 2024, p. 134). En cuanto a la crítica en nuestro país y en América Latina, los comentarios fueron cada vez más positivos. Sin embargo, la obra de Ribeyro era circunscrita generalmente al ámbito peruano y, en algunos casos, al latinoamericano. Por ello, su difusión resultó limitante para la valoración estética de su obra, a diferencia de otros cuentistas latinoamericanos como Borges o Rulfo, quienes ganaron mayor autonomía en la apreciación de la crítica.

Esto cambiará progresivamente a finales de los ochenta y con mayor intensidad a inicios de los noventa con la reedición de sus obras en editoriales más importantes, y también gracias al trabajo de difusión que impulsaron Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique para coronar a Ribeyro como un autor clásico de las letras peruanas y encaminarlo a su consagración en la región. En el ámbito peruano, Baudry se apoya de una encuesta realizada a docentes peruanos, lo que respalda estadísticamente su hipótesis, para afirmar que el Plan Lector impulsado por las autoridades nacionales tuvo un efecto decisivo

para convertirlo en la figura icónica que es en nuestros días. La inclusión de su obra dentro de lo que se denominó como "Clásicos peruanos" (p. 199) fue determinante para catapultar su literatura que era además respaldada por docentes y estudiantes peruanos que encontraban en sus historias un fresco realista de la condición peruana.

En la última parte de este ensayo se demuestran las estrategias planteadas por Ribeyro para convertirse en el clásico que tanto anhelaba ser. A través de la sociocrítica, Baudry conecta los discursos articulados por el autor que demuestran cómo iba construyendo una imagen de sí mismo con miras a la posteridad. Contrariamente a lo que se suele creer, Ribeyro impulsaba activa, aunque discretamente, la trascendencia de su obra en las discusiones literarias e intelectuales del Perú. Para lograrlo contaba con la complicidad de su hermano Juan Antonio, quien promovía la visibilización de su obra en estos círculos. El cuentista, por su parte, construía alrededor suyo una narrativa que lo posicionaba como el heredero de una antigua familia letrada, que venía por la línea de su padre Julio Ramón Ribeyro Bonello. Por tal motivo, su literatura representaba de alguna manera una continuidad en la tradición en las letras peruanas. Esta legitimación de su figura autoral le sirve para posicionarse como el guardián de una literatura considerada clásica, entendida como aquella que se inscribe en un periodo de mucha antigüedad. La reivindicación de Ribeyro de una genealogía literaria acarreará, no obstante, dificultades en quienes ven lo clásico como un proyecto reaccionario o antimoderno. Confrontado ante ello, Ribeyro enarbola también la línea de su madre Mercedes Zúñiga, de carácter más popular y humilde que la paterna, lo que, a su vez, se articuló con una crítica a la clase media limeña en la que había nacido. Esta característica de su literatura será esencial para la revalorización de su obra y figura, ya que le permitió adquirir una singularidad que oscila pendularmente entre lo clásico, por la forma de su obra literaria, y lo moderno, por el fondo temático

de algunos de sus libros. Elementos que fueron articulados cuidadosamente por el autor para otorgarle autenticidad a su obra con el fin de diferenciarla y conservarla en el tiempo.

De esta forma, *Fila para la gloria: convertirse en Julio Ramón Ribeyro* contribuye a repensar la figura del autor a través de una noción que ha sido esencial en su vida y obra, lo que también permite abrir nuevos caminos de interpretación sobre su producción literaria. El ensayo de Baudry se destaca tanto por su estructura clara, ampliamente documentada y argumentada, como por su metodología original que podría servir de base para futuros estudios que abarquen el proceso de difusión internacional de un artista.

Referencias bibliográficas

Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. Éditions du Seuil.

Villegas, J-C. (2007). *Paris, capitale littéraire de l'Amérique Latine*. Éditions Universitaires de Dijon.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 355-364

Ricardo Palma, escritor gótico

Ricardo Palma. *Tradiciones de terror*. Selección de José Donayre. Lima: Maquinaciones, 2023; 96 pp.

Jorge Ramos Cabezas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jorgeramoscabezas@hotmail.com
ORCID: 0000-0001-7711-2922

1

Acaba de aparecer un exquisito libro: *Tradiciones de terror*, de Ricardo Palma (Lima, 1833-1919), una acertada selección de tradiciones sobrenaturales de nuestro insigne Bibliotecario Mendigo hecha por José Donayre (Lima, 1966), y en un contexto favorable para nuestra literatura fantástica y terrorífica. Por ello, antes de presentar el texto *stricto sensu*, repasemos cómo hemos llegado a este panorama actual.

La literatura fantástica, de terror y la ciencia ficción peruana hoy goza de muy buena salud. Asistimos a un *boom* de lo sobrenatural gracias a eventos académicos, revistas sobre el género, artículos y tesis, libros de ficción, su presencia en la prensa, libros especializados, antologías de todo tipo, y demás. Sin embargo, no siempre este panorama fue así. Esta eclosión de la literatura peruana no mimética tiene pocos años. Lo que estamos viviendo en estos momentos no existía hace 30, 20 o 15 años. Ninguneada por la crítica canónica, siempre perma-

neció por debajo de la literatura oficial o realista, y al estado de cosas al que asistimos hoy se llegó de forma progresiva. Por ello, valga este espacio para recordar unos hitos que fueron sirviendo como base para que, luego, lo fantástico y la literatura de terror peruana puedan gozar de la vitalidad mencionada hace unos instantes. Todo empieza con el nuevo siglo. Así, en la primera década aparecen diversos ensayos en revistas universitarias, además de tesis, destinados a desenterrar a autores y temáticas que entonces se creían inexistentes: el horror, la ciencia ficción y lo fantástico se hacían presentes en la academia; en el 2006 se publica la narrativa completa de Clemente Palma; y en el 2008 se da el Primer Coloquio Internacional de Narrativa Fantástica, una institución que se desarrollará desde entonces cada año. Estos acontecimientos, aunados a otros, darán pie a que en adelante (en la década venidera) la crítica que antes negaba a estas vertientes narrativas empiece ahora a reflexionar al respecto. Es durante el periodo (2011-2020), entonces, que se desarrollará lo fantástico de manera sorprendente y cuando aparecen numerosos textos desde la crítica y la creación, así como también crecen los congresos. La cátedra y la academia harán lo suyo con diversos libros especializados, habrá mayor presencia en la prensa, y las antologías se multiplicarán (en una sola década se publicarán más antologías de narrativa no realista que las que salieron en todo el siglo pasado). Podríamos decir que es a mediados de 2011-2020 que ya estamos hablando de un *boom*.

Después, cuando aquella crítica académica incluya en el canon de los estudios literarios a lo fantástico, y la prensa contribuya a su visibilidad (recordemos las colecciones del diario *Correo*, por ejemplo, entre otras muchas), ocurrirá que una masa de lectores irá en búsqueda de estos libros, y otros noveles escritores y viejos, también empezarán a publicar cuentos o novelas del género. Aquí tampoco se nos debe escapar el trabajo de los colegios y sus docentes. Es decir, diversos factores se juntaron para llegar a esta eclosión que estamos viviendo.

Anotemos que idéntica situación ha pasado con el microrrelato, y que el culmen para señalar su ya canonización sería la *Antología general del microrrelato peruano* (2022) de Ricardo González Vigil. En el caso de lo fantástico, sería el significativo capítulo dedicado a esta expresión narrativa en el volumen 5 de *Historia de las literaturas en el Perú* (2023), obra dirigida por Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez.

Con esta fiesta peruana del terror y de lo monstruoso es que se redescubren o rescatan a autores olvidados y de temáticas poco estudiadas de nuestros narradores consagrados, como es el caso de Ricardo Palma y el libro que hoy comentamos.

2

Antes de comentar el libro, permítaseme anotar que ciertamente son muy escasos, por no decir que no existen, los estudios sobre la literatura fantástica o de terror en la obra palmiana. Del siglo XX mejor no hablemos, pues ya señalamos cómo era el panorama entonces (aunque curiosamente en 1999 aparece un libro de Isabel Tauzin Castellanos [*Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma*] en el cual aborda, en una parte, la literatura fantástica del tradicionista; pero estamos ante una isla, al igual que como lo estuvimos al hablar de Belevan respecto del estudio de lo fantástico en general en el Perú, si mencionamos su *Antología del cuento fantástico peruano* (1977).

En el siglo XXI, en la revista más importante e institucional sobre la figura de nuestro Bibliotecario Mendigo, *Aula Palma* (Universidad Ricardo Palma, 1999-2022; 21 números a la fecha), se pueden rastrear apenas dos artículos sobre el tema, aunque no específicamente sobre el horror o lo espeluznante en las tradiciones, sino solo sobre un personaje: el diablo (véanse los trabajos de Patricia Castillo y Juan Carlos Adriazola, en los números 5 [2006] y 21 [2022] respectivamente). Final, y recientemente (2022), se ha publicado un artículo de Nécker

Salazar sobre este tópico en una revista extranjera (*Boletín de Literatura Oral*, 12; 2022).

Hablamos hace un momento de los coloquios (iniciados en 2008) y congresos (desde 2011) de literatura fantástica en el Perú. Pues bien, en ninguna de sus ediciones ha habido una sola ponencia al respecto. Nos hemos dado el trabajo de tal rastreo. Dicho lo anterior, hay un vacío allí para llenar por la crítica especializada que estamos seguros muy pronto lo hará.

Respecto a su consideración en antologías del relato fantástico peruano, las tradiciones sobrenaturales o fantásticas de Palma no aparecen en ninguna de las antologías del género del siglo XX. Recién figurarán cuatro textos suyos, en el siglo XXI, en *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica* de Gonzalo Portals (3.ª edición, 2008).

El lado oscuro y tenebroso de Ricardo Palma también ha sido recogido, por vez primera, por el cine peruano reciente; es el caso de la película *Sebastiana, la maldición* de Augusto Tamayo (2019), basada en la tradición "Mujer y tigre".

Finalmente, y ya yendo al carácter del libro, solo podemos decir que existen tres antecedentes notorios y aparecidos hace apenas unos años: *Tradiciones espeluznantes* (selección de Gladys Flores, 2013; 6 textos); *Tradiciones peruanas de crimen y espanto* (selección de Ricardo González Vigil, 2015; 6 textos), y *Ricardo Palma, maestro del terror* (selección de José Guardia, 2023; 23 textos). Sin embargo, estas tres adaptaciones se distinguen por ir dirigidas casi exclusivamente a un público infantil y escolar, dados los diseños y recursos con que fueron trabajados los materiales, sus portadas y demás elementos paratextuales.

3

No pretendemos resumir de qué va cada una de las 15 tradiciones aquí incluidas, pero sí presentar algunas imágenes narrativas de lo que los lectores hallarán en este libro.

Verán al diablo causándole la muerte a unos soldados españoles que osaron profanar una huaca una noche de Viernes Santo ("El carbunclo del diablo"); un poste en plena plaza Mayor de Lima del cual cuelgan 3 jaulas y en ellas habitan 3 cabezas humanas, que pertenecieron a conquistadores que se rebelaron al rey, y que son el susto de todos los vecinos ("El robo de las calaveras"); el despertar de un muerto que estaba siendo velado en un convento, el cual lo hace por fastidio de un religioso que quería acostarse a su lado ("Fray Juan sin Miedo"); o un fantasma con hábito de fraile que a medianoche suele pasear por la ciudad rodeado de llamas infernales y demonios ("El encapuchado"). También observarán una procesión de calaveras salida de una iglesia, orando, y que en lugar de cirios llevaban canillas humanas ("La procesión de ánimas de San Agustín"); al diablo siendo burlado por tres mozos en su estatus de ser el mejor borracho, mujeriego y jugador, y puesto en la chirona toda una noche ("Desdichas de Pirindín"); la ilusión de una mano negra, peluda y con garras que aparece en la pared de una calle limeña adornada de imágenes de santos ("La calle de la manita"); al diablo convertido en un indio burlándose de unos codiciosos tras hacerles perder unos tesoros conseguidos y originar una laguna en Puno ("La laguna del diablo"). Además, verán el fantasma de un fraile que vuelve a la vida para recuperar un dinero dado a guardar a un mal comerciante ("El alma de fray Venancio"); a un cura abandonado y necrofílico, tras la pérdida de su querida, tocando una siniestra quena y cantando un yaraví infernal, y con ello invocando al diablo y decidido a irse con él ("El Manchay-Puito"); la muerte espantosa de una joven mujer secuestrada en una extraña casa en la que habitaban también tres extraños seres: un clérigo, su viejo criado y un perro ("La casa de las penas"); a una vieja beata convertida en lechuza y volando por la ciudad, luego de salir de casa de su concubino, la cual será luego castigada junto con otra bruja por la Inquisición ("La misa negra"). Finalmente, presenciaremos otra vez al diablo mostrando y ocultando tesoros, y así burlándose de

todo un pueblo (“Los buscadores de entierros”); o también cómo un valiente patriota en tiempos de la Emancipación y siempre vinculado al oro (“Los brujos de Shulcahuanga”); y el macabro final de dos hermanos que habían pactado con el demonio: a uno no solo su alma sino hasta su propio cuerpo ya extinto le será robado por el maligno, y al otro, por renegar de la Iglesia, le tocará sufrir el fuego del infierno y mandarnos mensajes de horror al respecto (“Los endiablados”).

Ambientados en Lima, Cerro de Pasco, Puno, Cusco, Huamachuco e Ica, y en tiempos que van desde iniciada la Colonia (siglo XVI) hasta bien entrada la República (siglo XIX), estos 15 relatos terríficos, o cuentos de viejas, nos presentan como “héroes” a tres tipos de protagonista maléficos: el diablo, los fantasmas y las brujas. Tradiciones todas, con excepción de una, que se desarrollan o tienen su momento de clímax siempre en la oscuridad de la noche. También suelen estar ambientadas en o alrededor de una iglesia, huacas, en fechas sagradas o con la participación de religiosos. Destáquese también que la muerte siempre o casi siempre estará presente, y que la figura de la mujer, cuando es coprotagonista, será una fémina joven, bella, débil, enamorada o ingenua.

En estos relatos, en los que todas las clases sociales tienen presencia, y los vicios humanos los gozan tanto no religiosos como curas, cabe señalar dos elementos a tener en cuenta, los mismos que también aparecen en el resto de la obra de nuestro tradicionista: 1) la ironía y 2) el fustigamiento tanto al pensamiento religioso y colonial como al actual tiempo del narrador. Palma, hombre anticlerical, liberal y masón, será, sin embargo, tan mordaz contra uno como contra los otros, dejándonos muchas veces con la interrogante: ¿extraña ese pasado colonial por sus leyendas de aparecidos y formas de vida muy distintas a la suya?, y esto lo decimos porque constantemente Palma vuelve del tiempo de su relato al aquí y ahora de su época para lamentar el presente:

> Y el depósito se realizaba sin que mediase una tira de papel; pues la honorabilidad del mercader, hombre que diariamente cumplía con el precepto, que comulgaba en las grandes festividades y que era mayordomo en una archicofradía, se habría ofendido si alguno le hubiese exigido recibo u otro comprobante. ¡Qué tiempos tan patriarcales! Haga usted hoy lo propio y verá dónde le llega el agua. (p. 59)

O ¿es un hombre creyente en la razón, la ciencia y los avances tecnológicos de su presente siglo?: "Parece que el silbido de la locomotora ha bastado para espantar al maligno [el diablo]" (p. 13). Si Palma es romántico, es extraño todo esto último: el hecho de que se burle de las leyendas populares —aun cuando las recupera y engalana para el mundo— al practicar la ironía con la que supuestamente aplaude todos estos elementos culturales atacando la herejía de la patria y la República. Léase al respecto este pasaje:

> Francamente, no puede ser más prosaico este siglo XIX en que vivimos. Ya no asoma el diablo por el cerrito de las Ramas, ya los duendes no tiran piedras ni toman casas por asalto, ya no hay milagros ni apariciones de santos, y ni las ánimas del purgatorio se acuerdan de favorecernos siquiera con una procesioncita vergonzante. Lo dicho: con tanta prosa y con el descreimiento que nos han traído los masones, está Lima como para correr sin ella. (p. 39)

Resulta extraño, si es romántico, que el autor se alinee a los mandatos de la antigua Ilustración europea, al iluminismo, la ciencia y la razón, en desmedro de toda práctica cultural ajena a esta visión, visión que los románticos europeos atacaron. Hasta en eso, pues, nos toca decir que, aparte de haber inventado una nueva especie narrativa, Ricardo Palma fue original.

Debe explicarse entonces que en estas tierras no hubo una Ilustración como en Europa, ni luego prácticas burguesas que dieran paso al capitalismo, no tuvimos pues una Revolución Industrial ni gozamos de otros factores históricos que

determinaran nuestro devenir como en Europa, figuras contra las que se rebelaron los románticos y góticos europeos. De nuestra Edad Media (la Colonia) pasamos de frente a una especie de Edad Contemporánea (la República). No hubo una fase intermedia. Y de ahí que nuestro romanticismo tardío sea distinto. De ahí que Ricardo Palma, según Alberto Escobar, "de manera integral condensa las antinomias fundamentales de su época: tradición/renovación; impulso popular/ elaboración culta; paradigma de oralidad/ esmero estilístico de la escritura; hispanismo/ americanismo; evocación colonial/ anhelo republicano; etc." (como se cita en González Vigil, 2004, p. 87).

De otro lado, y finalmente, proponemos una lectura gótica de estas tradiciones, a pesar de la poética de Palma:

> Muchas son las leyendas fantásticas que se refieren sobre Lima, incluyendo entre ellas la tan popular del coche de Zavala, vehículos que personas de edad provecta y duros espolones nos afirman haber visto a media noche paseando la ciudad y rodeado de llamas infernales y de demonios. Para dar vida a tales consejas necesitaríamos poseer la robusta y galana fantasía de Hoffman o de Edgar Poe. Nuestra pluma es humilde y se consagra sólo a hechos reales e históricamente comprobados como el actual. (p. 26)

Como el lector lo comprobará, en todos estos relatos están presentes los elementos clásicos de la novela gótica (aquella que aparece en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII y se prolonga durante todo el siglo XIX); aunque, por supuesto, gracias al sello singular de nuestro tradicionista, estamos hablando de un gótico peculiarmente local, un gótico a la peruana, muy distinto a la producción de otros autores góticos nacionales de la época o radicados en nuestro país, los cuales imitaban las narraciones foráneas, tanto en sus personajes y lenguaje como en la ambientación y acciones.

Recordemos entonces cuáles son estos elementos de la clásica literatura gótica europea y veremos si estos se hallan en

las tradiciones aquí estudiadas: a) historia desarrollada en un pasado medieval (en las tradiciones y nuestra historia, ese pasado sería la Colonia); b) protagonistas sobrenaturales y de terror, tales como el vampiro, hombre lobo, fantasmas, brujas y diablos (en las tradiciones, están presentes los tres últimos personajes); c) castillos medievales y barcos fantasmas como locaciones de espanto (en las tradiciones, en lugar de estos, tendremos nuestras iglesias coloniales, cerros y huacas); d) la mujer joven, bella y frágil como víctima del mal (elemento presente en estas tradiciones); e) ambientaciones espeluznantes (escenarios característicos en estos relatos de Palma); f) la noche como momento perfecto para el desarrollo de las acciones hórridas (también aquí expuesta); g) anticlericalismo (pensamiento recogido y asumido por el narrador); y h) rebeldía contra la razón y la moral clasicista (elemento desarrollado más en unas que en otras tradiciones).

Y un último rasgo, y además el primordial para confirmar si una narración es gótica o no, sería el que bien describe Calderón Fajardo (2010), y que se cumple en nuestro tradicionista, gracias a la memoria de aquellas viejas y abuelas narradoras presentes en su obra:

> La [literatura] gótica es algo que nace en el imaginario popular motivada por pulsiones ancestrales como el miedo a lo abyecto y el terror a la muerte. Lo gótico nace siempre de las leyendas, es literatura inspirada en el imaginario popular y su éxito es que vuelve nuevamente al imaginario popular. Es decir, la literatura fantástica es inspiración de un artista individual, la gótica la crea el imaginario colectivo en forma primero de mito y luego de leyenda, que, luego, un escritor convierte en novela o cuentos góticos. (p. 61)

En otro espacio se podría discutir si la ironía palmiana "mataría" o cancelaría todo relato que quiera vestirse de gótico. Por lo pronto, consideramos que no; que el terror gótico sigue presente aun con esa impronta del autor, y aquí hay que rescatar que no estamos ante el uso excesivo ni gratuito de este

recurso, puesto que la intención crítica primará sobre cualquier otro afán.

Este 2023 se cumplieron 190 años de nuestro querido "viejo socarrón" (Ribeyro *dixit*), y qué mejor que festejarlo volviendo a sus interesantes tradiciones y, más aún, a sus tradiciones fantásticas y de terror, gracias a esta encomiable publicación. Auguramos todos los éxitos, sin duda, para este libro.

Referencias bibliográficas

González Vigil, R. (2004). *Literatura* (Enciclopedia Temática del Perú, t. XIV). Lima: Orbis Ventures.

Calderón Fajardo, C. (2010). Lo gótico y lo neo-gótico. (Lo gótico y lo neo-gótico en la literatura peruana). En E. Honores y G. Portals (Eds.), *Lo fantástico en la literatura y el arte en Latinoamérica. Actas del Coloquio Internacional* (pp. 59-72). Lima: CELACP; El Lamparero Alucinado.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 365-370

Gloria Cáceres Vargas. *Muqu patapi / En la colina.* Pakarina ediciones. Lima: Pakarina Ediciones, 2024; 144 pp.

Alex Tapara Puma
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
alex.tapara@unmsm.edu.pe
ORCID: 0009-0006-1463-0910

En el Perú las lenguas originarias abren caminos en los umbrales del siglo XXI, para que pronto y más adelante la crítica sea nutrida, así como ahora nos concierne investigar los fenómenos lingüísticos, literarios, culturales y sociales a partir de diferentes disciplinas. En palabras de Marisol de la Cadena, quien estudia la "Cosmopolítica indígena de los andes", hay un pluriverso como mundos sociales heterogéneos, parcialmente conectados (p. 303); en ese sentido, el arte se sostiene del referente holístico, en términos de cultura no se puede separar la producción literaria de su derivado social e histórico.

Por lo tanto, el quechua como una lengua nativa no es solo el instrumento de comunicación, pues está en la capacidad de construirse dentro de las articulaciones culturales, creando lazos propicios para sociedad con el arte. El libro de Gloria Cáceres *Muqu patapi* (2024) concuerda con el aspecto mencionado, es decir, la condición de no solo ser un producto de representación y consumo, sino a la respuesta de las interrogantes que muchos estetas y lingüistas se plantean ¿cuál es el impacto en la recepción de la literatura quechua?, ¿la nueva generación lee el esfuerzo del nativo hablante bilingüe?

Ediciones Pakarina, en esta oportunidad, nos entrega una serie de narrativa corta, con una edición bilingüe que facilita el campo visual para leer tanto en castellano como en quechua; asimismo, el libro está compuesto numerológicamente por siete relatos. Textualmente, el mundo vivido en los relatos de *Muqu patapi* se presenta a través de los dos tipos de narradores: tanto el narrador autodiegético y el narrador heterodiegético plantean una categoría en común, en relación a los mundos posibles creados en el idioma quechua; esta categoría la llamaremos las reiteradas voces que hacen tratamiento del animismo. A pesar de tener el optimismo de que los cuentos están siendo leídos en quechua, hay la posibilidad de una reducida lectura en la lengua nativa; si en el castellano se puede percibir niveles de analogía o personificación, por ejemplo, el cóndor es como un compañero y simboliza lo sagrado, las montañas o "apus" son como entidades protectoras; en la contraparte de la compaginación, traducida por la misma autora, la narrativa revitaliza el concepto que denominamos de que la lengua en una entidad viva, lo que nos dice el quechua, palpita ante nuestros ojos. Katherine Allen, antropóloga de campo, precisaba después de las labores que había desarrollado en una comunidad del sur andino llamado Sonqo: "Todas las cosas materiales, ya sean 'naturales o fabricadas por la mano del hombre, poseían una especie de personalidad" (Allen, 2008). Entonces, ajustando estos hilos podemos afirmar que el quechua se resiste a dejar lo que unos pueden considerar primitivo o estado salvaje, en cuanto hablamos de darle vida a los objetos inanimados, como también darle personalidad. La concatenación de los relatos en quechua y las voces intradiegéticas se sinceran para develarnos que las entidades descritas, y con quienes se interactúa, están concretamente vivas. En la síntesis de algunos de estos ejemplares develaremos nuestro propósito con esta recensión y la premura de leerlo en quechua.

La narración extradiegética despierta en el lector una intriga, la de los perros desaparecidos, así se presenta "Wayra"

primer relato en donde los diálogos se entretejen a partir de la llegada a la casa del gobernador para paliar el problema. En definitiva, el discurso literario en quechua nos despliega en una sucesión de imágenes y detalles consuetudinarios a la vivencia andina: el trato respetuoso entre pueblerinos y los oficios a los que se dedican. Estos dos aspectos son como pinceladas que detallan momentos únicos; además, incluimos aquí los hábitos agrarios, la indumentaria de los viajeros como cinchas, caronas o lazos que son de recursos propios del lugar. La búsqueda y la intriga por Wayracha no termina hasta la parte final, el narrador omnisciente nos aferra a la idea del oficio de algunos curtidores que preciaban el pellejo canino. Wayra es propiamente la mascota que, aunque es tácito en la narración, es una continua presión en la conciencia del dueño. Desde la perspectiva de la teoría de la recepción, el lector será el indicado de llenar esos vacíos generados por el autor. En el cuento "Sumaq Santusa" se despliega una narradora protagonista, esta articulación es más actual en el tratamiento de lo anecdótico; son episodios ágiles del nacimiento, la condición de la pérdida de la madre del becerro y la aceptación de la continuidad de la vida, pues Santusa se encamina en el mismo destino. Puede parecer el relato en castellano que la ternera es un agente que se ilustra a partir de una focalización externa; no obstante, en la traducción al quechua la cercanía a este vacuno se aborda desde la inclusividad. Por ejemplo, "Santusanchik wachakurqa", el sufijo -nchik/-nchis es una evidencia de la referencia a nosotros, nuestro, de todos. En el cierre del relato el animal sigue siendo el centro de atracción, además, el aliento moral. La tercera breve diégesis titulada "Martimpa watukuynin" hay una interacción, esta vez el agente autodiegético, con la súbita llegada de un pichón de cóndor, quien se convierte en un personaje minuciosamente descrito, atractivo a la mirada de los demás agentes. Aparte de la estadía del cóndor, la incomodidad de algunos miembros hacia él, el destino que le esperaba en las manos del mandatario peruano de ese entonces, su instintivo apetito por la carne y,

finalmente, la separación junto a la desaparición posee un halo de tensión, el cierre emula una narrativa de final abierto porque no sabemos dónde llevaron al cóndor después de su estadía en el zoológico.

El siguiente relato "Muqu patapi" ocupa en la deixis espacial, el "chawpi". En casi más de cinco decenas de sus páginas, tanto en castellano y quechua hay un cuidadoso tratamiento del narrador en cuanto a la polifonía; sin duda, es uno de los mejores relatos. M. Bajtín dice que aparte de la entidad que nos lleva a la inmersión hay otras voces que pueden presentarse en un relato; esas voces en "Muqu patapi" tejen dos historias, y hasta se podría decir con tres subdivisiones. Una es la historia del arpista que muere, pero antes relata las escenas de encantación, en quechua lo llaman "qhayqachikuy"; después, intercala el romance de unos jóvenes que tienen ensoñaciones nefastas y triángulos amorosos. Aparte de los dos vasos conductores, está la trama del pueblo que atraviesa una fiesta patronal, con sus personajes andinos como el mayordomo, la esposa del arpista y la familia de los muchachos de quienes aprendemos las costumbres y supersticiones. La concepción animista se presenta en esta pieza, si nos sumergimos en la memoria del músico y el colectivo, el pensamiento ligado a la entidad viva como la "pacha mama", los lugares encantados y los aparecidos, estas estructuran las fronteras entre la realidad y la fantasía; es decir, el espacio de las escenas es la colina o "muqu", pues a parir de este término se concatenan otros significantes como miedo, encantación, predestinación, muerte, etc. En el final el coro de voces quienes atolondradamente contaron las historias se cohesiona, aun con ambigüedades en el pueblo la pareja de jóvenes continúa su sino y la ceremonia de los funerales del músico cierran la diégesis.

Después del relato intenso, la lectura nos lleva a los recuerdos de la narradora en "Isauracha, llamkaq warmi", ella nos resalta la motivación de su hermana en el trabajo de la siembra con yuntas. Isauracha es un personaje que desafía el pensa-

miento conservador donde solo los hombres sirven para los trabajos pesados; pues ella, a diferencia de la narradora, conoce el lenguaje de las masas de toros, los guía emitiendo las interjecciones de "uku uku pata pata", y asume la responsabilidad laboral de ayudar a su padre en la chacra a pesar de las advertencias y cuidados del resto.

La importancia del sexto relato, cuyo narrador es colectivo, radica en su esencia animista, la recurrencia al mito y su fondo social. Para el contexto es una buena representación de la realidad social que atraviesan diversas regiones en donde los recursos naturales están sobre los intereses ajenos a la colectividad andina. En el relato la ñusta del puquio es la protectora y proveedora de las plantas, animales y personas. Las fronteras del mito son reconstruidas a partir de la voz de la narradora; en ella los animales beben de la laguna, las personas respetan y agradecen que sea una matriz de su existencia. No obstante, no faltan los intereses progresistas, quienes creen en el cambio y enriquecimiento inmediato sin medir los efectos que podría causar la entrega de los recursos a las manos de las empresas explotadoras. El cierre es una exhortación a la conciencia, irónicamente da a entender que las autoridades del municipio están involucradas, ¿qué hacer ante ello? Finalmente, la última historia es una semblanza a la vívida imaginación de una niña ante la monotonía de las madres, quienes la toman por imberbe y fantasiosa, no falta el sarcasmo para referirse las lavanderas. La narradora protagonista acompaña a su madre y otras mujeres a un riachuelo al lavado de ropa, la narradora describe atentamente a esas mujeres mayores quienes son presas de habladurías ajenas, pero incrédulas ante la referencia de la niña. Ellas juegan con el barro, en eso su mascota guía a la protagonista hasta un lugar oculto donde se encuentra con un ser que la impresiona, más tarde se le aparece en su sueño.

En síntesis, ediciones Pakarina y la autora de *Muqu patapi* nos convence para una revisión necesaria, además, prometen nuevos estudios aparte del animismo, estos pueden ser de

índole formal estructural o los estudios a partir de su contenido. Gloria Cáceres deja libre sus relatos para que la crítica sepa colocarla merecidamente en su lugar, ya sea el discursos quechua o español.

Referencias bibliográficas

Allen A. (2008). *La Coca Sabe: coca e identidad cultural en una comunidad andin*a. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".

Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski* (3.ª ed., T. Todorov, Ed.). Mèxico: Fondo de Cultura Económica.

De la Cadena, M. (2020). "Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la 'política'". Bogotá: Tabula Rasa.

Genette, G. (2002). *Figuras III.* Barcelona: Editorial Lumen.

CREACIÓN

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 373-385

TRES POETAS AIMARA: ALAN EVER MAMANI MAMANI, YESENIA VERÓNICA ANCCO ALMONTE Y GABRIELA ROSAS CEREZO

Selección preparada por
Kathia Tereza Basurto Salazar
Maria Rosa Rupalla Salavador

En el presente número de la revista *Escritura y pensamiento* continuamos con la labor de revalorar las diferentes lenguas originarias de la comunidad latinoamericana, a través de la exposición de poesía escrita por poetas contemporáneos; así, es el momento de compartir la creación literaria de la comunidad aimara.

La poesía aimara encarna valores, conocimientos y emociones que se han transmitido a lo largo de generaciones, plasmando la vitalidad de un universo donde la tierra que se habita, los ríos y los lagos, mantienen una relación profunda con sus habitantes. Las montañas, *achachilas*, son capaces de transmitir mensajes, y la naturaleza se convierte en un acompañante, un consuelo y un protector. En un contexto donde las lenguas indígenas enfrentan el riesgo de extinción, la poesía en aimara emerge como una resistencia viva, reafirmando la dignidad y la vitalidad de esta lengua y la riqueza de las tradiciones andinas.

Conmemorando el número 51 de la revista sanmarquina, presentamos ante el lector el universo aimara a través de la pluma de vehementes poetas contemporáneos que desempeñan un papel crucial en la preservación y renovación de esta herencia literaria. Así, Alan Ever Mamani Mamani, Yesenia Verónica Ancco Almonte y Gabriela Rosas Cerezo, a través de sus obras, no solo revitalizan el uso del aimara, sino que lo proyectan hacia nuevos espacios de lectura y reflexión, invitando a que más personas conozcan y aprecien esta lengua y su profundo significado cultural.

Alan Ever Mamani Mamani, con su poesía y su trabajo como traductor de clásicos al aimara, ayuda a construir puentes entre culturas; Yesenia Verónica Ancco Almonte, por su parte, explora temas identitarios y decoloniales, llevando su voz y su cultura a publicaciones internacionales; mientras que Gabriela Rosas Cerezo, con su experiencia docente y sus colaboraciones en material educativo, siembra en las nuevas generaciones el orgullo y el respeto por su idioma. Juntos, estos poetas contribuyen de manera invaluable a la revalorización de la poesía en lengua aimara, manteniéndola viva y en diálogo con el mundo actual.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 375-377

ALAN EVER MAMANI MAMANI

Poeta de la nación aimara. Licenciado en Educación, con especialidad en Lengua, Literatura, Psicología y Filosofía por la Universidad Nacional del Altiplano, donde también obtuvo el grado de Magíster en Lingüística Andina y Educación. Asimismo, cursa el doctorado en Lingüística en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se especializa en la difusión y preservación de la lengua aimara, con publicaciones destacadas como *Mira quli-aymara L2*, *Akhamakiwa qullasipxtana* (Curaciones andinas), *Suma manq'anakasa* (Comidas nutritivas andinas) y *Harawikuna/Jarawinaka* (Antología de poesía aimara). Por último, uno de sus recientes proyectos ha sido la traducción de *El Principito* al aimara, bajo el título *Laqampu yuqallqallu*.

QUTA

Sapa jayp'uwa
juri umamaru
tuyuri purinta.

Qullu thayampi,
pampa thayampi,
khitatjama
umama lachunakaru
qhumanti.

Quta,
anku qantutajaru
uximampi ch'allunma.

Qutalaka,
ch'iyara ñiq'ima waxt'ita
nakhiri urunaka
quñaptañapataki.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 379-381

YESENIA VERÓNICA ANCCO ALMONTE

Es aimara de la comunidad de Saju, Pomata, región Puno. Licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional del Altiplano. Posee una maestría en Lingüística por la Universidad Federal de Río de Janeiro. Fue profesora asociada del programa Español Sin Fronteras de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Ha publicado capítulos de libros y artículos científicos en revistas brasileñas, además de varias obras en portugués; entre las que destacan *Morfopragmática* (2023) y *Uma pluversidade para uma decolonização do saber* (2019). En el ámbito literario, cuenta con colecciones de poemas publicadas en el libro *Fuego interior* (Lima, 2023) y en revistas de la Universidad Nacional del Altiplano (UNA-Puno). Actualmente, trabaja en la publicación de un nuevo poemario, colecciones de poesía y otras investigaciones relacionadas con la lingüística en aimara.

JANIW SUMA URAQIKITI

Achachilanakasa walpin jachiwa
panti, panti tuqhiwa
arumaxa puriskiwa
ch´amuña musq´aw jani utxkiti.
ch´amakana mä philpintu juti
Janiw suma uraqikiti, sapxituwa.

Kamachañanisa,
qutanakaxa jaqiptatawa
Laq´anakaxa mantatayna wawaruxa
wawaxa laq´a
irpxatayna/irpxatayna

Ajayu chaqawxataynawa,
amtusiña jayaru jalawjatayna.
sarjiwa / sarjiwa khä qhullunakaruwa
Janiw suma uraqikiti, siwa.

Jutma, jutma, suma ajayu
khawkirusa sarata
qulliri jutma aka wawaru
qullawma/qullawma

qullunakama ukanaka apasinataxa,
jumaw yattaxa kunampisa qullataxa,
aka laq´axa
wali thuthutawa/ wali thuthupiniwa
jutma jutma akaru, ajayu
akaw isimama uka churamama,
laq´asa walpin manq´ata awtiyasitayna,
Wawaru chuyma churatayna
philpintukama
purkatayna/ purkatayna pä kuti.

Escritura y Pensamiento
23(51), 2024, 383-385

GABRIELA ROSAS CEREZO

Es aimara del distrito y provincia de Yunguyo, región Puno. Estudió en la Universidad Nacional del Altiplano-Puno, donde obtuvo su licenciatura en Educación con mención en Lengua, Literatura, Psicología y Filosofía. Actualmente, cursa la Maestría en Lingüística Andina y Educación en el Posgrado de la misma universidad. Desde 2017 se desempeña como docente y actualmente ejerce en la Institución Educativa Secundaria "Suana", ubicada en la comunidad campesina de Isla Suana, distrito de Anapia. Participó como colaboradora del Ministerio de Educación (MINEDU) en la elaboración de materiales educativos en lengua aimara durante los años 2021 y 2022.

QUTA THAYA

Khuyt´asisawa purintani,
mayaki thuqkatanixa,
qutana ch´amapampi, uka taypita jitsunitjama.
Nayawa jütta sasjama t´ijkatani
¡Qhaxu thaya, ch´ulqhi thaya…!

Uksata aksaru thuqunaqxi.
Ch´ikhi waynjama,
Khiti katjirjama;
sallqa Jamach´inakjama,
¡Thijwa thaya!

Wawanakjama anatasisa, anatasisa,
khuyt´asisawa thuqt´asisawa sarawayxta.
Thijwa thaya, quta thaya.