

UNIDAD DE INVESTIGACIONES • FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS

REVISTA DE LA

HUMANAS

Escritura



PENSAMIENTO

Vol. 24, N.º 52
Enero - abril 2025



CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES

MAYOR DE SAN MARCOS

UNIVERSIDAD NACIONAL

ESCRITURA Y PENSAMIENTO

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

Vol. 24, N.º 52
Enero - abril 2025

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

Vicedecana de Investigación y Posgrado

Dra. Carolina Leonor Albornoz Falcón

Vicedecana Académica

Dra. Rosalía Quiroz Papa

Director de la Unidad de Investigación

Mg. Pedro Manuel Falcón Ccenta

ESCRITURA Y PENSAMIENTO

Vol. 24, N.º 52

Enero - abril 2025

ESCRITURA Y PENSAMIENTO
Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Vol. 24, N.º 52, enero - abril 2025
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

Secretaría administrativa

María del Rosario Acuña Loayza

Gestión de la revista electrónica y Gestión de metadatos y XML

Joel Alhuay Quispe

Correspondencia Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Av. Venezuela 3400, Lima 1

Teléfono

(51-1) 452-4641

revistaescrituraypensamiento.flch@unmsm.edu.pe

ISSN N.º 1561-087X

E-ISSN N.º 1609-9109

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

CONTENIDO

El grado de realidad en las oraciones condicionales con la estructura cond + imperfecto de subjuntivo + condicional de indicativo en el español de Lima Metropolitana	11
<i>Paulo Augusto Arteaga Uribe</i>	
Del <i>japonismo</i> en Lima y su influencia en la obra gráfica de Julio Málaga Grenet	33
<i>Diana Elvira Mercedes Rodríguez Díaz</i>	
Entre relaciones intermediarias-siniestras: un análisis de “La pequeña compañía” [2007] de Yeniva Fernández	65
<i>Mirella Marlenne Valentín Gotelli</i>	
La pertinencia de la literatura de la violencia política dentro del canon literario	81
<i>Jeremías Martínez Rodríguez</i>	
Análisis de imágenes esquemáticas en los mensajes de X (twitter) de políticos sudamericanos	97
<i>Antonieta Cecilia Carrasco Del Carpio</i>	
El discurso del loco en <i>Teorema del Anarquista Ilustrado</i>	129
<i>Rosa Elena Arias Martínez</i> <i>Richard Joel Campos Ochoa</i>	

La función de la Naturaleza en la poesía 147
Alberto David Salazar Granda

Cuerpo y animalidad en “El niño del carrizo”
de César Vallejo 163
Sergio Antonio Luján Sandoval

Uso de conocimiento etnomatemático de distancia
y cantidad en *Papa Tarpuy* en la comunidad campesina
de Mocabamba, Apurímac 195
Edison Percy Borda Huyhua

Los seres espirituales entre los asháninka 211
Beatriz Otilia Umaña Chiricente

RESEÑAS

Alejandro Mautino Guillén. *La retórica neobarroca
y la construcción del discurso erótico en la poesía
de Carlos Germán Belli*. Horizonte, 2024, 150 pp. 239
Elí Jeferson Bañez Gamarra

José Gabriel Valdivia. *Poemas sin mayoría de edad
de Alberto Hidalgo*. Arequipa: Editorial UNSA,
2023, 142 pp. 245
Edward Álvarez Yucra

Corpancho, M. N. (2024). *El poeta cruzado*. Edición
crítica y estudio preliminar de Jhonny Pacheco
Quispe. Lima: MyL, 169 pp.p. 253
Lisandro Jesús Solís Gómez

Jesús Curasma de la Cruz. *Tales de Mileto. El compromiso con la sociedad.* Apogeo Editorial, 2023, 98 pp. 259
Marco Valencia Caceres

CREACIÓN

Tres poetas amazónicos: Diana Fiorela Roberto Shajian, Edgar Nunta Rodríguez (Reshin Betsa) y Juana Zumaeta López 267
Nota introductoria preparada por Anais Milagros Llantoy Guzman

Diana Fiorela Roberto Shajian 269

Edgar Nunta Rodríguez (Reshin Betsa) 273

Juana Zumaeta López 279

**EL GRADO DE REALIDAD EN LAS ORACIONES
CONDICIONALES CON LA ESTRUCTURA COND +
IMPERFECTO DE SUBJUNTIVO + CONDICIONAL DE
INDICATIVO EN EL ESPAÑOL DE LIMA METROPOLITANA**

**THE DEGREE OF REALITY IN CONDITIONAL SENTENCES
WITH THE STRUCTURE COND + IMPERFECT SUBJUNCTIVE
+ CONDITIONAL INDICATIVE IN THE SPANISH OF
METROPOLITAN LIMA**

**O GRAU DE REALIDADE NAS FRASES CONDICIONAIS COM
A ESTRUTURA COND + IMPERFEITO DO SUBJUNTIVO +
CONDICIONAL DO INDICATIVO NO ESPANHOL DA REGIÃO
METROPOLITANA DE LIMA**

Paulo Augusto Arteaga Uribe*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
aup789@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6357-2343

Recibido: 12/02/2025

Aceptado: 11/03/2025

* Paulo Augusto Arteaga Uribe es bachiller en Lingüística por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Asimismo, cuenta con estudios culminados de Maestría en la misma casa de estudios. Ha realizado diversas ponencias para la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, así como para eventos en la Academia Peruana de la Lengua. Actualmente se desempeña como docente e investigador complementando su formación profesional con estudios en Administración de Empresas por la Universidad San Ignacio de Loyola.

Resumen

Las condicionales del español con la estructura COND + imperfecto de subjuntivo + condicional simple de indicativo evidencian la aparición de la flexión condicional en la prótasis, contrario a lo establecido en el español estándar. Además, de acuerdo con Lavandera (1984) y De Granda (1998), la diferencia entre *grado de realidad* podría motivar la aparición de dicha flexión de condicional en prótasis. Así, se busca vincular el *grado de realidad* con la aparición de la flexión de condicional simple de indicativo en la prótasis. A partir de lo propuesto por Thompson, Longacre y Hwang (2007) sobre *grados de realidad*, la Gramática de Construcciones (Hoffman y Trousdale, 2013), así como las investigaciones de Lavandera (1984) y De Granda (1998), se pone a prueba esa variable con cuestionarios escritos¹.

Palabras clave: Oraciones condicionales, grado de realidad, interordinación.

Abstract

Spanish conditionals with the structure COND + *imperfecto de subjuntivo* + *condicional simple de indicativo* show the manifestation of conditional tense in the protasis, contrary to what is established in standard Spanish. Furthermore, according to Lavandera (1984) and De Granda (1998), the difference between degree of reality could motivate the manifestation of that tense in the protasis. Thus, the aim is to link the *degree of reality* with the manifestation of the tense of *condicional simple de indicativo* in the protasis. Based on the proposals of Thompson, Longacre and Hwang (2007) on degrees of reality, the Grammar of Constructions (Hoffman and Trousdale, 2013), as well as the research of Lavandera (1984) and De Granda (1998), this variable is tested with written questionnaires.

Keywords: conditional sentences, degree of reality, interordination.

Resumo

Os condicionais espanhóis com a estrutura COND + *imperfecto de subjuntivo* + *condicional simple de indicativo* apresentam o aparecimento de flexão condicional na prótase, ao contrário do que é estabelecido no espanhol padrão. Além disso, segundo Lavandera (1984) e De Granda (1998), a diferença entre o *grau de realidade* poderia motivar o aparecimento da dita flexão do condicional na prótase. Assim, busca-se vincular o *grau de realidade* com o aparecimento da flexão do *condicional simple de indicativo* na prótase. Com base nas propostas de Thompson, Longacre e Hwang (2007) sobre graus de realidade, a Gramática das Construções (Hoffman e Trousdale, 2013), bem como nas pesquisas de

Lavandera (1984) e De Granda (1998), esta variável é testada com questionários escritos.

Palavras-chave: Frases condicionais, grau de realidade, interordenação.

1. Introducción

Las oraciones condicionales son un tipo de macroestructuras compuestas por una prótasis y una apódosis, que tienen la función de plantear un escenario distinto y ver el resultado de tal suposición. Para construirla en español, se recurre a la flexión verbal de imperfecto de subjuntivo (en adelante IS) para la prótasis de estas condicionales (*cantara*) y condicional simple de indicativo (en adelante CSI) para la apódosis (*cantaría*). Esta estructura es la asociada con el estándar y recomendada por la Real Academia Española (RAE, 2011). Sin embargo, existe evidencia de que la flexión de CSI puede aparecer en la prótasis, como lo indican Pato (2004), Lavandera (1984), De Granda (1998), entre otros.

Es decir, que a partir de la oración (1), se podría tener algo como (2):

- (1) Si *hiciera* ejercicio, *tendría* más energía durante el día.
- (2) [⊗] Si *haría* ejercicio, *tendría* más energía durante el día.

Es así que en una misma estructura condicional se atestigua el uso tanto de IS (español estándar) como CSI en su prótasis.

Ahora, dentro de una clasificación de estructuras condicionales según su *grado de realidad*², *no todas las oraciones condicionales iniciadas con si* se interpretan del mismo modo. Contrástese la oración (1) con la siguiente:

- (3) Si él fuera René Descartes, tendría la capacidad de ser multidisciplinario.

En primera instancia, tanto (1) como (3) presentan la misma estructura, a saber, COND + IS + CSI. Luego, se observa que tanto la oración (1) como (3) son el reflejo de una suposición que realiza el hablante. Sin embargo, a diferencia de (1), el conocimiento previo de que el hablante no es René Descartes permite saber de antemano que tal conjetura es irrealizable en el futuro. La única manera de que esta posibilidad se realice sería imaginar un mundo distinto en donde el emisor sea el reconocido filósofo francés. En otras palabras, sus condiciones de verdad no se corresponden con los supuestos de este mundo. De este modo, una misma estructura condicional (COND + IS + CSI) permite enunciar dos grados de realidad que expresan posibilidades de realización diferentes. Estos serían los casos de las condicionales irreales imaginativas hipotéticas (en adelante *hipotéticas*) para (1) y las condicionales irreales imaginativas contrafactuales (en adelante *contrafactuales*) para (3)³. Estas dos manifestaciones de la variable *grado de realidad* son de interés para la presente investigación.

Ahora, también es posible encontrar una versión no estándar de la oración (3), en donde se manifieste la flexión de CSI para su prótasis:

(4) [⊗] Si él *sería* René Descartes, *tendría* la capacidad de ser multidisciplinario.

Una posibilidad es que las oraciones (2) y (4) con la flexión de CSI en prótasis mantengan los mismos grados de realidad de (1) y (3), respectivamente. No obstante, Lavandera (1984) propone que la aparición de flexiones verbales diferentes del estándar puede deberse a la intención expresa del hablante de marcar una diferencia de grado de realidad. Es decir que, en el caso de (1) y (2), al correrse el riesgo de que (1) sea interpretada como contrafactual, se genera (2) con la flexión verbal de CSI en prótasis para asegurar su interpretación como condicional hipotética. A pesar de ello, la misma autora indica en su mismo trabajo que presenta ejemplos que no se alinean a esta

posible explicación. Como se puede observar, la medición de esta variable como posible condicionante de aparición de una flexión diferente al estándar dista de ser sencilla y puede generar dificultades. Ante esta problemática relacionada al *grado de realidad*, es pertinente evaluar esta variable en la gramática natural de los hablantes de español de Lima Metropolitana.

De este modo, el objetivo de este artículo es evaluar la relación entre el *grado de realidad* de las oraciones condicionales con la estructura COND + IS + CSI y la aparición de la flexión de IS en la prótasis de dichas oraciones para los hablantes de Lima Metropolitana.

Por ello, el artículo estará compuesto de los siguientes apartados: en §2 se presentarán los estudios previos realizados que se relacionan con el fenómeno, en §3 se dará una explicación acerca de los conceptos esenciales para abordar el objeto de estudio, esto es, la definición del grado de realidad y la relevancia de la globalidad de la macroestructura condicional, en §4 se expondrá la metodología empleada, en §5 se mostrarán los resultados cualitativos y luego una discusión sobre tales resultados al vincularse a la teoría desarrollada, y finalmente, en §6 las conclusiones y recomendaciones de la presente investigación.

2. Antecedentes

Desde el punto de vista explicativo, autores como De Granda (1998) proponen que el *grado de realidad* puede jugar un rol relevante en la aparición de CSI en la prótasis de condicionales. Según este investigador, la flexión verbal de IS se percibe como poco familiar y más alejada con respecto a la flexión verbal de CSI. Esta afirmación permite otorgarle mayor solidez a esta conjetura como explicación de la aparición de CSI en prótasis de condicionales con la estructura COND + IS + CSI. Cabe resaltar que, si bien De Granda maneja la propuesta de la influencia del grado de realidad como se indicó en las líneas anteriores, es preciso resaltar que el autor no la considera una hipótesis ex-

clusiva y cree pertinente evaluar otro tipo de variables también; por ejemplo, la del bilingüismo.

Por su parte, Lavandera elabora una explicación para la aparición de CSI en la prótasis de condicionales. Como se verá en la clasificación de las condicionales del español, la flexión verbal de IS es utilizada para expresar condicionales hipotéticas⁴. Sin embargo, Lavandera argumenta que esta flexión, en ciertos contextos, podría correr el riesgo de interpretarse como una contrafactual. Obsérvense las siguientes oraciones:

Oraciones con aparición de CSI en prótasis de condicionales con la estructura COND + IS + CSI (Lavandera, 1984, p. 123)

(7) ⊗ Quisiera y todo, ¿cómo es? si *tendría* que hacerlo, lo haría a la fuerza, pero extrañaría.

(8) ⊗ Si a él se le *darían* circunstancias, él iría a la provincia.

Según Lavandera (1984), los hablantes recurren a las oraciones (7) y (8) con la flexión de CSI para mantener el grado de realidad *hipotéticas* y no ser entendidas como *contrafactuales*. Contrástense (7) y (8) con (9) y (10), respectivamente:

(9) Quisiera y todo, ¿cómo es? si tuviera que hacerlo, lo haría a la fuerza, pero extrañaría.

(10) Si a él se le *dieran* circunstancias, él iría a la provincia.

Según la argumentación esgrimida por la autora, las oraciones (9) y (10) serían percibidas con un menor grado de realidad que si se utilizaran las flexiones verbales en prótasis de (7) y (8). En consecuencia, es más probable detectar la aparición de CSI, ya que resulta “una alternativa apropiada” (Lavandera, 1984, p. 123). No obstante, cabe resaltar que la misma autora evidencia casos que no se ajustan del todo a la propuesta.

En todos estos últimos ejemplos hay otras señales en el contexto que lo caracterizan como [CONTRARIO]. Estos casos no pueden analizarse como usos del condicional dirigidos a

evitar la connotación [CONTRARIO] del imperfecto de subjuntivo, y parecerían ejemplos contrarios a la hipótesis que acabo de desarrollar (Lavandera, 1984, p. 124).

Esta propuesta resulta provechosa para la presente investigación, pero hace falta explorar y profundizar tal hipótesis.

Finalmente, es importante destacar que, para Pato, la tendencia más notoria se refleja en el empleo de IS en prótasis de condicionales con menor *grado de realidad* (oraciones contrafactuales), lo que podría ser un indicador del vínculo entre esta variable con la aparición de tal flexión verbal en la prótasis de oraciones condicionales con la estructura COND + IS + CSI. Este autor añade que el uso del condicional (CSI) puede estar asociado con “el grado de compromiso que el hablante asume con respecto a la verdad contenida en un enunciado” (Pato, 2004, p. 303). Esto podría sugerir que un mayor nivel de compromiso se asociaría con un mayor grado de realidad y, como se observó en De Granda (1998) y Lavandera (1984), ello puede estar asociado a la aparición de CSI en prótasis de condicionales con la estructura COND + IS + CSI.

En síntesis, sobre la base de la evidencia encontrada en los apartados explicativos de De Granda (1998) y Lavandera (1984), existe la posibilidad de que la variable *grado de realidad* tenga influencia en la aparición de CSI en prótasis de condicionales con la estructura COND + IS + CSI. A partir de ello se sustenta la pertinencia de analizar esta compleja variable.

3. Marco teórico y conceptual

3.1. Grado de realidad

Como se indicó en el apartado anterior, el *grado de realidad*, se refiere a la noción de posibilidad de realización de una condicional. Thompson *et al.* (2007) clasifican estos diversos grados de realización de la siguiente manera:

Tabla 1

Clasificación de las oraciones condicionales en español (Thompson, et al., 2007, p. 255)

Oraciones condicionales				
Reales			Irreales	
Presente	Habitual/genérico	Pasado	Imaginativas	Predictivas
			<i>Hipotéticas</i>	<i>Contrafactuales</i>

Se observa un abanico de opciones sobre cómo expresar esta noción de realización mediante el *grado de realidad* de la condicional. El presente artículo se centra puntualmente en las irreales imaginativas de tipo hipotéticas y contrafactuales.

3.2. Globalidad de la macroestructura condicional

Por su parte, respecto a la globalidad de la macroestructura condicional⁵, la Gramática de Construcciones (en adelante GCx), explica que toda construcción, desde el nivel de morfema hasta el de construcciones más abstractas como las macroestructuras con más de una cláusula, se pueden analizar no desde la composición de cada uno de sus elementos, sino desde una relación directa entre constructo (formas esquemáticas) y construcción (la interpretación semántica de tal esquema) (Hoffman y Trousdale, 2013).

Finalmente, respecto a la igualdad jerárquica entre la prótasis y apódosis que componen la oración condicional, González-García (2012) indica que, entre otras oraciones complejas, se encuentra “la construcción comparativa-condicional” (p. 254). Este mismo autor, a partir de los experimentos de Bencini y Goldberg, muestra cómo los hablantes son capaces de reconocer una palabra individual dentro de una oración incluso cuando esta es inventada (véase González-García, 2013, p. 268). Esto, además de la evidencia presentada por Arteaga (2025), permite sostener que existe una predominancia de la totalidad

de una construcción más allá de la simple suma de sus componentes individuales. Así, no es de sorprender que una flexión verbal como CSI en la prótasis de condicionales, pueda ser utilizada para expresar distintos *grados de realidad*, como el *hipotético* o el *contrafactual*⁶.

4. Metodología

Para recabar los resultados de orden cuantitativo, se procedió a analizar a 150 hablantes nacidos en Lima Metropolitana que tuvieran el español como lengua materna. Las edades de los hablantes fluctuaron entre los 17 a 19 años y el grupo etario más representativo fue el segmento de los 19 a 22 años. Respecto al género, el 50 % fueron mujeres, 49.3 % varones y 0.7 % no respondió. De igual modo, la mayoría de ellos eran estudiantes, con un 89.3 % de representación. La forma de recojo de datos fue a través de encuestas realizadas en el campus de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. A continuación, se presenta un resumen de las características esenciales del presente artículo.

Tabla 2

Características metodológicas

Característica	Tipo	Definición
Enfoque	Mixto	Abordaje cuantitativo y cualitativo (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018).
Finalidad	Básica	Búsqueda de comprensión del fenómeno (Pimienta y de la Orden, 2017).
Nivel	Explicativo	Comprensión de las causas detrás de un fenómeno (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018).

Diseño	Experimental	Sometimiento a prueba de una variable independiente para evaluar su efecto en una dependiente (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018).
Unidad de análisis	Un hablante de español de Lima Metropolitana	Quienes serán medidos y a quienes se aplicarán los instrumentos de medición (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018).
Población	Todos los hablantes de español de Lima Metropolitana	Conjunto de unidades con ciertas características (Palella y Martins, 2008).
Muestra	150 hablantes de español de Lima Metropolitana	Conjunto específico seleccionado para analizar (Tamayo y Tamayo, 2006).
Técnica de muestreo	Muestreo no probabilístico e intencional:	elección de muestra ajustada a lo requerido por la investigación y el investigador.
Identificación de variable	Grado de realidad	Tabla X
Operacionalización de variable	Tabla 3	Proceso de definir las operaciones para concretizar un concepto abstracto en una investigación (Bauce, G., Córdova, M. y Ávila A., 2018).
Técnica de recolección de datos	Encuestas	
Instrumento de recolección de datos (IRD)	Cuestionario físico	

Para la operacionalización de la variable *grado de realidad* se planteó una variable, definición, dimensiones y ejemplos como sigue.

Tabla 3

Matriz de operacionalización de variable grado de realidad

Variable	Definición	Dimensiones	Ejemplos
Grado de realidad	La posibilidad de realización que expresa una oración condicional con la estructura COND + IS + CSI según los supuestos de este mundo.	1. Grado de realidad hipotética (correspondiente a las condicionales irreales imaginativas hipotéticas). 2. Grado de realidad contrafactual (correspondiente a las condicionales irreales imaginativas contrafactuales).	1. Si me levantara más temprano, llegaría puntual al trabajo. 2. Si es que pudiera ser otra persona, sería alguien con mucho dinero.

Asimismo, el Instrumento de Recolección de Datos cuenta con las siguientes características:

Tabla 4

Distribución de las dimensiones de grado de realidad

Número de ítem	Grado de realidad
1	<i>hipotética</i>
2	<i>contrafactual</i>
3	<i>hipotética</i>
4	<i>contrafactual</i>
5	<i>hipotética</i>
6	<i>contrafactual</i>
7	<i>hipotética</i>
8	<i>contrafactual</i>

5. Resultados cuantitativos

En este apartado se muestran los resultados de las encuestas de acuerdo con la variable *grado de realidad* que se enfoca en la posibilidad que expresa la condicional para que la condición planteada se realice.

5.1. Condicionales hipotéticas

Las condicionales hipotéticas poseen un mayor *grado de realidad*, en el sentido de que estas construcciones transmiten una mayor posibilidad de realización de la prótasis en el futuro. Los resultados fueron los siguientes.

Tabla 5

Distribución de respuestas en condicionales hipotéticas

Condicionales hipotéticas	fi	fr %
IS	493	82.2 %
CSI	87	14.5 %
Otras respuestas	20	3.3 %
Total	600	100 %

Tabla 6

Distribución de otras respuestas en condicionales hipotéticas (ítems 1, 3, 5 y 7)

Otras respuestas	fi	fr %
Respuesta alternativa	7	1.2 %
Presente subjuntivo	6	1 %
Presente de indicativo	4	0.7 %
IS y CSI	1	0.2 %
CSI y presente subjuntivo	1	0.2 %
Ni IS ni CSI, pero no especifica	1	0.2 %

Se observa que, en los ítems que contienen condicionales *hipotéticas*, el 82.2 % eligió la flexión verbal de IS para la prótasis frente a un 14.5 % que eligió el CSI (67.7 % de diferencia). Ade-

más, un 1.2 % planteó una respuesta alternativa, 1 % utilizó el presente de subjuntivo y un 0.7 % el presente de indicativo. Solo una persona (0.2 %) consideró válidas tanto las flexiones de IS como la de CSI, una las flexiones de CSI y presente de subjuntivo (0.2 %) y una (0.2 %) no consideró válidas ni IS ni CSI, pero no especificó qué flexión elegía.

Así, la evaluación individual del grado de realidad hipotético bajo esta medición resulta insuficiente para afirmar categóricamente su influencia en la aparición de la flexión de CSI en las condicionales con la estructura COND + IS + CSI.

5.2. Condicionales contrafactuales

Las condicionales contrafactuales poseen un menor *grado de realidad*, en el sentido de que estas construcciones transmiten una menor posibilidad de realización de la prótasis en el futuro (ítems 2, 4, 6 y 8). Los resultados fueron los siguientes.

Tabla 7

Distribución de respuestas en contrafactuales

Contrafactuales	fi	fr %
IS	513	85.5 %
CSI	78	13 %
Otras respuestas	9	1.5 %
Total	600	100 %

Tabla 8

Distribución de otras respuestas en contrafactuales

Otras respuestas	fi	fr %
Presente indicativo	3	0.5 %
Respuesta alternativa	3	0.5 %
Infinitivo	1	0.2 %
Futuro indicativo	1	0.2 %
Ni IS ni CSI, pero no especifica	1	0.2 %

En los datos presentados respecto a los ítems que contienen condicionales *contrafactuales*, el 85.4 % escogió la flexión verbal de IS frente a un 13.0 % que escogió la de CSI (72.4 % de diferencia). Asimismo, el presente de indicativo fue elegido un 0.5 % al igual que las personas que plantearon una respuesta alternativa (0.5 %). Solo una persona (0.2 %) eligió el infinitivo, una (0.2 %) el futuro de indicativo y una (0.2 %) no consideró válidas ni IS ni CSI, pero no especificó qué flexión escogió.

De manera similar a §5.2, la evaluación individual del grado de realidad *contrafactual* no basta para aseverar concluyentemente que sea un desencadenante de la aparición de CSI en las condicionales con la estructura COND + IS + CSI. Sin embargo, la comparación entre este grado *contrafactual* y el *hipotético* resulta productiva para profundizar sobre la interacción del *grado de realidad* con la posibilidad de aparición de la flexión de CSI en la estructura antes indicada.

5.3. Hipotéticas vs contrafactuales

En esta sección se contrastan las fr % de ambas dimensiones de la variable *grado de realidad* para determinar con cuál de ellas se evidenció mayor aparición de CSI en prótasis de condicionales con la estructura COND + IS + CSI.

Tabla 9

Comparativa fr % en respuestas de condicionales hipotéticas y contrafactuales

Flexión verbal	fr % hipotéticas	fr % contrafactuales
IS	82.2 %	85.5 %
CSI	14.5 %	13 %
Otras respuestas	3.3 %	1.5 %
Total	100 %	100 %

Al comparar la aparición de IS y CSI según su *grado de realidad*, se puede observar el uso dominante de la flexión de IS

sobre la de CSI en ambos tipos de oraciones, con una aparición levemente menor del IS en las *hipotéticas* (82.2 %) frente a las *contrafactuales* (85.5 %).

Por otra parte, se evidencia mayor uso de CSI en las *hipotéticas* (14.5 %) en comparación con las *contrafactuales* (13 %). Esto podría sugerir una ligera tendencia a que el *grado de realidad* influya en la aparición de CSI en la prótasis de condicionales con la estructura COND + IS + CSI.

Finalmente, el hecho de que se encuentre una pequeña diferencia entre las “otras respuestas” de las *hipotéticas* (3.3 %) y las *contrafactuales* (1.5 %) puede ser un indicador de menor seguridad del hablante para elegir una flexión verbal en prótasis cuando el contexto tiene un menor grado de realidad.

6. Discusión

6.1. Contraste con antecedentes

Los antecedentes revisados ya mostraban la complejidad de análisis de una variable como la de *grado de realidad*. En primera instancia, Pato (2004) encuentra una tendencia en la que la flexión de IS se utiliza en prótasis de condicionales *contrafactuales* y refiere que el uso de la flexión CSI o IS se asocia con un grado diferente de compromiso que un hablante asume sobre el cumplimiento de la oración condicional. Asimismo, De Granda (1998) consideró la posibilidad de que la flexión de CSI, asociada con un mayor *grado de realidad* puede influir en su aparición en prótasis de condicionales al ser percibida por los hablantes como más familiar y no tan alejada como la flexión de IS. No obstante, este mismo autor plantea este escenario solo como una posibilidad, no como una explicación concluyente.

Quien sí esgrime una argumentación sobre la base de cuestionarios es Lavandera (1984), quien considera que la flexión de CSI es un mecanismo al que recurre el hablante ante la posibilidad de que una condicional con la estructura COND + IS

+ CSI pueda percibirse como *contrafactual*. En tal sentido, la aparición de CSI en prótasis de este tipo de macroestructuras responde a una necesidad de expresar un mayor *grado de realidad* de la condicional en cuestión.

A pesar de lo expuesto, los resultados a los que se arribaron en el presente artículo muestran que la influencia de esta variable dista de ser significativa, bajo la metodología aquí empleada de cuestionarios escritos. No obstante, sigue llamando la atención el hecho de que, tanto en el análisis de las condicionales *hipotéticas* como *contrafactuales* se sigue evidenciando la aparición de la flexión de CSI en un 14.5 % y 13 %, respectivamente.

6.2. COND + IS + CSI hipotética y COND + IS + CSI contrafactual

Además de la problemática expuesta sobre el estatus jerárquico entre la prótasis y apódosis de las condicionales con la estructura COND + IS + CSI expuesta en Arteaga (2025), existe otro inconveniente cuando se aborda la posibilidad de que tales estructuras expresen tanto condicionales *hipotéticas* como *contrafactuales*. Thompson *et al.* (2007, p. 259) consideran que parece no existir en las lenguas un par de morfemas definidos y distintos para indicar cuándo una condicional es semánticamente *hipotética* y cuándo *contrafactual*. Esta falta de coincidencia se daría de dos maneras: primero, una flexión verbal se podría utilizar para expresar tanto oraciones condicionales *hipotéticas* como *contrafactuales* y, segundo, se utilizaría únicamente con las *contrafactuales*.

Las condicionales del español se encuentran dentro de la primera opción. Contreras (1963) detecta que estructuras como las COND + IS + CSI permite expresar tanto oraciones hipotéticas (mayor grado de realidad) como contrafactuales (menor grado de realidad) en función del contexto. Ello se puede considerar problemático si se espera que una única estructura condicional exprese un tipo de condicional. A ello se le suma que la estructura COND + PPS⁷ + CCI⁸ del español permite úni-

camente expresar condicionales contrafactuales (menor grado de realidad). Estas dos observaciones se pueden sintetizar de la siguiente manera:

Tabla 10

Estructuras condicionales para enunciar hipotéticas y contrafactuales en español

COND + IS + CSI		COND + PPS + CCI
<i>Hipotéticas</i>	<i>Contrafactuales</i>	
Si <i>conociera/ conociese</i> al actual gerente de BCP, le <i>haría</i> muchas preguntas.	Si yo <i>pudiera/ pudiese</i> reencarnar, lo <i>haría</i> en Alejandro Magno.	Si <i>hubiéramos querido</i> dormir tranquilos, te <i>habría llevado</i> a tu casa.

De este modo, se observa que la estructura condicional COND + IS + CSI puede expresar oraciones con distinto grado de realidad como las hipotéticas y las contrafactuales. Por otro lado, la estructura COND + PPS + CCI se utiliza exclusivamente para las oraciones contrafactuales.

Como se explicó en §1, para las oraciones (1) y (2), la diferencia entre las hipotéticas y contrafactuales que comparten la estructura COND + IS + CSI de la Tabla anterior radica en su interpretación semántica. Para los dos ejemplos de la Tabla 11, mientras la oración hipotética desliza la posibilidad de que un día el que enuncia la oración pueda conocer al director de la RAE, la oración contrafactual no permite esa interpretación bajo la premisa de que no se concibe como posible la reencarnación en otra persona. Por otra parte, el único ejemplo de la estructura COND + PPS + CCI se entiende como una situación finalizada que no se puede volver a intentar. Compárese el ejemplo de COND + PPS + CCI de la Tabla anterior con (17).

(17) Si *quisiéramos* dormir tranquilos, te *llevaríamos* a tu casa.

En (17), la información proporcionada y la estructura que se utiliza (COND + IS + CSI) determinan que esta oración es una condicional hipotética.

7. Conclusiones y recomendaciones

La definición tradicional de las oraciones condicionales supone diversos inconvenientes, como la dificultad para catalogarla como una macroestructura en donde la prótasis y apódosis gozan de igual jerarquía (Arteaga, 2025). En el caso del aspecto semántico, ello también genera que una misma estructura como la que fue objeto de análisis (COND + IS + CSI) pueda ser interpretada como una condicional *hipotética* o *contrafactual*.

Por otra parte, tanto en las condicionales de tipo *hipotéticas* como *contrafactuales*, se evidencia la aparición de la flexión verbal de CSI para aquellas con la estructura COND + IS + CSI. En tal sentido, se atestigua el fenómeno que motiva la búsqueda de su explicación relacionando el fenómeno con la variable *grado de realidad*. Sin embargo, tal variable de tipo semántico bajo la metodología empleada de los cuestionarios escritos no muestra resultados significativos para afirmar que esta sea una variable relevante.

Finalmente, especialmente autores como Lavandera (1984) pudieron proponer una significatividad de la variable en cuestión, pero por medio de entrevistas de tipo oral y con una mayor flexibilidad para que el hablante pueda expresarse y así se genere un contexto provechoso para una mejor medición. En tal sentido, se recomienda analizar esta variable mediante tal metodología con el fin de seguir recolectando evidencia acerca de la viabilidad de proponer esta variable semántica como significativa para explicar la aparición de la flexión de CSI en la prótasis de condicionales con la estructura COND + IS + CSI en el español de Lima Metropolitana.

Notas

1. El presente artículo es un manuscrito derivado de la investigación de tesis de Arteaga para optar el grado de Magister en Lingüística por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2025).
2. El grado de realidad se entiende como la posibilidad de realización de una condicional. Si bien es de utilidad para diferenciar las oraciones condicionales, es un concepto problemático de medir por su carácter extralingüístico.
3. El presente trabajo toma como guía la clasificación del grado de realidad según la propuesta de Thompson, Longacre y Hwang (2007).
4. Lavandera (1984), a diferencia del presente estudio, clasifica las oraciones condicionales como [REAL], [POSIBLE] y [CONTRARIO] (en versalitas y usando corchetes) en función de su grado de realización. Tales categorías coinciden, respectivamente, con las etiquetas de *reales*, *hipotéticas* y *contrafactuales* propuestas por Thompson, *et al.* (2007) (las dos últimas entendidas como se propuso en §1.1.).
5. Esta sección se encuentra explicada con mejor detalle en Arteaga (2025) (véase §3.2.2.2, Gramática de Construcciones).
6. Esta concepción se ha visto notablemente favorecida con la evidencia empírica reciente obtenida desde campos como la lingüística diacrónica y sociolingüística, así como la adquisición de segunda lengua, psicolingüística y neurolingüística (Hoffman y Trousdale, 2013).
7. Pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo.
8. Condicional compuesto de indicativo.

Referencias bibliográficas

- Bauce, G. J., Córdova, M. A., y Ávila, A. V. (2018). Operacionalización de variables. *Revista del Instituto Nacional de Higiene "Rafael Rangel"*, 49(2), 43-50.
- Comrie, B. (1986). Conditionals: a typology. En E. Closs y A. ter Meulen y J. Snitzer y C. Ferguson (Eds.), *On Conditionals* (pp. 77-98). Cambridge University Press.
- Contreras, L. (1963). Las oraciones condicionales. *Boletín de Filología*, (15), 33-109.
- Escobar, Alberto (1978). *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

- González-García, F. (2012). La(s) Gramática(s) de construcciones. En I. Ibarretxe-Antuñano y J. Valenzuela (Dires.), *Lingüística Cognitiva* (pp. 249-280). Anthropos.
- Granda, G. de (1998). Condicionamientos internos y externos de un proceso de variación morfosintáctica en el español andino. Potencial/subjuntivo en estructuras condicionales. *Boletín De Filología*, 37(1), 547-564.
- Gurevich, O. (2010). Conditional constructions in English and Russian. En Boas, H. (Ed.), *Contrastive Studies in Construction Grammar* (pp. 87-102). John Benjamins Publishing Company.
- Hernández-Sampieri, R. y Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación* (7.^a ed.). Mc Graw Hill Education.
- Hoffman, T. y Trousdale, G. (2013). Construction Grammar: Introduction. En T. Hoffman y G. Trousdale (Eds.), *The Oxford Handbook of Construction Grammar* (pp. 1-9). Oxford.
- Kelmansky, D. (2009). *Estadística para todos*. Ministerio de Educación. Instituto Nacional de Educación Tecnológica.
- Lavandera, B. (1984). Análisis semántico de la variación en tiempos verbales: oraciones condicionales del español. *Anuario de Letras, Lingüística y Filología*, (17), 113-136.
- Montolio, E. (1999). Las construcciones condicionales. En I. Bosque y V. Demonte (Dires.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* 3 (pp. 3643-3737). Espasa Calpe S. A.
- Moya, O. (2014). Tiempo y modo verbal en prótasis de oraciones condicionales en el castellano de La Paz. *XVII Congreso Internacional Asociación de Lingüística y Filología de América Latina*, (4520), 1-16.
- Parella, S. y Martins, F. (2008). *Metodología de la Investigación Cuantitativa* (2.^a ed.). Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Pato, E. (2004). *La sustitución de cantara/ cantase por cantaría y cantaba (en el castellano septentrional peninsular)*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Pimienta, J. y De la Orden, A. (2017). *Metodología de la investigación* (3.^a ed.). Pearson.

- Real Academia Española (2011). Nueva gramática de la lengua española. Morfología. Sintaxis. Fonética y fonología. Espasa Libros.
- Runsom, A. (2012). *Estadística descriptiva, probabilidad e inferencia. Una visión conceptual y aplicada*. Universidad de Chile.
- Tamayo y Tamayo, M. (2006). *Técnicas de Investigación* (2.^a ed.). McGraw Hill.
- Thompson, S. y Longacre, R. y Hwang, S. (2007). Adverbial clauses. En T. Shopen (Ed.), *Language Typology and Syntactic Description*. Volume II: Complex Constructions (2.^a ed.) (pp. 237-300). Cambridge University Press.

**DEL JAPONISMO EN LIMA Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA
GRÁFICA DE JULIO MÁLAGA GRENET**

**JAPANISM IN LIMA AND ITS INFLUENCE ON THE GRAPHIC
WORK OF JULIO MÁLAGA GRENET**

**O JAPONISMO EM LIMA E SUA INFLUÊNCIA NO OBRA
GRÁFICA DE JULIO MÁLAGA GRENET”**

Diana Elvira Mercedes Rodríguez Díaz*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
drodriguez@unmsm.edu.pe
ORCID 0000-0001-8398-230X

Recibido: 15/02/2025

Aceptado: 06/03/2025

* Historiadora del arte. Magister en Arte Peruano y Latinoamericano. Egresada del Doctorado en Historia del Arte por la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Profesora del Departamento de Arte de la misma casa de estudios.

Resumen

La presencia de la cultura japonesa en el Perú se evidencia desde finales del siglo XIX, sin embargo, su estudio ha sido desatendido en el ámbito académico. Esta investigación propone reconstruir y analizar su influencia en el contexto cultural y artístico limeño de fines del siglo XIX e inicios del XX, a través del estudio de la primera tesis sobre el arte japonés sustentada en el Perú en 1894, así como el *japonismo* presente en los medios de prensa, la cultura visual y el coleccionismo. Con este marco, se demostrará y analizará el influjo del arte japonés, en especial de la estampa, en la configuración de la retórica visual del artista gráfico Julio Málaga Grenet, en su primera etapa de formación en Lima. La investigación se realizará a través del enfoque histórico-cultural y el análisis formal de la historia del arte.

Palabras clave: Arte peruano, japonismo, estampa japonesa, Julio Málaga Grenet, Arte Gráfico.

Abstract

The presence of Japanese culture in Peru has been evident since the end of the 19th century, however its study has been neglected in the academic field. This research proposes to reconstruct and analyze its influence in the cultural and artistic context of Lima at the end of the 19th century and the beginning of the 20th, through the study of the first thesis on Japanese art supported in Peru in 1894, as well as the Japonism present in the press media, visual arts and collecting. With this framework, the influence of Japanese art, especially prints, in the configuration of the visual rhetoric of the graphic artist Julio Málaga Grenet, in his first stage of training in Lima, will be demonstrated and analyzed. The research will be carried out through the historical-cultural approach and the formal analysis of art history.

Keywords: Peruvian art, japonism, Japanese print, Julio Málaga Grenet, Graphic Art.

Resumo

A presença da cultura japonesa no Peru é evidente desde o final do século XIX, porém seu estudo tem sido negligenciado no meio acadêmico. Esta pesquisa se propõe a reconstruir e analisar sua influência no contexto cultural e artístico de Lima no final do século XIX e início do XX, por meio do estudo da primeira tese sobre arte japonesa apoiada no Peru em 1894, bem como do japonismo presente na mídia impressa, nas artes visuais e no coleccionismo. Com este quadro, será demonstrada e analisada a influência da arte japonesa, especialmente da gravura, na configu-

ração da retórica visual do artista gráfico Julio Málaga Grenet, em sua primeira etapa de formação em Lima. A pesquisa será realizada por meio da abordagem histórico-cultural e da análise formal da história da arte.

Palavras-chave: Arte peruana, japonismo, gravura japonesa, Julio Málaga Grenet, Arte Gráfica.

Introducción

Hacia mediados del siglo XIX, el comercio de productos japoneses en Occidente despertó el interés y la fascinación por la cultura y el arte del país del sol naciente, vista por los europeos como tierras lejanas y exóticas. En París, fue el crítico de arte Philippe Burty quien, en 1876, introdujo el término *japonismo*, con el que en la actualidad se conceptualiza al fenómeno cultural que abarcó desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, caracterizado por la influencia de la cultura japonesa en las bellas artes, la literatura, el diseño de modas, el arte decorativo y, en especial, el arte gráfico occidental.

Así como en Europa, la burguesía en América también fue cautivada por el refinamiento y la estética de sus piezas artísticas y manufacturas. Suceso cultural del cual el Perú tampoco fue ajeno, tal como se advierte a través de las notas que se publicaban en los medios periodísticos limeños como, por ejemplo, en la revista *Actualidades* (1903-1908) que en su sección *Del Extranjero* se editó el artículo “Japón”, acompañado de tres vistas de ese país: el Teatro en Kobe; el interior de un restaurante; y un templo de Tokio. En esta columna periodística anónima se destacaban las costumbres, la cultura y el poderío militar alcanzado por esta nación luego de la guerra Ruso-Japonesa (1905). El cronista señalaba:

El Japón, considerado hasta ayer como un imperio sosegado i tranquilo que jamás desmayó en sus empeños de progreso; el Japón tenido hasta ayer como una nación de admirable desenvolvimiento cuyos hijos habían logrado ponerlo en pie de verdadera preponderancia gracias á un esfuerzo, rápido como ningún otro de la historia; ese Ja-

pón es hoi para Europa “el peligro de Oriente”, “el peligro amarillo”. I todo porque probó que la técnica de la guerra no es patrimonio exclusivo de los pueblos ricos; probó que para guerrear con éxito sólo hace falta ser hábil i valeroso. De allí que la admiración hacia el pueblo japonés, que hoi es admiración universal, llegue en Europa á tener síntomas de estupor, i de allí que, á raíz de la guerra formidable de la Manchuria, el Japón sea el blanco de las miradas i de las inteligencias i de la inspiración de los artistas. (Japón, 1906, N° 150, p. 153)

En otra nota firmada por el escritor nicaragüense Rubén Darío, publicada en *Actualidades*, se hacía referencia con admiración y aprecio a los obsequios recibidos del literato y diplomático guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (esposo de Aurora Cáceres Moreno), en especial, por las estampas de artistas japoneses como Kitagawa Utamaro (1753-1806) y Katsushika Hokusai (1760-1849). Asimismo, comentaba maravillado la oportunidad que tuvo Gómez Carrillo de haber visitado esas lejanas tierras y haber contactado con los referentes culturales e icónicos que Darío solo había podido conocer a través de las secciones exóticas de las exposiciones universales, como era el caso de la mujer japonesa. Al respecto mencionaba:

Este poeta, me digo, viene del país de los dragones, de las cosas raras, de los paisajes milagrosos y de las gentes que parecen caídas de la luna. Doy las gracias á Gómez Carrillo por su regalo. Hojeo mi álbum de eróticas epilepsias; desenrollo la oración thibetana que está en caracteres rojos y que ha de serme útil recomendación para Budha; y admiro la estampa de Utamaro. Juntos hemos admirado, con el querido Enrique, á Utamaro y Hokusai y á todos los artistas nipones que nos revelaban los Goncourt; mas esta estampa tiene para mí un valor precioso, el ser traída desde el imperio del Medio, por el compañero que ha tenido la suerte de ver con sus ojos de artista el Yoshivana, los puentes de bambú y las lindas muñecas todas seda y genuflexiones y sonrisas, que apenas he podido yo amar en los

biombos, abanicos y lacas de los ichibanos de occidente, y en las secciones exóticas de las exposiciones universales. (Darío, 1906, p. 453)

José Antonio Román y el primer estudio del arte japonés

En el Perú, el interés por el estudio del arte japonés, en especial por las estampas, se evidencia tempranamente en 1894 con la tesis para optar el grado de bachiller titulada *La pintura japonesa* que presentó el escritor modernista José Antonio Román (1874-1920) en la actualmente denominada Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En la tesis, Román destacaba cómo los europeos, a partir de las exposiciones, pudieron conocer y acercarse oficialmente a la producción artística japonesa, en especial con la exposición parisina realizada en 1867, pues hasta esa fecha sólo habían llegado algunas piezas a Europa a través del comercio. Delataba cómo la industria europea atenta al interés que despertaron estas obras y, viendo las ganancias económicas que se podían obtener con su venta, empezó a imitar e introducir estas reproducciones en el mercado internacional e incluso local, pues como mencionaba Román:

Desde entonces maleadas sus puras fuentes, el arte nipón llueve sobre nuestros mercados multitud de objetos fabricados expresamente para la exportación, híbridos, monstruosos, que en nada recuerdan las prístinas tradiciones de los Hokousai, Outamaro, Kōrin Yosai, etc. (1894, s/p)

Sin embargo, para Román, la destreza, la factura ni el estilo logrado por los artistas japoneses podía ser comparado por los artesanos europeos, pues:

Los japoneses son los exclusivos creadores de su arte, que si se nos permitiera la frase, llamaríamos *puramente artístico*. Ningún pueblo, fuera de sus condiciones podrá imi-

tarlo, y la vieja Europa en vano hostiga la inteligencia de sus obreros para obtener productos tan bellos como los del Japón. (1894, s/p)

En este sentido, el escritor, influenciado por los principios estéticos de Hippolyte Taine (1828-1893), postulaba que para entender la producción artística del arte japonés debía ser explicado en relación al estudio de la raza y el suelo, pues sus artistas “han respirado sus tradiciones, participado de sus placeres, y por lo tanto sus obras maestras tendrán que reproducir estos caracteres dominantes” (1894, s/p). En este sentido, delimitó su tesis al estudio del arte japonés comprendido entre los siglos XV y XVIII, que actualmente conocemos como el período Muromachi y el período Edo, pues consideraba la etapa de “pleno florecimiento de la pintura japonesa dejando a un lado los primitivos ensayos hechos para aclimatar un estilo propio, así como la época de la decadencia por la que, después de la muerte de Hokousai, atraviesa el arte” (1894, s/p). Nótese la importancia que tiene la obra de Hokousai para el escritor, pues lo consideraba “el pintor de la vida” (1894, s/p), ya que en él se podía graficar cómo las costumbres, la cultura, el modo de vida y la idiosincrasia influyen en la creación de los artistas. Para Román:

Hokusai, de origen plebeyo, viviendo entre el pueblo, supo trasladar al lienzo las escenas populares con todos sus detalles. Y del mismo modo que dan maliciosa sencillez á las fisonomías de los rústicos, saben dar tinte regio, continente magestuoso á los poderosos daimios, cuando vestidos con telas brillantes y sedosas, graves y altaneros se deslizan por los amplios y albísimos salones del Mikado en días de recepción. (1894, s/p)

Por otro lado, el escritor enfatizaba la importancia de algunos intelectuales franceses quienes habían contribuido, en materia de investigación, a conocer el arte nipón. Mencionaba a Jules (1830-1870) y Edmond Goncourt (1822-1896), quienes,

además de ser escritores, se dedicaron al coleccionismo artístico, así como fueron los introductores de la cultura japonesa en su país; al coleccionista y crítico de arte Philippe Burty (1830-1890), quien creó el término *japonismo* en 1872 para describir la fascinación por la cultura japonesa imperante en ese momento en Europa. También a Théodore Duret (1838-1927), periodista y crítico de arte defensor de los Impresionistas, quien dedicó escritos a la cultura asiática. Entre ellos, Román puso especial énfasis en el historiador del arte Louis Gonse, quien en 1883 realizó una muestra de arte japonés, resultado de la cual publicó su libro *L'art Japonais* en 1886, cuyo texto consigna como importante referente bibliográfico para la elaboración de su tesis en Lima. Al respecto señalaba que Gonse era un “gran conocedor del arte japonés, ha escrito una voluminosa obra, á la que frecuentemente recurriremos en demanda de importantísimos y copiosos datos sobre la pintura del Japón” (1894, s/p). En esta línea, la tesis de José Antonio Román sustentada en Lima en 1894, se inserta, de manera temprana y en el contexto internacional, en los estudios contemporáneos sobre la historia del arte japonés, siendo además, hasta la fecha, la que consideramos la primera tesis de la disciplina que se defendió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

De igual manera, el conocimiento de las estampas japonesas en el ámbito local llevó a que los escritores los utilizaran de referentes intertextuales en sus obras. Así, en la producción literaria del mismo José Antonio Román puede mencionarse el cuento “La linterna japonesa” (1903), en el que, como anota Honores, el narrador-personaje para conquistar el amor de una dama y deshacerse de su oponente planea asustarlo, pues descubre que le teme a la oscuridad. Para ello, busca conseguirse una linterna japonesa similar a la que recordaba haber visto en el libro *Hokusai* de Edmond de Goncourt. Para crear el efecto de horror, Román describía con detalle una de las estampas de Hokusai, la cual presentaba una pavorosa iconografía de la

cabeza de un muerto, cuya descripción Honores identifica con la estampa *The Lantern Ghost* (1831) (Honores 2017, p. 118-119).

Asimismo, en el libro *El Carácter de la literatura del Perú Independiente* (1905) de José de la Riva Agüero, bajo una perspectiva conservadora, el escritor criticaba a los autores influenciados por las nuevas tendencias literarias y por su predilección por la estampa japonesa, la cual se difundía en el medio local, como enfatizaba, a través de libros de estampas. El autor señalaba:

Nuestro país ha sido quizás entre los hispano-americanos el menos contaminado por el decadentismo y el modernismo. [...] Sin embargo, principian á aparecer síntomas inequívocos y alarmantes de rápida propagación. No me extrañaría que entre los escritores en ciernes hubiera discípulos de Verlaine y de Huysmans, de Pierre Louys y de Jean Lorrain, de Moréas y de Henri Bataille, de Mauricio Rollinat y de René Ghil, y adoradores de la pintura japonesa y de la impresionista (conocidas en algún libro de estampas). (De la Riva Agüero, 2008 [1905], p. 235)

De igual manera, Enrique A. Carrillo en su libro *Cartas a una turista* (1905) también utilizaba la estampa como un recurso para otorgarle un ambiente oriental a su relato: “De tiempo en tiempo, como en un paisaje japonés, una negra golondrina describía una inmensa zeta en el espacio” (2007, p. 72).

Japonismo, cultura visual y medios de prensa

En el campo de la cultura visual, tenemos las fotografías de la escritora y educadora Elvira García y García (1862-1951) (Imagen 1 y 2) quien, fascinada por la cultura y la estética japonesa que inspiró a los diseñadores de alta costura europea, posó, distinguida, para la cámara del reconocido estudio Courret, en dos fotografías realizadas a través del procedimiento de gelatino-bromuro sobre placa de vidrio. García y García se ubica en el eje central de la composición, ataviada como una elegante

mujer nipona. La escritora lleva el peinado *nihongami*; usa un tradicional kimono ornamentado con motivos florales, sujeta con un *obi* (faja) y desde cuyas mangas o *sode* —que caen hacia los laterales del traje— muestra coquetamente sus delicados antebrazos, los cuales apoya sobre su cintura. García y García coge los extremos de un *wagasa* que coloca sobre su hombro derecho, la que, además de ser un ícono de la cultura japonesa, en la foto se presenta a manera de un marco circular que rodea su rostro y hombros, connotando un sentido de unidad y perfección a su imagen. En una fotografía (Imagen 1), la educadora mira, con la cabeza semi inclinada, de manera grácil al espectador; mientras que en la otra (Imagen 2), gira el rostro hacia un lado de la composición y lo esquiva sonriente. Ella se ubica sobre un fondo escenográfico pintado que muestra un sendero en perspectiva y en medio de un paisaje, otorgándole un ambiente idílico a la representación. Con esta fotografía Elvira García y García muestra su admiración por el sutil encanto, seducción y belleza de las artistas tradicionales japonesas, las geishas.



Imagen 1 y 2. Elvira García y García (1896). Fotografía del Estudio Courret. Placa de vidrio, gelatino bromuro, 24 x 18 cm. Biblioteca Nacional del Perú

Por otro lado, en la revista *Actualidades* se publicó una nota que hacía referencia al concurso de escultura organizado en 1905 por la Academia Concha, en el que la artista Angélica Pazos obtuvo el galardón (Un triunfo artístico, 1906, p. 42). En la fotografía (Imagen 3) que acompañaba la columna periodística, capturada por el lente de Ugarte, podemos observar el grupo de esculturas, además de pinturas presentadas por la artista, en las cuales se advierte una manifiesta influencia del arte japonés. En el centro de la fotografía se destaca la escultura policromada de una geisha, realizada con mucho detalle y elegancia: lleva su tradicional peinado estilo *nihongami* ornamentado con los *kanzachi* (adornos para el cabello), viste un *kimono* y *obi* (faja) y sujeta un *wagasa* (parasol). Asimismo, detrás de la geisha se ubica un *byōbu* (biombo) de cuatro paneles, y, flanqueando a la escultura, dos pares de pinturas con motivos florales.



Imagen 3. Angélica Pazos Varela. Obras presentadas al concurso organizado por la Academia Concha. Foto: Ugarte. En *Actualidades*, 1906, N° 146, 13 de enero, p. 42.

En 1906, la misma revista *Actualidades* organizó un concurso de postales en el que el jurado dirimió que cinco obras presentaban los méritos para ser la ganadora (El concurso de postales, 1906, pp. 668-669). Una de estas postales finalistas,

presentada al certamen por la dama limeña Dora Alexander, también sugiere una clara influencia de la pintura nipona.

El gusto y creciente interés por el estilo y las piezas artísticas propias de Japón también llevó a que se abriera en el Perú la Casa japonesa de la firma S. G. Kitsutani & Co., cuyo propietario era el ciudadano japonés Seiguma Kitsutani, establecido en Lima hacia 1901. Como se menciona en el aviso comercial, en su local, ubicado en la calle Plateros San Agustín N° 11-13, se ofrecía la “Fabricación de muebles de bambú, de carey legítimo; al gusto del comprador [y/a] PRECIOS MÓDICOS” (S. G. Kitsutani & Co., 1903, s/p), así como la venta del té oriental. Estos muebles eran elaborados por artesanos en Lima y se ofrecían para la venta tanto en la capital como en provincias (1903, s/p.). Hacia 1907, la Casa importadora estaba activa en la calle Plateros San Agustín N.° 115-117, casilla 648, teléfono 27 (Almanaque de *El Comercio* 1907, s/p). Asimismo, Kitsutani tuvo una sucursal de su casa importadora en Arequipa llamada “Dai Nippon” (1903, s/p.). En el aviso publicitario, además de la descripción de los productos y servicios ofertados, iba acompañado del grabado de una airosa geisha, de mirada esquiva y que, con su abanico plegado, connotaba su orgullo y vanidad. El estilo del dibujo seguía la estética femenina de las estampas de Kitagawa Utamaru, lo cual delata cómo la imagen de la geisha, y con ella las estampas que la difundían, se había convertido en el ícono de la cultura japonesa, la cual al ser incluida en el aviso permitía asociar y garantizar a los consumidores del medio local sobre el origen, el estilo y la calidad de los productos comercializados.

De esta manera, el gusto de la sociedad limeña fue creando un mercado en el que se comercializaba tanto productos japoneses como chinos y coreanos. En 1904, un cronista de *Actualidades* recorría maravillado los bazares de la capital y mencionaba la venta de productos provenientes de estas tierras lejanas. El escritor modernista Jorge Miota (1871-1926) describía su fascinación sobre estos locales comerciales:

El arte asiático se presenta en ellos con toda la gracia sutil i vaporosa de sus telas, la fastuosidad imperial de sus biombos bordados de oro, la coquetería de sus juncos i esterillas, i la alegría sonriente de las lacas, farolillos i flores de melocotonero talladas en las cenefas de sus mostradores. (1904, s/p)

El coleccionismo en Lima: Teófilo Castillo y sus “Interiores limeños”

En este marco, resulta indiscutible anotar que piezas del arte nipón circularon y formaron parte de colecciones privadas de algunas familias limeñas. Teófilo Castillo, en su artículo “Interiores limeños VIII” (1915) publicado en la revista *Variedades*, hace referencia a las obras de la casa de Guillermo Swayne Mendoza, que conservaba una pequeña colección de “recuerdos de su padre, de sus viajes por China, Japón, India” [...] (Castillo, 1915, p. 1674) que si bien “no era grande el conjunto, pero lo que había era bueno, selecto, particularmente en japonerías” (Castillo, 1915, p. 1674.). Castillo halló piezas de porcelana, como jarrones, así como grandes paneles, que, por sus características formales e iconográficas, el crítico atribuía al artista del *ukiyo-e* Torii Kiyonaga (1752-1815). Describe que la colección contenía:

[un] riquísimo tarjetero vieja laca nipona quizás un Korín; y en las paredes más lacas, bordados y porcelanas antiguas de Japón y China firmadas, piezas de un arte noble que también se va al soplo plebeyo del modernismo. En un panneau blanco amarillento: un grupo de *gheisas* de rostro ambarino, tocadas de sedas suntuosas, altivas como emperatrices, danzan lentamente con actitudes rítmicas, sacerdotales; y un rojo estrado se levanta en el centro donde otro grupo de personajes de la casta caballeresca de los *samurayes*, gravemente las atiendan y contemplan. Quiero suponer sean dibujos de Kinoyaga, el artista de las agrupaciones elegantes: la pureza de los contornos, la gallardía de los movimientos atestiguan una firma de abolengo. (Castillo, 1915, pp. 1674, 1675)

Además, Castillo hace referencia de haber reconocido otra obra de origen japonés, en este caso del pintor y grabador de la escuela Ukiyo-e del periodo Edo, Katsushika Hokusai (1760-1849), en la biblioteca de Amador del Solar en su casa ubicada en la Colmena, lo cual delata el conocimiento y la presencia de estas producciones artísticas en los hogares limeños en las primeras décadas del siglo XX. Al mismo tiempo, Castillo reconocía en su crónica la importancia que significó esta producción artística en los pintores occidentales decimonónicos. El crítico indicaba:

Por similitud de estilo sintético, este trabajo me trae el recuerdo del hermosísimo dibujo japonés que adorna la biblioteca del doctor Amador del Solar, en su palacete de la Colmena, cuya firma bien puede ser la de un Hokusai, desde que en su especialidad del paisaje se le identifica por aquella igual manera de traducir el natural, breve, concisa y enérgicamente, procedimiento del cual se deriva el actual impresionismo occidental moderno. La mejor obra que dejaron los hermanos Goncourt en Francia, fué hacer conocer el arte japonés: sin ellos es posible que el paisaje europeo anduviera todavía como en los tiempos de los Poussin, el Lorena, Turner, académicos y falsos. (Castillo, 1915, pp. 1675)

En un nuevo artículo de Teófilo Castillo, “Interiores limeños XXI” (1916), publicado en la revista *Variedades*, también hace referencia a la colección de arte japonés que se encontraba en la casa de Eduardo Muelle y La Torre Ugarte quien había sido cónsul del Perú en Yokohama, ciudad ubicada al sur de Tokio (Japón). El crítico consideraba esta casa como un museo de arte japonés por la cantidad y calidad de piezas que albergaba, las cuales causaron deleite y fascinación en Castillo, quien, en el medio limeño, era conocido por ser un intelectual conservador y difícil de complacer estéticamente. Este aspecto es de interés, pues el crítico reafirma su conocimiento sobre la renovación del lenguaje plástico que tuvo el arte occidental en el siglo XIX, debido a la influencia y originalidad del arte nipón, así como

también reitera su valoración estética —como en su artículo de 1915— y destaca los aportes formales y temáticos de artistas como Toba Sōjō (1053-1140) dibujante de la era Heian, además de maestros de la técnica del *Ukiyo-e* como Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) y Utagawa Kunisada (1786-1864) (Imagen 4). El cronista enunciaba que el arte japonés era:

[un] arte que todo espíritu culto, habituado al estudio y á la observación en las grandes colecciones europeas, sabe considerar como alma é inspiración de la estética actual moderna, tan llena de sintetismos, de fuerte, intenso sentido decorativo [...] La influencia del gusto nipón en todas las artes plásticas de Europa, desde hace una cincuentena de años, es patente. Particularmente respecto al dibujo decorativo y del *affichismo* sintético, puede decirse que, ellos, los japoneses, han sido los verdaderos creadores. Antes que la pompa ornamental de Mucha estuvo la gracia femenil de Cheret, pero muchísimo antes y dominando superiormente á ambos, existieron un Kinoyoshi y un Kunisada. A principios del siglo XIII, cuando las artes en Europa no pensaban aún en despertar del marasmo que las sumieran los bárbaros, ya existía en el Japón un caricaturista de la talla de Toba Sojo, maestro supremo de toda clase de escorzos y movimientos. (Castillo, 1916, p. 721 y 724)



Imagen 4. Utagawa Kunisada. *Un chino* [sic]. En *Variedades*, 1916, N° 431, 3 de junio, p. 722.

En la colección de Eduardo Muelle y La Torre Ugarte, el crítico tuvo la oportunidad de ver “un grato desfile, inolvidable de cosas bellas, ricas, estupendamente magníficas” (Castillo, 1916, p. 722) quedando deslumbrado, pues para él “Efectivamente aquello era un completo museo” (p. 723). Teófilo Castillo admiró piezas finamente elaboradas como peines, peinetas, alfileres, flechas, máscaras, pipas, abanicos, armaduras, sables, porcelanas, tejidos, estolas, orfebrería —entre las que halló anillos, pendientes, amuletos, collares, vasos, exvotos— y esculturas de budas, cuyos creadores habían utilizado lujosos y finos materiales como oro, plata, marfil, nácar, ébano, bronce, ágata, ámbar, así como esmaltes en su elaboración (p. 722). Además de poseer estas piezas, conservaba una rica iconografía, entre la que destacaba “la silueta delicada, fina de una geisha llena de opulentos atavíos” (p. 722).

Pero, las obras que despertaron especial interés en Castillo fueron los kakemonos, piezas pictóricas o caligráficas que se cuelgan en forma vertical en los muros, así como las estampas y los dibujos. Sobre los kakemonos, Castillo logra reconocer una obra de Kano Norinobu (1730-1790) del siglo XVIII que, aunque el crítico lo datara del siglo XIV y, como intelectual comprometido con el ejercicio de una crítica de arte con fines didácticos, explica a sus lectores el origen de este tipo de representaciones, su significancia, uso, técnica, así como el valor que tienen, haciendo una analogía con las obras de arte occidental, a la cual la tradición japonesa no tendría nada que codiciarle. Con este interés, Castillo explicaba con erudición:

Entre los kakemonos, un ejemplar valiosísimo, magistralmente pintado à la gouache. Es un retrato de antepasado del siglo XIV, la época brillante del arte japonés. Gracias a la intervención del señor Kitsutani logro traducir su firma de autor —Kano— Norinobu —nombre de uno de los más famosos maestros. El kakemono significa el arcaísmo pictórico del Japón, que Wakai en su eruditismo Fousa-Guafu asegura tuvo principio durante el siglo V. con un Inshivaya

y adquiere toda su plenitud con Kamaoka en el siglo IX, es decir cuatrocientos años antes que el Renacimiento italiano. Su pintura del Dios Dzijo, sentado sobre un loto, viene a ser, pues, la pintura más antigua sobre tela existente en el orbe y ostenta toda la gracia y sencillez de ciertas obras místicas de Fray Angélico. El kakemono equivale entre los japoneses, al “cuadro” de los hogares occidentales; no hay casa nipona por modesta que sea que no los tenga. Resulta siendo en sustancia una pintura al temple, acuarela ó gouache —jamás al óleo— sobre papel y tela y enrollada en un cilindro de madera exactamente igual que los mapas escolares. En los ejemplares de lujo —como los dos señalados, de las colecciones Wakai y Muelle— el montaje de la tela es en seda y la vara enrolladora de marfil macizo. Hay kakemonos, que por la firma ilustre que llevan, pueden valer sumas enormes. Así un Meitshū, equivalente al Masaccio ó Cimabue de nuestra civilización, no habría fortuna suficiente con que adquirirlo, si hubiera algún ejemplar en venta. (p. 723)

Respecto a las estampas y dibujos, el crítico de arte quedó maravillado con la cantidad de obras que halló en la colección, las cuales estaban en “dos enormes carteras” (p. 723). Tal era su calidad, que comentaba en su crónica: “Me cuesta trabajo decidir cuáles serán los dibujos que acompañen este artículo” (p. 723). Entre estas piezas encontró obras de Utagawa Toyohau (1735-1814) Tori Kiyonaga (1752-1815), Kitagawa Utamaro u Outamaro (1753-1806), Katsushika Hokusai (1760-1849) y Keisai Eisen (1791-1848), artistas del *ukiyo-e*. Sobre estas obras el crítico mencionaba:

Nada más encantador que las xilografías coloreadas de Kiyonaga, Eissen, Toyoharou: la cantidad enorme de personajes, el contraste de múltiples colores violentos, dentro de un reducido espacio, no implican para su razonamiento completo. De Hokusai es conocida la aristocracia, distinción suprema de estilo. Es el dibujante más fecundo que ha existido en la tierra. (p. 723)

Además de la importante colección de pinturas, estampas y dibujos que halló Castillo en la colección Muelle y La Torre Ugarte, merece especial atención para nuestro estudio, la mención que hizo del libro *L'Art japonais*:

Descubro un libro sobre una mesa, empastado rica, exóticamente tisú y oro: —¿Loti, Gautier, Farrere? —No, es mejor que todo eso, es Louis Gonse. Lo abro. En su primera página, bajo el blasón de Takougava, dice: “L’histoire de la peinture est, au Japon plus qu’ailleurs, l’histoire de l’art lui-meme”... [La historia de la pintura es, en Japón más que en otros lugares, la historia del arte mismo]. (p. 723)

Louise Gonse y *L'Art Japonais*

L'Art Japonais fue publicado en 1883 por Louis Gonse, director de la *Gazette des Beaux-Arts*, impreso y editado, en dos tomos, por A. Quantin en París. Este libro, además de la mención de Castillo en una colección privada, también formó parte de la referencia bibliográfica que consultó José Antonio Román para elaborar su tesis *El arte japonés*, redactada y sustentada en Lima en 1894. Asimismo, este hallazgo demuestra uno de los títulos o libros de grabados que circularon en Lima, como ya lo enunciaba y evidenciaban José de la Riva Agüero y Enrique A. Carrillo, desde 1905, respectivamente.

Este tipo de publicaciones, así como la tesis de José Antonio Román, la circulación de las estampas y las colecciones privadas de objetos artísticos japoneses, muestran, desde fines del siglo XIX y hacia las primeras décadas del siglo XX, el creciente interés y fascinación de los intelectuales y creadores limeños por el arte japonés, el cual se convirtió en referente y fuente iconográfica, tanto para los escritores como para los artistas visuales. Respecto al libro de Louis Gonse, cada una de sus páginas, constituye un despliegue de finas y cuidadosas reproducciones de arquitecturas, esculturas, tallados y metalurgias, así como de lacas, tejidos, cerámicas y estampas, los cuales

estaban acompañados de iconografías que difundían el estilo y los criterios compositivos de este arte milenario, así como graficaban el imaginario, la idiosincrasia y la riqueza de la cultura visual japonesa, como en las representaciones de la vida cotidiana, las geishas y los paisajes, elaborados por notables artistas nipones.

A través de la estampa de Hokusai (Imagen 5), publicada en dicho texto, puede evidenciarse el método o proceso creativo del artista, quien elaboraba sus composiciones sobre la base a tres formas geométricas esenciales: la línea, el círculo y el triángulo, con las cuales configuraba la imagen del campesino, el ave, el puente y la lluvia. A través de la estampa se puede observar, de forma didáctica, los pasos que siguió Hokusai en su obra: primero iniciaba con el trazado del campesino (cuerpo, cabeza, sombrero, extremidades y su vara), ubicándolo en el área inferior de la composición; luego colocaba el ave en el área superior izquierda; para después proceder con el trazado de las líneas diagonales que representaban el puente y la lluvia; finalmente, luego de configurar y encajar su composición a través de líneas y formas geométricas, procedía a dibujar los detalles y elaborar los volúmenes de diferentes tipos de tramas, a diferentes distancias entre sí, de modo que junto al uso del negro planimétrico y saturado, crea contrastes, degradados así como efectos de luminosidad y texturas. Esta técnica, Hokusai la aplica también, de manera más profusa, en *Paisaje japonés alrededor del Yedó*. Esta metodología planteada por Hokusai debió ser de interés para los nóveles artistas que deseaban incursionar en el arte del dibujo.

Imagen 5. *Gravure de Hokousai, tirée d'une "Methode abrégée de dessin géométrique" [Grabado Hokousai, de un "Método abreviado de dibujo geométrico"] En L' Art Japonais de Louis Gonse. Paris, 1883, p. 341. Colección Getty Research Institute.*



A través de las estampas japonesas publicadas en el texto de Luis Gonse, podemos observar una composición elaborada sobre la base de la simplificación formal, al igual que las obras de Kunisada, Utamaro y Hokusai de la de Eduardo Muelle y La Torre Ugarte.

Julio Málaga Grenet y el arte japonés

Así como en Europa el arte japonés se convirtió en fuente de renovación visual para artistas como Vincent Van Gogh, Claude Monet, Edgar Degas o Henri de Toulouse-Lautrec, en nuestro país también será fuente de inspiración creativa, como vimos en el caso de la escultora Angélica Pazos; pero fue en el género de la gráfica en el que este lenguaje se convirtió en una de las principales tendencias que produjo la innovación visual de esta disciplina. Esto lo evidenciamos a través de la obra del dibujante Julio Málaga Grenet¹ (1886-1963) para el cual la estampa japonesa constituyó una de las influencias que enriqueció la búsqueda y la experimentación visual que permitieron configurar su estilo. Como puede corroborarse desde su primera obra publicada en 1904 (Imagen 6, sin título), la cual presenta una manifiesta influencia de elementos y soluciones compositivas de Katsushika Hokusai, por ejemplo, en su estampa *Japonés*

pintando el zócalo y el revestimiento del fuste de la columna de un tori (Imagen 7). Ambas son composiciones en las que predomina la línea y el carácter planimétrico. Se encuentran configuradas por una marcada línea de contorno. Presentan una economía de elementos, pues no se interesan por representar al detalle los fondos de la composición, solo se incorporan algunos elementos para contextualizar el espacio en el que se ubican los personajes. La perspectiva está definida con pocos elementos y de manera análoga: en la obra de Hokusai queda representada por la balaustrada, ubicada en el área izquierda, y por la sobreposición del pintor, la columna y el recipiente de pintura; mientras que en el dibujo de Málaga, por las finas líneas de la calzada y la sobreposición del vagabundo, el sombrero y el policía. El uso de diversos tipos de tramas, tintas negras saturadas y planas que crean contrastes con el color del soporte (papel) generando la sensación de textura, volumen y áreas de luz. La configuración de la figura humana: uso del canon alargado y estilizado del japonés, así como del vagabundo; además de la posición amanerada de ambos. Asimismo, la mezcla y el uso de líneas rectas y curvas, en especial, la línea ondulante, como es el caso del pantalón del personaje de Hokusai y en el pantalón del vagabundo y el uniforme del policía en la obra de Málaga, los cuales brindan movimiento a la obra. A ello se agrega la ubicación y analogía formal entre el recipiente de pintura del japonés y el sombrero del vagabundo. A nivel temático, ambos artistas representan personajes subalternos: un japonés que ejerce el oficio de pintar, en este caso, el zócalo y del revestimiento del fuste de la columna de un *torii*, y un vagabundo alcoholizado de la Lima del 900, aunque en el caso de Málaga es traducido a una retórica humorística.



Imagen 6. Julio Málaga Grenet. *S/t.* En *Actualidades*, 1904, N° 71, 7 de julio de 1904, s/p.

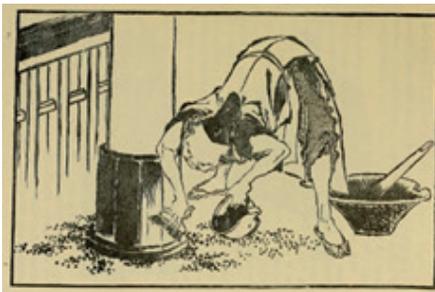


Imagen 7. *Japonais badigeonnant le pied d'un tori.* (D'après une gravure du "Tshiajin Gouafou" de Hokousai. [Japonés pintando el zócalo y el revestimiento del fuste de la columna de un tori (De un grabado de "Tshiajin Gouafou" de Hokousai)]. Fuente: *L' Art Japonais* de Louis Gonse. París, 1883, p. 17. Colección Getty Research Institute.

La estampa japonesa también influyó en la elaboración de los retratos caricaturizados de Málaga Grenet, tal como podemos evidenciar al comparar su obra *Gente de Casa* (Imagen 8), caricatura del ministro de Guerra y Marina de Augusto B. Leguía, Pedro Larrañaga, con la estampa de Utagawa Kunisada (Imagen 4). Al respecto, José Antonio Román, en su tesis *El arte japonés*, ya caracterizaba como rasgo predominante de esta producción “una inimitable perfección en el dibujo tratado con amplitud, una gran firmeza en las líneas, una suma virtud en la ejecución” (1894, s/p.). En este sentido, el arte japonés, en especial el estudio de la representación de los actores, le permitió a Málaga experimentar el lenguaje de la simplificación formal, el carácter planimétrico, el trazo rápido a mano alzada, la gestualidad, la configuración particular de los rasgos fisonómicos de los personajes, así como la disposición corporal y el movimiento expresado solo a través de la línea. Estos elementos le permitieron al artista experimentar y crear su propio estilo

para caracterizar a sus personajes y caricaturizar a políticos, intelectuales y personalidades notables, peruanos y extranjeros, que visitaban el país.



Imagen 8. Julio Málaga Grenet. *Gente de Casa*. En *Variedades*, 1908, N° 61, 1 de mayo, p. 207.

Al igual que los escritores e intelectuales limeños interesados por el arte y la cultura japonesa, Julio Málaga introdujo esta temática en la elaboración de sus caricaturas políticas como podemos constatar en la portada de *Monos y Monadas*, publicada el 11 de agosto de 1906, titulada *De 'Geisha'* (Imagen 9), resuelta a través de una composición en formato rectangular, que presenta un fondo planimétrico rojo, el cual, además de generar impacto visual al lector —pues contrasta con la paleta de tonalidades amarillo de los trajes de los personajes— le otorga una connotación de osadía y sensualidad a la representación, el cual está en consonancia con el color rojo o *aka* que en la cultura japonesa, simboliza la vida y la pasión. En este marco se ubican tres personajes: hacia el eje central el presidente de la república José Pardo, vestido como japonés, lleva puesto un *yukata* amarillo con motivos florales rojos y ribetes con ornamentos vegetales del mismo color; sin embargo, su vestimenta también presenta elementos del traje chino, como el cuello redondo y levantado, además de la parte del pecho que se cierra con clavijas. Este recurso forma parte de la licencia creativa del

artista para hacer vistoso el traje de su personaje central, así como también evidencia la percepción de lo chino y lo japonés en el imaginario de la sociedad limeña de la época, en el que no se distinguían las diferencias entre ambas culturas, pues se definían solo como asiático. Al respecto, Jorge Miota mencionaba: “Es de notarse, á la vez, que el arte chino [...] se funde i mezcla hoi con el niponés i coreano. [...] Indistintamente hallaremos confundidas porcelanas chinas con japonesas, telas de Nankin con sedas pekinenses, conchas y marfiles de una y otra parte” (1904, s/p). Asimismo, el traje del presidente presenta un *obi* (faja) anaranjado que rodea su cintura, además cubre sus pies usando *tabi* (calcetines) y *zōri* (sandalias). Pardo, que se encuentra en una posición de $\frac{3}{4}$, se dirige hacia su ministro de Hacienda y Comercio, Augusto B. Leguía, quien se ubica hacia el área izquierda de la composición. Leguía, también ataviado como japonés, viste un *yukata* amarillo y un *haori* (chaqueta), usa *tabi* y *zōri*, así como sujeta un *wagasa* (sombrilla).

De esta manera, el presidente Pardo, utilizando su gestualidad corporal —principalmente con sus manos—, le indica a Leguía, ocultando sus deseos: “-Takū- Mini ¡Qué se me cae la baba...”. En esta frase Málaga incorpora términos también japoneses para otorgarle verosimilitud a esta recreación orientalista. Por ello, usa el nombre nipón Takū, para referirse a Leguía, y realiza la contracción de la conjugación verbal *minai*, que significa “no mires” en japonés, por el término *mini*. Así, la frase que enuncia Pardo a Leguía sería “-Augusto- No mires ¡Qué se me cae la baba...”, usando una frase coloquial que hace referencia al encandilamiento y al deseo sexual que siente por la geisha, ubicada hacia su espalda, en el área derecha de la composición.

Por su parte, la geisha, que se convierte en el sujeto de deseo del presidente, representa a una artista tradicional de la música y el baile que formaba parte de la iconografía recurrente en las estampas japonesas en la obra de artistas como Katsushika Hokusai o Kitagawa Utamaro y, en Lima, ya era motivo de

representación tanto en la publicidad, como en la escultura de Pazos (Imagen 3). La figura de la geisha causó fascinación en el arte y la cultura occidental por su belleza, elegancia y sutil seducción. En la caricatura, la cautivadora geisha, quien además le da el título a la obra, viste *kimono* y *obi* amarillo, así como *haori* rojo, color que enfatiza la seducción del personaje. Usa un peinado estilo *taka shimada* finamente ornamentado con los *Kanzachi*. Sujeta un abanico plegado que coloca debajo de sus pequeños labios, de forma cautivadora, pero que a su vez connota su desconfianza hacia el pretendiente. De esta manera, la geisha que transita —pues rompe el marco de la composición— frente a la mirada de Pardo y Leguía, seduce con sutileza, pero, a su vez, se convierte en el deseo incontrolable del presidente. Un detalle, interesante en la caricatura es la inscripción que presenta su kimono, la cual imita los caracteres japoneses e indica: “Empréstito”, convirtiéndola a la representación de la geisha en una figura alegórica. Este era un recurso muy utilizado en las caricaturas limeñas decimonónicas y Málaga lo aplica para erigirla en la metáfora del empréstito para, de esta manera, intensificar y satirizar los deseos casi sexuales e incontrolables del presidente por obtenerlo.

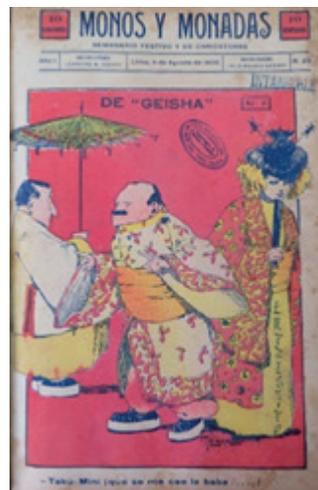


Imagen 9. Julio Málaga Grenet. De “Geisha” En *Monos y Monadas*, 1906, N.º 33, 11 de agosto, p. 1.

Es importante destacar en la caricatura, el empleo de la ruptura del marco de la composición por parte de los personajes de Málaga, pues este recurso también lo asimila de la influencia de la estampa japonesa, como podemos observar en la estampa de Santō Kyōden (1761-1816) (Imagen 10). Este recurso, también fue empleado discretamente por los caricaturistas en Europa y Argentina, y le otorga a las composiciones una ruptura de la distancia entre la representación y el lector, aproximando el relato visual (imagen) al universo del espectador.

Imagen 10. *Gravure tirée d'un roman. Composé et illustré par kyoden.* [Grabado extraído de una novela compuesta e ilustrada por kyoden]. Fuente: *L'Art Japonais* de Louis Gonse. París, 1883, p. 321. Colección Getty Research Institute.



En la obra gráfica de Julio Málaga, este recurso se convertirá en un elemento que le permitió elaborar composiciones simplificadas, pero además lo conducirá a realizar singulares experimentaciones visuales, como en el dibujo *Noctámbula* (1907) (Imagen 11), publicada en *Monos y Monadas* el 29 de junio de 1907. En esta obra el artista utilizó la página completa como espacio creativo, es decir, no limitaba su obra a través del uso de un marco; sino que lo convirtió en un elemento y recurso en la composición. En el primer plano, el artista representó las siluetas de dos caballeros burgueses, altos y de complexión robusta, ataviados con sombreros de copa, y largos abrigos y bastones,

que aludían formas fálicas. Ambos caminaban de modo sincronizado, con paso ligero pero firme, hacia el fondo. Este desplazamiento se enfatizaba por el movimiento de las telas de sus abrigos, las cuales generaban la metáfora visual de un par de aves negras o cuervos —como en los *Bocetos de cuervos y gansos salvajes en la luna* de Hokusai— que alzaban vuelo para ir de caza. A partir de las sombras que proyectaban, se observa que los caballeros se dirigían hacia el marco de una segunda composición, el cual estaba abierto en la parte inferior para el ingreso de ambos personajes. El marco encerraba un paisaje urbano nocturno, cuya profundidad era insinuada por el artista a través de solo dos líneas paralelas que, a través del uso de las tonalidades, permitía distinguir los altos y grises edificios que flanqueaban la calzada de una solitaria, oscura y estrecha calle, en medio de la cual transitaba presurosa una dama de contorneada figura. Su sombra se proyectaba en dirección hacia los dos transeúntes que iban tras de ella. A través de la técnica del punteado, Málaga creaba un ambiente de penumbra y misterio en el que la oscuridad contrastaba con el brillo de la iluminación artificial de una farola que se encontraba hacia el fondo de la vía. En perspectiva, un coche se alejaba por la calle, al cual la dama trataba inútilmente de alcanzar. En medio de la escena, se suscitaba un diálogo entre ambos caballeros, uno de ellos comentaba: “—Chico, para quitar el sueño y el frío, **noctámbulas** como ésta!...” , frase con la cual el vocablo noctámbula hacía referencia al ocio o vida nocturna del que empezaron a gozar los jóvenes limeños, como parte de las nuevas costumbres que adquirieron los ciudadanos con la llegada de la modernidad. Ante lo que su interlocutor respondía con picardía: “Y para hacer dormir y calentar á cualquiera... otras ‘**noctámbulas**’”, generándose así el humor a través del juego de palabras o doble sentido, pues en esta oración se aludía con la palabra noctámbulas, a las jóvenes que deambulaban durante la noche —como la voluptuosa dama de la viñeta— y con las

cuales podían experimentar otros tipos de placeres, como los amatorios.

De esta manera, Julio Málaga representó la crónica visual del ambiente de la vida nocturna de la Lima de 1900, en el que sus habitantes transitaban en búsqueda de diversiones y de satisfacción de sus placeres, como producto de los nuevos hábitos sociales y estilos de vida que, además del progreso material, también fue generado por el proceso de modernización de la ciudad. Sobre el tema, como anota Fanni Muñoz, durante la gestión del alcalde de Lima Federico Elguera (1901-1908) la ciudad se modernizó, así como se diversificaron los espacios culturales y con ello se crearon nuevos estilos de vida, suscitándose nuevas formas de interacción social entre sus habitantes:

Los espacios públicos destinados al entretenimiento empezaron a incrementarse en número y en diversidad. Los parques, las salas de teatro, los cafés, el hipódromo, los salones de té, las salas de concierto, los cines, los clubes deportivos y demás espacios pensados para el desarrollo de las actividades que se crearon a lo largo de estos años, fueron puntos de encuentros “entre extraños”. (2001, p. 52-53)

Con la administración del alcalde Elguera, como agrega la autora, la luz eléctrica alumbró las calles de Lima, dando paso a una agitada vida nocturna. Al respecto señala:

La instalación de la luz eléctrica permitió la ampliación de los horarios de los entretenimientos. Las funciones teatrales, las de los cinemas y las audiciones de conciertos en los cafés y restaurantes de la ciudad se prolongaron hasta las doce o una de la madrugada, con lo cual el público que los frecuentaba amplió sus horas fuera del ámbito familiar. (Muñoz, 2001, p. 54)

A través de la viñeta humorística se manifestaba cómo la llegada de la modernidad cambió el comportamiento social en los espacios públicos durante la noche; pues mientras en el día primaba el carácter moralizador que restringía y normati-

vizaba la conducta de los ciudadanos, en la noche se producía el abandono de la contención y la relajación de las buenas costumbres.



Imagen 11. Julio Málaga Grenet. "Noctámbulas". En *Monos y Monadas*, 1907, N° 79, 29 de junio, p. 13. [La imagen presenta deterioro].

En este sentido, se observa cómo Málaga, hacia 1907, ya había asimilado el estilo de la estampa japonesa, así como el lenguaje visual modernista y la gráfica de las revistas humorísticas europeas; logrando, de este modo, configurar su propio estilo. En el caso de la ilustración literaria, por ejemplo, observamos la confluencia de estos estilos en el dibujo que acompaña el poema "Era un sueño" (Imagen 12) de José Gálvez, publicado el 1 de enero de 1907 en *Monos y Monadas*. El artista elabora una escena amorosa, en la que ubica a una pareja en medio de la floresta. Tanto la dama como el caballero están representados siguiendo el canon occidental y la moda europea. Asimismo, las líneas ondeantes y orgánicas del traje, que acentúa las formas de la figura femenina y le otorgan movimiento, son propios del estilo internacional modernista. Sin embargo, los motivos florales del árbol, el uso de diversos trazos que crean volúmenes, el

trabajo realizado a tinta para elaborar siluetas monocromáticas y planimétricas, la simplificación formal, la economía del lenguaje compositivo, así como la armonía que existe en el trazo de las figuras humanas y el paisaje, manifiestan, como hemos revisado anteriormente, la influencia de las estampas japonesas; pero en su ilustración, Málaga le otorga mayor importancia a la representación de los personajes frente al paisaje, pues constituyen el motivo central del poema romántico que ilustra.



Imagen 12. Julio Málaga Grenet.
Ilustración del poema “Era un sueño”.
En *Monos y Monadas*, 1907, N° 54, 1
de enero, s/p.

Además del modernismo y, en especial, la estampa japonesa, también las revistas humorísticas, tanto las decimonónicas limeñas como las publicaciones extranjeras contemporáneas a Málaga, constituyeron las influencias artísticas que enriquecieron su búsqueda y experimentación visual, así como la fuente iconográfica que le permitieron configurar su propio estilo artístico y discurso humorístico, el cual se consolidó e instituyó en una retórica moderna en las publicaciones periódicas locales.

Conclusiones

Hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, el *japonismo* o la predilección por la cultura y el arte japonés, se advierte en el ambiente intelectual y artístico limeño a través del estudio académico de José Antonio Román, las notas periodísticas en la prensa, la presencia de piezas en el mercado y el coleccionismo privado, entre los que destacan las estampas sueltas y publicadas en libros extranjeros que circularon en el ámbito local. Estos sirvieron como referencia estilística y fuente iconográfica, en el que la Geisha fue un motivo recurrente como imagen prototípica de Japón, así como de gracia, seducción y elegancia femenina. Lo japonés se convirtió en motivo de representación, así como en referencias intertextuales entre los artistas y escritores.

Julio Málaga Grenet se vio influenciado por el arte japonés tanto a nivel formal como temático en su primera etapa de formación en Lima. En el aspecto formal, producto de su estudio de la estampa japonesa, en especial de la obra de los maestros del *Ukiyo-e*, Utagawa Kunisada y Katsushika Hokusai, Málaga absorbe, sintetiza y articula un lenguaje visual propio caracterizado por el predominio de la línea y el carácter planimétrico, la simplificación formal, la economía de elementos compositivos, el trazo rápido a mano alzada con el que configura los rasgos fisonómicos de sus personajes, así como el uso del canon alargado. A ello se agrega la ruptura del marco cerrado, el cual se usaba tradicionalmente para enmarcar las composiciones, pero que en la obra de Málaga adquiere un carácter experimental convirtiéndolo en un elemento y recurso compositivo con el que disuelve la distancia entre la representación y el observador, permitiendo involucrar al lector con los hechos políticos y sociales expuestos en su obra gráfica. A nivel temático, usa la figura de la *Geisha* como un recurso alegórico de seducción y tentación para criticar a la clase política.

Notas

1. Para ampliar la biografía del artista, revítese Rodríguez (2015; 2025).

Referencias bibliográficas

- Almanaque de El Comercio (1907). *El Comercio*, pp. s/p.
- Carrillo, E. A. (Cabotín). (2007, [1905]). Cartas de una turista. En *Obras reunidas* (pp. 23-100). Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Castillo, T. (1915, enero 16). Interiores limeños VIII. Casa del Sr. Guillermo Swayne y Mendoza. *Variedades*, 359, pp. 1673-1677.
- Castillo, T. (1916, junio 3). Interiores limeños XXI. Casa del Sr. Eduardo Muelle y La Torre Ugarte (Museo de arte japonés). *Variedades*, 431, pp. 721-724.
- Darío, R. (1906, mayo 5). De Marsella á Tokio. *Actualidades*, 162, pp. 453-454.
- De la Riva Agüero, J. (2008 [1905]). *El Carácter de la literatura del Perú Independiente*. Fondo Editorial Universidad Ricardo Palma.
- El concurso de postales. (1906, junio 30). *Actualidades*, 170, pp. 668-669.
- Gonse, L. (1883). *L'Arte Japonais*. A Quantin.
- Honores, E. (2017). Imágenes siniestras del modernismo decadentista: Hojas de mi álbum (1903) de José Antonio Román. En C. C. Ferreira y C. V. Marquez (Organizadores), *Dimensões do insólito ficcional: Perspectivas teórico-analíticas sobre formas de narrar* (pp. 103-121). Pontes.
- Japón. (1906, febrero 10). *Actualidades*, 150, pp. 153-154.
- Miota, Jorge. (1904, noviembre 14). El arte chino en Lima. *Actualidades*, 88, s/p
- Muñoz Cabrejo, Fanni (2001). *Diversiones públicas en Lima, 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico e Instituto de Estudios Peruanos.

- Rodríguez Díaz, D. (2015). La obra gráfica de Julio Málaga Grenet en la revista Actualidades. *Tesis*, 10 (11), pp. 101-116.
- Rodríguez Díaz, D. (2025). *La modernidad en la obra gráfica de Julio Málaga Grenet*. (Tesis de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano), Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima.
- Román, J. A. (1894, agosto 26). La pintura japonesa. *La opinión Nacional*, s/p.
- S. G. Kitsutani & Co. (1903, junio 23). *El Comercio*, s/p.
- Un triunfo artístico. (1906, enero 13). *Actualidades*, 146, p. 42.

**ENTRE RELACIONES INTERMEDIARIAS-SINIESTRAS: UN
ANÁLISIS DE “LA PEQUEÑA COMPAÑÍA” [2007] DE YENIVA
FERNÁNDEZ**

**BETWEEN INTERMEDIARY-UNCANNY RELATIONSHIPS: AN
ANALYSIS OF “LA PEQUEÑA COMPAÑÍA” [2007] BY YENIVA
FERNÁNDEZ**

**ENTRE RELAÇÕES INTERMEDIÁRIAS-SINISTRAS: UMA
ANÁLISE DE “LA PEQUEÑA COMPAÑÍA” [2007] DE YENIVA
FERNÁNDEZ**

Mirella Marlenne Valentín Gotelli*

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima
mirella.valenting@pucp.edu.pe
ORCID: 0009-0009-7383-9687

Recibido: 15/02/2025

Aceptado: 09/03/2025

* Mirella Marlenne Valentín Gotelli es egresada de la especialidad de la Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es estudiante becario de la Maestría en Literatura Hispanoamericana en su misma casa de estudios. Se desempeña como jefe de prácticas en Estudios Generales Letras en la PUCP. Sus intereses comprenden la narrativa hispanoamericana contemporánea y la obra de Mario Vargas Llosa. Su tesis de licenciatura estudia una de sus novelas. Ha publicado un artículo sobre Julio Ramón Ribeyro en la Revista Espinela (2023) y participado como ponente en el Congreso Internacional (2024) dedicado al autor.

Resumen

En el presente ensayo analizo las relaciones intermediarias-siniestras que se desarrollan en “La pequeña compañía” [2007] de Yeniva Fernández. Sostengo que el rol de intermediario en el conejito imaginario y Martha, la esposa del protagonista Gonzalo Terreros, revela el pasado histórico reprimido de la familia. Para respaldar esta lectura, recorro a los planteamientos sobre (i) lo siniestro y lo reprimido, expuestos en el ensayo “Das unheimliche” [1919] de Sigmund Freud, (ii) el concepto de “*nawpa* sin duplicación”, elaborado en “Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo” (1994) por Atuq Manga y (iii) la caracterización teórica sobre el *supay*, realizada en “El silencio de Guamán Poma de Ayala ante Supay: de duende, espíritu y fantasma a diablo” (2014) por Rocío Quispe-Agnoli. De esta manera, la revelación siniestra se complejiza como un símbolo crítico de naturaleza histórica-social en torno a la mitología andina con la que dialoga el cuento.

Palabras clave: Relaciones intermediarias-siniestras, “*nawpa* sin duplicación”, *Supay*, Símbolo histórico-social, Mitología andina.

Abstract

In this essay I analyze the intermediary-uncanny relationships that develop in “La pequeña compañía” [2007] by Yeniva Fernández. I argue that the role of intermediary in the imaginary bunny and Martha, the wife of the protagonist Gonzalo Terreros, reveals the family’s repressed historical past. To support this reading, I resort to the approaches on (i) the uncanny and the repressed, presented in the essay “Das unheimliche” [1919] by Sigmund Freud, (ii) the concept of “*nawpa* sin duplicación”, elaborated in “Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo” (1994) by Atuq Manga and (iii) the theoretical characterization of the *supay*, carried out in “El silencio de Guamán Poma de Ayala ante Supay: de duende, espíritu y fantasma a diablo” (2014) by Rocío Quispe-Agnoli. In this way, the uncanny revelation becomes more complex as a critical symbol of a historical-social nature around the Andean mythology with which the story dialogues.

Keywords: Intermediary-uncanny relationships, “*nawpa* sin duplicación”, *Supay*; Historical-social symbol, Andean mythology.

Resumo

Neste ensaio analiso as relações intermediárias-sinistras que se desenvolvem em “La pequeña compañía” [2007] de Yeniva Fernández. Argumento que o papel de intermediário no imaginário do coelho e de Martha, esposa do protagonista Gonzalo Terreros, revela o passado his-

tórico reprimido da familia. Para fundamentar esta leitura, recorro às abordagens sobre (i) o sinistro e o reprimido, apresentadas no ensaio “Das unheimliche” [1919] de Sigmund Freud, (ii) o conceito de “*nawpa sin duplicación*”, elaborado em “Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo” (1994) de Atup Manga e (iii) a caracterização teórica do *supay*, realizada em “El silencio de Guamán Poma de Ayala ante Supay: de duende, espíritu y fantasma a diablo” (2014) de Rocío Quispe-Agnoli. Dessa forma, a sinistra revelação torna-se mais complexa como símbolo crítico de cunho histórico-social em torno da mitologia andina com a qual a história dialoga.

Palavras-chave: Relações intermediárias-sinistras, “*nawpa sin duplicación*”, *Supay*, Símbolo histórico-social, Mitologia andina.

Introducción. Aproximaciones teóricas a la revelación

En “La pequeña compañía” [2007] de Yeniva Fernández, el conejito imaginario y Martha, la esposa del protagonista Gonzalo Terreros, se vinculan de manera siniestra con un pasado reprimido en el relato: la historia abusiva de esclavitud de la familia Terreros. Mientras que el conejito imaginario interactúa con una moneda histórica, Martha se desfamiliariza en su rol como madre y esposa. Según Sigmund Freud, lo siniestro y lo reprimido se definen de la siguiente manera:

[...] lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que **siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión**. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual **lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado**. (Freud, 1996, p. 2498; énfasis mío)

En “La pequeña compañía”, el pasado de los Terreros representa lo siniestro. La historia violenta en la hacienda La Florida debió haber permanecido oculta (incluso, literalmente, en el armario de Antuca), pero se manifiesta por la naturaleza intermediaria del conejito imaginario y Martha. Si bien el protagonista parece no conocer aquella situación familiar, observo

que el pasado histórico se posiciona como eje narrativo en los comportamientos e intervenciones de los demás personajes.

Para demostrar este mecanismo, sugiero estudiar el caso de Antuca, sobrina de la antigua cocinera de los Terreros. Este personaje participa con comentarios ambiguos y encubiertos, en particular, cuando el pasado violento de la esclavitud empieza a resonar en el presente. En un episodio, cuando Gonzalo descubre el viejo grillete en el jardín y la muchacha de limpieza le cuenta los rumores sobre los calabozos en la hacienda, Antuca responde lo siguiente: “No es cierto, señor, la gente dice tonterías?” [...] ‘Señor, la gente inventa cosas, no haga caso’” (Fernández, 2015, p. 96). En ese sentido, contemplo el impacto condicionante del pasado familiar violento en el presente del relato.

Por ello, para la primera aproximación teórica, propongo dos miradas al pasado familiar-siniestro: (i) el desconocimiento (con el protagonista Gonzalo Terreros) y (ii) el encubrimiento forzado (con Antuca). Sin embargo, estas miradas son corrompidas por las dos figuras que representan la revelación del pasado histórico reprimido: el conejito imaginario y Martha. Gonzalo confronta aquel pasado familiar a partir de un viaje siniestro que desfamiliariza sus relaciones familiares actuales, con su esposa e hija María Fe, pero también con sus antepasados. De esta manera, sus apreciaciones idílicas del espacio campestre y de su esposa se convierten en una pesadilla. En palabras de Freud, lo familiar se vuelve extraño en su represión; en este caso, (i) el espacio de la hacienda reprime un pasado violento —que también se manifiesta, visualmente, por los agujeros y el arbusto, relacionados al conejito imaginario— y (ii) su esposa, quien funciona como un portal simbólico con “los patrones [que] raptaban niñas para ofrecerlas al diablo” (Fernández, 2015, p. 102), deja de lado su rol modelo para, aparentemente, serle infiel a Gonzalo y sacrificar a su propia hija.

En segundo lugar, las relaciones intermediarias-siniestras de los personajes reveladores se desarrollan en la coexistencia

de dos tiempos en un mismo espacio. El pasado familiar de la esclavitud se relaciona con el presente del relato a partir de los vínculos materiales y espirituales que entablan el conejito imaginario y Martha en la hacienda La Florida. De esta manera, se presenta un espacio-tiempo particular, semejante al cronotopo andino “*ñawpa* sin duplicación”, estudiado por Atuq Manga:

La **aceptación de tiempos en un mismo espacio** nos plantea que los tiempos “pasados” y los tiempos “hacia donde nos dirigimos” —si es que vamos a alguna dirección— están **superpuestos en el mismo espacio**. Esta particularidad de “dos tiempos” en un espacio, empieza a definirse en el término *ñawpa*, que se halla **ubicado tanto en la zona que dejamos como en la zona hacia donde vamos**. (Manga, 1994, p. 178; énfasis mío)

En ese sentido, la crítica al pasado reprimido se enfatiza en su vigencia durante el presente del relato. Pese a que la historia de la esclavitud de los Terreros pertenece al abuelo de Gonzalo, el significado latente de estos episodios permanece en la hacienda. Por ese motivo, los personajes intermediarios retoman elementos pasados que revelan una verdad reprimida. En adición, el simbolismo histórico-social, asociado a las figuras analizadas y a la coexistencia temporal, encuentra un referente más en la mitología andina. Se trata de la noción teórica de *pacha*, que presenta la relación crítica entre los mundos existentes según su distribución:

Pacha seguida o precedida, según convenga, de otros vocablos sirve para: determinar los espacios (cosmogónicos o metafísicos), delimitar fases históricas (edades y períodos —en Waman Poma—), expresar los tiempos relativos (presente, pasado y porvenir), hablar de cambios fundamentales (naturales y sociales), marcar tiempos de cosechas, definir el tiempo-espacio como una globalidad de conjunción (*kay pacha*) y en otros quehaceres. (Manga, 1994, p. 157; énfasis mío)

En “La pequeña compañía”, el diálogo temporal revela que los cambios fundamentales, asociados a la denuncia social de la esclavitud, no han sido ejecutados. El “*nawpa* sin duplicación” pertenece al *kay pacha*, es decir, al conjunto espaciotemporal que permanece en conflicto en el relato. Entonces, la historia de la familia Terreros es una historia reprimida para beneficio del poder.

Finalmente, la caracterización teórica sobre el *supay* no es fortuita. En el cuento, este concepto aparece cuando un anciano vestido de harapos increpa a Gonzalo, tanto en quechua como en español:

En ese instante, un anciano vestido en harapos que lo observaba desde una banca se acercó a él golpeándose el pecho con gesto amenazante: “¡A ver, pégueme **a mí también**, don Gonzalo! ¡**Supay don Gonzalo!**”. Él, sorprendido, retrocedió dos pasos, pero el anciano intentó golpearlo y él no tuvo otra opción que enviarlo al suelo de un empujón. Al verlo caído, sintió lástima, quiso ayudar al viejo a levantarse, mas **el hombre rechazó su mano** y continuó lanzando frases airadas que mezclaban quechua y español. (Fernández, 2015, p. 89; énfasis mío)

Este escenario de denuncia —extraño e inesperado— permite establecer un vínculo teórico con el concepto mitológico. De esta manera, se complementa la caracterización intermedia-siniestra de las figuras seleccionadas, pero también de aquel pasado reprimido que aparece tensionado en el presente con el anciano que culpabiliza al linaje de los Terreros, representado en Gonzalo. Según Rocío Quispe-Agnoli, el *supay* fue utilizado por los españoles para catalogar a lo sagrado indígena como una otredad maligna:

[P]ropongo examinar *supay* como término y concepto asociado con entidades sobrenaturales que **los autores españoles redujeron a sinónimos de otredad maligna** en los Andes sin prestar atención a su compleja red semántica.

[E]xaminar la idea europea de identidades ideales en los siglos XVI y XVII, desde la cual se estableció **una relación de contigüidad entre lo sagrado indígena y la otredad maligna**. La otredad maligna constituye la posición más extrema de **rechazo social** en la que los discursos religiosos de una sociedad colocan a un sujeto. (Quispe-Agnoli, 2014, pp. 50-51; énfasis mío).

Sin embargo, en “La pequeña compañía”, el concepto de *supay* es utilizado de manera inversa: no son los sujetos de poder quienes excluyen al indígena mediante esta inscripción, sino el grupo vulnerable y silenciado (representado por el anciano y Antuca) quien revela que la otredad maligna está en los patrones de la hacienda, específicamente, en el abuelo de los Terreros. Por ello, ambos personajes intermediarios (el conejito imaginario y Martha) adquieren esta naturaleza maligna de *supay*: sus *modus operandi* cronotópicos y sus desfamiliarizaciones progresivas exteriorizan la crítica histórica-social reprimida.

El conejito imaginario, un *supay* tramposo: de la moneda curativa a la moneda esclavizadora

El conejito imaginario revela el pasado histórico reprimido familiar —en su papel de intermediario espaciotemporal— a partir de su interacción con la moneda histórica. Esta operación se realiza en dos momentos: (i) en el convencimiento del conejito a María Fe sobre su comportamiento positivo para curar a Toñito y (ii) en el paralelo entre la fotografía del abuelo Terreros y la transacción del animal imaginario. A partir de ambos momentos, propongo una antesala a la posterior transformación demoníaca que ejecuta esta criatura fantástica. Además, en ambos casos, la caracterización del conejito como *supay* responde al propósito de cada situación. En el primer caso, la interacción del personaje indica su naturaleza tramposa, en tanto que elabora un plan para seducir a María Fe, mientras que, en el segundo, revela su transformación demoníaca en su performan-

ce, bajo la imagen de un animal imaginario y fantasmal, con el fin de servir a sus patrones contemporáneos.

Primero, el conejito imaginario se relaciona con el comportamiento tramposo del *supay* al convencer a María Fe sobre el poder curativo de la moneda que le ofrece. Según Rocío Quispe-Agnoli, el *supay* posee un espíritu tramposo que persuade a los demás:

Cieza de León, por ejemplo, refirió que el demonio, a quien los indios llamaban *supay*, **se aparecía en formas distintas** y les hablaba acerca de la **vida placentera más allá de la muerte** (1553: 186-187). Cieza caracterizó a *supay* como un **espíritu tramposo** que intentaba engañar a los indios para que éstos continuaran con sus prácticas idólatricas. Esta forma de comprender *supay* será recurrente en las traducciones al castellano como **duende, un espíritu travieso que persuadía con su carisma**. (Quispe-Agnoli, 2014, p. 52; énfasis mío)

El convencimiento del animal se logra de manera progresiva en el relato por medio de su desfamiliarización tramposa. El animal imaginario le otorga a María Fe una moneda antigua con el fin de curar a Toñito, hijo de Juan Ortiz, amigo de Gonzalo. De esta manera, se cree que es una entidad que solo desea ayudar a un niño enfermo:

“Toma, papi. Esto es para curar a Toñito”, dijo la niña tendiendo hacia su padre **una antigua moneda de cinco centavos**. “¿Princesita, quién te ha dado esto, quién te ha contado de Toñito?”. “El conejito”, contestó su hija, **“el conejito dice que si lo pones en su cama, Toñito se cura”**. (Fernández, 2015, p. 94; énfasis mío)

No obstante, el verdadero propósito del conejito es utilizar a María Fe —como su propia intermediaria— para aproximarse a Toñito, otra figura infantil vulnerable. Por ello, una vez que logra infiltrarse, pues Gonzalo obedece a su hija —persuadida por el animal— y coloca la moneda bajo la almohada de Toñito,

el conejito revela su verdadera esencia demoníaca: debilita a María Fe, la verdadera víctima histórica, —a cambio de la mejora del niño— e ingresa en su psique para hablarle sobre “la vida placentera más allá de la muerte”:

Gonzalo se sentía contento por su amigo, pero contrastaba la radiante vitalidad de Toñito con el giro operado en María Fe. No se trataba de su salud, sino de un **evidente cambio en su carácter**, pues de ser una niña alegre y habladora, [...] a volverse una **criatura callada e insegura**, que **temía quedarse sola** en cualquier lugar. La **mutación se había dado de manera progresiva**, hasta agravarse hacia poco. (Fernández, 2015, p. 97; énfasis mío)

De este modo, establezco una antesala a la transformación final del conejito. En el cierre del relato, la persuasión del animal es exitosa, pues el debilitamiento de María Fe es propicio para los objetivos demoníacos de los patrones contemporáneos.

Segundo, el vínculo entre la fotografía del abuelo (en el pasado) y la moneda que recibe María Fe (en el presente) entrelaza ambos tiempos para revelar la historia familiar reprimida:

Extrañado, Gonzalo vació el contenido de la caja, había muchas fotografías amarillentas, imágenes de sus abuelos en distintas partes de la hacienda. En una de ellas, su abuelo aparecía **sosteniendo entre las manos lo que parecía un puñado de monedas**, de pie junto a una **niña india encadenada de pies a manos**. (Fernández, 2015, p. 100; énfasis mío)

Este antecedente familiar retorna para romper con el escenario idealista de Gonzalo Terreros: (i) sus antepasados fueron, en realidad, unos patrones abusadores y (ii) su propia hija, como un símbolo crítico contemporáneo, funciona como un paralelo con la niña india que tiene encadenada su abuelo.

Para que estas rupturas se realicen de manera exitosa, el conejito imaginario sufre una transformación: performa como una criatura imaginaria y fantasmal —es decir, como una pre-

sencia residual del pasado histórico— para posteriormente resignificar la mitología andina al conducir a la víctima —la niña María Fe— a la violencia simbólica siniestra: “Los niños suelen inventar amigos imaginarios, una pequeña compañía para sus juegos, **es normal**’, expresó [Martha]” (Fernández, 2015, p. 94; énfasis mío). Sin embargo, esta estrategia performativa solo funciona con la esposa, quien también es una intermediaria. Por el contrario, Gonzalo sospecha de este animal hasta el final, pues incluso le relata la historia “imaginaria” al policía ante la desaparición —o sacrificio final— de María Fe. Según Verónica Cereceda, en el mundo de abajo andino existen los *khuru*, conocidos como los animalitos del *supay* que poseen una condición demoníaca y transformadora:

Si algún **animal doméstico** llega a estar representado en estas imágenes del *ukhu pacha*, lo es **en forma extraña, cambiando sus características normales**. Una de las creaciones andinas del infierno parece esta **especial taxonomía** que reúne **lo silvestre con aquello fantástico**, no presente en la vida cotidiana. (Cereceda, 2016, p. 248; énfasis mío)

Precisamente, el conejito imaginario establece una relación espacial con el mundo de abajo en dos sentidos: (i) por la ubicación bajo tierra de su hogar y (ii) por el nexo con lo antiguo —el pasado de la esclavitud— a partir del “viejo y oxidado grillete” (Fernández, 2015, p. 96) en su madriguera. Sin embargo, la potencia de aquel nexo mitológico reside en su metamorfosis demoníaca. Así, en el presente, el conejito se convierte en el abusador de María Fe: “Habían pasado dos días desde que **apareció sucia de tierra y culpando al conejito de pegarle y jalarle los pelos**, y continuaba fiel a su versión de los hechos” (Fernández, 2015, p. 96; énfasis mío). De esta manera, la hija de Gonzalo es comprada por el conejito imaginario por medio de la moneda antigua. Esta transacción se realiza debido a que este animal es (i) un representante del pasado violento y (ii) un

intermediario, en el presente, de Martha y Juan Ortiz, símbolos contemporáneos de la esclavitud a partir del sacrificio final.

Martha, un *supay* femenino: la progresiva desfamiliarización demoníaca

Martha, como segunda intermediaria, revela el pasado histórico reprimido a partir de su proceso de desfamiliarización demoníaca. “La pequeña compañía” inicia con una descripción idealizada de este personaje, por parte de su esposo Gonzalo: “Martha era otro regalo de la vida” (Fernández, 2015, p. 86). No obstante, esta imagen se deteriora en el proceso de desfamiliarización de Martha, quien, como *supay* femenino, engaña al protagonista y revela su verdadera naturaleza demoníaca en el cierre del relato: “Este *supay* femenino solía tomar la forma de una mujer seductora que trataba de **distraer al héroe de las historias** y no se le entendía como demonio sino como **duende**” (Quispe-Agnoli, 2014, p. 58; énfasis mío). En el desarrollo de la desfamiliarización del personaje, se evidencia su comportamiento distractor hacia Gonzalo. En su papel de intermediaria, performa a lo largo de la trama sus roles modélicos como madre y esposa. Así, ejecuta a la perfección —en complicidad con el conejito imaginario— el sacrificio final de su propia hija.

Este proceso de desfamiliarización de Martha puede dividirse en tres etapas. En primer lugar, la mujer empieza a despreocuparse cada vez más por su familia al dejar sola a su hija María Fe, pese a su estado de salud delicado:

“¿Martha, dónde estás?”. “Con el padre Domingo, amor, le traje unos melones. ¿Ya se despertó la bebe?”. “¿Cómo, no la llevaste contigo?”. “No, Gonza, **la dejé dormidita en su cuarto**”. **María Fe no se hallaba** en su recámara, ni en ninguna de las otras tres habitaciones del segundo piso, tampoco en la sala, el comedor, la cocina o el ala de servicio. (Fernández, 2015, p. 99; énfasis mío)

Bajo una mirada tradicional de género, este comportamiento de Martha refleja una ruptura con su deber social materno, pero también un extrañamiento personal de Gonzalo sobre su propia esposa. En esa línea, transgrede los dos roles adjudicados a su condición femenina: madre y esposa. Este planteamiento puede complejizarse a partir de un paralelo con la figura de la bruja, desarrollada por Silvia Federici: “Estas mujeres, gravemente **perturbadas** desde el punto de vista emocional, eran particularmente susceptibles a la sugerencia de que **albergaban demonios y diablos**, y estaban **dispuestas a confesar su cohabitación con espíritus malignos**” (Federici, 2010, p. 220; énfasis mío). Esta comparación no es casual, debido a que la naturaleza demoníaca de Martha se corresponde con la asociación del *supay* femenino.

En ese sentido, la desfamiliarización femenina propone dos lecturas: (i) Martha es un demonio para su género, en tanto que transgrede los roles propios de una “mujer” y (ii) el personaje femenino es maligno por su relación con la figura mitológica del *supay*, cuyo nexa implica una posterior crítica social a la historia familiar reprimida de la esclavitud. En adición, Martha no “[está dispuesta] a confesar su cohabitación con espíritus malignos”; por el contrario, no es obligada a dicha confesión, pues su condición engañosa de *supay* le permite ocultarla. Así, su relación simbólica con el mal histórico se oculta hasta el final.

En segundo lugar, el proceso de desfamiliarización sigue con el comportamiento extraño de Martha en el espacio de la hacienda. Desde su llegada a La Florida, existe una desconexión entre el personaje y las experiencias andinas: “ella, que no estaba acostumbrada al clima serrano, **prefirió permanecer unos minutos más en el coche**” (Fernández, 2015, p. 85; énfasis mío). Aquí se nota claramente la contraposición entre la ciudad y el campo encarnada en Martha, quien muta de un espacio al otro. Esta filiación del personaje con el campo y lo andino se enfatiza en la invitación a los colaboradores de la mina de

Gonzalo. Martha, ajena a las tradiciones, propone realizar una pachamanca:

Martha le propuso realizar una pachamanca para sus colaboradores de la mina; él hubiera preferido una parrillada, pero **a ella le parecía «más bonito algo típico»**, y él no pudo negarse al escucharla tan entusiasmada. Con todo, lo satisfacía que su esposa, una mujer de sol y playa, apreciara tanto las tradiciones serranas **que hasta se animara a practicar algunas**, pues, además de la comida, unos días atrás él **la había sorprendido escarbando un hoyito en el jardín** y, al preguntarle por lo que hacía, ella respondió con una sonrisa de chiquilla juguetona que **era un pago a la madre tierra**. (Fernández, 2015, pp. 88-89; énfasis mío)

Aparte de la contradicción entre aquella figura y la Martha inicial, en este punto sugiero establecer un nexo mitológico necesario. Según comenta Verónica Cereceda, el *supay* femenino se relaciona con la *pachamama*, tal como plantea el relato de Fernández:

La presencia ya sea del *supay* macho (hay figuras que lo presentan como un pene) o de su contraparte femenina refuerzan las concepciones citadas por Gabriel Martínez de que **el *supay* o *saqra* sería una entidad doble hembra/macho**, siendo **su parte femenina la *pachamama***, que también pertenece al *ukhu pacha*. (Cereceda, 2016, p. 259; énfasis mío)

En ese sentido, el extrañamiento del personaje femenino no solo indica un despojo de sus relaciones familiares, sino también su conversión en una figura demoníaca. De esta manera, es posible la ejecución de su rol intermediario y su representación contemporánea del patrón abusivo. Sin embargo, a partir de la condición de “entidad doble hembra/macho”, también es posible sugerir que las dos figuras seleccionadas (Martha y el conejito) son una misma criatura desdoblada en dos: mientras que el conejito imaginario cumple el rol masculino de persuadir

y engañar a la víctima, Martha funciona como la parte femenina que prepara la tierra para el desarrollo del ritual demoníaco. Además, este ritual andino se asemeja al hogar del conejito, cuya madriguera también es un hoyo en la hacienda.

Finalmente, la desfamiliarización culmina con el final de la historia, que sugiere la infidelidad y participación demoníaca de Martha en el sacrificio de su propia hija:

[E]l leve sonido de **las voces de Martha y Juan Ortiz** lo obligaron a detenerse, una débil luz brillaba detrás de la cabaña de huéspedes. Se acercó sin hacer ruido y lo que vio trajo de inmediato a su mente lo que Antuca le respondió a la Policía sobre el retrato amarillento de su abuelo: **los patrones raptaban niñas para ofrecerlas al diablo, señor, eran como demonios.** (Fernández, 2015, p. 102; énfasis mío)

Para Gonzalo Terreros, esta situación significa el desvelamiento completo de su historia familiar reprimido a lo largo del relato. Sus relaciones amorosas y amicales se desmoronan en la asociación simbólica contemporánea con los patrones esclavizadores. En este punto, resulta importante detenerse en el personaje de Juan Ortiz. Su inclusión en el sacrificio final no es imprevista, debido a que posee una posición de poder entre los colaboradores de la mina. En ese sentido, los dos representantes contemporáneos de la historia abusiva —es decir, Martha y Juan— pertenecen a una misma clase social poderosa. Nuevamente, retomo el nexo mitológico para comprender el método inverso que plantea el relato, a propósito del *supay* y lo demoníaco andino:

Dichos animales son alegorías de las autoridades coloniales. Estamos ante una manifestación icónico-visual del tema del **mundo al revés** que el cronista usó para expresar **cómo el bien y el mal habían cambiado posiciones** en los Andes coloniales. En lugar de un hombre deformado por cuernos, colas, pezuñas y alas de murciélago, **los oficiales**

españoles son “animales del diablo” que han tomado el lugar de pumas, armadillos y zorros. (Quispe-Agnoli, 2014, p. 59; énfasis mío)

En este caso, dejo de lado los animales (el conejito imaginario) para proponer el mismo vínculo con Martha y Juan Ortiz: ambos son alegorías de las autoridades de la hacienda La Florida, quienes esclavizaban a niñas y a la servidumbre. Pese a que Gonzalo también pertenece a la misma condición social (tanto por su linaje como por su posición laboral), su desconocimiento genuino del pasado familiar lo separa del ejercicio corrupto de poder. Por el contrario, es una víctima que debe procesar una verdad revelada que involucra a sus filiaciones pasadas, presentes y futuras.

Conclusiones

En suma, “La pequeña compañía” [2007] de Yeniva Fernández revela el pasado histórico reprimido de la familia Terreros. Por medio del conejito imaginario y Martha se exponen los abusos cometidos por los antiguos patrones de la hacienda La Florida. Por un lado, la desfamiliarización de los personajes seleccionados enfatiza los silencios impuestos en las demás figuras del lugar, así como el impacto del protagonista Gonzalo Terreros frente al descubrimiento de una verdad familiar pasada que se transporta de manera simbólica al presente. Por otro lado, la relación con la mitología andina, particularmente con la figura demoníaca del *supay*, complejiza a los personajes intermedios del cuento. Se exalta la naturaleza demoníaca de los patrones para sugerir una crítica histórica-social a partir de las relaciones de poder. En ese sentido, el marco teórico propuesto permite ahondar en la mirada crítica al pasado colonial y a la historia del Perú.

Referencias bibliográficas

- Cereceda, V. (2016). En torno al supay andino: el aporte de lo visual a su interpretación. En L. Bugallo y M. Vilca (compiladores), *Wak'as, Diablos y Muertos. Alteridades significantes en el mundo andino*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Federici, S. (2010). La gran caza de brujas en Europa. En V. Hendel y Leopoldo Sebastián Touza (traductores), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Fernández, Y. (2015). La pequeña compañía. *Siete paseos por la niebla*. Lima: Campo Letrado Editores.
- Freud, S. (1996). Lo siniestro. *Obras completas, Tomo III*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Manga, A. (1994). Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo. *Revista Española de Antropología americana*, 24, 155-189.
- Quispe-Agnoli, R. (2014). El silencio de Guamán Poma de Ayala ante Supay: de duende, espíritu y fantasma a diablo. *Letras*, 85(121), 47-61.

**LA PERTINENCIA DE LA LITERATURA DE LA VIOLENCIA
POLÍTICA DENTRO DEL CANON LITERARIO**

**THE RELEVANCE OF THE LITERATURE OF POLITICAL
VIOLENCE WITHIN THE LITERARY CANON**

**A RELEVÂNCIA DA LITERATURA DE VIOLÊNCIA POLÍTICA
DENTRO DO CÂNONE LITERÁRIO**

Jeremías B Martínez Rodríguez*

UNMSM – UCSS, Lima
jeremias.martinez@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0003-2985-1186

Recibido: 15/02/2025

Aceptado: 12/03/2025

* Es bachiller y licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde cursa la Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana. También egresó de la Maestría en Literatura Infantil y Juvenil (UCSS). Ha sido ponente en congresos nacionales e internacionales y ha recibido reconocimientos como la mención honrosa en el concurso Un millón de palabras (2012) y la beca del Instituto de Investigaciones Humanísticas (2014). Fue finalista en el Premio Bienal Copé de Novela (2015) y en el Premio de Novela Corta Julio Ramón Ribeyro (2020). Ha publicado las novelas *Saudade* (2018), *La conjura de los dinosaurios* (2019) y *La ceguera es como el mar* (2020). Sus líneas de investigación incluyen el canon literario peruano, la autoficción, la narrativa contemporánea y la literatura infantil y juvenil. Es miembro del Grupo de Estudios sobre Ética y Literatura (GDESEYL).

Resumen

El presente estudio analiza la inclusión de la literatura sobre violencia política en el canon literario peruano. El problema central es cómo este tipo de narrativa, inicialmente marginada, ha logrado posicionarse en los circuitos oficiales. La hipótesis plantea que la literatura de la violencia política ha sido reconocida a través de mecanismos como la crítica literaria y los concursos, pasando de una posición periférica a una de mayor aceptación.

La metodología empleada es un análisis del campo literario peruano, con especial atención a la relación entre canon institucional y comercial, basado en teorías de Pierre Bourdieu y estudios previos sobre literatura y violencia. Se examinan premios literarios, la recepción crítica y la evolución de este subgénero dentro del sistema editorial. El artículo concluye que la narrativa de la violencia política se ha consolidado como un espacio legítimo de representación de la memoria y la identidad nacional.

Palabras clave: canon literario, violencia política, narrativa peruana, campo literario peruano.

Abstract

The present study analyzes the inclusion of literature on political violence in the Peruvian literary canon. The central problem is how this type of narrative, initially marginalized, has managed to position itself in official circuits. The hypothesis states that the literature of political violence has been recognized through mechanisms such as literary criticism and contests, moving from a peripheral position to one of greater acceptance.

The methodology used is an analysis of the Peruvian literary field, with special attention to the relationship between institutional and commercial canon, based on theories of Pierre Bourdieu and previous studies on literature and violence. Literary awards, critical reception and the evolution of this subgenre within the publishing system are examined. The article concludes that the narrative of political violence has been consolidated as a legitimate space for the representation of memory and national identity.

Keywords: literary canon, political violence, peruvian narrative, peruvian literary field.

Resumo

O presente estudo analisa a inclusão da literatura sobre violência política no cânone literário peruano. O problema central é como esse tipo de narrativa, inicialmente marginalizada, conseguiu se posicionar nos circuitos oficiais. A hipótese afirma que a literatura de violência política

ca tem sido reconhecida por meio de mecanismos como crítica literária e concursos, passando de uma posição periférica para uma de maior aceitação.

A metodologia utilizada é uma análise do campo literário peruano, com especial atenção à relação entre cânone institucional e comercial, com base nas teorias de Pierre Bourdieu e em estudos anteriores sobre literatura e violência. São examinados os prêmios literários, a recepção crítica e a evolução desse subgênero dentro do sistema editorial. O artigo conclui que a narrativa da violência política se consolidou como espaço legítimo de representação da memória e da identidade nacional.

Palavras-chave: cânone literário, violência política, narrativa peruana, campo literário peruano.

1. El canon literario

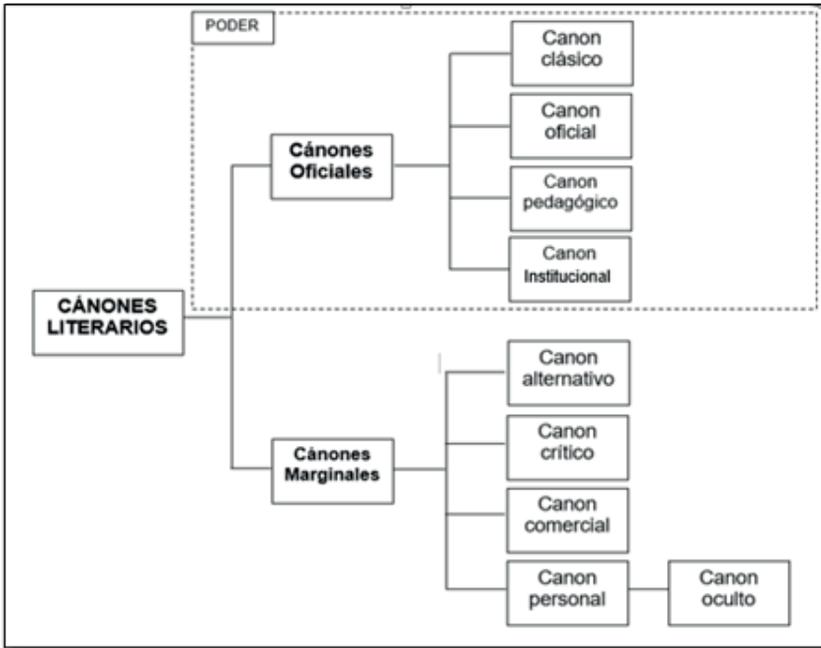
Enric Sullá, ante la pregunta ¿qué es el canon literario?, escribe “[es] una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (1998, p. 11). De esta cita se pueden inferir algunas otras preguntas, como ¿quién define dichas obras como valiosas y por qué?, o ¿qué criterios se han de tomar en cuenta para dicha valoración? Es por ello que, líneas más adelante, afirma que no todas las obras pueden ser incluidas en ese elenco, sino solo las que cumplen ciertos requisitos, como el estético o cualquier otro que esté siempre en conexión con el grupo de poder de la sociedad que confecciona dicho canon; es decir, vincula el canon literario con la ideología dominante, que es la que respalda dicha hegemonía de la minoría dirigente. Por ello, se puede definir al canon, siguiendo a Sullá, como un almacén cultural de textos que reflejan los intereses y la ideología dominante de un grupo de poder.

1.1. Tipología del canon literario

Es pertinente anotar que no existe un solo canon literario, sino que existen *los* cánones literarios. Wendel Harris, con su artículo “Canonicidad” (1991) amplía de seis a diez la tipología propuesta por Alaister Fowler en 1979. Desde entonces es esa la que se ha utilizado. Creemos que dicha división resulta insu-

ficiente, sobre todo si se piensa el canon literario como señala Sullá (como espejo de una sociedad y de la ideología del Poder). Por ello que, para mejor clasificar los múltiples cánones hemos dividido en dos grandes grupos a los cánones literarios que a su vez se subdivide en nueve cánones entre la dos, que vendría a ser la tipología que proponemos¹:

Nuestra división se basa en la cercanía del canon al poder. El poder en su afán de perpetuar la superestructura vigente busca reproducirse en los individuos de la sociedad. Ahora, una reproducción cultural implica la (re)creación de elementos nuevos, esto porque las sociedades son dinámicas, y si bien la matriz cultural varía a la par que la sociedad, hay elementos que deben ser creados para ajustarse a ese cambio. Este cambio sugiere un reacomodo de las relaciones sociales. Es aquí donde las fuerzas que permanecen como tendencias se constituyen en el foco de la cultura, por ello se les denomina Centro, que al estar ligados a los grupos de poder buscan reproducir la ideología hegemónica. Por ello, los productos culturales salidos de este Centro son tomados (e impuestos) como los oficiales, en el sentido de que representan adecuadamente (y reproducen) la ideología del Poder. Sin embargo, desde los lugares alejados de este punto que no son centros de poder, a los cuales se denominan Periferia, surgen respuestas con respecto a lo oficial. Estas respuestas al no tener el respaldo del centro se toman como marginales. Entre ambos puntos (Centro/Periferia) hay cierta dinámica de imposición, por lo que los productos culturales del centro influyen en la periferia y viceversa. Lo resaltante es que cada punto, tanto el Centro y la Periferia, generan sus propios productos culturales a través de un intercambio entre culturas. Por eso, si el Centro (del Poder) genera cánones oficiales, la Periferia (del Poder) genera cánones marginales. Por lo tanto, nuestra división, amparada en lo ya explicado, se basa en esta cercanía que los tienen con el Poder del centro del sistema².



De esta división nos centraremos en el canon institucional y el canon comercial. Con relación al primero, lo definimos como aquel conjunto de textos cuya formación está encargada a un agente cultural capacitado, en quien se ha delegado la autoridad para llevar a cabo dicha tarea, y al que también le han dotado de criterios para dicha labor, por ejemplo, los valores que deben estar implícitos en el canon. En el canon institucional se pueden reconocer aquellos valores aprendidos durante la formación del agente cultural, sean estos literarios o extraliterarios. Por lo tanto, el canon institucional se conforma por textos en donde el agente canonizador ha hallado los valores aprendidos en la Institución —valores que son en algún modo afines a la ideología del Poder— y, además de dinamizar el campo cultural, dan cuenta del estado de la estética dominante en el presente. Con respecto al canon comercial, lo definimos como el tipo de canon que agrupa a los textos que responden a expectativas del

Mercado, es decir, los libros más leídos, los más comprados, los que, en un momento dado, son los más representativos para un grupo de la sociedad, no tanto por los valores literarios hallados en él como por la importancia mediática, el valor agregado que supone estar al día con las exigencias del Mercado. Por todo ello, el canon comercial es un canon efímero.

1.2. Mecanismo de canonización

Si bien en la investigación anteriormente citada exponemos cinco procesos de canonización, para los fines de esta investigación expondremos de manera sucinta dos: la crítica y los concursos literarios. Con respecto a la crítica literaria no es novedad que esta atraviesa una crisis. De ello se percata Peio Aguirre (2014), sobre todo del distanciamiento entre esta y el público lector. A pesar de ello, se tiene una “confianza” en ella, por ser de talante académica, como elemento que define el gusto, que define lo que es literario y lo que no. En ese sentido, si la crítica se acerca a un texto, mejor dicho, si el crítico literario se acerca a un texto, al contar con el respaldo de la institución en que se ha formado, con su discurso está haciendo ingresar al canon a la obra en cuestión (Aguirre, 2014, p. 41). Aguirre también sostiene que el crítico, las veces, también cumple rol de publicista, por lo que su evaluación no siempre se sustenta en valoraciones objetivas del texto, sino en función de intereses extraliterarios, como el de dinamizar las ventas (Aguirre, 2014, pp. 51 - 52).

Los concursos literarios implican el consenso de “expertos en el tema”, por lo que su veredicto debería ser tomado como la aceptación de determinado texto como parte de un canon creado por la institución que convoca dicho premio. Es necesario anotar que aquellos que pasen la valla puesta por el grupo de expertos formarán parte de un grupo selecto, dejando atrás a “los excluidos” que, no cumplen dichos requisitos, es decir, lo que no ganaron. Encontramos, entonces, que el canon literario formado a partir de concursos literarios implica dos sectores,

“los elegidos” y “los excluidos”. Una vez aceptado dicho consenso, los elegidos para mantener su vigencia deben pasar otros filtros como los de la crítica literaria. El prestigio que supone un premio, además de destacar en el presente a ciertos textos, dinamiza el campo literario.

2. La literatura de la violencia política³

La violencia política, según Nieburg, es el conjunto “de los actos de desorganización y destrucción y las lesiones cuyo objetivo, elección de blancos o víctimas, circunstancias, ejecución y/o efectos adquieren un significado político, es decir, tienden a modificar el comportamiento ajeno en una situación de negociación con repercusiones en el sistema social” (en: Braud, 2006, p. 16). Por su lado, Rafael Herranz, sostiene que la VP irrumpe contra la normalidad cotidiana de la vida política, pues implica una subversión del orden establecido entre los subordinados y las autoridades, de ahí que sostenga también que la “violencia política surge siempre dentro de unas relaciones de poder, alterando o violando las reglas que rigen en la esfera política, en un marco que proporciona pautas y criterios valorativos” (1991, p. 429), puesto que hay conductas agresivas que no pueden calificarse como violentas. De todo ello, la VP es una disputa por el poder, entre los subordinados que aspiran a tenerlo y las autoridades que quieren conservarlo, y puesto que en dicha beligerancia se emplean la fuerza brutal, la represión, el caos o el terror —ya que, como sostiene Hannah Arendt, la violencia es solo un instrumento—, conlleva a una alteración del orden normal de la vida política y social de una sociedad.

Durante los años 80 el Perú sufrió un periodo de VP que enfrentó a subversivos (que aspiraban llegar al poder) y al Estado (que buscaba eliminar esa subversión para preservar el poder). Entonces, la literatura de la VP⁴ es la que refiere a este periodo⁵, sea directamente o de manera indirecta, caracterizada por

abordar el tema desde distintas aristas que ya mencionaremos más adelante.

3. El campo literario peruano contemporáneo

En la introducción a su libro *Fantasma del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821 – 1980)*⁶, Elton Honores propone una periodización de la narrativa peruana del siglo XX. Así, el “Periodo de discusión y formación del canon tradicional” abarca desde 1900 hasta 1950. Dicha discusión, nos dice, fue iniciada por Riva-Agüero, continuada por Mariátegui y Sánchez, y consolidación de la vertiente indigenista al llegar los años 50s. Distingue, además, tres vertientes matrices dominantes, que son: a) el discurso sobre lo indígena (andino-amazónico)⁷, b) la narrativa fantástica, y c) el discurso criollo (urbano-cosmopolita) (Honores, 2018, p. 16). El siguiente periodo abarca desde 1950 hasta a la actualidad, y a su vez se subdivide en dos periodos que se complementan: la “Narrativa moderna” (1950-1980) y la “Narrativa contemporánea” (1980- actualidad). En este periodo se definen con mayor claridad las tres matrices: el neoindigenismo, la narrativa fantástica y el realismo urbano. Durante la “Narrativa Moderna” el canon literario se define, se diseña (con la Generación del 50) y se consolida (con Vargas Llosa)⁸ (p. 22). También se hacen claros los ejes dicotómicos del canon literario: urbano/andino, realismo/indigenismo. Por su lado, durante “Narrativa Contemporánea”, sobre todo en los 80, se da una consolidación de lo fantástico⁹. Aparece también la llamada “narrativa joven urbano-marginal”, como prolongación del realismo urbano.

Siguiendo a Niño de Guzmán, Honores enfatiza que la narrativa rural y urbana (el neoindigenismo y el realismo urbano) recalcan en el realismo social mimético-verosímil que representa lo público¹⁰, pues recrean lo que ocurre a su alrededor; una tendencia opuesta sería la que incide en la problemática individual (“drama burgués íntimo” y representación de lo privado)¹¹;

la otra sería la metaliteratura. Sobre esta última, se le puede aunar con lo que sostiene Iván Thays¹² (y que también revisa Honores) acerca de un tipo de literatura que “[se consideran que] conforman proyectos singulares más cercanos a la experimentación y a lo fantástico”¹³ (Honores, 2018, p. 25).

Para resumir lo expuesto por Honores, es viable esquematizar a nuestro entender cómo se ha ido dando el desarrollo del campo literario peruano y cómo ha resultado en la actualidad:

Periodo de formación	Narrativa moderna	Narrativa contemporánea
Narrativa Indigenista	Neoindigenismo/andino	Realismo social mimético-verosímil
Discurso criollo	Narrativa urbana/criollo	
Literatura fantástica	Literatura fantástica	Metaliteratura/fantástico
		Drama íntimo

Cabe preguntarnos en este punto por la ausencia de la narrativa de la violencia. Edith Pérez, en su investigación sobre *Rosa Cuchillo*, escribe: “la novela histórica es aquella que tomando hechos, eventos o sucesos histórico los recrea y reactualiza dentro de una obra literaria” (2011, p. 35)¹⁴. Por ello, la narrativa de la VP, al abordar un hecho histórico, pone énfasis en lo verosímil, aunque, como señala ya Honores *visite* las “zonas fronterizas”, como *Rosa Cuchillo*, por ejemplo.

4. La pertinencia de la narrativa de la violencia en el canon literario

Según Mark R. Cox (2000)¹⁵, es a partir de 1986 que la narrativa sobre la VP en el Perú se hace manifiesta, y en adelante se sucedió un boom por la literatura con esta temática. Asimismo, asocia este fenómeno editorial a la narrativa andina. Para explicar este fenómeno refuta a Efraín Kristal, quien sostiene que dicho auge se da por las migraciones masivas lo que causa

un creciente desinterés por parte del lector urbano hacia este mundo, pues ya lo tiene cerca; sin embargo, asegura Cox, la violencia suscitada durante los años ochenta atrajo el interés por saber lo que acontece en aquella zona.

Lo llamativo es cómo Cox, en función de crítico, canoniza obras de VP, así el libro *El cuento peruano en los años de la violencia* contribuye a esa formación del canon. Además, destaca la participación de las editoriales, lo que, definitivamente, hace pertenecer a este tipo de novelas en el canon comercial. Cox enfatiza: “Una cosa que llama la atención es la ausencia de muchas de las casas editoriales de mayor consagración y recursos, habiendo asumido esta labor las casas editoriales pequeñas y las autoediciones” (p. 11). De esto, se deduce que la circulación y producción se hace de modo periférico (alejados de los cánones oficiales), lo que agrega en la marginalidad de dicha narrativa.

Más adelante, nos describe cómo la marginalidad va disputando una posición dentro del campo cultural: “Intervenir en concursos es una de las maneras principales para que los escritores [...] puedan ganar más consagración en el campo de la producción cultural” (*ídem*). Cox nos describe cómo la oficialidad ha ido asumiendo estos discursos marginales. Es así que lo ejemplifica con los cuentos que han obtenido galardones. Durante los 80 y hasta la actualidad los premios más prestigiosos han sido el “Copé” de Petroperú y el “El cuento de las mil palabras” de *Caretas*. Así, nos dice:

Cinco de los cuentos premiados en concurso Copé ha abordado el tema de la violencia política. Dos ganaron el segundo premio: “Ñakay Pacha (El tiempo del dolor)” (1987) de Dante Castro, Arrasco, “El canto del tuco” (1994) de Jaime Pantigoso Montes. Finalistas fueron Enrique Rosas Paravicino con “Al filo del rayo” (1985), Walter Ventosilla con “Trampa tendida” (1992), y Zein Zorrilla con “Castrando al buey” (1985). Dos de los cinco cuentos premiados sobre la violencia política en el concurso “El cuento de las

mil palabras” incluyen “Hacia el Janaq Pacha” (tercer lugar 1987) de Óscar Colchado Lucio, y “En la quebrada” (1987) de Walter Ventosilla”. (p. 12)

Lo resaltante es que estas obras no fueron ganadoras del concurso, aunque estuvieron muy cerca. De ello deducimos que había un recelo sobre el tema de la VP en los sectores especializados de la crítica¹⁶, pero se nota cierta apertura hacia esta narrativa.

Es durante los años 90, que la narrativa VP cobra mayor reconocimiento. Luis Nieto Degregori señala los principales hitos de esta narrativa que han logrado galardón y por ello posesionarse dentro de los cánones oficiales: “[como] Rosa Cuchillo, novela con la cual Colchado recibió en 1996 el Premio Nacional de Novela Federico Villarreal” (2008)¹⁷. La narrativa de la VP ha ido posesionándose tanto en los circuitos oficiales y marginales, ejemplo de ello es que en el año 2004 Julián Pérez es galardonado con el Premio Nacional de Novela por *Retablo*. Asimismo, otros autores, con mayor o menor fortuna, exploran esta narrativa, tal es el caso de Alonso Cueto y su *La hora azul*. De este modo, hallamos un campo fecundo para su desarrollo.

La consolidación se daría cuando el Estado asume totalmente este hecho (quizá como reelaboración de la memoria) a través del Premio Copé, otorgado por Petroperú. En el 2007 ganó *Como los verdaderos héroes* de Percy Galindo; el 2009, *La noche y sus aullidos* de Sócrates Zuzunaga; en el 2011, *Ese camino existe* de Fernando Cueto; y *Criba* en el 2015, de Julián Pérez.

El tema no está agotado, pues *Anamorfosis*, también de Julián Pérez, ha obtenido el XX Premio Novela Corta Julio Ramón Ribeyro (2017), lo que significa no solo una consolidación del autor ayacuchano, sino la vigencia de la narrativa VP, pues, como señala Jorge Terán (2018), hay una lucha tenaz en diferentes tendencias por representar esta época de la violencia, cuya tarea debe asumirse dentro de una dimensión ética que

entienda el fenómeno en su totalidad, no parcialmente, como lo ha venido haciendo el Estado.

5. Conclusiones

Tras lo expuesto, se llegaron a las siguientes conclusiones:

- El canon literario no es un ente neutral ni inmutable, sino que se configura a partir de intereses ideológicos y culturales determinados por grupos de poder. Existen distintos tipos de canon (institucional, comercial, marginal), y su configuración está influenciada por factores externos, como la academia, el mercado y las políticas culturales.
- La literatura de la violencia política ha transitado de la marginalidad a la oficialidad inicialmente, la narrativa de la violencia política en el Perú estuvo relegada a los márgenes del campo literario, pero con el tiempo ha ido obteniendo reconocimiento a través de premios literarios, estudios académicos y el interés de editoriales.
- La crítica literaria y los concursos juegan un papel clave en la consolidación del canon. Si bien en un inicio hubo resistencia a reconocer la literatura sobre violencia política, el tiempo ha permitido su validación a través de premios como el Copé y el Julio Ramón Ribeyro, así como su inclusión en estudios académicos.
- Esta narrativa no solo es una representación estética de hechos históricos, sino que cumple una función testimonial y de reflexión sobre el pasado violento del país. Su consolidación dentro del canon literario contribuye a la construcción de una memoria histórica y a la revisión crítica del papel del Estado y de los actores sociales involucrados en la violencia política.
- A pesar de su reconocimiento en ámbitos oficiales, la narrativa de la violencia política sigue generando debates en torno a su legitimidad dentro del canon. La existencia de

nuevas publicaciones y premios dedicados a esta temática sugiere que continuará siendo un campo dinámico y en disputa dentro del panorama literario peruano.

Notas

1. Esta idea ya la hemos abordado en el capítulo “Teoría del canon” de una investigación llamada *El canon literario peruano como instrumento hegemónico para la conservación del poder: su formación en las escuelas* para optar al grado de licenciado en el 2017.
2. Para una mejor explicación de cada uno de los cánones remitimos a la investigación citada en la nota anterior.
3. En adelante VP
4. Puede darse en poesía y en narrativa. En esta investigación nos ocuparemos de la narrativa.
5. Para una tipología sobre esta, revisar la propuesta por Jorge Terán definiremos el tipo de acercamiento a este hecho
6. Cabe recordar que el libro de honores se centra en la literatura fantástica, sin embargo, sus aportes y anotaciones acerca del desarrollo del campo literario peruano son valiosos.
7. “El discurso sobre lo andino es emergente hacia los años 20s, se extiende y domina durante los años 30s y 40s y tendrá en Alegría y Arguedas a sus máximos exponentes” (Honores, 2018, p. 16). Destacamos lo dicho por Honores acerca del indigenismo, pues, como se verá más adelante se relaciona con la narrativa de la violencia, como lo hace notar Edith Pérez.
8. Honores nos dice que durante los 50 se define, los 60 se consolidan y entre 1968 y 1980 se produce la transición hacia lo contemporáneo.
9. Hay que tomar en cuenta que Honores postula las llamadas “zonas fronterizas”, que son espacios donde convergen la narrativa indígena, la criolla y la fantástica. Precisamente, durante los noventa estas zonas fronterizas son más *visitadas* por los autores.
10. Dentro de esta tendencia podrían ubicarse muchas de las novelas de la VP, como *Ese camino existe* de Luis Fernando Cueto o *La noche y sus aullidos* de Sócrates Zuzunaga, así como *La hora azul* de Alonso Cueto.
11. Podría catalogarse aquí *Criba y Retablo* de Julián Pérez. Hay que recordar que en esta etapa se “visitan” las zonas fronterizas con más frecuencia, por lo que ambas novelas también podrían catalogarse, de cierto modo, en la primera tendencia.
12. Iván Thays en “La edad de la Inocencia” sostiene tres tendencias: a) narrativa urbano-marginal, b) si bien no la específica, Honores la denomina

- “proyectos singulares”, y es lo que hemos citado arriba; y c) Mujeres/varones.
13. En esta tendencia, y también rozando las otras, puede ubicarse, por ejemplo, *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado.
 14. Más adelante explica la Nueva Novela Histórica que, a nuestro entender, es otra modalidad de novela histórica, por lo que no ahondaremos en ese concepto.
 15. Existen también antologías publicadas por Roberto Reyes Tarazona y Gustavo Faverón acerca del tema; sin embargo, la primera se desentiende de la amplitud temática y la segunda comete errores teóricos. De ahí que no las consideremos.
 16. Al respecto de la elaboración de la memoria y las implicaciones de ello, revisar el texto de Jorge Terán (2018).
 17. Se puede aseverar que la apertura de la crítica se dio a partir de la obtención de Mario Vargas Llosa del Premio Planeta con la novela *Lituma en los Andes* (1993).

Referencias bibliográficas

- Alcázar, J. (1998). Harold Bloom y el problema de los cánones literarios. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 3, (1998-2000), 42-57.
- Ansión, J. (1985). Violencia y cultura en el Perú. En F Mac Gregor y J. L. Rouillón, *Siete ensayos sobre la violencia en el Perú* (pp. 58 – 78). Lima, Perú: Fundación Friedrich Ebert.
- Benavides, J. E. (2005). Violencia política y narrativa en el Perú de los años ochenta. *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, 11, 153-162
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2010) *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Braud, P. (2006). *Violencias políticas*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Cox, M. (2000). *El cuento peruano en los años de la violencia*. Lima, Perú: Editorial San Marcos.
- Harris, W. V. (1991). La canonicidad. En E. Sullá, *El canon literario* (pp. 37 – 60).

- Herranz Castillo, R. (1991). Notas sobre el concepto de violencia política. *Anuario de Filosofía del Derecho*, VIII, 427 – 442.
- Honores, E. (2018). *Fantasma del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821- 1990)*. Lima, Perú: Polisemia. <http://revistaargumentos.iep.org.pe/articulos/los-escritores-andinos-la-violencia-y-la-invisibilidad/>
- Nieto Degregori, L. (2008). Los escritores andinos, la violencia y la invisibilidad. *Revista Argumentos*, 4.
- Pérez Orozco, E. (2011). *Racionalidades en conflicto. Cosmovisión andina (y violencia política) en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado*. Lima, Perú: Pakarina Ediciones.
- Sullá, E. (1998). *El canon literario*. Madrid, España: Arco Libros.
- Terán Morveli, J. (2017). La narrativa de la violencia en el Perú: Una primera tipología. *Entre Caníbales*, 5, pp. 75 – 98.
- Terán Morveli, J. (2018). Memoria y literatura en la novelística de Julián Pérez. A propósito de *Anamorfosis*. En E. Pérez Orozco y J. Terán Morveli, *Cuadernos Urgentes. Julián Pérez* (pp. 195 - 222).

**ANÁLISIS DE IMÁGENES ESQUEMÁTICAS EN
LOS MENSAJES DE X (TWITTER) DE POLÍTICOS
SUDAMERICANOS**

**ANALYSIS OF SCHEMATIC IMAGES IN THE X (TWITTER)
MESSAGES OF SOUTH AMERICAN POLITICIANS**

**ANÁLISE DAS IMAGENS ESQUEMÁTICAS NAS MENSAGENS DO
X (TWITTER) DE POLÍTICOS POLÍTIOS SUL-AMERICANOS**

Antonieta Cecilia Carrasco Del Carpio*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
antonieta.carrasco@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0001-7862-2289

Recibido: 18/12/2024

Aceptado: 06/03/2025

* Antonieta Cecilia Carrasco del Carpio es docente principal de la Escuela de Literatura y Lingüística de la Universidad Nacional de San Agustín (UNSA). Traductora en los campos técnico, científico, jurídico y de artículos de investigación. Intérprete simultánea y consecutiva en el ámbito técnico y científico. Sus áreas de especialización docente incluyen lingüística cognitiva y enseñanza de lenguas.

Resumen

En el presente artículo se analizan tres imágenes esquemáticas presentes en los mensajes de X, antes Twitter, de cinco figuras políticas sudamericanas. Se categorizaron las imágenes en tres grupos: CONTRAFUERZA, CONTENEDOR y ESCALA (VERTICALIDAD). La metodología utilizada incluyó un enfoque cualitativo para examinar el contenido de los mensajes. Los resultados indican que las imágenes de CONTRAFUERZA predominan al hablar de grupos percibidos como opositores, mientras que las imágenes de CONTENEDOR promueven la integración. Finalmente, las imágenes de ESCALA (VERTICALIDAD) suelen utilizarse para generar identificación, así como para resaltar los objetivos de política trazados.

Palabras clave: Imágenes esquemáticas, discurso político, Twitter, Análisis de imágenes.

Abstract

In this article, three schematic images present in the messages on X, formerly Twitter, of five South American political figures are analyzed. The images were categorized into three groups: COUNTERFORCE, CONTAINER, and SCALE (VERTICALITY). The methodology used included a qualitative approach to examine the content of the messages. The results indicate that COUNTERFORCE images predominate when discussing groups perceived as opponents, while CONTAINER images promote integration. Finally, SCALE (VERTICALITY) images are often used to generate identification as well as to highlight the outlined policy objectives.

Keywords: Schematic images, political discourse, Twitter, Image Analysis.

Resumo

Neste artigo, são analisadas três imagens esquemáticas presentes nas mensagens do X, anteriormente Twitter, de cinco figuras políticas *sul*-americanas. As imagens foram categorizadas em três grupos: CONTRAFORÇA, CONTENEDOR e ESCALA (VERTICALIDADE). A metodologia utilizada incluiu uma abordagem qualitativa para examinar o conteúdo das mensagens. Os resultados indicam que as imagens de CONTRAFORÇA predominam ao falar de grupos percebidos como opositores, enquanto as imagens de CONTENEDOR promovem a integração. Por fim, as imagens de ESCALA (VERTICALIDADE) são frequentemente usadas para gerar identificação, bem como para destacar os objetivos de política traçados.

Palavras-chave: Imagens esquemáticas, discurso político, Twitter, Análise de imagens.

Introducción

Desde su creación, X ha evolucionado de ser una plataforma para compartir breves pensamientos personales a convertirse en una herramienta clave para la comunicación política y la formación de opiniones (Duncombe, 2019). Esta red social no solo permite a los usuarios intercambiar información, sino que también les brinda la capacidad de participar activamente en la creación de narrativas colectivas. En este proceso, la interacción, los retuits y las respuestas juegan un papel fundamental en la construcción de historias que se expanden y modifican en tiempo real (Sadler, 2018).

En las últimas décadas, Twitter, ahora conocido como X, ha emergido como un espacio de comunicación política de trascendental relevancia, transformando la manera en que los actores políticos, los medios de comunicación y los ciudadanos, interactúan. Este cambio ha facilitado que los estados articulen respuestas políticas inmediatas; también ha originado situaciones de conflicto, como la expulsión de diplomáticos e incluso la intervención en los asuntos internos de otros países (Duncombe, 2019). En este contexto, el intercambio de opiniones sobre temas políticos en tiempo real se ha convertido en un elemento crucial durante las campañas electorales. Además, la interacción en X puede moldear la percepción pública, generando un debate político dinámico (Gil de Zúñiga et al., 2024).

Estas interacciones refuerzan la confianza en el gobierno, ya que los ciudadanos sienten que sus voces son escuchadas. Sin embargo, aunque relevante, la comunicación en X es tanto reactiva como superficial, limitando la profundidad del debate. A pesar de ello, el acceso inmediato a información política sigue siendo clave para moldear las percepciones públicas hacia los temas políticos (Jungherr, 2015).

Esquemas como la “prospectiva” y la “visión de futuro” son esenciales para comprender cómo los líderes políticos proyectan visiones de cambio o estabilidad a través de imágenes y

metáforas. Estos esquemas no solo estructuran el lenguaje; también influyen en cómo se perciben las propuestas políticas. Permiten a los políticos conectar emocionalmente con sus audiencias al presentar sus mensajes en formas visualmente evocadoras que apelan a aspiraciones y temores colectivos (Zhu, 2023).

El discurso político en la era digital ha encontrado en X un canal privilegiado para construir narrativas que conectan emocionalmente con las audiencias y amplifican mensajes directamente (Agustín y Cossarini, 2024). El análisis del discurso político se puede enriquecer mediante los esquemas de imagen, definidos como estructuras cognitivas derivadas de experiencias sensoriales y perceptivas fundamentales que organizan la información (Lou, 2017). Estos esquemas permiten conceptualizar ideas abstractas a través de experiencias físicas concretas y son fundamentales para entender tanto conceptos concretos como abstractos.

El objeto de estudio de esta investigación es el análisis de las imágenes esquemáticas presentes en los mensajes de X de figuras políticas latinoamericanas. Se busca identificar y categorizar estas imágenes en función de su significado. Este análisis se centra en cómo las imágenes esquemáticas contribuyen a la construcción del discurso político.

Contexto de investigación

Los esquemas de imagen son patrones dinámicos que emergen de nuestras interacciones perceptuales. Proporcionan una estructura coherente a nuestra experiencia y son fundamentales para la comprensión del lenguaje y la comunicación en el ámbito de la Lingüística Cognitiva. Según Johnson (1987), estos esquemas son esenciales para comprender el lenguaje, ya que influyen en nuestra percepción y acción. Estos esquemas no solo son relevantes en el lenguaje verbal, sino que también juegan un papel crucial en la comunicación no verbal. Asimismo,

Johnson (2017) señala que la estructura de las imágenes esquemáticas es la base para nuestra comprensión de los términos espaciales y de todos los aspectos de nuestra percepción y actividades motoras.

En el contexto político, los líderes utilizan metáforas y estructuras que resuenan con sus audiencias, para comunicar sus intenciones de manera efectiva. Por ejemplo, esquemas como CONTENEDOR y CAMINO pueden manifestarse en los mensajes políticos, revelando patrones de pensamiento y estrategias comunicativas que no solo reflejan el contenido lingüístico, sino también aspectos culturales e ideológicos subyacentes (Peña Cervel, 2016). Cabe señalar que, si bien para Peña Cervel (2016), verticalidad es una imagen que se deriva de CAMINO, para Johnson (1987), al analizar la verticalidad, la imagen esquemática de ESCALA es más precisa que la imagen de CAMINO, entre otros motivos, porque ESCALA tiene una trayectoria más o menos fija, mientras CAMINO no necesariamente.

El análisis del discurso político se beneficia de la integración de imágenes esquemáticas, que permiten una comprensión completa de los mensajes. Estas imágenes no solo se limitan a lo verbal; también abarcan elementos visuales como memes y carteles, que construyen significados ideológicos complejos. En este sentido, las imágenes esquemáticas juegan un papel crucial en la conceptualización del discurso político, ya que estructuran la relación entre el dominio fuente y el dominio meta mediante esquemas cognitivos recurrentes, como los de contenedor, fuerza y trayectoria (Salih et al., 2024). Por ejemplo, investigaciones del discurso político sobre el Brexit, señalan que, en el mismo, los esquemas de CONTENEDOR Y FUERZA fueron fundamentales para generar emociones de miedo y enojo, movilizándolo a los votantes mediante la metáfora de “recuperar el control” (Martín de la Rosa, 2023). Asimismo, en otras investigaciones como la de Otieno et al. (2017) sobre el discurso político en Kenia, la política se conceptualiza como un viaje, donde el esquema de TRAYECTORIA estructura las

metáforas de progreso o estancamiento en el camino hacia el desarrollo (Otieno et al., 2017). Estos patrones cognitivos no solo influyen en la interpretación de los mensajes políticos, sino que también pueden potenciar la persuasión en campañas electorales, al activar estructuras conceptuales profundamente arraigadas en la experiencia corporal de los ciudadanos (Salih et al., 2024).

Respecto a los elementos visuales como memes y carteles, que construyen significados ideológicos complejos; por ejemplo, un paraguas utilizado en protestas puede simbolizar tanto resistencia como protección contra la opresión, lo que ilustra cómo las representaciones visuales evocan emociones y valores políticos (Lou, 2017).

Michael Kimmel (2009) analiza imágenes esquemáticas en la literatura, explorando su relevancia en la estructura narrativa y la experiencia del lector dentro del ámbito de los estudios literarios cognitivos. Kimmel argumenta que estas representaciones *Gestalt* no proposicionales, que se estabilizan en la infancia a través de experiencias perceptuales y corporales, son fundamentales para estructurar nuestra percepción y acción. A pesar de su uso en estudios literarios, critica su aplicación arbitraria, lo que puede llevar a análisis imprecisos que ignoran funciones narrativas específicas. Aboga por un enfoque sistemático que considere el contexto y la función narrativa de las imágenes esquemáticas, destacando su impacto en la inmersión y la identificación del lector con los personajes. En este sentido, el análisis de imágenes esquemáticas también es relevante en el discurso político. Mientras Kimmel se centra en el ámbito literario, Tseng (2007) resalta que estas imágenes están cargadas de valores que influyen en la percepción social y política, siendo cruciales para legitimar el poder social.

Según Tseng (2007), el análisis de las imágenes esquemáticas es fundamental para comprender la relación entre cognición, discurso y cultura. Estas imágenes, lejos de ser patrones abstractos, están integradas en el discurso, cargadas de valo-

res que influyen en la percepción social y política, legitimando el poder social. Al examinar su superposición, se identifican patrones que reflejan ideologías esenciales para una crítica lingüística efectiva. Las imágenes esquemáticas son dinámicas que además poseen características clave que facilitan la interpretación de conceptos complejos. Este enfoque crítico permite desentrañar cómo el discurso contribuye a la reproducción de estructuras de poder en la sociedad.

Yang (2016) analiza el papel de los esquemas de imagen en la comprensión del lenguaje, destacando su relevancia dentro de la lingüística cognitiva. A través de un experimento con 45 hablantes nativos de inglés, se presentaron oraciones con construcciones verbo-partícula (VP), combinadas con ilustraciones diseñadas para activar esquemas relevantes, clasificadas en ilustraciones de acuerdo, desacuerdo y neutrales al contenido de las oraciones que se les mostraba. Los resultados indicaron que las oraciones con construcciones VP se procesaban más rápidamente cuando las ilustraciones mostradas eran consistentes con el significado de la oración, subrayando la importancia de los esquemas de imagen en la interpretación del lenguaje.

Por otro lado, el estudio de Hedblom et al. (2018) profundiza en los esquemas de imagen como patrones abstractos fundamentales para la cognición, que modelan interacciones relacionadas con procesos y relaciones espaciotemporales. Estos esquemas, como CONTENEDOR, SOPORTE y FUENTE-RUMBO-OBJETIVO, son clave para la percepción, conceptualización y manipulación de objetos en el espacio y el tiempo.

Marco Metodológico y Fuentes de Información

A. Métodos

La investigación se centra en el análisis de las imágenes esquemáticas dentro del discurso político de figuras políticas en X,

utilizando esta plataforma como medio principal para la recopilación de datos. Estas imágenes fueron categorizadas en tres grupos: CONTRAFUERZA, CONTENEDOR y ESCALA (VERTICALIDAD), basándose en criterios que consideran el uso del lenguaje y las representaciones gráficas.

Para facilitar el análisis, se utilizó una ficha de observación documental. Esta herramienta permite organizar la información relevante sobre cada tuit analizado. La ficha incluye campos específicos que describen aspectos clave del tuit, como el nombre del personaje político, la fecha de publicación, el enlace al tuit y el contenido textual. El uso de fichas de observación documental es fundamental en investigaciones cualitativas, ya que permite una recopilación ordenada de datos, facilitando el análisis posterior al proporcionar un marco claro para la interpretación.

A continuación, se presentan las Tablas 1 y 2, las cuales describen los detalles de la ficha de observación documental y los grupos categorizados para el análisis de las imágenes esquemáticas:

Tabla 1

Descripción de la ficha de observación documental

Campo	Descripción
Nombre del personaje político:	Nombre del personaje político cuyo tuit se analizará.
Fecha del análisis:	Fecha en que se realiza el análisis de las imágenes esquemáticas.
Analista:	Nombre del encargado del analizar las imágenes esquemáticas.
Fecha del tuit:	Fecha de la publicación del tuit.
Enlace del tuit:	Enlace directo al perfil de X del personaje político.

Tabla 2

Grupos categorizados para el análisis de las imágenes esquemáticas dentro de los tuits

Grupo Categorizado	Descripción
CONTRAFUERZA	Imágenes que evocan poder, control y autoridad. Estas imágenes suelen estar acompañadas de un lenguaje que refuerzan la idea de dominio o liderazgo.
CONTENEDOR	Imágenes que reflejan planificación, prevención y control de situaciones. Este grupo incluye mensajes que abordan tanto seguridad como la gestión de riesgos.
ESCALA (VERTICALIDAD)	Imágenes que expresan aspiraciones a un estado mejorado o progreso. Estas imágenes suelen estar asociadas con un lenguaje optimista y de un cambio positivo.
Registro de otras posibles imágenes	Registro de otras categorías o imágenes esquemáticas adicionales a las anteriores.

B. Materiales Empleados

En esta investigación, se utilizaron dos materiales principales para llevar a cabo el análisis de las imágenes esquemáticas dentro del discurso político en X:

1. X: Esta plataforma fue la fuente principal de datos. Se recopilaron tuits de figuras políticas latinoamericanas que contenían imágenes esquemáticas relevantes para el análisis. La selección de los tuits se realizó en función de su relevancia temática y su capacidad para ilustrar las categorías definidas: CONTRAFUERZA, CONTENEDOR y ESCALA (VERTICALIDAD).
2. Ficha de observación documental: Se empleó una ficha de observación documental como herramienta fundamental

para organizar y sistematizar la información recopilada. Esta ficha permite estructurar los datos relevantes, facilitando el análisis cualitativo del discurso político.

A continuación se presentan la Tablas 3, que describe la identificación de las imágenes esquemáticas dentro de los tuits:

Tabla 3

Identificación de las imágenes esquemáticas dentro de los tuits

Categoría	Descripción
CONTRAFUERZA	<ul style="list-style-type: none"> a. Símbolos presentes o características multimodales o características multimodales: Puños, pesas, músculos. b. Representaciones gráficas: Poder, resistencia. c. Descripciones textuales: Análisis del contenido verbal de los mensajes políticos en X que reflejan autoridad y control.
CONTENEDOR	<ul style="list-style-type: none"> a. Símbolos presentes o características multimodales o características multimodales: Manos entrelazadas, barreras. b. Representaciones gráficas: Límites, control. c. Descripciones textuales: Análisis del contenido verbal que enfatiza la planificación y la gestión de riesgos.
ESCALA (VERTICALIDAD)	<ul style="list-style-type: none"> a. Símbolos presentes o características multimodales o características multimodales: Flechas hacia arriba, torres. b. Representaciones gráficas: Ascenso, jerarquía. c. Descripciones textuales: Análisis del contenido verbal que expresa aspiraciones a un estado mejorado o progreso.
Registro de otras posibles imágenes	Registro de imágenes esquemáticas.

C. Fuentes

Bajo un criterio de conveniencia, se han elegido como fuentes principales para la presente investigación los tuits publicados por los siguientes políticos sudamericanos:

- a. **Gustavo Petro:** presidente de Colombia, economista y exalcalde de Bogotá, conocido por su enfoque en temas sociales y medioambientales.
- b. **Luis Arce:** presidente de Bolivia y economista, quien ha implementado políticas económicas orientadas a la reducción de la pobreza.
- c. **Luiz Inácio Lula da Silva:** presidente de Brasil y exsindicalista, reconocido por sus políticas sociales que buscan mejorar la calidad de vida de los ciudadanos.
- d. **Javier Milei:** presidente electo de Argentina, y economista, conocido por su estilo provocador y propuestas radicales en economía.
- e. **Gabriel Boric:** presidente de Chile y exlíder estudiantil, representante de una nueva generación política que aboga por reformas sociales y económicas.

La elección de estos políticos para el presente estudio responde al hecho de que se trata de países de nuestra región, algunos de los cuales comparten límites con nuestro país. Este hecho resulta relevante en tanto muestra el desarrollo de tendencias políticas entre nuestros vecinos, los problemas que enfrentan y cómo implementan estrategias de comunicación en la red social X.

Análisis de las Imágenes Esquemáticas en el Discurso Político

Se llevó a cabo un análisis de cada tuit, revisando su contenido completo para identificar las imágenes esquemáticas presentes. Los tuits analizados pertenecen a cinco figuras políticas sudamericanas.

A continuación, se presentan las Tablas 4 y 5, que describen la información general y específica de los tuits analizados:

Tabla 4

Información general de los tuits

Información general	
Nombre de los personajes políticos:	1. Gustavo Petro 2. Luis Arce 3. Luiz Lula 4. Javier Milei 5. Gabriel Boric
Fecha del análisis:	26 de noviembre, 2024
Analista:	Cecilia Carrasco

Tabla 5

Información específica de los tuits

N.º	Nombre	Fecha del tuit	Enlace al tuit
1	Gustavo Petro	30 de octubre, 2024	https://x.com/petrogustavo
2	Luis Arce	29 de octubre, 2024	https://x.com/LuchoXBolivia
3	Luiz Lula	26 de octubre, 2024	https://x.com/LulaOficial
4	Javier Milei	25 de noviembre, 2024	https://x.com/JMilei
5	Gabriel Boric	20 de noviembre, 2024	https://x.com/GabrielBoric

a. TUIT N.º 1:

Gustavo Petro, presidente de Colombia, aborda el tema del capitalismo y su impacto en el medio ambiente, como se muestra en la Figura 1, utilizando un lenguaje cargado de connotaciones que evocan destrucción. A través de las palabras seleccionadas,

el tuit refleja tres imágenes esquemáticas principales: CONTRAFUERZA, CONTENEDOR y ESCALA (VERTICALIDAD).

En la Tabla 6, se identifican las imágenes, como el uso de términos como “destruye” y “más fuerte” en la categoría CONTRAFUERZA, que sugieren una confrontación. La categoría CONTENEDOR se aborda con términos como “clima” y “humanidad”, implicando limitación y control.

Finalmente, en la categoría ESCALA (VERTICALIDAD), frases como “más fuerte” representan una jerarquía entre los elementos señalados, según su “fuerza”. El análisis detallado de estas imágenes se presenta en la Tabla 7, donde se explica cómo las palabras reflejan estas representaciones, desde la CONTRAFUERZA destructiva hasta la contención del entorno y la caída en el orden.

Figura 1

Tuit de Gustavo Petro sobre el capitalismo (Petro, 2024)



Tabla 6

Identificación de las imágenes esquemáticas dentro del tuit de Gustavo Petro

Categoría	Imágenes esquemáticas
CONTRAFUERZA	<ul style="list-style-type: none"> a. Símbolos presentes o características multimodales: Fotografía que muestra los resultados de un desastre natural en una ciudad. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: “destruye”, “destruido”, “más fuerte”.
CONTENEDOR	<ul style="list-style-type: none"> a. Símbolos presentes o características multimodales: Perspectiva de la fotografía, desde un plano superior al desastre. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: “clima”, “humanidad”, “capitalismo”.
ESCALA (VERTICALIDAD)	<ul style="list-style-type: none"> a. Símbolos presentes o características multimodales: ninguno. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: “más fuerte”.
Registro de otras posibles imágenes	CICLO circular

Tabla 7

Análisis de las imágenes esquemáticas dentro del tuit de Gustavo Petro

Imágenes esquemáticas	Análisis de las imágenes esquemáticas
1. Imágenes de CONTRAFUERZA	<ul style="list-style-type: none"> • “destruye”, “destruido”: La palabra “destruye” sugiere un acto de fuerza y poder destructivo. • “más fuerte”: Comparación de fuerzas entre el capitalismo, la humanidad y el clima.

2. Imágenes de CONTENEDOR	<ul style="list-style-type: none"> • “clima”, “humanidad”, “capitalismo”: Los tres conceptos actúan como contenedores, que pueden ser destruidos y destruir, y en cuyo interior están la naturaleza, los seres humanos y las actividades económicas humanas.
3. Imágenes de ESCALA (VERTICALIDAD)	<ul style="list-style-type: none"> • “más fuerte”: La idea de verticalidad entre los conceptos según su poderío.

En el caso de Gustavo Petro, las imágenes esquemáticas son utilizadas para transmitir la idea base de que la “humanidad”, el “clima” y el “capitalismo” se contraponen entre sí en un ciclo de destrucción, donde el “clima” destruye finalmente tanto a la “humanidad” como al “capitalismo”. La multimodalidad tiene un rol preponderante en este tuit, y dice mucho sobre la auto-percepción del tuitero.

b. TUIT N.º 2:

Luis Arce, presidente de Bolivia, se enfoca en la violencia y las consecuencias legales de los actos violentos, como se muestra en la Figura 2, utilizando un lenguaje que evoca confrontación.

En la Tabla 8, se identifican las imágenes, como el uso de expresiones como “condenar enérgicamente”, “imponer sanciones” en la categoría CONTRAFUERZA, que sugieren acciones de confrontación. En la categoría CONTENEDOR, se encuentran términos como “investigación exhaustiva”, que refuerzan la idea de límites y control. Finalmente, en ESCALA (VERTICALIDAD), frases como “asumir las consecuencias” representan la idea de superioridad de la ley sobre las personas.

El análisis detallado de estas imágenes se presenta en la Tabla 9, donde se explica cómo cada expresión contribuye a la construcción de estas representaciones, desde la confrontación hasta el llamado a la justicia y la rendición de cuentas.

Figura 2

Tuit de Luis Arce sobre la violencia (Arce, 2024)

**Tabla 8**

Identificación de las imágenes esquemáticas dentro del tuit de Luis Arce

Categoría	Imágenes esquemáticas
CONTRAFUERZA	<ul style="list-style-type: none"> a. Símbolos presentes o características multi-modales: ninguno. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: “condenamos enérgicamente”, “imponer sanciones”.
CONTENEDOR	<ul style="list-style-type: none"> a. Símbolos presentes o características multi-modales: ninguno. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: “investigación exhaustiva”, “en el municipio de Mairana”, “en Bolivia”.

ESCALA (VERTICALIDAD)	a. Símbolos presentes o características multi-modales: ninguno. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: “asumir las consecuencias”.
Registro de otras posibles imágenes	BLOQUEO

Tabla 9

Análisis de las imágenes esquemáticas dentro del tuit de Luis Arce

Imágenes esquemáticas	Análisis de las imágenes esquemáticas
1. Imágenes de CONTRAFUERZA	<ul style="list-style-type: none"> • “condenar enérgicamente”: Se rechaza con fuerza los actos cometidos por otros. • “imponer sanciones”: Se utilizará la fuerza para obligar a otros a cumplir con las sanciones.
2. Imágenes de CONTENEDOR	<ul style="list-style-type: none"> • “investigación exhaustiva”: Implica un proceso detallado y controlado, para llegar a la verdad. • “en el municipio de Mairana”, “en Bolivia”: Remarca que las acciones y personajes se encuentran en un territorio específico.
3. Imágenes de ESCALA (VERTICALIDAD)	<ul style="list-style-type: none"> • “asumir las consecuencias”: Implica una jerarquía donde la ley de la cual derivan las sanciones está por encima de las personas.

En el caso de Luis Arce, utiliza las imágenes esquemáticas en para presentar un escenario de contraposición de sujetos, por lo que el esquema de CONTRAFUERZA también es preponderante en este discurso.

c. TUIT N.º 3:

Luiz Lula, presidente de Brasil, se centra en la construcción de viviendas y el progreso de los programas sociales en su país, como se muestra en la Figura 3, utilizando un lenguaje que refleja integración.

En la Tabla 10, se identifican las imágenes, como el uso de expresiones como “ y “subimos para 2 salários mínimos, 3 salários mínimos”, “cuidar antes de quem precisa mais” en la categoría ESCALA (VERTICALIDAD), que sugieren la idea de un orden vertical entre sujetos según sus características socioeconómicas.

En la categoría CONTENEDOR, se abordan términos como “casas do Minha Casa, Minha Vida”, “todo povo brasileiro”, que muestran.

El análisis detallado de estas imágenes se presenta en la Tabla 11, donde se explica cómo cada término contribuye a la construcción de estas representaciones, desde el esfuerzo de construcción hasta el ascenso en las condiciones sociales.

Figura 3

Tuit de Luiz Lula sobre la construcción de casas en Brasil (Da Silva, 2024)



Tabla 10

Identificación de las imágenes esquemáticas dentro del tuit de Luiz Lula

Categoría	Imágenes esquemáticas
CONTRAFUERZA	a. Símbolos presentes o características multimodales: ninguno. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: ninguna.
CONTENEDOR	a. Símbolos presentes o características multimodales: ninguno. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: “casas do Minha Casa Minha Vida” “subimos”, “atender nos programas habitacionais”, “todo o povo brasileiro”.
ESCALA (VERTICALIDAD)	a. Símbolos presentes o características multimodales: ninguno. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: “pessoas mais pobres” “subimos para 2 salários mínimos, 3 salários mínimos”, “quem ganha mais”, “cuidar antes de quem precisa mais”.
Registro de otras posibles imágenes	

En cuanto al tuit de Luiz Lula, no se utilizan imágenes esquemáticas de CONTRAFUERZA, empero se utilizan varias de CONTENEDOR y VERTICALIDAD para aportar eficiencia al mensaje en transmitir la intencionalidad de integrar elementos o sujetos de diferentes clases sociales en un solo ámbito de protección.

Tabla 11*Análisis de las imágenes esquemáticas dentro del tuit de Luiz Lula*

Imágenes esquemáticas	Análisis de las imágenes esquemáticas
1. Imágenes de CONTRAFUERZA	No se observa.
2. Imágenes de CONTENEDOR	<ul style="list-style-type: none"> • “casas do Minha Casa Minha Vida”: Implica que las casas son construidas dentro del ámbito de un programa específico. • “subimos”: Se presenta al programa como un espacio. • “atender nos programas habitacionais”: Reitera la idea del programa social como un espacio. • “todo o povo brasileiro”: Implica la idea de las personas dentro de un territorio.
3. Imágenes de ESCALA (VERTICALIDAD)	<ul style="list-style-type: none"> • “pessoas mais pobres”, “quem ganha mais”, “cuidar antes de quem precisa mais”: Implica que las personas se encuentran en escalas, incluso inversas según el criterio que se utiliza, quien es más pobre precisa más, y gana menos, vs quien es más rico, precisa menos y gana más. • “subimos para 2 salários mínimos, 3 salários mínimos”: Implica que los salarios se encuentran en una escala vertical continua.

d. TUIT N.º 4:

Javier Milei, presidente de Argentina, sugiere que se enfrenta a la mentira en el periodismo como se muestra en la Figura 4, para lo cual utiliza un lenguaje cargado de acusaciones y se apoya en imágenes esquemáticas de CONTRAFUERZA.

En la Tabla 12, se identifican las imágenes de CONTRAFUERZA utilizadas y el análisis detallado de estas imágenes se presenta en la Tabla 13, donde se explica cómo las palabras en el tuit refuerzan estas representaciones, destacando la fuerte acusación contra el periodismo.

Figura 4

Tuit de Javier Milei sobre la mentira en el periodismo (Milei, 2024)



Tabla 12

Identificación de las imágenes esquemáticas dentro del tuit de Javier Milei

Categoría	Imágenes esquemáticas
CONTRAFUERZA	<ul style="list-style-type: none"> a. Símbolos presentes o características multimodales: ninguno. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: “frente a periodistas tan mentirosos”, “ataque a la libertad de expresión”.
CONTENEDOR	<ul style="list-style-type: none"> a. Símbolos presentes o características multimodales: ninguno. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: ninguna.
ESCALA (VERTICALIDAD)	<ul style="list-style-type: none"> a. Símbolos presentes o características multimodales: ninguno. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: ninguna.
Registro de otras posibles imágenes	PARTE-TODO

Tabla 13

Análisis de las imágenes esquemáticas dentro del tuit de Javier Milei

Imágenes esquemáticas	Análisis de las imágenes esquemáticas
1. Imágenes de CONTRAFUERZA	<ul style="list-style-type: none"> • “frente a periodistas tan mentirosos”: Sugiere una confrontación con la prensa. • “ataque a la libertad de expresión”: Implica la idea de que el mero hecho de criticar a los “periodistas” será equiparado al uso de la fuerza contra éstos.
2. Imágenes de CONTENEDOR	<ul style="list-style-type: none"> • No se observa.
3. Imágenes de ESCALA (VERTICALIDAD)	<ul style="list-style-type: none"> • periodistas “mentirosos” sugiere que están en un nivel moralmente bajo, debido a su falta de veracidad. • “testigos” que demuestran que mienten: podrían ocupar un nivel más alto en esta jerarquía, al alinearse con la verdad. • La percepción del periodismo refleja una estructura vertical, donde la “mayoría” está abajo (mentiras y farsas) y solo unos pocos se elevan al nivel de la verdad.

Se puede inferir del análisis que el tuitero tiene una visión defensiva frente a la prensa, considerando que es atacado a través de mentiras, pero que si desmiente estos hechos será acusado de atacar a la libertad de expresión. Hay una oposición de fuerzas, una clara delimitación de grupos (verdad vs. mentira) y una percepción de jerarquía moral entre ambas partes. Estas imágenes esquemáticas reflejan cómo organiza cognitivamente la tensión emocional y conceptual que comunica.

e) TUIT N.º 5:

Gabriel Boric, presidente de Chile, presenta su tuit sobre la nueva ley de seguridad en el país, como se muestra en la Figura 5.

En su mensaje, Boric utiliza un lenguaje cargado de imágenes esquemáticas para transmitir la idea de control y victoria.

En la Tabla 14, se identifican las imágenes, como las frases “derribamos un mausoleo narco” y “restringe los funerales de riesgo” en la categoría CONTRAFUERZA, que sugieren acciones contra determinado grupo identificado como “narco”. En la categoría CONTENEDOR, el tuit menciona “desde la plaza” y “en la línea”, lo que implica un interés por remarcar el posicionamiento desde el cual se emite el mensaje. Finalmente, en la categoría ESCALA (VERTICALIDAD), no se identifican imágenes en este tuit.

El análisis detallado de estas imágenes se presenta en la Tabla 15, donde se explica cómo las palabras reflejan estas representaciones, desde el poder de las acciones hasta el control para evitar el delito y el avance hacia la seguridad.

Figura 5

Tuit de Gabriel Boric sobre la nueva ley en Chile (Boric, 2024)



Tabla 14

Identificación de las imágenes esquemáticas dentro del tuit de Gabriel Boric

Categoría	Imágenes esquemáticas
CONTRAFUERZA	a. Símbolos presentes o características multimodales: Fotografías que incluyen a individuos con uniforme militar. b. Representaciones gráficas: Ninguna c. Descripciones textuales: “derribamos un mausoleo narco”, “restringir funerales”, “prevenir la ocurrencia” “recuperar espacios”, “trabajando con fuerza”.
CONTENEDOR	a. Símbolos presentes o características multimodales: Fotografías desde la plaza señalada b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: “Desde la Plaza Augusto D’halmar”; “en Chile”.
ESCALA (VERTICALIDAD)	a. Símbolos presentes o características multimodales: ninguno. b. Representaciones gráficas: ninguna. c. Descripciones textuales: “mayor seguridad”.
Registro de otras posibles imágenes	BLOQUEO, CAMINO

Tabla 15*Análisis de las imágenes esquemáticas dentro del tuit de Gabriel Boric*

Imágenes esquemáticas	Análisis de las imágenes esquemáticas
1. Imágenes de CON-TRAFUERZA	<ul style="list-style-type: none"> a. “derribamos un mausoleo narco”: Sugiere una acción decisiva y poderosa. b. “restringir funerales”: Sugiere el ejercicio de la fuerza contra las acciones de otros. c. “prevenir la ocurrencia”: Sugiere que se utilizará la fuerza para evitar actos no deseados. d. “recuperar espacios”: Implica el ejercicio de fuerza con el objetivo de volver a detentar el control de un territorio. e. “trabajando con fuerza”: resalta la intensidad con la que se trabaja en el presente.
2. Imágenes de CONTENEDOR	<ul style="list-style-type: none"> a. “Desde la Plaza Augusto D’halmar”: Resalta que los sujetos y acciones se realizan dentro de un contenedor, en este caso un espacio público conocido. b. “en la línea” : Subraya los límites del contenedor. c. “en Chile”: Apunta al contenedor general en el cual se dan los hechos políticos y que contiene, además, a los ciudadanos chilenos.
3. Imágenes de ESCALA (VERTICALIDAD)	<ul style="list-style-type: none"> a. “mayor seguridad”: enfatiza la mejora y estabilidad, la elevación hacia un estatus mejor, más alto en la escala de seguridad. La orientación es ascendente (hacia algo más seguro y estable). b. “despachadas en nuestro Gobierno”: se centra en jerarquía y el flujo de poder. La orientación es descendente (flujo desde el poder hacia abajo).

Como se observa, en el caso de Gabriel Boric se utilizan las tres categorías de imágenes esquemáticas, para reforzar la idea de confrontación y control de espacios que luego son utilizados como contenedores desde los que se reitera el compromiso de aumentar la seguridad.

Resultados y discusión

Los resultados del análisis de las imágenes esquemáticas en los tuits de figuras políticas sudamericanas, como Gustavo Petro, Luis Arce, Luiz Lula, Javier Milei y Gabriel Boric, sugieren patrones de uso que responden tanto a estrategias discursivas individuales como a estructuras cognitivas más amplias. En particular, la predominancia de las categorías CONTRAFUERZA, CONTENEDOR y ESCALA (VERTICALIDAD) en los discursos analizados sugiere que las imágenes esquemáticas funcionan como un recurso clave para estructurar la comunicación política en la plataforma X. Estos hallazgos son consistentes con estudios previos que han explorado el papel de las metáforas y esquemas de imagen en la persuasión política y la formación de identidades colectivas (Tseng, 2007; Peña Cervel, 2016; Hedblom et al., 2018).

Uno de los hallazgos más destacados es la relación entre las tendencias ideológicas de los políticos analizados y su elección de imágenes esquemáticas. Mientras que Petro, Arce y Boric emplean las tres categorías analizadas, en el caso de Lula la comunicación está dominada por imágenes de CONTENEDOR y ESCALA (VERTICALIDAD), con un enfoque en la integración y el desarrollo social. En contraste, Milei emplea exclusivamente imágenes de CONTRAFUERZA, lo que resalta un discurso de confrontación y polarización. Este patrón se alinea con estudios que han demostrado cómo los líderes políticos utilizan diferentes esquemas de imagen para estructurar sus narrativas y reforzar sus posturas ideológicas (Kimmel, 2009; Lou, 2017).

Los hallazgos muestran que el uso de imágenes esquemáticas no es aleatorio, sino que responde a estrategias discursivas específicas. En el caso de Petro, su discurso sobre el capitalismo incorpora imágenes de CONTRAFUERZA, que lo presentan como una fuerza destructiva en conflicto con la humanidad y el medio ambiente. Esta estrategia es coherente con investigaciones previas que sugieren que los esquemas de imagen pueden moldear percepciones sociales a través de la activación de estructuras cognitivas profundamente arraigadas (Johnson, 1987; Hedblom et al., 2018).

Por su parte, Arce y Boric utilizan imágenes de CONTRAFUERZA en contextos de seguridad y justicia, donde la oposición entre el Estado y ciertos grupos sociales se presenta en términos de enfrentamiento. Este patrón ha sido identificado en estudios sobre discursos de seguridad, donde los líderes utilizan metáforas de combate para legitimar acciones gubernamentales y reforzar la autoridad del Estado (Agustín & Cosarini, 2024).

En el caso de Lula, la ausencia de imágenes de CONTRAFUERZA y la predominancia de ESCALA (VERTICALIDAD) y CONTENEDOR refuerza su enfoque en la inclusión social y la mejora progresiva de condiciones de vida. Investigaciones previas han señalado que los líderes que enfatizan políticas de bienestar suelen recurrir a estas imágenes para reforzar la percepción de estabilidad y progreso (Yang, 2016; Zhu, 2023).

Por otro lado, Milei emplea exclusivamente imágenes de CONTRAFUERZA, lo que sugiere un discurso basado en la confrontación y la oposición binaria (periodistas vs. verdad, Estado vs. libertad). Su uso de la metáfora de la batalla es coherente con estudios sobre retórica populista, que han identificado el uso de imágenes de conflicto como una estrategia para movilizar emociones y construir una identidad política antagónica (Martín de la Rosa, 2023).

Respecto a la multimodalidad en el corpus analizado, los elementos gráficos en los tuits estudiados no son sobresalientes ni particularmente relevantes. Esto sugiere que el contenido textual predomina sobre las representaciones visuales, aunque estas se emplean ocasionalmente para reforzar las imágenes esquemáticas utilizadas.

Conclusiones

El análisis del contenido textual en los tuits de figuras políticas latinoamericanas revela en la muestra una tendencia predominante hacia la narración verbal, con menor énfasis en representaciones gráficas si bien ocasionalmente se utilizan en coherencia con las imágenes esquemáticas representadas.

Asimismo, se observa que predominan las imágenes esquemáticas de CONTRAFUERZA y CONTENEDOR al hablar de grupos percibidos como opositores, y de la prevalencia del grupo al que se pertenece. Por otra parte, al abordar cuestiones sociales y de desarrollo, se recurre más frecuentemente a imágenes de ESCALA (VERTICALIDAD), especialmente para diferenciar sujetos, así como para distinguir objetivos políticos como superiores a la realidad actual.

En los discursos analizados, las imágenes esquemáticas juegan un papel central para articular las estrategias comunicativas de las figuras políticas. Mientras que las imágenes de CONTRAFUERZA y CONTENEDOR predominan en mensajes vinculados a justicia y seguridad, las de ESCALA (VERTICALIDAD) se asocian más estrechamente a narrativas de desarrollo e inclusión social. Esta distinción muestra la manera en que cada líder modifica su lenguaje esquemático para conectar con los valores y prioridades de su público, modificando no solo el contenido de su discurso, sino también la estructura conceptual que lo sustenta. Mediante metáforas, esquemas de imagen y patrones de pensamiento particulares, los líderes configuran la visión de los problemas y las soluciones que sugieren. Ade-

más, esta adaptación no es únicamente táctica, sino que proviene de la interrelación entre la identidad del líder, la cultura del equipo y los desafíos particulares a los que se enfrenta. La aplicación de diferentes esquemas cognitivos puede impactar en cómo se interpreta, se acepta o se rechaza un mensaje, estableciendo de esta manera la dinámica del liderazgo y la comunicación persuasiva en diversos contextos.

Referencias bibliográficas

- Agustín, Ó. G., y Cossarini, P. (2024). Scaling populism: the discursive articulation of spaces by Vox on Twitter. *European Politics and Society*, 1–19. <https://doi.org/10.1080/23745118.2024.2364612>
- Arce, L. (2024). *Tuit de Luis Arce [@LuchoXBolivia] sobre la violencia*. <https://x.com/LuchoXBolivia/status/1851409650282811500>
- Boric, G. (2024). *Tuit de Gabriel Boric [@GabrielBoric] sobre la nueva ley en Chile*. <https://x.com/GabrielBoric/status/1859226219708842293>
- Da Silva, L. L. (2024). *Tuit de Luiz Lula [@LulaOficial] sobre la construcción de casas en Brasil*. <https://x.com/LulaOficial/status/1861426268933107994>
- Duncombe, C. (2019). The Politics of Twitter: Emotions and the Power of Social Media. *International Political Sociology*, 13(4), 409–429. <https://doi.org/10.1093/ips/olz013>
- Gil de Zúñiga, H., Goyanes, M., y Mateos, A. (2024). Twitter Communication Among Democracy Actors: How Interacting With Journalists and Elected Officials Influence People’s Government Performance Assessment and Trust. *Social Media + Society*, 10(1). <https://doi.org/10.1177/20563051241232907>
- Hedblom, M. M., Kutz, O., y Neuhaus, F. (2018). *Chapter 4 Image Schemas and Concept Invention*. 99–132. https://doi.org/10.1007/978-3-319-65602-1_4
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind*. University of Chicago Press.

- Johnson, M. (2017). *Embodied mind, meaning and reason*, University of Chicago Press
- Jungherr, A. (2015). Twitter as Political Communication Space: Publics, Prominent Users, and Politicians. In *Contributions to Political Science* (pp. 69–106). Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-20319-5_4
- Kimmel, M. (2009). Analyzing image schemas in literature. *Cognitive Semiotics*, 5(s1), 159-188.
- Lou, A. (2017). Viewpoint and image schemas in multimodal political discourse. *Journal of Pragmatics*. <http://dx.doi.org/10.1016/j.pragma.2017.07.002>
- Martín de la Rosa, V. (2023). *Taking back control: The role of image schemas in the Brexit discourse*. *Russian Journal of Linguistics*, 27(2), 276–296. <https://doi.org/10.22363/2687-0088-31509>
- Milei, J. (2024). *Tuit de Javier Milei [@JMilei] sobre la mentira en el periodismo*. <https://x.com/JMilei/status/1861202284702515706>
- Otieno, R. F., Owino, F. R., Attyan, J. M., y Ogone, J. O. (2017). *Image schemas in political discourse in Kenya*. *European Journal of Research in Social Sciences*, 5(2), 71–77.
- Peña Cervel, M. S (2016). Los esquemas de imagen, . En I. Ibarretxe-Antuñano & J. Valenzuela (directores). *Lingüística Cognitiva*, Barcelona: Anthropos Editorial
- Petro, G. (2024). *Tuit de Gustavo Petro [@petrogustavo] sobre el capitalismo*. <https://x.com/petrogustavo/status/1851591126907556167>
- Sadler, N. (2018). Narrative and interpretation on Twitter: Reading tweets by telling stories. *New Media & Society*, 20(9), 3266–3282. <https://doi.org/10.1177/1461444817745018>
- Salih, B. R., Hama Sur, S. A. y Mohammed, S. S. (2024). *Understanding political persuasion: Analyzing image schemas as catalysts in campaign strategies*. *Journal of University of Human Development*, 10(1), 42-47. <https://doi.org/10.21928/juhd.v10n1y2024.pp42-47>
- Tseng, M. Y. (2007). Exploring image schemas as a critical concept: Toward a critical-cognitive linguistic account of image-sche-

- matic interactions. *Journal of Literary Semantics* 36(2):135-157. <https://doi.org/10.1515/JLS.2007.008>
- Yang, T. (2016). Image Schemas in Verb-Particle Constructions: Evidence from a Behavioral Experiment. *Journal of Psycholinguistic Research*, 45(2), 379-393. <https://doi.org/10.1007/S10936-015-9354-6/METRICS>
- Zhu, Z. (2023). A Literature Review of the Image Schema Theory and Concepts of Construction. *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*, 9(4), 542-546. <https://doi.org/10.18178/IJLLL.2023.9.6.467>

**EL DISCURSO DEL LOCO EN *TEOREMA DEL ANARQUISTA*
ILUSTRADO**

**THE MADMAN'S SPEECH IN THEOREM OF THE
ENLIGHTENED ANARCHIST**

**O DISCURSO DO LOUCO NO TEOREMA DO ANARQUISTA
ESCLARECIDO**

Rosa Elena Arias Martínez*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
rosa.ariasm@unmsm.edu.pe
ORCID: 0009-0006-5053-4635

Richard Joel Campos Ochoa**

Ministerio de Educación, Lima
richard.camposo@minedu.edu.pe
ORCID: 0009-0007-5811-6304

Recibido: 08/02/2025

Aceptado: 26/02/2025

* Bachiller en Lengua y Literatura. Egresada de la Maestría de Lengua y literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Cuenta con 20 años de experiencia en la enseñanza de EBR-secundaria. Labora en el Centro Preuniversitario de la Universidad Nacional de Cañete. Este artículo de investigación presenta un resumen del trabajo de tesis *La locura y la configuración de la sociedad en Teorema del anarquista ilustrado de Enrique Verastegui*. Tesis para sustentar el grado de Maestría.

** Docente egresado en Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle. Cuenta con 20 años de experiencia, tanto en educación superior como en la enseñanza de EBR del nivel de secundaria perteneciente al Ministerio de Educación.

Resumen

Esta investigación propone un análisis de la locura presente en la obra *Teorema del anarquista ilustrado* de Enrique Verástegui Peláez y la relación existente entre la idea de transgresión a través de la historia y su desarrollo en la literatura. El análisis se enfoca en la teoría foucaultiana sobre la locura y los aspectos del discurso del loco presentes en el *corpus* de la obra, en la cual se encuentra el desarrollo de la locura como discurso subversivo en contra de la sociedad y la política que rodea al personaje alienado, quien demuestra que los problemas de marginación, resistencia y confinamiento están presentes en la vida de aquellos que se resisten a seguir las normas sociales y las ideas políticas impuestas por el poder, y que por ello, son apartados. Además, con este trabajo se pretende reivindicar la obra narrativa, poco analizada, del autor.

Palabras clave: locura, literatura, discurso, sociedad.

Abstract

This research proposes an analysis of the madness present in the work *Teorema del anarquista ilustrado* by Enrique Verástegui Peláez and the relationship between the idea of transgression throughout history and its development in literature. The analysis focuses on the Foucauldian theory on madness and the aspects of the madman's discourse present in the corpus of the work, in which we find the development of madness as a subversive discourse against society and politics surrounding the alienated character, who demonstrates that the problems of marginalization, resistance and confinement are present in the lives of those who resist to follow the social norms and political ideas imposed by the power and who, for this reason, are set aside. In addition, this work aims to vindicate the narrative work, little analyzed, of the author.

Keywords: madness, literature, discourse, society.

Resumo

Esta pesquisa propõe uma análise da loucura na obra *Teorema del anarquista ilustrado*, de Enrique Verástegui Peláez, e a relação entre a ideia de transgressão ao longo da história e seu desenvolvimento na literatura. A análise se concentra na teoria foucaultiana da loucura e nos aspectos do discurso do louco presentes no corpus da obra, nos quais encontramos o desenvolvimento da loucura como um discurso subversivo contra a sociedade e a política em torno do personagem alienado, que demonstra que os problemas de marginalização, resistência e confinamento estão presentes na vida daqueles que resistem a seguir as normas sociais e as ideias políticas impostas pelos poderes constituídos e que, como

resultado, são deixados de lado. Além disso, o objetivo deste trabalho é reivindicar a obra narrativa do autor, que tem sido pouco analisada.

Palavras-chave: loucura, literatura, discurso, sociedade.

INTRODUCCIÓN

Los términos “locura” y “literatura” están estrechamente relacionados a lo largo de la historia. Esto se evidencia en obras clásicas como *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, y *Hamlet* de William Shakespeare, que destacan por su enfoque sobre la locura como un tema central. Cada una muestra una temática sobre la idea de alienación.

La presente investigación entrelaza la teoría de Michel Foucault en su obra *Historia de la locura en la época clásica* (1967) con algunos aportes de Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura* (2011), y el desarrollo del corpus de *Teorema del anarquista ilustrado* de Verástegui (2009). En el análisis de esta última se puede evidenciar el discurso subversivo del loco, relacionado con la marginación, al separarlo por sus ideas opuestas a las normas establecidas por la sociedad; el confinamiento, al llevarlo al manicomio para evitar que incentive a otros a pensar como él; la resistencia, cuando se opone a seguir órdenes que considera opuestas a su ideología; y la amenaza al poder, porque, aunque lo muestran como un enajenado, prefieren aislarlo del resto de la sociedad. Esta clasificación se relaciona con la idea de locura de Foucault. Para refrendar la hipótesis se divide el corpus de la presente investigación en tres apartados que sustentan la idea de locura. Finalmente, se presenta la idea de la alienación como una crítica filosófica, existencial y social, la cual desenmascararía los mecanismos de control, al cuestionar las nociones de normalidad, razón y cordura implantadas por el grupo de poder.

1. Aspectos del discurso del loco

El corpus de la obra *Teorema del anarquista ilustrado* constituye un referente relevante para la investigación crítica de las jerarquías sociales y los aparatos reguladores, debido a que se enfoca específicamente en el examen de las instituciones destinadas al tratamiento de enfermedades mentales. Esta obra literaria brinda un campo propicio para la indagación de las dinámicas de poder que funcionan en los ámbitos institucionales enfocados en la salud mental. Esta investigación sugiere un análisis detallado de la novela de Verástegui bajo el enfoque teórico propuesto por Michel Foucault, con especial énfasis en los conceptos planteados en su obra *Historia de la locura en la época clásica* (1967). El pensamiento de Foucault brinda un fundamento conceptual sólido para interpretar las elaboradas interacciones entre poder, saberes y resistencia que se manifiestan en el discurso verasteguiano.

La implementación de la metodología analítica derivada de Foucault aspira a desentrañar las interconexiones que la obra articula entre los paradigmas normativos, la psicopatología y los sistemas de vigilancia institucionalizada. El estudio profundizará en el examen que hace el autor al conceptualizar las relaciones jerárquicas en los centros de salud mental, a la vez que analiza su operatividad como sistemas isomórficos que reproducen los mecanismos de regulación social imperantes. Para ello, la exploración de las estrategias textuales que el autor utiliza para reconfigurar los discursos prevalecientes acerca de la salud mental y los parámetros de normalidad, será primordial. En este contexto, la obra literaria confronta los modelos psiquiátricos establecidos y cuestiona la legitimidad de los organismos médicos para conceptualizar y gestionar la “locura”.

Adicionalmente, el estudio examinará lo que *Teorema del anarquista ilustrado* representa y cuestiona; a saber, que los “regímenes de verdad” de Foucault en el ámbito de la salud mental. Se examinará la forma en que la novela presenta

las relaciones de poder-conocimiento que se encuentran en el núcleo de las prácticas psiquiátricas y las interacciones que moldean la vivencia de las personas dentro y fuera de las instituciones mentales. Esta perspectiva no solo permitirá entender más detalladamente la obra de Verástegui, sino también una reflexión crítica acerca de las estructuras de poder y los sistemas de control en la sociedad actual, especialmente en lo que respecta a la conceptualización y el manejo de la salud mental.

2. La locura como discurso subversivo en *Teorema del anarquista*

El análisis se estructura sobre la tríada conceptual de locura, poder y resistencia. Esta relación teórico-literaria facilitará una interpretación renovada del texto verasteguiano, para expandir sus horizontes hermenéuticos y profundizar en sus capas de significación. Por tal motivo, se ha subdividido en las siguientes partes:

a. La locura como marginación y confinamiento

Cuando los pensamientos y creencias entran en conflicto con las normas aceptadas por la sociedad, se enfrentan al rechazo y al aislamiento. Esta discrepancia entre lo individual y lo colectivo a menudo resulta en marginación social, hecho que causa angustia emocional y psicológica. Como menciona Foucault (1967), el precio de mantener ideas contrarias a lo establecido puede ser alto, lo que conduce a experiencias dolorosas de soledad y exclusión. En el siguiente fragmento de la obra *Teorema del anarquista ilustrado* el narrador se encuentra en conflicto al mencionar: “Si por plantear esto que constituye, básicamente, la pulpa jugosa de mis pensamientos entré en contradicciones con el mundo, con las terribles consecuencias de verme arrojado en un lugar tan hediondo como este” (Verástegui, 2009, p. 14). El fragmento muestra a un individuo con una profunda tensión existencial y en contradicción con su entorno social. La

persona fue recluida contra su voluntad en un sitio inhóspito, y este encierro forzoso se consideraba como un castigo ejemplar para quienes desafiaban el orden social establecido. El entorno descrito como “hediondo” emerge como una alegoría de las estructuras institucionales de confinamiento analizadas por el filósofo francés, mientras que la experiencia del protagonista evidencia la forma en que la expresión de ideologías divergentes puede conducir a la marginación sistemática.

Por otro lado, presentamos el siguiente fragmento: “Me habían traído aquí por creer que el Apocalipsis se encontraba, como la belleza ‘a la orden del día’” (Verástegui, 2009, p. 44). El texto explora la dinámica entre los marcos sociales que establecen los parámetros de la normalidad y la visión personal. El protagonista transgrede las convenciones y, por esta razón, es confinado por su perspectiva singular sobre un apocalipsis cotidiano, al vincular este concepto con la belleza de lo ordinario. Esta situación ejemplifica los mecanismos de control social que Foucault (1967) describe en su análisis de la construcción de la locura. La institucionalización del narrador representa el paradigma del “gran encierro” foucaultiano, en el cual el sistema busca aislar las voces disidentes que cuestionan el orden establecido. Lo catastrófico se entrelaza con lo hermoso y lo mundano bajo la supervisión institucional, lo cual muestra la divergencia entre las ideas individuales y las normas sociales establecidas. Es por ello que la idea de persecución por parte de una sociedad alienante se desarrolla en el presente fragmento: “Los faros rojos de los patrulleros lanzan destellos de persecución sobre la noche, pero yo me encuentro bien guarecido, entre todos estos edificios, donde estoy predicando la palabra que me ha sido revelada” (Verástegui, 2009, p. 36). La idea que se presenta muestra una dualidad. Por un lado, los “faros rojos de los patrulleros” que lanzan “destellos de persecución sobre la noche” representan el aparato de vigilancia y control social. Estos elementos evocan lo que Foucault denominaría como los mecanismos de poder disciplinario, diseñados para normalizar,

controlar y, en última instancia, silenciar las voces divergentes. Los patrulleros, en este contexto, no son simplemente fuerzas del orden, sino la manifestación física de un sistema más amplio que busca contener y regular lo que se considera “anormal” o peligroso para el orden establecido. Por otro lado, contrastando con esta imagen de persecución, tenemos al narrador, quien se describe a sí mismo como “bien guarecido, entre todos estos edificios”. Esta posición de refugio en el entorno urbano sugiere una forma de resistencia, un espacio marginal donde el discurso considerado “loco” puede existir y proliferar. Los edificios, en este sentido, no son meras estructuras físicas, sino que simbolizan los intersticios de la sociedad, en los cuales las voces alternativas pueden encontrar asilo frente a la opresión normalizadora. La afirmación del narrador de estar “predicando la palabra que me ha sido revelada” (Verástegui, 2009, p. 36) es particularmente significativa en el contexto foucaultiano, ya que evoca la noción histórica de la locura como una forma de sabiduría divina o trascendental; un concepto que Foucault explora en su análisis de las percepciones cambiantes de la locura a lo largo de la historia.

b. La locura como forma de resistencia

La conducta del sujeto exhibe una marcada incongruencia con las normas sociales establecidas, ya que manifiesta un patrón de comportamiento disruptivo y antagonista. Según Foucault (1967), este fenómeno puede interpretarse como una respuesta adaptativa a determinados mecanismos de opresión sociocultural, de lo cual resulta en una resistencia activa contra estructuras autoritarias y convenciones sociales restrictivas. Como se menciona en la siguiente cita: “Si tu cerebro no lanza fuego — no saca garras de donde sea para enfrentarse a la presión— entonces estás definitivamente perdido” (Verástegui, 2009, p.37), presenta una metáfora que encapsula una filosofía de vida centrada en la resistencia, la adaptabilidad y la lucha contra la adversidad. Este enunciado, aparentemente simple, revela capas

profundas de significado cuando se analiza detenidamente. La supervivencia, en sus dimensiones mentales, emocionales y físicas, requiere una capacidad de respuesta equivalente o superior a los desafíos presentados. La analogía del cerebro en combustión ilustra una reacción de alta intensidad, representando una movilización completa de recursos cognitivos y emocionales. La referencia a “extraer garras” amplía este concepto hacia la utilización de recursos no convencionales. Las garras, como instrumentos naturales de defensa y ataque, simbolizan una postura de resistencia determinada. La especificación “de cualquier fuente” enfatiza la relevancia de la adaptabilidad e improvisación ante la adversidad, sugiriendo la necesidad de desarrollar o descubrir nuevas herramientas en situaciones críticas. La presión, elemento central en este contexto, representa las fuerzas antagonistas que generan desafíos. Esta puede manifestarse en múltiples formas: obstáculos profesionales, tensiones sociales o crisis existenciales. Se establece como un elemento constante cuya gestión determina resultados vitales. La consecuencia señalada, “definitivamente perdido”, establece la gravedad de esta dinámica mental. No constituye una mera sugerencia, sino que indica que la insuficiencia en la intensidad de respuesta y creatividad puede resultar en consecuencias significativas, desde la imposibilidad de alcanzar objetivos hasta una pérdida fundamental de dirección o propósito existencial.

La filosofía presentada establece que la inacción o respuesta insuficiente ante los desafíos representa una forma de derrota. El desarrollo exitoso en un entorno desafiante requiere el cultivo y mantenimiento de una mentalidad combativa y resiliente. El concepto implica un imperativo hacia la acción proactiva, sugiriendo el enfrentamiento directo de los obstáculos mediante la aplicación máxima de recursos creativos y energéticos disponibles. La capacidad de respuesta intensa y la extracción de recursos defensivos no se presentan como atributos inherentes, sino como habilidades susceptibles de desarrollo y mantenimiento. La estructura condicional del planteamiento sugiere

una dualidad en las opciones de respuesta, donde la selección específica resulta determinante para el éxito y bienestar general. Las metáforas ígneas y predatorias evocan respuestas primordiales, indicando que las situaciones de presión extrema pueden requerir el acceso a estratos más profundos de resistencia. Esta interpretación sugiere que las respuestas más efectivas ante crisis significativas pueden emerger no exclusivamente del procesamiento intelectual, sino de una integración con la sabiduría instintiva y visceral.

En el corpus de la obra, el protagonista, impulsado por sus instintos, siente la necesidad de difundir sus pensamientos. Lo hace criticando aquellas acciones que considera contrarias a los principios morales que la humanidad debería seguir. Como menciona el personaje principal “y yo me iba todas las tardes —cuando salía de mi trabajo, por un momento— a ese parque cercano a mi casa a predicar contra los pecados del mundo” (p. 44). Al analizar esta cita, se puede revelar varias conexiones interesantes con las ideas del filósofo francés sobre la construcción social de la locura y la razón. La acción del protagonista de predicar en un parque público contra los pecados mundanos puede verse, desde la perspectiva foucaultiana, como una expresión de “discurso disidente”. Esta práctica desafía abiertamente las convenciones sociales establecidas, ya que representa una forma de oposición al sistema moral predominante en la sociedad. Estas voces divergentes son frecuentemente etiquetadas como “irracionales” o incluso “dementes”, un mecanismo que sirve para deslegitimar sus mensajes y mantener el orden social existente. Por ello, la tensión entre el poder institucional y la resistencia individual constituye una dinámica fundamental que se manifiesta en las continuas disputas por el control y la expresión social. El parque se transforma así en un escenario de confrontación ideológica, donde las nociones establecidas de cordura y moralidad son cuestionadas y desafiadas abiertamente. La rutina diaria del personaje, que incluye estas prédicas después del trabajo, ilustra la tensión que se identifica

entre las estructuras de poder normalizadoras (representadas por el trabajo) y los impulsos individuales que se resisten a esta normalización. El ambiente, en este contexto, se convierte en un espacio heterotópico en el sentido foucaultiano: un lugar que existe fuera de las estructuras sociales convencionales, y donde las normas pueden ser cuestionadas y subvertidas.

La aparente soledad del personaje, manifestada en su necesidad de predicar en el parque, evoca el concepto foucaultiano de “exclusión” aplicado a aquellos percibidos como irracionales o dementes. Esta situación refleja, de manera simbólica, el fenómeno histórico que Foucault describió en su análisis de la época clásica. Según Foucault (1967), durante este período, la sociedad desarrolló mecanismos para separar a los individuos considerados “locos” del resto de la población “normal”. Este proceso de segregación no solo implicaba el aislamiento físico, sino también una marginación social y discursiva. En el caso del protagonista, su acto de predicar en el parque puede interpretarse como una forma de autoexclusión o como resultado de una exclusión impuesta por la sociedad. Al no encontrar otros espacios o audiencias para expresar sus ideas, el personaje se ve obligado a buscar un lugar público y abierto, simbolizando así su posición al margen de las estructuras sociales convencionales. El parque, en este contexto, se convierte en un espacio liminal donde el personaje puede expresar sus ideas “desviadas” sin ser completamente silenciado, pero también sin ser plenamente integrado en el tejido social. Esta dinámica ilustra la compleja relación entre el individuo “disidente” y la sociedad “normalizadora” que Foucault exploró en su análisis de la locura y la razón.

c. El discurso de la locura como amenaza al poder

En la novela de Verástegui se menciona: “No bien me enfurecí la verdad de mi rebelión hizo que los animales encorbatados me atraparan, y me apalearan, conduciéndome hasta aquí donde

iban a reformular ciertas preguntas que bullían en mi cabeza” (2009, p. 16) el fragmento presenta una poderosa manifestación de los mecanismos de control social y la patologización de la disidencia. Al mencionar “No bien me enfurecí” establece inmediatamente la criminalización de la expresión emocional intensa; esto refleja lo que Foucault identifica como la medicalización del comportamiento divergente. En la época clásica, la furia o el enfurecimiento dejaron de ser vistos como simples estados emocionales para convertirse en signos de desviación que requerían intervención institucional. La definición del conflicto se materializa en la confrontación entre el individuo y los “animales encorbatados”; una metáfora que Foucault reconocería como la representación del poder institucionalizado. Estos agentes de control, vestidos con los símbolos de la autoridad (las corbatas), encarnan lo que el teórico denominaba el poder disciplinario. La vestimenta formal sirve como evidencia visible de la autoridad institucional, un uniforme que legitima el ejercicio del poder coercitivo sobre aquellos que se desvían de la norma establecida. La descripción del proceso de captura y violencia física (“me atraparan, y me apalearan”) refleja lo que según Foucault (1967) proponía como el tratamiento físico de la sinrazón. La violencia institucional se normaliza como respuesta a la desviación, donde el castigo corporal se entiende como una forma de “tratamiento” o “corrección”. El traslado forzado del individuo (“conduciéndome hasta aquí”) representa el acto de confinamiento que según la teoría propuesta identifica como central en el manejo social de la locura durante la época clásica. La interpretación foucaultiana de la frase final, sobre la “reformulación de preguntas”, revela un aspecto crucial del control institucional: la patologización del pensamiento divergente. Las “preguntas que bullían” en la cabeza del narrador son vistas como síntomas que necesitan ser “reformulados”, un proceso que Foucault relacionaría como la imposición de la racionalidad institucional sobre la subjetividad individual.

Desde el punto de vista más extenso de Foucault, este relato ilustra el “gran encierro” que definió el manejo de la locura en la época clásica. La auténtica esencia de la “rebelión” del narrador es menos significativa que la reacción institucional que genera. El sistema de control, simbolizado por los “animales encorbata-dos”, no aspira a entender la realidad de la insurrección, sino a suprimirla y reformularla de manera que se adecue a la lógica institucional. Así, la violencia física y el confinamiento se transforman en instrumentos de un poder disciplinario que aspira a normalizar no solo la conducta, sino también el pensamiento. Por ello, el “hospicio”, está regido por mecanismos de control social, donde el comportamiento que se percibe como amenaza es subyugado para mantener el orden establecido. Como presenta Verástegui (2009):

Siempre uno ha de pasar por todo tipo de incomprensiones y el hecho de que un profeta sea arrojado, como trozos de carbón encendido, en un hospicio tan insensible como este, implica solo que su palabra se ha vuelto demasiado peligrosa para el poder, cuyo ser está basado en la intolerancia. (p. 44)

A partir de la cita, se identifica la experiencia de un individuo que se identifica como un “profeta”, quien ha sido confinado en un hospicio. Este confinamiento se presenta como una consecuencia directa de que sus palabras o ideas se han vuelto “demasiado peligrosas” para las estructuras de poder existentes, sugiriendo que este acto es una manifestación de intolerancia por parte del poder establecido hacia ideas que desafían su autoridad. La cita cristaliza varios elementos fundamentales de la teoría foucaultiana sobre la locura y las estructuras de poder. Primordialmente, pone de manifiesto la noción de que la locura es una construcción social. Según la perspectiva del teórico francés, la sociedad no define la locura basándose en criterios puramente médicos o científicos, sino que utiliza esta etiqueta como un mecanismo para marginar y silenciar las voces que se oponen al orden establecido. En el contexto de la

cita, vemos que el individuo se autodenomina “profeta”. Esta acción no responde a una condición médica objetiva, sino que se produce porque sus ideas y su discurso representan un desafío para las estructuras de poder vigentes. La caracterización del hospicio como “insensible” en la cita resuena con la visión foucaultiana de estas instituciones. Para Foucault (1967), los manicomios y hospicios no son meramente centros de atención médica, sino que funcionan como instrumentos de control social. Estas instituciones sirven para aislar y contener a aquellos individuos cuyas ideas o comportamientos se perciben como una amenaza para el *statu quo*. Este aspecto de la cita ilustra la forma en que el poder opera en la sociedad. Aquello no se ejerce únicamente a través de la fuerza física o la coerción directa, sino también mediante el control y la supresión de ciertos tipos de conocimiento o discurso. Al confinar al “profeta” en el hospicio, el poder dominante busca deslegitimar su mensaje, etiquetándolo como el producto de una mente “enferma” o “irracional”. Así, la cita ejemplifica la teoría foucaultiana de que el poder y el conocimiento están intrínsecamente ligados. El poder determina las formas de conocimiento y si estas son aceptables o deben ser suprimidas o marginadas. En este caso, el discurso del “profeta” se considera “demasiado peligroso” no porque sea falso o irracional en sí mismo, sino porque amenaza los fundamentos del poder establecido.

El discurso en la novela *Teorema del anarquista ilustrado* presenta una alta carga persuasiva con la capacidad de inducir transformaciones fundamentales en las estructuras cognitivas previamente consolidadas en el individuo. Esto conlleva a que los sujetos expuestos a tales estímulos discursivos inician procesos activos de exploración filosófica y existencial, lo que resulta en una significativa reorientación de sus proyecciones vitales y objetivos personales. La siguiente cita presenta esta idea:

La palabra del profeta vigoriza la conciencia de una nación y a la luz de sus enseñanzas las nuevas generaciones han de crecer terriblemente inteligentes, sensibles y prácticas,

y ese ha de ser también su comportamiento, porque estos han sido los principios del profeta de ahora. (Verástegui, 2009, pp. 44-45)

La voz del “profeta” actúa como un catalizador que despierta la conciencia dormida, provocando una renovación profunda en la manera de pensar y actuar de la sociedad. Esta influencia trasciende lo meramente espiritual, convirtiéndose en un agente de transformación social y cultural que impacta directamente en la identidad misma de la nación, estableciendo nuevos paradigmas de pensamiento y acción. Las enseñanzas proféticas juegan un papel fundamental en la formación y el desarrollo de las nuevas generaciones. A partir de estas enseñanzas, los jóvenes están destinados a crecer desarrollando tres características esenciales: ser “terriblemente inteligentes, sensibles y prácticos”. Esta tríada de cualidades no es casual, en el corpus de la novela representa un ideal de desarrollo integral que abarca todas las dimensiones del ser humano. La inteligencia se cultiva para agudizar el entendimiento y el discernimiento; la sensibilidad se fomenta para desarrollar la empatía y la conexión emocional con otros; y la practicidad se inculca para asegurar que el conocimiento y la sensibilidad se traduzcan en acciones concretas y efectivas en el mundo real. Este enfoque holístico busca formar individuos completos, capaces de navegar las complejidades de la vida con sabiduría, compasión y eficacia. La coherencia entre los principios predicados por el profeta y el comportamiento de sus seguidores es un aspecto crucial de esta visión. No basta con conocer o admirar las enseñanzas; estas deben manifestarse en el comportamiento diario de las nuevas generaciones. Los “principios del profeta de ahora” no son meras teorías abstractas o ideales inalcanzables, sino guías prácticas para la vida cotidiana. La verdadera medida del impacto de estas enseñanzas no se encuentra en la capacidad de recitarlas o comprenderlas intelectualmente, sino en la habilidad de transformarlas en acciones concretas. Esta congruencia entre pensamiento y acción, entre principios

y comportamiento, es lo que verdaderamente distingue a aquellos que han interiorizado las enseñanzas proféticas. Así, el legado del profeta se perpetúa no solo a través de sus palabras, sino principalmente a través de las acciones de aquellos que, inspirados por sus enseñanzas, construyen un futuro alineado con sus principios.

La transmisión intergeneracional de conocimientos permite la asimilación de paradigmas epistemológicos innovadores en relación con el desarrollo de las ideas que presenta el discurso del loco en la novela analizada. Este procedimiento de transferencia de conocimiento potencia la habilidad de los agentes sociales futuros para impulsar cambios sistémicos. La incorporación de ideología novedosas favorece la evolución adaptativa de los patrones de comportamiento cognitivo y conductual en las generaciones venideras. La idea anterior está presente en la siguiente cita: “Una nueva generación se lanza a construir la riqueza espiritual de su patria, así como a destruir toda ignorancia, cuando en su propia conciencia encarna la necesidad de un cambio inmediato, y radical, del mundo donde habita” (Verástegui, 2009, p. 45). La evolución del poder generacional revela un intrincado tapiz de relaciones epistémicas donde el surgimiento de nuevos paradigmas sociales opera como un mecanismo de control discursivo. Cuando una generación emergente proclama su misión de construir un nuevo acervo de “riqueza espiritual” mientras desarticula lo que denomina “ignorancia”, está efectivamente desplegando una tecnología de poder que reconfigura el paisaje del conocimiento aceptable. Este fenómeno refleja lo que Foucault identificaría como una manifestación moderna del “gran encierro”, donde la exclusión ya no se materializa en muros físicos, sino en fronteras epistémicas que determinan la validez o deslegitimización de los saberes. La interiorización de la “necesidad de cambio” en la conciencia colectiva funciona como un dispositivo de autodisciplina, donde los sujetos se convierten simultáneamente en vigilantes y vigilados. Este proceso de subjetivación transforma la aparente liberación en

una nueva forma de regulación social, donde la urgencia por el cambio “inmediato y radical” actúa como un imperativo normalizador. La patria, en este contexto, se convierte en un espacio de intervención donde las relaciones de poder-saber se rearticulan bajo la apariencia de una renovación espiritual. El “mundo donde habita” esta generación se convierte en un campo de batalla epistemológico donde la transformación social opera como una forma sofisticada de control. Al igual que los médicos de la época clásica redefinieron los límites entre cordura y locura, la nueva generación establece los parámetros de lo que constituye el progreso y el atraso, la iluminación y la ignorancia. Este acto de demarcación, aparentemente liberador, instituye nuevas formas de exclusión y normalización, creando lo que podríamos llamar un “asilo epistémico” donde ciertas formas de conocimiento y experiencia son privilegiadas mientras otras son patologizadas y marginadas.

Conclusión

La novela *Teorema del anarquista ilustrado* se presenta como un texto donde la locura opera como un discurso profundamente subversivo. Verástegui logra transformar la locura de una condición de exclusión a un potente instrumento de crítica social, filosófica y existencial. Por ello, la obra desenmascara los mecanismos de control, cuestionando las nociones de normalidad, razón y cordura.

La investigación confirma que *Teorema del anarquista ilustrado* de Verástegui no es solo un texto literario, sino un complejo dispositivo de pensamiento que desafía las estructuras de comprensión de la realidad. La locura se revela no como una condición patológica, sino como un modo radical de resistencia y conocimiento, un territorio donde se condensan las más profundas contradicciones de la existencia humana.

Referencias bibliográficas

- Buitrón, J. (2022). *La narración ilustrativa: ficciónsofía y anarcoliberalismo en Enrique Verástegui. El caso de Teorema del anarquista ilustrado*. [Tesis para optar el título de licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/item/b9d1aff2-aa78-4c53-a234-82afba4b020b>
- Foucault, M. (1967). *Historia de la locura. en la época clásica I*. Fondo de Cultura Económica. https://proletarios.org/books/Foucault-Historia_de_la_locura_I.pdf
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- De Rotterdam, E. (2011). *Elogio de la locura*. Alianza Editorial.
- Verástegui, E. (2009). *Teorema del anarquista ilustrado*. Ediciones Altazor.

LA FUNCIÓN DE LA NATURALEZA EN LA POESÍA

THE ROLE OF NATURE IN POETRY

A FUNÇÃO DA NATUREZA NA POESIA

Alberto David Salazar Granda*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
alberto.salazarg@unmsm.edu.pe
ORCID: 0009-0000-7319-1838

Recibido: 16/02/2025

Aceptado: 12/03/2025

* Candidato a magíster en Escritura Creativa por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su investigación explora la relación entre naturaleza, poesía y pensamiento contemporáneo. Este artículo se basa en su tesis de maestría.

Resumen

Este artículo teórico explora las múltiples representaciones de la naturaleza en la poesía, abordando su evolución desde las cosmovisiones arcaicas que la conciben como sagrada hasta las perspectivas contemporáneas de la ecocrítica. Se analizan cinco enfoques principales: la naturaleza como expresión de lo divino, su objetivación materialista en la modernidad, su función como guía espiritual, su dimensión psicoanalítica a través de la imaginación material de Bachelard y su agencia ética en el marco de la crítica ecológica. A lo largo del texto, se argumenta que la poesía, al dialogar con la naturaleza, trasciende lo estético para plantear cuestionamientos filosóficos, espirituales y socioambientales, evidenciando la interdependencia entre lo humano y lo no humano y subrayando la necesidad de un nuevo ethos ecosistémico.

Palabras clave: naturaleza, poesía, ecocrítica, trascendentalismo, psicoanálisis, paisaje, ética ambiental.

Abstract

This theoretical article explores the multiple representations of nature in poetry, addressing its evolution from archaic worldviews that conceive it as sacred to contemporary perspectives of ecocriticism. Five main approaches are analyzed: nature as an expression of the divine, its materialistic objectification in modernity, its role as a spiritual guide, its psychoanalytic dimension through Bachelard's material imagination, and its ethical agency within the framework of ecological criticism. Throughout the text, it is argued that poetry, in dialogue with nature, transcends the aesthetic to pose philosophical, spiritual, and socio-environmental questions, highlighting the interdependence between the human and the non-human and emphasizing the need for a new ecosystemic ethos.

Keywords: nature, poetry, ecocriticism, transcendentalism, psychoanalysis, landscape, environmental ethics.

Resumo

Este artigo teórico explora as múltiplas representações da natureza na poesia, abordando sua evolução desde as cosmovisões arcaicas que a concebem como sagrada até as perspectivas contemporâneas da ecocrítica. São analisadas cinco abordagens principais: a natureza como expressão do divino, sua objetificação materialista na modernidade, seu papel como guia espiritual, sua dimensão psicanalítica através da imaginação material de Bachelard e sua agência ética no âmbito da crítica ecológica. Ao longo do texto, argumenta-se que a poesia, ao dialogar com a natureza, transcende o estético para apresentar questionamentos filo-

sóficos, espirituais e socioambientais, evidenciando a interdependência entre o humano e o não-humano e enfatizando a necessidade de um novo ethos ecossistêmico.

Palavras-chave: natureza, poesia, ecocrítica, transcendentalismo, psicanálise, paisagem, ética ambiental.

Introducción

La representación de la naturaleza en la literatura ha transitado múltiples senderos a lo largo de la historia del pensamiento. Desde las cosmovisiones arcaicas, que vinculaban el paisaje con fuerzas sagradas, hasta las actuales corrientes ecocríticas que denuncian la instrumentalización del entorno, la naturaleza se erige no solo como un motivo estético, sino también como un elemento fundacional de la experiencia humana. En un contexto global marcado por el cambio climático y la creciente preocupación medioambiental, estudiar las maneras en que la poesía se relaciona con el mundo natural cobra renovada vigencia.

Este artículo propone un recorrido por diferentes abordajes de la naturaleza, señalando cómo esas ideas se plasman y dialogan en la creación literaria. Se examina, primero, la religiosidad que asocia el cosmos con lo divino y que, en el pensamiento de los pueblos antiguos o en la teología cristiana, imprime a cada elemento un carácter sacro. Después, se aborda la transformación moderna que ve la naturaleza como finalidad, anclada en la materia y la racionalidad científica, seguida de su resignificación como espacio de revelación interior o guía espiritual. A continuación, se explora la postura antimetafísica, que exalta el valor del mundo sensible sin recurrir a explicaciones trascendentes. Posteriormente, se revisa los elementos naturales —fuego, agua, aire y tierra— y la manera en que movilizan arquetipos profundos en la imaginación del poeta. Finalmente, se atiende a la lectura ecocrítica, revelando que la literatura no solo describe la naturaleza, sino que la convierte en agente de denuncia y resistencia frente a las fuerzas alienantes del capitalismo y la tecnocracia.

A través de este itinerario, se evidenciará que la poesía, en juego con la naturaleza, es polifacética: puede ser sagrada y materialista, mística y crítica, ensueño subconsciente y denuncia social. Tales rasgos subrayan la importancia de analizar los textos literarios de forma integral, valorando su contexto filosófico y espiritual, así como su posición en el debate contemporáneo sobre la explotación de los recursos y la necesidad de una ética ecosistémica. La interconexión entre lo humano y lo no humano, frecuentemente desplegada en símbolos, metáforas o personificaciones, trasciende lo meramente estético y plantea una lectura que atiende las tensiones contemporáneas.

Marco teórico

Naturaleza sagrada: la religiosidad cósmica

Desde sus orígenes, las sociedades arcaicas concibieron el entorno natural como un ámbito sagrado. Mircea Eliade (1957) subraya que “para el hombre religioso, la Naturaleza nunca es exclusivamente ‘natural’: está siempre cargada de un valor religioso” (p. 81). En esta línea, los elementos cósmicos —el cielo, las aguas, la tierra— funcionan como ontofanías y hierofanías capaces de manifestar el ser divino. De acuerdo con el autor, en las culturas tempranas, el orden universal se ve impregnado de símbolos que revelan la presencia de una fuerza trascendente. El firmamento, por ejemplo, se contempla como espejo de lo infinito y lo divino, mientras que la Tierra-Madre es reconocida como la gran generadora y nodriza (Eliade, 1957). Para estas primeras comunidades, la experiencia religiosa se halla cimentada en ritos, mitos y visiones que estrechan la vinculación entre el cosmos y la propia existencia. Así “los dioses [...] han manifestado las diferentes modalidades de lo sagrado en la propia estructura del Mundo y de los fenómenos cósmicos” (p. 81). Consecuentemente, cada suceso natural, desde el ciclo estacional hasta el discurrir de un río, participa de un orden suprahumano que suscita veneración y asombro.

La concepción religiosa de la naturaleza, sostenida durante la Edad Media por el cristianismo, se expandió con perspectivas posteriores como la de Emanuel Swedenborg. Su teoría de las correspondencias plantea que todo en el mundo natural y humano posee un significado metafísico más allá de su apariencia visible. Desde animales, plantas y minerales hasta experiencias cotidianas como el sueño o el hambre, cada elemento encierra un sentido espiritual que coexiste con su realidad externa. Aquí tienes una versión mejorada:

La concepción swedenborgiana influyó en el romanticismo, donde el paisaje se enriqueció con la proyección subjetiva de los estados anímicos de la voz poética, como se aprecia en los versos de Goethe en su poema “A la luna”: “¡Oh tú, la hermana de la luz primera, / símbolo del amor en la tristeza! / Ciñe tu rostro encantador la bruma, / orlada de argentados resplandores” (Goethe, s.f.). Asimismo, permeó el simbolismo, que exaltó la vivencia sensorial y la búsqueda de significados ocultos, como expresa Baudelaire:

*La Natura es un templo donde vividos pilares
Dejan, a veces, brotar confusas palabras;
El hombre pasa a través de bosques de símbolos
que lo observan con miradas familiares.*

*Como prolongados ecos que de lejos se confunden
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y como la claridad,
Los perfumes, los colores y los sonidos se responden.*
(Baudelaire, 2008, p. 124)

Naturaleza objetiva y la poética del paisaje

Si la visión sacra de la naturaleza concibe lo cósmico como un ámbito pleno de significados trascendentes, Lucrecio representa, en *De rerum natura*, el paso hacia una comprensión centrada en los principios materiales y físicos del universo. Afirma que “ninguna cosa nace de la nada; el caos aparente

de los eventos naturales refleja un sistema estructurado por principios inmutables” (Lucrecio, 2015, p. 62), desplazando así la causalidad de lo divino a lo atómico. Este enfoque —por el cual la materia constituye la base de lo real— influirá en la eclosión del pensamiento científico del Renacimiento, cuando los intelectuales retoman la herencia clásica para armonizarla con nuevos métodos de indagación empírica y sistematización racional. Los ilustrados radicalizan tal planteamiento a través de la investigación científica: buscan leyes universales que expliquen el mundo, lo que, literariamente, alienta descripciones más objetivas y un interés sistemático por captar la realidad exterior.

A través de este influjo, la idea de naturaleza objetiva irrumpe en la modernidad poética. Algunos autores modernistas, por ejemplo, comienzan a celebrar la riqueza del entorno por sí mismo. En la poesía peruana, José Santos Chocano dice en “El derrumbe” (1989):

*Un fondo de floridos cafetales
salta a la vista. Al flanco de la casa,
árboles que se yerguen colosales
un bosque forman que ni el sol traspasa:
finge un nido de cóndores, un nido
ante inmensos barrancos suspendido.*

Así, la geografía deja de ser exclusivamente un decorado para la épica o la emoción íntima y asume un lugar central, obligado de ser contemplado y cantado, aun cuando se mantenga el trasfondo subjetivo de la lírica. Esta poética del paisaje no anula la fuerza interior del yo, pero sí reivindica lo externo como realidad autónoma. Las referencias al valle, a la fronda, a la costa o la montaña se cargan de simbolismo y musicalidad, pero adquieren independencia: la naturaleza ya no es mero reflejo de estados de ánimo, sino protagonista que exige ser descrito y sentido.

Naturaleza salvaje como maestra espiritual

Mientras la naturaleza sagrada subraya lo divino en lo cósmico y la poética del paisaje celebra lo material y tangible, la noción de naturaleza salvaje o en su estado original, desarrollada por el trascendentalismo norteamericano, nos lleva al encuentro con lo esencial, despojando al ser humano de las imposturas culturales para revelar su verdadera identidad. Así, Emerson (2020) sugiere que “Naturaleza, en su sentido común, se refiere a las esencias inalteradas de lo humano: el espacio, el aire, el río, la hoja” (p. 9). Este giro conceptual, además de comprender la naturaleza como venerable, la asume como agente de revelación interna: la naturaleza “desartificializa” al ser humano, recordándole su filiación orgánica con el mundo y ofreciéndole una vía para trascender las inercias culturales o sociales que enajenan su experiencia.

Sobre la tierra desnuda —con mi cabeza bañada por el aire libre e inmerso en el espacio infinito—, desaparece todo rastro de egoísmo. Me convierto en un transparente globo ocular; no soy nada; veo todo; las corrientes del Ser Universal me atraviesan; soy parte o partícula de Dios. (p. 11)

Por su parte, Thoreau (2017), otro gran trascendentalista, afirma que «lo más vivo es lo más salvaje» (p. 10), sugiriendo que la esencia vital reside en lo indómito, no en las estructuras artificiales de la civilización. Dice: “no hallo esperanza ni futuro para mí en los céspedes y los campos cultivados, ni en pueblos y ciudades, sino en los marjales impenetrables y movedizos” (p. 11), una aspiración que materializa con su retiro a la cabaña de Walden.

La experiencia espiritual en la naturaleza, entonces, no solo transforma al individuo, sino que también denuncia los sistemas económicos y sociales que distorsionan la comunión natural. Thoreau (2021) advierte:

Por avaricia y egoísmo, y gracias a esa costumbre servil de la que nadie se libra y que permite considerar la tierra como una propiedad, o como el medio para adquirir una propiedad, el paisaje se deforma, la agricultura degenera con nosotros y el granjero lleva una vida mezquina. Sólo conoce la naturaleza como un ladrón. (p. 110)

De este modo, la naturaleza salvaje no solo simboliza un retorno al origen, sino también un acto de resistencia frente a las imposiciones de la modernidad. A través de su contemplación y convivencia, autores como Emerson y Thoreau reivindican un estado de autenticidad que libera al individuo de las cadenas culturales y materiales, proponiendo un modelo de existencia más simple, armónico y pleno.

Naturaleza y psicoanálisis: Imaginación material de los elementos

En la búsqueda por teorizar el vínculo profundo entre el mundo natural y la psique humana, Gaston Bachelard (2022) introduce una perspectiva fenomenológica y psicoanalítica que sitúa los grandes elementos naturales como ejes simbólicos capaces de nutrir la poética personal de un autor: “Es posible fijar, en el reino de la imaginación, una ley de los cuatro elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o la tierra” (p. 12). Así, a través de su materialidad, estos componentes naturales ejercen una influencia íntima sobre la imaginación poética y el subconsciente, evocando imágenes primordiales que yacen bajo la superficie del texto.

El fuego, al que Bachelard (2021d) define como el más transformador, encarna la dinámica de la pasión, el impulso erótico y la creatividad exuberante. Quema y purifica a la vez, condensando la polaridad de la existencia; la llama seductora que ilumina puede convertirse en una fuerza destructora y consumidora:

El fuego es íntimo y universal. Vive en nuestro corazón. Vive en el cielo. Sube desde las profundidades de la sustancia y se ofrece como un amor. Desciende en la materia y se oculta, latente, contenido como el odio y la venganza. Entre todos los fenómenos, verdaderamente es el único que puede recibir netamente dos valoraciones contrarias: el bien y el mal. (pp. 17-18)

La poesía se vale de esta materialidad para plasmar la intensidad de los sentimientos humanos: el amor vehemente que enciende y el arrebato que devasta. El fuego puede encender la chispa creadora o abrasar lo que toca.

En contraste, el agua se despliega como el emblema de la introspección y la renovación. Bachelard (2020) alude a su fluidez y a la quietud aparente de la superficie como espejos del alma: el agua invita a la meditación, al reencuentro con lo olvidado, pero también al flujo incesante que sugiere cambio y renovación. La poesía hallará en ríos, lagos o mares una vía para expresar la nostalgia, el anhelo o la purificación. Sumergirse en el agua puede evocarnos el retorno al origen, la matriz de la vida; contemplarla, la contemplación de un misterio que fluye y se transforma sin cesar, reflejando al mismo tiempo las obsesiones y esperanzas: “El agua disuelve más completamente, nos ayuda a morir del todo. [...] Poco a poco el mundo entero se reúne bajo el agua. Todo está disuelto” (p. 138).

El aire, por su parte, remite a la ligereza y al deseo de ascender hacia lo invisible, algo que Bachelard (2021a) señala como la encarnación de la libertad y la trascendencia. “Parece que el ser que vuela rebasa la misma atmósfera; que un éter se le brinda siempre para que deje a sus pies el aire; que un algo absoluto perfecciona la consciencia de nuestra libertad” (p. 21). El viento, las alas, el cielo o las nubes no solo ilustran el escape y la aspiración de volar, sino que abren la posibilidad de una imaginación dinámica que prioriza el movimiento vertical, tanto el de la ascensión como el de la caída. Para el inconsciente, el aire se asocia con la movilidad del pensamiento, la capacidad

de “respirar” nuevas posibilidades y la alegría de viajar sin ataduras por territorios imaginarios.

Por último, la tierra introduce la dimensión de la intimidad y la voluntad. Bachelard (2021b) sostiene que en su reposo se concentra la idea de amparo y protección, donde la condición humana halla sentido de pertenencia. De forma complementaria, Bachelard (2021c) concibe la tierra como un reto activo que incita la labor transformadora de la mano humana. Esta dualidad —tierra fértil y segura frente a su faceta de trabajo y desafío— confiere a la tierra un significado bivalente: la materia que cubre y nutre la vida, o la materia que resiste y debe ser modelada. “En efecto, es posible sentir en acción, en muchas imágenes de la tierra, una síntesis ambivalente que une dialécticamente el *contra* y el *dentro* y que muestra una solidaridad entre los procesos de extroversión y los procesos de introversión” (2021b, p. 13). El inconsciente reacciona a ambas posibilidades, sintiendo en la solidez del suelo una fuente de estabilidad y, al mismo tiempo, un impulso a trascenderla. En conjunto, la imaginación material de Bachelard ilumina la manera en que el fuego, el agua, el aire y la tierra rebasan su condición exterior para insertarse en la vida psíquica del individuo. La poesía, entonces, se torna un espacio privilegiado donde estos elementos dialogan con el subconsciente, despertando energías afectivas y existenciales profundas.

Naturaleza y ecocrítica: Agencia y ética del ecosistema

Más allá de su dimensión simbólica, la naturaleza despliega una agencia propia que interpela al ser humano como un ecosistema con derechos y dinámicas que exigen atención. Este reconocimiento se torna aún más crucial en el contexto contemporáneo, donde las crisis ambientales han impulsado el desarrollo de la ecocrítica como un enfoque invita a repensar nuestra relación con el planeta. Una de sus contribuciones es el señalamiento de la agencia que poseen los seres vivos, con la

consiguiente exigencia ética: la convivencia no debe guiarse por lógicas unilaterales. En este contexto, Coccia (2020) describe a las plantas como arquitectos de la vida en la Tierra, capaces de modelar la atmósfera e interpelar a todos los seres en una red de interdependencia, donde lo humano y lo no humano forman una sola totalidad viviente:

No se puede separar —ni física ni metafísicamente— la planta del mundo que la acoge. Ella es la forma más intensa, más radical y paradigmática del estar-en-el-mundo. Interrogar las plantas es comprender lo que significa estar-en-el-mundo. La planta encarna el lazo más íntimo y elemental que la vida puede establecer con el mundo. (p. 19)

Esta perspectiva resuena con la dimensión ética que la ecocrítica defiende al asumir a la naturaleza como sujeto activo: La protesta frente a los proyectos extractivistas que, especialmente en América Latina, evidencian hasta qué punto el planeta es concebido como un recurso a explotar.

Desde este punto de vista, la naturaleza [...] es representada como un lugar que se ve impactado por los problemas y los conflictos causados por la acción humana y el aprovechamiento de los recursos naturales. [...] La literatura, sin dejar de ser una creación estética, aborda, en nuestros días, la crisis ecológica asumiendo un sentido crítico y cuestionador. (Salazar Mejía y Leonardo Loayza, 2023, p. 2)

De fondo, la literatura que asume el prisma ecocrítico no se limita a enunciar el daño ecológico: postula la presencia de una naturaleza dotada de autonomía, dinámica y agente. Más allá de lo estético, la literatura ofrece un espacio donde la naturaleza habla, se defiende, o incluso se venga de su menosprecio. Se trata de reconocer que toda existencia habita una esfera de reciprocidad, en la que los gestos de abuso y descuido ponen en riesgo el delicado equilibrio del planeta.

Discusión: naturaleza y poesía

La reflexión sobre la naturaleza en la poesía se enmarca en diversas aproximaciones que revelan la riqueza y complejidad de este concepto. Puede entenderse, por un lado, como la totalidad del cosmos, en la que todo ser y fenómeno participa de un orden mayor que a menudo se percibe como sagrado o trascendente. Por otro lado, se concibe como lo salvaje o no alterado; ese ámbito que permanece relativamente intocado y que resulta un contrapeso a la cultura y la técnica. Además, la naturaleza refiere también a la esencia de algo, es decir, su estado más genuino, libre de artificios. Esta variación de sentidos subraya la plasticidad del término: describir la naturaleza en la poesía implica escoger entre estos matices o incluso combinarlos en un discurso multifacético.

En el plano literario, dicha ambivalencia se refleja en la tensión entre la descripción fiel y la proyección subjetiva. La escritura poética puede ofrecer retratos muy concretos de montañas, valles, ríos o seres vivos, pero tan pronto se recurre a la metáfora o al símbolo, la naturaleza adopta nuevos significados que se superponen a sus atributos sensoriales. Esta combinación potencia la exploración de los sentidos: la belleza del paisaje se torna experiencia estética, disparador de asombro o de melancolía. A veces, lo natural deviene cómplice bondadoso de la aventura humana, pero también puede exhibir un rostro salvaje o destructivo, generando una actitud percibida que va de la ternura a la fiereza.

En ocasiones, hay un paso hacia la humanización de la naturaleza, confiriendo voz y rasgos del carácter humano a los bosques, aguas o animales. Mientras que en otros casos, se produce un “surrealismo natural”, donde los elementos se combinan de modo onírico, rompiendo la verosimilitud y arrojando luces sobre la psique o la condición existencial. Tal mutación de roles se percibe también en la manera en que la naturaleza actúa como locutor, locutario o simple referente en los poemas.

En ciertos poemas, no solo se aborda la naturaleza en tercera persona, sino que es esta quien asume la voz poética, interpellando al hombre, exponiendo su agotamiento o resistencia ante su desgaste. En otras ocasiones, asume el rol de locutario como destinataria de confidencias y afectos. Estos matices sugieren que, en la interpretación de los poemas sea también una exploración de posturas éticas respecto al modo en que la sociedad explota y transforma los entornos naturales.

Aun en sus vertientes más intimistas, la función de la naturaleza en la poesía insinúa la posibilidad de un reencantamiento del mundo: un regreso a la contemplación sensorial, a la apertura espiritual y a la consciencia de interdependencia biológica. La noción del *ser o estado natural* deviene aquí una invitación a deshacerse de convenciones sociales y económicas que distorsionan lo esencial, y a recobrar la “vida simple” o el “tiempo lento” que armoniza con los ritmos orgánicos. Así, la fusión entre lo humano y lo natural, no solo modela la sensibilidad estética de la poesía, sino que alienta a reformular la pertenencia del hombre en el tejido universal, donde la Tierra ya no es un mero escenario ni un conjunto de recursos, sino un sistema vivo, digno de contemplación y respeto.

Conclusiones

Se ha demostrado, en primer lugar, que la noción de la naturaleza sagrada reviste un papel esencial en la concepción arcaica del mundo. Desde las sociedades tempranas hasta la teología cristiana y visiones sincréticas posteriores, la naturaleza ha sido comprendida como un ámbito dotado de sacralidad, donde elementos como el cielo, la tierra o las aguas participan de un orden trascendente. Tal religiosidad cósmica ha otorgado a cada fenómeno natural un carácter venerado que estrecha la relación entre lo humano y lo divino.

En segundo lugar, se ha evidenciado que la idea de la naturaleza como fin surge con las posturas materialistas y científicas.

cas (en especial a partir de Lucrecio), que ubican la causalidad en lo físico antes que en lo divino. Este nuevo enfoque promueve una atención renovada a la realidad exterior, motivando en la poesía la celebración de la riqueza sensorial y la autonomía del entorno. De esta forma, la materia deja de ser un simple decorado para constituir la sustancia misma de la experiencia humana, lo que consolida su valor literario y estético.

En tercer lugar, se ha argumentado que la naturaleza actúa como guía espiritual, no solo a través de una contemplación sagrada, sino también mediante un proceso de “desartificialización” que reconecta al individuo con su filiación orgánica, al tiempo que denuncia los sistemas económicos y sociales que distorsionan la relación natural de comunión con el entorno. En este sentido, la poesía asume la tarea de reflejar la interdependencia entre lo humano y lo cósmico, operando como recurso de transformación personal y crítica social.

Asimismo, se ha corroborado que el psicoanálisis de los elementos explica cómo fuego, agua, aire y tierra encarnan arquetipos que dialogan con la imaginación profunda del sujeto. Cada uno de estos elementos pone en juego deseos, recuerdos y tensiones que, a través de la poesía, se integran en símbolos universales. Así, se comprende que la naturaleza opera como matriz simbólica que no solo rodea al poeta, sino que penetra en su inconsciente, impulsando la creación y modulando la lectura de la realidad.

También se ha puesto de manifiesto, a través de la ecocrítica, que la naturaleza puede concebirse como un auténtico actor en la trama vital, dotada de agencia y digna de una ética del cuidado. Tanto en la exploración del reino vegetal como en la relación con la fauna y los paisajes, la literatura no se limita a lamentar la degradación, sino que propone perspectivas de reciprocidad y horizontalidad. Esta conciencia literaria conlleva una crítica directa al extractivismo y al desprecio por lo no humano, al tiempo que insta a la solidaridad con el planeta y a la reconciliación entre cultura y naturaleza.

Finalmente, la sección de Discusión ha demostrado que la poesía sobre la naturaleza no constituye un discurso unitario, sino un entramado de variables que abarcan el concepto mismo de naturaleza, la tensión entre descripción y proyección, la exploración sensorial, la percepción del entorno como benigno o cruel, los componentes estilísticos, la personificación o surrealización y el lugar de la naturaleza como voz o destinatario. Dichas categorías han brindado un marco para interpretar poemas desde un eje teórico amplio, considerando tanto la dimensión estética y espiritual como la perspectiva ética y socioambiental. Al entrelazar el registro sensorial con lo trascendente, la denuncia y la crítica del antropocentrismo, la literatura confirma su capacidad de abrir nuevos horizontes donde lo humano y lo no humano convergen para revelar la profundidad de la existencia y la necesidad de cuidar el entorno que compartimos.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (2022). *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2021a). *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2021b). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2021c). *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2021d). *Psicoanálisis del fuego*. Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, C. (2022). *Las flores del mal* (A. Martínez Sarrión, Trad.). Alianza Editorial.
- Coccia, E. (2020). *La vida de las plantas: Una metafísica de la mezcla*. Ediciones Alpha Decay.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (L. Gil, Trad.). Guadarrama / Punto Omega.

- Emerson, R. W. (2020). *Naturaleza* (E. Ábalos, Ilus.; A. Catalán, rad.). Nórdica Libros.
- Goethe (s.f.). *A la luna*. <https://ciudadseva.com/texto/a-la-luna/>
- Lucrecio (1918). *De la naturaleza de las cosas: Poema en seis cantos* (J. Marchena, Trad.). Librería de Hernando y Compañía.
- Swedenborg, E. (2002). *Del cielo y del infierno* (M. Tabuyo y A. López, Trads.). Ediciones Siruela.
- Thoreau, H. D. (2021). *Walden*. Editorial Alma.
- Thoreau, H. D. (2017). *Caminar*. Angle Editorial.

**CUERPO Y ANIMALIDAD EN “EL NIÑO DEL CARRIZO”
DE CÉSAR VALLEJO¹**

**BODY AND ANIMALITY IN “EL NIÑO DEL CARRIZO” BY
CÉSAR VALLEJO**

**CORPO E ANIMALIDADE EM “EL NIÑO DEL CARRIZO”
DE CÉSAR VALLEJO**

Sergio Antonio Luján Sandoval*

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

Recibido: 16/02/2025

Aceptado: 14/03/2025

* Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y miembro del grupo de estudios ESANDINO. Es asistente editorial de la revista *Metáfora* y ha publicado reseñas y artículos en distintos medios físicos y digitales, tales como *Escritura y Pensamiento* (Lima), *Letras* (Lima), *Tonos Digital* (Murcia), *Latin American Literature Today* (Oklahoma) o *América Crítica* (Cagliari); además, es autor del libro *La representación de la poesía transcultural en Ande (1926) de Alejandro Peralta* (2022). Sus áreas de investigación son la poesía y la narrativa vanguardistas peruanas. Actualmente, es candidato a magíster en Literatura Peruana y Latinoamérica, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con una investigación sobre literatura y animalidad.

Resumen

Este artículo analiza el cuento “El niño del carrizo” de César Vallejo para demostrar que la presencia del componente animal permite criticar frontalmente a aquella postura dualística que se ha arrogado el derecho de decirnos cómo debemos concebir y sentir el mundo. En primer lugar, realizamos una breve introducción a fin de subrayar que este relato, aunque el autor no lo publicó en vida, fue escrito en el calor de su producción vanguardista. En segundo lugar, explicamos tres nociones teóricas que nos servirán para el análisis: *metonimia*, desde las aproximaciones de Giovanni Bottirolí; *cuero*, según los postulados que Gilles Deleuze toma de Baruch Spinoza; y *animalidad*, a partir de lo que esboza Felice Cimatti. En tercer lugar, abordamos el cuento desde una sucinta recepción crítica y en diálogo con el acápite teórico. De tal manera, se concluye que lo animal, en “El niño del carrizo”, implica un cuestionamiento contra el pensamiento hegemónico y dualístico occidental.

Palabras clave: cuerpo, animalidad, literatura peruana, César Vallejo, narrativa.

Abstract

This article analyzes the tale “El niño del carrizo” by César Vallejo to show that the presence of the animal component allows us to criticize frontally that dualistic position that has taken the right to tell us how we should conceive and feel the world. First, we make a brief introduction in order to underline that this story, although the author did not publish it while he was alive, was written in the heat of his avant-garde production. Secondly, we explain three theoretical notions that will serve us for the analysis: *metonymy*, from the approaches of Giovanni Bottirolí; *body*, according to the postulates that Gilles Deleuze takes from Baruch Spinoza; and *animality*, starting from what Felice Cimatti outlines. Thirdly, we will approach the tale from a succinct critical reception and in dialogue with the theoretical section. In this way, it is concluded that the animal, in “El niño del carrizo”, implies a questioning against the hegemonic and dualistic Western thought.

Keywords: body, animality, Peruvian literature, César Vallejo, narrative.

Resumo

Este artigo analisa o conto “El niño del carrizo” de César Vallejo para demonstrar que a presença do componente animal permite criticar frontalmente aquela postura dualística que se tem arrogado o direito de nos dizer como devemos conceber e sentir o mundo. Em primeiro lugar, fazemos uma breve introdução a fim de sublinhar que este relato, embora o

autor não tenha publicado em vida, foi escrito no fogão da sua produção vanguardista. Em segundo lugar, explicamos três noções teóricas que serão nosso apoio para a análise: *metonímia*, das aproximações de Giovanni Bottioli; *corpo*, segundo os postulados que Gilles Deleuze pega de Baruch Spinoza; e *animalidade*, a partir do que esboça Felice Cimatti. Em terceiro lugar, analisamos o conto desde uma breve recepção crítica e dialogando com a seção teórica. Desse modo, a conclusão é que o componente animal, no conto “El niño del carrizo”, implica um questionamento contra o pensamento hegemônico e dualístico ocidental.

Palavras-chave: corpo, animalidade, literatura peruana, César Vallejo, narrativa.

“Cuando llegó, mi Cassie cabía en la palma de mi mano”
Veda, Cercado de Lima

1. Introducción

La producción literaria de César Vallejo es un heterogéneo terreno estético y político que la crítica, mediante diversas aproximaciones y lecturas, aún se encuentra bastante lejos de agotar. Así, la poesía, la narrativa (llámese novela, cuento, ensayo) o el teatro, al igual que la vasta correspondencia que mantuvo el autor, instauran un reto interesante para los estudios literarios. Un ejemplo de recientes aproximaciones son las entregas monográficas que la revista *Archivo Vallejo* dedicó a dos obras capitales de su narrativa: *Escalas* (1923) y *Fabla salvaje* (1923), que el 2023 conmemoraron sus centenarios.² En tal sentido, para contribuir con el estudio de su obra, nos ocuparemos de “El niño del carrizo”, relato que habría sido escrito alrededor de 1935-1936, según lo que se indica en la edición a cargo de Francisco Moncloa y Georgette Vallejo.³

En esos años, al menos en el Perú, el fenómeno de las vanguardias pasó a ocupar una posición no hegemónica —si se quiere residual— al interior del campo literario; sin embargo, es innegable que la resonancia de sus postulados, sobre todo aquellos de naturaleza ideológico-temática y en menor medida los de índole formal, lograron calar en la producción posterior. Tam-

bién es cierto que las vanguardias de inicios del siglo pasado están asociadas más con el ámbito poético que con el narrativo, por lo que resulta sugerente continuar explorando este último espacio de creación. Entre algunos de sus rasgos, destacan la torsión de la linealidad discursiva, la presencia de superposiciones textuales o montajes (Di Benedetto, 2018) que dialogan con técnicas cinematográficas, una apuesta por la fragmentación y una apertura sin precedentes hacia aspectos considerados *laterales* (lo irracional, lo afectivo, lo mítico, lo animal, lo vegetal, lo mineral, lo objetual, lo esotérico, entre otros).⁴

No pretendemos afirmar acrítica y arbitrariamente que el cuento de Vallejo pertenezca al periodo artístico referido; en todo caso, nuestra intención es advertir que existe una especie de continuidad, en el pensamiento del autor, acerca de su posición frente a un elemento cardinal que vertebra al ser humano: el componente animal. Desde nuestra lectura, ello se relaciona con un sustrato doble —el animal y lo animal—⁵ a través del cual el autor cuestiona, durante el calor de las vanguardias, lo rígido y endurecido tanto de la modernidad como de la racionalidad dualístico-separativa. Por ende, si en *Escalas* la presencia animal sabotea y le hace frente al pensamiento jurídico-racional-antropocéntrico, sobre todo en cuentos como “Muro noroeste” o “Los caynas”, sostenemos que “El niño del carrizo” comparte una postura próxima e incluso la complejiza al presentar a un niño en calidad de protagonista.⁶

Dicho esto, el artículo se divide en dos momentos. En el primero, comprobaremos cómo se puede poner en acción cierta dinámica que apela a una juntura ontológica humano-animal; y en la que entendemos a esta juntura como aquella que confronta a un pensamiento hegemónico apoyado en dualismos siempre disyuntivos o separativos (animal/humano, naturaleza/cultural, cuerpo/alma y demás). Para explicar esta juntura, nos serán útiles tres nociones: metonimia, cuerpo y animalidad. En el segundo momento, dialogaremos con las aproximaciones críticas sobre el cuento y luego procederemos con el análisis a

fin de constatar que existe un derramamiento de lo natural y una fricción contra el régimen de lo sólido, ambos vehiculizados por las relaciones entre el personaje Miguel y otros cuerpos (vegetales y animales).

2. Tanteos teóricos: metonimia, cuerpo y animalidad

Este apartado explica las tres nociones referidas. Para el caso de la metonimia, nos servirán las ideas de Roman Jakobson y Morris Halle (1980), y la perspectiva retórica de Giovanni Bot-tioli (1993); para la cuestión del cuerpo, serán de utilidad las herramientas que Gilles Deleuze (2008) discute en su curso sobre Baruch Spinoza, principalmente en lo que concierne a la potencia del cuerpo (léase lo que este puede); y para la animalidad, por último, exploraremos el punto de vista que despliega sobre ella Felice Cimatti (2021, 2022). Previo al desarrollo, que-remos aclarar que los ejemplos no pertenecen a la producción de César Vallejo porque el objetivo de esta sección es señalar la dinámica y la operatividad conceptual, y solo luego de ello detenernos en “El niño del carrizo”.

2.1 Metonimia

En este trabajo, la metonimia se entenderá no tanto como un tropo o una simple figura retórica, sino bajo la lógica de procesos, deslizamientos o movimientos de sentido. Quizá lo anterior pueda confundirse con los mecanismos metafóricos, ya que estos presentan una secuencia analógica que traslada el senti-do en función de dos entidades que poseen rasgos comunes o similares. Evaluemos estos versos: (i) “Tu milagrosa dentadura / como un rosario de impecables huesos” (Chocano, 1910, p. 59) y (ii) “florece el choclo bien granado de tu risa” (Mercado, 1928, p. 78). En ambos casos, el hecho de comparar los dientes de una persona con otros elementos activa un proceso de semejanza a causa de ciertos atributos materiales compartidos (ducti-lidad, forma y color); no obstante, cada figura apela a distintos

contextos: el rosario a la tradición judeocristiana y el choclo a la matriz andina.

Cabe precisar que es injusto extraer una frase para analizarla de forma aislada y a partir de ella establecer una idea o pauta general; por ello, instamos a explorar la dinámica en la cual se encuentran los poemas, los cuentos u otros discursos para evidenciar los procedimientos que laten en su textualidad. Por tal motivo, y a partir de lo citado, nos gustaría retomar los ejemplos de manera más orgánica: el primero es un poema de José Santos Chocano (“Perlas blancas”) y el segundo corresponde a Guillermo Mercado (“Cholita”), quienes sintonizan, respectivamente, con el modernismo y las vanguardias (al menos en este poema):

La sonrisa que salta en la hermosura
 como un *rosario de impecables huesos*
 [...]
 Sólo cifro en tus dientes mis empeños,
 ya que ellos son, con nítidos encantos,
dados en el tapete de mis sueños,
broches para el estuche de mis cantos.
 (Chocano, 1910, p. 59; énfasis nuestro)
 I te has crecido como una *montaña*
 [...]

de tu faz ya marchita por los besos,
 muestra tu milagrosa dentadura
 pasas colgando en las ramas
 tus cantos *mojados de madrugada*
 para que los orée el sol
 en tu cara retoza la *alegría de los jilgueros*
 [...]
 al medio día en punto, en el maizal a todo viento
 de tu edad
 florece el *choclo bien granado* de tu risa
 (Mercado, 1928, pp. 77-78; énfasis nuestro)

Como se observa, el poema de Chocano muestra una serie de metáforas en las que se pone en funcionamiento una mecánica analógica entre la “dentadura” y los significantes “rosario”, “dados” y “broches”, vocablos que sustituyen a aquella por compartir una semejanza material. Dicho de otro modo, las metáforas empleadas transportan y condensan el significado que va de un término-base hacia otros que lo reemplazan; esta situación, en el texto, permite que ciertas palabras, lingüística y simbólicamente, hagan las veces de los dientes. En el poema de Mercado, por el contrario, pese a que la frase elegida encierra una metáfora (piezas dentales = granos de choclo), la dinámica analógica se diluye —si seguimos con la lectura del texto— para dar paso a una serie de contigüidades. Bajo esa lógica, aparecen la mujer-montaña, los ojos-madrugada, el rostro-jilguero y la sonrisa-choclo; y aunque subraya una comparación intrínseca, subrayamos que todos los elementos naturales cohabitan *con* y *en* el cuerpo de este particular personaje.

En ese orden, mientras la metáfora conduce a una suerte de cristalización semántica, la metonimia supone una fluidez del sentido hacia diversos dominios ontológicos. Volvamos a los textos para aclarar esta idea. En “Perlas blancas”, a los dientes se les agregan vocablos de forma aglutinante para enfatizar que “son como” o “se parecen a” una entidad otra: rosario, dados o broches, objetos que no escapan de su condición utilitaria para el hombre y que no permiten una reflexión sobre ellos en tanto tales, pues solo funcionan como reemplazos. En “Cholita”, en cambio, el cuerpo de la persona se interrelaciona con lo vegetal, lo atmosférico, lo animal y con la naturaleza en general (a la que también ella pertenece); por tal razón, aseveramos que en este poema el ser humano no “es como” ni tampoco “se parece a” la naturaleza, sino que ambos son cuerpos inscritos en un flujo continuo y efervescente. Si en la metáfora hay endurecimiento del sentido (lo que podría leerse como representación), en la metonimia este tiende a escurrirse.

En esa línea argumentativa, según lo planteado por Roman Jakobson y Morris Halle (1980), es interesante destacar que la metonimia funciona mediante un procedimiento de contigüidad, mientras que la metáfora lo hace por intermedio de semejanzas. Incluso los autores sostienen lo siguiente cuando ingresan al terreno literario:

La primacía del proceso metafórico en las escuelas literarias del romanticismo y del simbolismo se ha reconocido repetidas veces, pero todavía no se ha comprendido lo suficiente que en la base de la corriente llamada “realista”, que pertenece a una etapa intermedia entre la decadencia del romanticismo y el auge del simbolismo y se opone a ambos, se halla, rigiéndola de hecho, el predominio de la metonimia. (p. 136)

De la cita, creemos que la metonimia también es poderosa en la poesía, así como en textos que exceden los perímetros del realismo y en los que lo material o lo corporal son las vías a través de las cuales actúa dicho procedimiento de trasvases. Un caso interesante es la narrativa de Franz Kafka, porque en ella no encontramos procedimientos metafóricos y sí el deshacer o el borroneo de las identidades (repárese en *La metamorfosis*). Al respecto, Giovanni Bottiroli (1993) acuña la noción de *personaje metonímico*, entidad ficcional que no representa a algo o a alguien, sino que se encuentra permeada por fenómenos y relaciones de contigüidad: hombre-animal u hombre-insecto, por ejemplo. A la luz de ello, el texto de Chocano grafica una clara vocación representativa de los otros cuerpos (todos ellos objetos) respecto del vocablo “dientes”; al contrario, en el poema de Mercado se desliza un personaje metonímico y materialmente inquieto, parecido al que veremos en “El niño del carrizo”.

Este personaje metonímico encarna una corporalidad maleable y porosa, razón por la que le es posible transitar por diferentes estatutos ontológicos que hacen colapsar al bloque endurecido y hegemónico en el que nos solemos ubicar en

condición de seres humanos. En tal orden argumentativo, podemos advertir al menos tres rasgos de este personaje metonímico: (i) el desmoronamiento de la subjetividad, (ii) una identidad de naturaleza lábil y virtual, y (iii) un constante estado de cambio y desplazamiento (Bottiroli, 1993). Siguiendo con el escritor checo, otro texto ilustrativo que entra en diálogo con los rasgos expuestos sería “Informe para una academia”; y si aterrizamos en el ámbito peruano, el cuento “El kamili” y el resto de la producción narrativa de Gamaliel Churata son un campo fértil para reparar en cuestiones metonímicas antes que metafóricas, es decir, para ver las grietas del pensamiento occidental y percibir los flujos que este no puede frenar.

2.2 Cuerpo

Si detonamos la metafísica clásica en torno a la idea del cuerpo, ampliaremos la concepción de la materialidad que somos y ello nos permitiría realizar un replanteamiento sobre la clásica pregunta que procura buscar, de modo insistente, la esencia de cualquier entidad, a saber: ¿qué es el alma?, ¿qué es el ser humano?, ¿qué es el animal?, ¿qué es un objeto?, entre otras. Al recalibrar dicha interrogante metafísica y en diálogo con las ideas planteadas por Baruch Spinoza (1987) —cuerpo y potencia—, y que luego son retomadas por Gilles Deleuze (1977, 2008), lo que obtenemos no son tanto las esencias o los rasgos cardinales de determinado existente, sino las distintas potencias de las que es capaz en una situación o contexto, y ante cierta entidad. Así, en vez de consultar ¿qué es un cuerpo? se opta por una duda que echa raíces en el componente material de la vida y que se traduce en ¿qué *puede* un cuerpo? Mientras que por un lado el verbo conjugado “es” encierra una restricción, por otro lado, el “puede” supone un ensanchamiento ontológico que no conocemos cabalmente *a priori*.

De lo anterior, resulta sintomático que la primera pregunta conlleve a indagar por la identidad o por una sola identidad,

hecho que encubre cierto matiz de exclusión dentro de un régimen lógico en el que “A es X” y por tanto no puede ser “Y” o “Z”; en otras palabras, bajo esta premisa no cabe duda de que el ser humano es un animal racional, pero nadie se atrevería a afirmar que, al mismo tiempo, se trata parcialmente de un vegetal racional. Por su parte, la segunda pregunta (centrada en el *qué puede*) rompe el dique metafísico y discurre por un camino que abre una serie de posibilidades insospechadas en base a la corporalidad. Por ejemplo, solo por un momento supongamos que estamos frente a un pedazo de carne y un pequeño bloque de diamante; todos sabemos qué es lo que *son* estos cuerpos, pero quizá no sepamos qué es lo que *pueden*. En efecto, cabe factible afirmar que el trozo de carne y el diamante son capaces de ocasionar cierta deformación sobre una superficie blanda; sin embargo, la primera no podrá resistir el impacto de una bala como sí lo hará el segundo.

Dicho esto, es contundente que Spinoza (1987) se detenga en el alma y el cuerpo, y que manifieste de modo sintomático cierta duda sobre la dependencia de este con respecto al alma, ya que “nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer un cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza” (p. 175). De esta postura contrapuesta a la línea de su tradición filosófica —sobre todo la que bebe de las fuentes platónicas acerca del cuerpo como depósito pasional y la que defiende la noción cartesiana del cuerpo-máquina-animal—, Spinoza es releído por Gilles Deleuze, quien aclara un poco el panorama y apela a nociones como cuerpo o existencia: “[L]a estructura de un cuerpo es la composición de su relación. Lo que puede un cuerpo es la naturaleza y los límites de su poder de ser afectado” (1975, p. 209), y después dirá que “la potencia constituye la escala cuantitativa de los seres. Es la cantidad de potencia lo que distingue un existente de otro” (2008, p. 75).

Entonces, lo que está en juego es la gradiente de potencia que alberga un cuerpo (o cualquier existente), de ahí que entre

un ser humano y un animal, por poner un caso, no habría una esencia distintiva —¿qué es la esencia?, ¿alguien la ha oído, la ha visto o la ha escuchado?—; antes bien, lo que sí hay es una mayor o menor potencia de cierto cuerpo en función de otro, vale decir, una oscilación vibratoria de sus intensidades. O si queremos colocar la idea en los términos de Spinoza que luego recupera Deleuze, sería la capacidad que tiene un cuerpo tanto de afectar como de ser afectado. En ese orden, la condición “sustancial” del hombre no radica en su componente racional-lingüístico que lo hace “distinto” del animal, pues ello es una falacia, y porque “no se trata de la esencia del hombre, sino de algo que el hombre puede. Eso cambia mucho, ‘irracional’ también es algo que el hombre puede” (p. 74). Y así como un tardígrado de 0,05 cm puede sobrevivir a una deshidratación durante un largo periodo, un adulto humano de aproximadamente 170 cm no.

2.3 Animalidad

Tras explorar las nociones de metonimia y de cuerpo, las cuales instamos a comprenderlas bajo movimientos y flujos multidireccionales (metonimia como procedimiento elástico que no fragua el significado y cuerpo como entidad capaz de activar un grado de potencia), ahora corresponde abordar la idea de animalidad. Muchas veces, en el ámbito literario, la cuestión animal ha sido reducida al bestiario o a diversas representaciones —las fábulas, por ejemplo— en las que los animales solo cumplen la función de simbolizar una cualidad, un defecto o un valor siempre en torno a las pirámides morales del ser humano. Por nuestra parte, tomaremos distancia de dichas perspectivas con el objeto de indagar cómo la animalidad, desde otro ángulo, se dinamiza en los textos literarios (un cuento de César Vallejo). Para ello, serán de ayuda las propuestas desarrolladas por el filósofo italiano Felice Cimatti.

En principio, debemos asumir que el mundo y las vidas, así en extenso, se han producido por medio de contactos, roces y contaminaciones, razón por la que en absoluto debemos asumirnos como bloques inmaculados o asépticos ya sea material o “espiritualmente”: habitamos y estamos habitados, afectamos y somos afectados.⁷ La vida es movimiento y por más que nuestros limitados sentidos nos engañen sobre el hecho de que una piedra o un inmenso roble se mantengan estáticos, internamente los permean velocidades imperceptibles. Partimos de tal premisa —quizá bastante evidente— para conectarla con lo que compete a este apartado y, en diálogo con Cimatti (2021), también para recordar que “animalidad quiere decir vida, encuentro, [...] huida de la toma de poder” (p. 11). En suma, la animalidad está en el interior de la vida, y si huye del poder no es por miedo sino porque ella es lo divergente, lo inquieto y lo inaprehensible. El poder endurece y captura; la animalidad desendurece y se derrama.

Efectivamente, “pensar la animalidad requiere ver el animal, pero sobre todo la animalidad (que no se limita al animal) como una *afirmación vital*” (Cimatti, 2021, p. 44; énfasis del autor). Tal aseveración es crucial porque la animalidad no estaría circunscrita a los dominios de lo animal; más bien, esta puede extenderse hacia lo vegetal, lo mineral, lo atmosférico y demás posibilidades del entramado vital. Por tanto, si existe algún componente que atravesase a dichos regímenes de existencia, ese es la corporalidad o, mejor, la materialidad; y con ello volvemos de nuevo al énfasis en las potencias en vez de las esencias. La animalidad no tiene nada que ver con el *qué es*, pues se halla sumergida en un plano donde los cuerpos no necesitan despegarse del mundo ni mucho menos desdoblarse de sí mismos para ser: “[A]nimalidad significa imaginar una subjetividad no escindida en cuerpo y mente, es decir, una vida capaz de agotarse toda ella, sin ningún resto, en la vida que ya se vive” (p. 37).

Sin perder de vista la metonimia y el cuerpo, ¿cuál sería la relación de la animalidad con aquellas nociones? Sobre el nexo entre metonimia y animalidad (y dentro de ella lo animal y demás bloques-potencia), sostenemos que ninguna acepta una rigidez de significado ni mucho menos representaciones sólidas, tal como sucedería en una metáfora. Por el contrario, ambas participan de dinámicas en las cuales lo común es desplazarse; y mientras el procedimiento retórico-figurativo de la metonimia funciona mediante contigüidades, la animalidad lo hace a través de devenires. Sobre el vínculo entre cuerpo y animalidad en la lógica del presente trabajo, cabría indicar que las dos están atravesadas por una línea horizontal, es decir, no se puede pensar la una sin la otra. Animalidad es un cuerpo compuesto por una serie de potencias de las que siempre desconocemos *qué pueden*; por tal motivo, en un texto literario, la animalidad se conecta con procedimientos metonímicos que permiten la suspensión de las estructuras rígidas y de poder. El cuerpo, en suma, siempre supondrá un peligro para una racionalidad endurecida.

3. “El niño del carrizo”⁸ frente al régimen dualístico occidental

En este apartado, nos enfocaremos en la revisión de la crítica sobre el cuento seleccionado y luego procederemos con el análisis. Antes es necesario mencionar que la idea de lo *dualístico* no la estamos pensando como una convivencia complementaria de dos entidades, sino, más bien, como una especie de división y de corte entre ellas, tales como las de cuerpo/mente, animal/humano, instinto/razón y demás. Bajo dicha lógica, se trata de un régimen cognitivo que contrapone y disyunta elementos en vez de crear vasos comunicantes y propiciar ampliaciones; por ello, este pensamiento dualístico echa sus raíces en las formas occidentales de concebir y de ordenar el mundo.

3.1 Balance crítico

Una primera aproximación es la de Eduardo Neale-Silva (1987), quien dedica un interesante apartado a “El niño del carrizo” y al que califica de estampa; asimismo, advierte la existencia de una puesta en juego de la animalidad humana y, a partir de una postura filosófica, también conecta el texto vallejianos con la idea de Feuerbach acerca del ser humano articulado con el mundo. Dos aspectos adicionales: por un lado, el escenario natural no se concibe como un telón de fondo y sí como “transustanciado en el alma de Miguel” (p. 309), lo que implica una serie de proximidades ontológicas; y, por otro lado, “no hay un vuelo metafísico [en dicha estampa]” (p. 311), esto es, todo sucede en un plano vital o inmanente, ya que “el creador se instala en el aquí” (p. 311).

Por su parte, Antonio González Montes (1993) reconoce ciertos elementos intertextuales entre “El niño del carrizo” y otros cuentos como “Los caynas” o “Los dos soras”, o la novela corta *Fabla salvaje*. También vuelve sobre la cuestión animal, aunque para afirmar que el texto evidencia “una regresión de lo humano hacia lo animal” (p. 254), afirmación con la que estamos en desacuerdo, pues no asistimos a una regresión evolutiva; sin embargo, inmediatamente sostiene que el cuento revela un “signo de la continuidad existente entre lo humano y lo animal” (p. 255) a raíz de la fusión de Miguel con la naturaleza.⁹ En una línea similar, María Luisa Aranibar (1993) comenta que en el relato se percibe la ausencia de un límite claro entre lo humano y lo animal. Más adelante, Miguel Gutiérrez (2004) reliva que lo animal y la animalidad son transversales en la obra vallejana; y sobre el cuento, destaca la animalidad humana y la “consustanciación” del personaje principal con la naturaleza.

Entre los trabajos más recientes, Elena Guichot-Muñoz (2015) refuerza la idea de que el personaje “va a sufrir una integración absoluta con el medio” (p. 131) y repara en un aspecto de la narrativa decimonónica latinoamericana, la dicotomía ci-

vilización *vs.* barbarie. Por su lado, Macedonio Villafán (2019) realiza una valiosa aproximación, desde una perspectiva anclada en la cosmovisión andina, y subraya que las dinámicas sociales de relacionalidad y complementariedad articulan al cuento a raíz de que hay un vínculo afectivo entre el ser humano (el niño) y la naturaleza (perros, carrizo y agua). En síntesis, el grueso de la crítica que ha explorado el cuento se detiene en dos componentes: (i) la animalidad humana y (ii) la proximidad ser humano-naturaleza (o también transustanciación, fusión, continuidad, consustanciación o integración, según sea el caso).

“El niño del carrizo” está contextualizado en un escenario andino que tiene como trasfondo la conmemoración judeocristiana de la Semana Santa; y con el objeto de celebrar dicha festividad, es necesario remozar el anda en la que se suele llevar a la imagen sagrada (no se nos dice cuál es). Para ello se realiza una suerte de expedición en búsqueda de lo requerido, el carrizo, y quienes van por él son dos hombres cuya identidad desconocemos y dos niños (uno de ellos es el narrador y el otro es Miguel, quien va acompañado de sus perros).¹⁰ Luego, el foco narrativo se concentra en la experiencia vital de Miguel. Dicho esto, nos interesa explorar dos momentos del cuento en aras de que las nociones teóricas dialoguen con este: (i) la secuencia de dinámicas fluidas entre Miguel y la naturaleza; y (ii) la escena en que Miguel bebe el agua de una fuente junto con los perros.

3.2 Miguel y el derrame de lo natural

En principio, es interesante que el narrador nos presente espacios diferenciados: uno donde se llevará a cabo la procesión por Semana Santa y otro más alejado en el que se halla el carrizo; inclusive este último recinto es descrito de la siguiente manera: “A medida que avanzábamos, el terreno *se hacía más bajo y quebrado*, con vegetaciones ubérrimas en frondas húmedas y en extensos macizos de algarrobos. Jirones de pálida niebla se

avellonaban *al azar*, en las verdes vertientes” (Vallejo, 1968, p. 308; énfasis nuestro). El efectuar el movimiento hacia abajo no es gratuito, dado que allí la naturaleza está en su estado más prolífico, menos “contaminado” de lo humano y la vida emerge de la propia condición terrenal y material del mundo. Por ello, el narrador suspende su relato para convertirlo ya no en un entramado de hechos, sino en un engranaje descriptivo que hace hincapié en lo natural (vegetaciones, frondas, algarrobos, niebla y vertientes).

Estos elementos se hallan en un movimiento continuo, lo que equivaldría a decir que dichos cuerpos se tocan constantemente. Al respecto, la construcción lingüística “al azar” refuerza que no es necesaria la presencia humana para que el mundo prosiga con las alianzas de los distintos regímenes existenciales. ¿Acaso dichos cuerpos naturales poseen una jerarquía ontológica? ¿Se puede afirmar que el algarrobo se ubica arriba de las frondas, o que la niebla está por encima de las vertientes? En absoluto: solo los seres humanos creemos de forma acérrima en aquella estúpida estratificación. El pasaje citado del cuento encarna un flujo vital y el lenguaje solo puede dar cuenta de ello a partir de lo que sus propios límites le permiten. A su vez, el azar implica aleatoriedad, pero también un contra apriorismo, pues, ¿qué puede el algarrobo?, ¿qué el algarrobo-niebla?, ¿y qué el algarrobo-niebla-Miguel? No lo sabemos. Así, el narrador nos ubica en un plano de relaciones horizontales que no implica pensarlas como armónicas o carentes de fricciones.

Más adelante, la descripción de lo natural incluye dos nuevos cuerpos (el de los perros y el de Miguel) que parecieran tornarse dúctiles y permeables gracias a la puesta en función de la dinámica no jerárquica referida hace un momento. Leamos:

Miguel se adelantó a la caravana con *su jauría*. Iba enajenado por un frenético sople de autonomía montaraz. Hinchidas las redes de sus venas, separadas las hirsutas y pobladas cejas por un gesto de exaltación y soberanía personal, libre la frente de sombrero, enfebrecido y *casi desna-*

turalizado hasta alcanzar la *sulfúrica traza de un cachorro*, se le habría creído un genio de la montaña. (Vallejo, 1968, p. 308; énfasis nuestro)

Si seguimos el recorrido, Miguel se separa de la caravana (agrupación que guarda cierto orden: uno va detrás de otro) conformada por un grupo *humano* que busca el carrizo. Resulta revelador que el narrador diga que no se trata de la caravana “de” Miguel, sino de “la” caravana, y sí, en cambio, de “su” jauría (la de Miguel) y no de “la” jauría. El hecho no es menor si tomamos en cuenta que este personaje y los perros actúan por medio de junturas y no de disyunciones, lo que se revela en la frase final: “alcanzar la sulfúrica traza de un cachorro”. Sobre esto, recordemos que el juicio proviene de la perspectiva del narrador asombrado; en nuestra lectura, por el contrario, no habría un despliegue metafórico (Miguel = cachorro), tampoco una imagen cristalizada ni mucho menos una forma que se alcanza. Solo hay una traza animal o una vibración de lo animal (en Miguel) que es pasible de fluctuación, de cambio: el cachorro no está *en vez de* Miguel; el cachorro en tanto afecto habita *en/con* Miguel.

Otro punto importante radica en su forma de comportarse, pero sin perder de vista que todo lo sabemos habida cuenta de la observación del narrador. Por ejemplo, es posible señalar que existe una torsión sensorial en el propio Miguel (“enajenado”, “frenético”, “montaraz”, “exaltación”, “enfebrecido” y “desnaturalizado”) y una condición de libertad (“autonomía”, “soberanía”, y “libre”). Ambas se encuentran conectadas no solo por lo semántico gracias a una serie de términos afines, sino que también podríamos indicar que ciertos rasgos de la animalidad planteada por Cimatti (2021) dialogan con las dinámicas del personaje vallejiano en cuestión, sobre todo si traemos a colación que la animalidad tiene que ver con un sustrato vital (y no únicamente animal). Por tanto, es clave que Miguel sea afectado por lo natural y viceversa, ya que estamos ante la presencia de *cuerpos sensibles*;¹¹ un acontecimiento de esta

índole no sucedería en un sistema de pensamiento dualístico y separativo, pues en su concepción solo el ser humano (sujeto) es quien afecta al mundo (objeto).

Un poco más adelante, Miguel entra en contacto directo con uno de los perros y el narrador lo describe de la siguiente manera:

El perro se retorció y aullaba y Miguel corría de barranco en barranco, acariciando al animal, enardeciéndolo por el fuste dorsal, encendiéndolo en insólita desesperación. Los demás perros rodeaban al muchacho, disputándole al cautivo, enfurecidos, arañándolo y ululando en celo apasionado [...] Miguel se arrojaba de pronto lajas abajo, rodando con el can entre sus brazos. (Vallejo, 1968, p. 308)

Como se observa, Miguel y los perros suspenden sus esencias —humano, animal, mamífero, cuadrúpedo o bípedo— para activar las potencias que encarnan sus cuerpos; en consecuencia, de dicho pasaje se desprende que aquello que importa no pasa por lo que cada uno es, sino por lo que *puede*. Tras poner entre paréntesis a la metafísica clásica (léase de esencias y abstracciones), emerge una experiencia vital en que la corporalidad ocupa un lugar neurálgico. Esta suspensión, de un lado, conlleva a una horizontalidad ontológica porque se disuelven tanto las barreras o el privilegio “hombre > animal” como las jerarquías que ponen a aquel por encima de este, y, de otro lado, tal suspensión permite también una relación inmediata con el mundo a raíz de que, al tratarse de una experiencia corpórea (sensorial y estética), el lenguaje verbal deja de ser el protagonista y el centro de la comunicación. Entonces, no resulta extraño que Miguel —recordemos que es un niño— apele a otras formas de comunicación no “hegemónicas” y con las que es factible explorar y acercarnos a nuestro componente animal.

Asimismo, ciertos gerundios sugieren contacto (“acariciando”), expresión sensorial (“ululando”) y caída (“rodando”). En

primer lugar, el contacto notifica que la vida no es más que un infinito campo vibratorio donde la fricción, el choque y lo no aséptico articulan al cosmos: no hay aislamientos, sino reuniones y aglomeraciones. En segundo lugar, el ulular supone un estar en el mundo que prescinde del lenguaje verbal como lo entendemos los seres humanos, pues, a fin de cuentas, esta herramienta fue creada por y para nosotros. En tercer lugar, el hecho de que Miguel y el perro rueden (repárese que es nuevamente hacia abajo) grafica un desplazamiento que apunta a un contacto más terrenal, visto que lo natural y lo vital se ubican debajo, según la lógica del texto; además, el rodar abrazado con el perro traza una imagen que puede ser percibida en tanto alianza o simbiosis. En la orilla contraria, por su parte, la postura dualística se regodea en la separación (humano/animal), la expresión racional (simbólica-lingüística-utilitaria) y la trascendencia (desgajarse de lo terrenal).

Esta serie de eventos que hemos visto —primero la preponderancia de la naturaleza y luego la aparición de Miguel— nos permiten afirmar que dicho niño en contacto con el medio que lo rodea (lo vegetal y lo animal) no pretende representar, alegorizar o simbolizar algún aspecto que lo exceda o que está fuera de sus dominios; en suma, no existe un vuelo metafísico (Neale-Silva, 1987) ni tampoco trascendencia. El texto de Vallejo, antes que presentar un personaje metafórico, propone a uno metonímico; vale decir, no hay igualdades (Miguel = vegetal; Miguel = perro) y sí, más bien, contigüidades de distintos regímenes existenciales. Si comparásemos metafóricamente a Miguel con una planta o con un animal, lo único que haríamos sería extraer rasgos comunes de ambas entidades puestas frente a frente; en cambio, las contigüidades habilitan trasvases que no fijan el sentido, dado que este tiende a huir. De ahí que Miguel sea capaz de transitar por lo vegetal, lo animal, lo mineral:

Más abajo, Miguel *se perdía* entre un montículo de sábila, para tornar a *salir* por una hendidura estrecha, *arrastrándose* en una charca y contrayendo el tronco en una línea

sauria y glutinosa. Forcejeaba y *sudaba* entre las zarzas. Sus perros le mordían las orejas y lo acorralaban en rabiosa acometida. Una iguana o un enorme sapo *se escurría* por entre sus brazos y sus cabellos, asustando los perros, que luego lo perseguían ladrando. Sonriente y embriagado de goce y energía, saltaba Miguel anchas zanjas. Columpiábase de gruesas ramas, trozándolas. Cogía frutos desconocidos, probándolos y llenándose la boca de *jugos* verdes y amarillos, cuyo olor le hacía estornudar largo tiempo. Agarró una panguana tierna, de luciente plumaje zahonado, arisca y un poco brava, que luego *se le escapó*, aprovechando una caída de Miguel, al saltar un barranco *jabonoso*. Iba como impulsado por un vértigo de locura. Al entrar en los puros dominios de la naturaleza, parecía moverse en un rezozo exclusivamente zoológico. (Vallejo, 1968, pp. 307-308; énfasis nuestro)

La cita ilustra el modo en que el personaje se desplaza por el espacio natural, pero llama la atención que Miguel esté situado en un espacio aún más abajo respecto de los que hemos comentado. En este punto, la imbricación con lo terrenal es evidente y Miguel no realiza más que recorridos o fugas de lo vegetal a lo animal, y viceversa. En las dos primeras oraciones, por ejemplo, encontramos vocablos como “sábila” o “zarzas” y también se nos habla de una suerte de pozo de agua; al respecto, cabría subrayar dos situaciones: Miguel se pierde entre la sábila y se arrastra en la charca. El hecho de perderse conlleva a una suerte de opacidad y el de arrastrarse remite a un contacto terrenal gracias a la participación del cuerpo entero. Aquella opacidad o indistinción la entendemos como una noción opuesta al procedimiento metafórico en la medida en que este último procura diafanizar lo que se quiere transmitir; al contrario, la metonimia junta entidades sin que ninguna pierda o reemplace su condición (la de humano o la de animal), pero las torna confusas.

Luego de la presencia vegetal, el narrador nos informa de la aparición de otros cuerpos: “perros”, “iguana” y “sapo”. En

efecto, los canes siguen interactuando con Miguel, a quien le muerden las orejas y lo acorralan, mientras que una iguana o un sapo *se escurren* por su brazo. El empleo de dicho verbo, que es más afín a cuerpos líquidos, nos ayuda a reforzar que lo planteado por el cuento son recorridos fluídicos y no significaciones cuajadas en un bloque de sentido. Como se indicó, Miguel circula por lo vegetal y lo animal con total plenitud —se habla de embriaguez, goce y energía—, debido a que este se olvida de lo verbal y echa mano de lo corporal. Aunque haya sonidos (ladridos, estornudos y golpes), vale aclarar que estos no buscan comunicar o representar algo —como nosotros que asociamos una imagen cuando escuchamos a alguien decir “árbol”—; antes bien, lo que se pretende es *expresar* aquello que pasa por el tamiz del cuerpo. En esta línea, Miguel es un personaje que desactiva lo verbal y explora las potencias corporales, a diferencia del pensamiento hegemónico que desactiva las potencias corporales en favor de lo racional y lo exclusivamente lingüístico.

De inmediato, la descripción del narrador regresa a lo vegetal: “ramas”, “frutos” y “jugos verdes y amarillos”; sumado a ello, esta parte del fragmento citado relievaa el componente sensorial de Miguel (es innegable que siente texturas cuando troza las ramas, así como sabores y olores cuando come los frutos). De ahí que sea pertinente traer a colación lo que nos recuerda Emanuele Coccia (2011): “[N]os consideramos seres racionales, pensantes y hablantes; sin embargo, vivir significa para nosotros sobre todo mirar, paladear, palpar u olfatear el mundo” (p. 9). Entonces, la breve escena del cuento reactualiza que Miguel vive su propia animalidad —entendiéndola en el sentido elástico de lo vital— no solo gracias a una asunción de su corporalidad como tal y sin prejuicios metafísicos que la limiten, sino también porque deja al lenguaje verbal humano en una especie de limbo, situación que le ayuda a vivir *con* y *en* lo natural de forma inmediata y ya no mediata (Cimatti, 2018).¹²

Por último, de lo vegetal vuelve a desplazarse a lo animal y ahora aparece una “panguana”, ave que se le escapa luego de que Miguel sufre una caída a causa de la superficie resbalosa. Después, desde la perspectiva del narrador, el pasaje termina con el ingreso de Miguel en los “*puros dominios*” de lo natural, hecho que lo aproxima a un retozo “*exclusivamente zoológico*”. El empleo de los términos en cursiva supone una condición absoluta de la animalidad en Miguel, pero solo a partir de la sorpresa de quien narra. Por ello, sería interesante indicar que estas ideas de lo puro y lo exclusivo apuntan a espacios a los que Miguel ha ingresado, es cierto, pero a cambio de rebajar su posición de ser humano. En otras palabras, lo zoológico, para el narrador, sí implicaría una regresión o una involución (González Montes, 1993); sin embargo, nosotros estamos de acuerdo con que “Miguel es naturaleza” (Neale-Silva, 1987, p. 313), pues se reacomoda y se horizontaliza —si cabe el término— en lo natural, en el espacio de abajo, al cual no llega para regresar.

A lo largo de estos pasajes, es cardinal reparar en cómo Miguel, mediante relaciones heterogéneas y líquidas con distintos regímenes de existencia (vegetal, animal y mineral), no llega a ser un personaje que representa “algo” o a “alguien”, esto es, soldar y fijar el sentido. En absoluto: Miguel es un niño, pero ante todo es un cuerpo y con el cuerpo es que entra en contacto con lo que le rodea. Así las cosas, en el texto aparece como un personaje metonímico o, mejor, como un cuerpo metonímico cuya constitución es siempre agujereada y porosa, de ahí que sea innegable la existencia de varias dinámicas fluidas, y no metafóricas, entre él y la naturaleza. Sobre esto último, es a todas luces revelador que el fragmento citado esté lleno de términos que aludan a nociones que lindan más con lo líquido: “se perdía”, “salir”, “arrastrándose”, “sudaba”, “se escurría”, “jugos”, “se le escapó” o “jabonoso”.

3.3 Miguel-perro-matorral o el cuestionamiento a lo sólido

Como vimos hace un momento, hay una recurrencia de términos que se condicen con un estado líquido (o cuasi líquido) de la materia, pero esta particularidad debemos entenderla como un recurso de estilo al que apela la conciencia estética del autor. En ese orden, no quisiéramos detenernos en una simple dicotomía líquido *vs.* sólido, sino indicar que mientras lo sólido es una captura y una dinámica rígida y unívoca de la significación, lo líquido supone liberación y fugas múltiples de sentidos que difícilmente se dejan aprehender. Es más, entre lo sólido y lo líquido existiría, más que nada, una diferencia de grados oscilantes que van desde un constreñimiento hacia un vector de fuga. En efecto, esta situación acuosa se refuerza en la última escena del cuento cuando Miguel toma agua junto a los perros. Veamos:

Sorprendimos en una de estas quebradas, al doblar la pendiente de un meandro, a Miguel. Arqueado en cuatro pies, tomaba agua de un chorro recóndito y azul, entre matorrales. Junto a los labios del amo, Rana tenía sumergido el hocico. La lengua granate de Bisonte hería la linfa, azotándola. Bajo el agua, ondulaba su baba viscosa. Las pupilas del mozo y las de sus perros, al beber, se duplicaban y centuplicaban. (Vallejo, 1968, pp. 309-310)

En una lectura rápida, el personaje quizá podría ser visto como un niño que solo imita la posición natural de los perros y que bebe con ellos el agua de una misma fuente; no obstante, es factible señalar que se activa una suerte de continuidad vital a propósito de los distintos regímenes por los que transita Miguel. Bajo dicha óptica, es crucial la temprana opinión de Neale-Silva (1987), quien señala la presencia de una serie de “síntesis asociativas” (hombre y vegetal, hombre y animal, y hombre, tierra y animal) y también las representaciones plásticas del cuerpo de Miguel (alineado más con una descripción escultórica). Además, en las coordenadas ideológicas del narrador, los perros

son animales que le sirven al ser humano y este hace las veces de amo; vale decir, la voz del cuento opera mediante una dicotomía que reduciría la interpretación textual. Así, sostenemos que esta escena cuestiona las posiciones jerárquicas y resulta inútil determinar con precisión —¿por qué habría que hacerlo?— quién es el sujeto y quién el objeto, o quién realiza la acción y quién la recibe.

Es sintomático y particular que dicha escena tenga aires de familia con un espacio previo donde el narrador describía a la naturaleza sin escisiones (algarrobo-niebla-Miguel), lo que enfatiza en la horizontalidad ontológica de los cuerpos que aparecen en el relato vallejiiano. Teniendo ello en cuenta, el suceso citado en el que se focaliza verbalmente el narrador apunta a la interacción Miguel-perro (humano-animal), y si queremos arriesgar, a la de Miguel-perro-agua-matorral. Por tanto, reafirmamos que no se trata de un procedimiento metafórico o de una mera traslación semántica, ni mucho menos el caso de una entidad “A” que ocupa el lugar de “B”; por el contrario, proponemos que Miguel no deja de ser un cuerpo humano, así como tampoco dejan de ser animales los perros o vegetales los algarrobos. Lo que existe son vecindades entre lo humano y lo animal: el cuerpo de Miguel se ve horadado, ante todo, por un bloque de afectación canina que no pasa tanto por la imitación animal, dinámica que reterritorializa o fija, y sí por aperturas sensibles hacia lo vital, dinámica que desterritorializa.

Dicho esto, urge actualizar que “debemos pasar de una forma de pensamiento adulto que entra en la obsolescencia, el *pensamiento simbólico*, a una forma más infantil y por lo tanto preñada de devenires notables, el *pensamiento simbiótico*” (Lestel, 2022, p. 48; énfasis del autor). Mientras el primer tipo de pensamiento se encuentra entrampado por el lenguaje humano, el segundo tipo, por su lado, opera mediante suspensiones lingüísticas y por la puesta en juego de vasos comunicantes con otros agentes, actantes o existentes, sobre todo porque el pensamiento simbiótico “es el pensamiento del

cuerpo vivo en acción” (p. 48). Solo nos gustaría precisar que no apuntamos a transitar por dicotomías —adulto/niño o verbal/no verbal—, sino a advertir que hay gradientes y no polos opuestos. Por ello, podemos decir que Miguel, en su condición de niño, interrumpe el flujo de lo simbólico (sin anularlo) para adherirse a lo simbiótico, situación que implica pensar y sentir con el cuerpo entero.

A este pensamiento simbiótico se le podría agregar la idea de la inmersión a propósito de la animalidad, pues recordemos que esta última dirige sus vectores hacia un estar *en* y *con* el mundo, y no *separado* o *desgajado* del mismo (en el caso del cuento, el mundo es la naturaleza). Por ejemplo, para Coccia (2022), “[L]a inmersión es, ante todo, una *acción* de compenetración recíproca entre sujeto y ambiente, entre cuerpo y espacio”¹³ (p. 53; énfasis del autor), y en igual sintonía la concibe Cimatti (2022), quien menciona que un modo no dualístico de estar en el mundo supone “[la] inmersión radical del cuerpo humano en la ‘carne’ del mundo” (p. 163).¹⁴ En la concepción de Coccia, rescatamos la compenetración entre el sujeto y el ambiente, aunque sería más apropiado decir que ambos cuerpos se hallan en un entramado afectivo (referido a lo emocional y lo corporal); en la concepción de Cimatti, en cambio, la idea de lo sensorial (ligado a lo somático) es mucho más explícita, pero habría que seguir explorando hacia dónde apunta aquella inmersión radical.

Si ponemos en diálogo el párrafo anterior con el cuento de Vallejo, se desprende que Miguel es un personaje metonímico (o lábil) en la medida en que puede conectar con diversas materialidades que difieren de la suya. Cuando se encuentra bebiendo agua con los perros, es importante cómo los labios del “amo” y las lenguas de Rana y Bisonte están en un mismo plano; para el narrador, labios y lenguas *son*, y para nosotros, labios y lenguas *pueden* rozar el agua y satisfacer una necesidad fisiológica. Luego, aparecen los ojos de los perros y los de Miguel reflejados en el agua, evento que sugiere una creación plural y

ad infinitum de estos órganos; de esta situación se podría inferir que lo individual se confunde *en/con* la instancia colectiva. Por ende, aseveramos que el individuo (en este caso Miguel) se apertura al cuerpo y a las potencias colectivas (a las plantas o a la pequeña jauría), es decir, su identidad y su subjetividad se van deformando —sin desaparecer— para tornarse potencia fluida, proteica e inestable.

No perdamos de vista que esta última escena se lleva a cabo en un espacio líquido (la parte más baja del terreno) donde Miguel se involucra más con el componente natural. Digamos que hay una liquidez ontológica que cuestiona la identidad y otra liquidez que se encuentra vibrando en la naturaleza: personaje metonímico y chorro de agua, respectivamente. En ese sentido, el juicio de Luce Irigaray (2009) es notable cuando asevera que “lo fluido siempre está en exceso o en falta respecto de la unidad. Se sustrae al ‘*Tú eres eso*’. Esto es, a toda identificación irrevocable” (p. 87; énfasis de la autora). La condición de lo líquido —pero que se extrema en el caso de los fluidos— supone una indisciplina contra la metafísica dualística de orientación separativa cuyo correlato está encarnado por la predominancia de los estados sólidos y endurecidos. Miguel, por ello, es un cuerpo abierto que coincide con el mundo a través del olfato, la audición, el tacto, el gusto y la vista.

Dicha apertura se remata en la presencia de los tres puntos suspensivos del final: “Miguel hacía así el signo de todo lo que sale de la tierra por las plantas, para tornar a ella por las manos...” (Vallejo, 1968, p. 309). Tal elemento de puntuación no hace sino reforzar aquello que es difícil dejar clausurado y que, más bien, gana mayor sentido al dejarlo latiendo en la propia textualidad del cuento; de ahí que este se halle envuelto bajo cierto halo de ambigüedad y una cuota de asombro por parte del narrador. Así como Miguel en tanto personaje está atravesado por tránsitos y velocidades (animales-vegetales), el propio texto colabora con ello al incluir descripciones o términos que apelan a nociones contrarias a lo sólido, y también con

la inserción de recursos metonímicos o de estilo, verbigracia los puntos suspensivos.

Para culminar, el narrador cuenta que: “Muchas veces le ví [*sic*] así, saboreando las lágrimas rientes de la tierra” (Vallejo, 1968, p. 309), y aun cuando diga que Miguel traza un tipo de figura monstruosa al apoyar las manos sobre la tierra, de inmediato confirma que es “el tenor de su naturaleza, su espíritu terráqueo, su inclinación al suelo” (p. 309). Esto resulta gravitante toda vez que la orientación geográfica siempre tiende hacia abajo, e incluso el que Miguel rueda con el perro en brazos nos conduce a pensar en una suerte de no trascendencia o, en todo caso, de afirmar que la vida es terrenal y que se ubica en el aquí y ahora. Esta concepción de lo monstruoso es válida y permitida en un régimen que solo lo acepta alejado de lo no monstruoso, o que defiende que lo animal y lo humano deben estar separados. En síntesis, es un tipo de pensamiento que divide y que únicamente piensa lo vital, mientras que el accionar de Miguel actúa gracias a convergencias y no solo pensando, sino sintiendo la vida.

4. A manera de conclusión

En este trabajo, hemos dado cuenta de dos aspectos centrales. En primer lugar, expusimos tres nociones que nos fueron útiles para dialogar con el cuento “El niño del carrizo” de César Vallejo: la metonimia, el cuerpo y la animalidad, pues cada una está vertebrada por una dinámica que permite los trasvases y los flujos. En segundo lugar, reparamos en la crítica sobre dicho relato para indicar que, en su mayoría, esta se ocupó de subrayar el componente animal. Seguidamente, en el análisis del relato, observamos de qué manera el personaje humano (Miguel) entra en contacto directo con la naturaleza (lo animal, lo vegetal y lo mineral), debido a la preponderancia del cuerpo y a procedimientos metonímicos; y luego, en la escena final, advertimos que su comportamiento, leído desde la animalidad,

cortocircuita las cuestiones dualísticas separativas que creen entender el complejo funcionamiento del mundo.

Notas

1. Este trabajo forma parte de una investigación mayor titulada *Literatura y animalidad en la narrativa peruana de vanguardia: César Vallejo, Mario Chabes y Gamaliel Churata*, que corresponde a nuestra tesis de posgrado presentada para el programa de Maestría en Literatura, con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú), y que será sustentada el 2025.
2. Se puede acceder gratuitamente a ambos números de la revista. La entrega número 12 presenta un *dossier* del libro de cuentos *Escalas* (<https://doi.org/10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12>), y el número 13, en cambio, a la novela *Fabla salvaje* (<https://doi.org/10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13>).
3. En esta edición referida se lee lo siguiente: “Los cuatro cuentos que figuran al final de este volumen [“El niño del carrizo”, “Viaje alrededor del porvenir”, “Los dos soras” y “El vencedor”] fueron escritos entre los años 1935 y 1936, fecha establecida también por G. de V.” (Moncloa, 1968, p. 9).
4. En su introducción a lo que denomina prosas hispánicas de vanguardia, Selena Millares (2013) manifiesta cómo el cubismo, en la pintura, “fragmenta la realidad en planos discontinuos” (p. 31), y quizá, por un clima afín, es posible decir que “el concepto de fragmento domina en la época” (p. 31).
5. Sobre la idea entre *el animal* y *lo animal*, el investigador Cesar López (2018) nos indica que mientras el primero alude al ser material “o tan carnal como nosotros” (p. 187), el segundo refiere al “concepto o forma de abordaje analítico” (p. 188). Para el caso de Vallejo, nos inclinamos por *lo animal*, al cual entendemos como aquella presencia (o agencia) que aparece en ciertos poemas o cuentos.
6. Acerca de la presencia específica de lo animal en “Muro noroeste” y “Los caynas”, cuentos del libro *Escalas* (1923) de César Vallejo, *vid.* Luján Sandoval, 2023.
7. Al respecto, es interesante lo que asevera Emanuele Coccia (2022): “Nel mondo tutto è mescolato con tutto, nulla è ontologicamente separato dal resto [En el mundo, todo está mezclado con todo, nada está ontológicamente separado del resto]” (p. 145; traducción nuestra).
8. Para analizar el cuento, tomamos la edición de Francisco Moncloa, publicada en 1968, dado que en la que prepara Ricardo González Vigil (2013) hay ligerísimas variaciones. Por ejemplo, en vez de decir “rabiosa acometida”, que es como figura en la edición de 1968, dice “rabiosas acometidas”, y en lugar de decir “amo” figura “almo”.

9. En otro trabajo, el crítico comenta brevemente acerca de “El niño del carrito” y vuelve a señalar ciertos nexos que lo emparentan con “Los caynas” en torno a la regresión de lo humano a lo animal (González Montes, 2002, 2014). Sobre ello, aseveramos que no se trata de una regresión, pues ya nos habita el sustrato animal; antes bien, estamos frente a una desactivación de los bloques endurecidos del ser humano, y lo animal es solo una ruta para esto.
10. Hay una cuestión sobre los perros, ya que no son cinco, sino cuatro. Desconocemos si fue un error del propio Vallejo o un aspecto que decidió dejarlo así. De los investigadores referidos, solo Eduardo Neale-Silva (1987) repara en ello.
11. Cuando hacemos hincapié en el cuerpo sensible, nos gustaría indicar que, así como nosotros afectamos al mundo y a la vida, estos nos afectan en alguna intensidad. Al respecto, Michel Henry (2018) explora las nociones de cuerpo científico y cuerpo sensible, y de qué modo el primero se ha encargado de extirparle al segundo sus potencias vitales. En efecto, el autor toma un caso singular: dos personas que se besan. Para los defensores del cuerpo científico, dicha acción “no es más que un bombardeo de partículas microfísicas” (p. 127); mientras que para quienes defienden el cuerpo sensible, en cambio, resulta imposible colocar entre paréntesis que también se trata de un intercambio afectivo, emocional y vital. *Vid.* Henry (2018, pp. 117-136).
12. El filósofo Felice Cimatti (2018) desarrolla algunas ideas alrededor de la experiencia estética, pero comprendiéndola desde un ángulo que pasa por la sensorialidad corporal. Así, según él, “per essere una esperienza *estetica* dev’essere in qualche modo disinteressata, per essere una *esperienza* in senso pieno dovrebbe essere non mediata, direttamente e affatto sensibile [para ser una experiencia *estética* debe ser, en cualquier modo, desinteresada; y para ser una *esperienza*, en un sentido pleno, debería ser no mediata, directa y enteramente sensible]” (p. 89; traducción nuestra).
13. “[L]’immersione è, prima di tutto, un’azione di compenetrazione reciproca tra soggetto e ambiente, tra corpo e spazio” (Coccia, 2022, p. 53; énfasis del autor).
14. “[l]’immersione radicale del corpo umano nella «carne» del mondo” (Cimatti, 2022, p. 163).

Referencias bibliográficas

- Aranibar, M. L. (1993). *Bestiario de Poemas humanos* (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú).
- Bottiroli, G. (1993). *Retorica. L’intelligenza figurale nell’arte e nella filosofia*. Bollati Boringhieri.

- Cimatti, F. (2018). *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*. Orthotes.
- Cimatti, F. (2021). *Filosofía de la animalidad*. Tercero Incluido.
- Cimatti, F. (2022). *Assemblamenti*. Orthotes.
- Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Marea.
- Coccia, E. (2022). *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*. Il Mulino.
- Chocano, J. S. (1910). *Poesías completas*. Casa Editorial Maucci.
- Deleuze, G. (1975). ¿Qué es lo que puede un cuerpo? En *Spinoza y el problema de la expresión* (pp. 208-225). Muchnik Editores.
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*. Cactus.
- Di Benedetto, M. (2018). *Estéticas del montaje. Representaciones de lo andino en la narrativa de vanguardia peruana de los veinte*. (Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata). <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71474>
- González Montes, A. (1993). La narrativa de César Vallejo. En R. González Vigil (Ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo* (pp. 221-263). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- González Montes, A. (2002). *Escalas hacia la modernización narrativa*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- González Montes, A. (2014). *Introducción a la narrativa de Vallejo*. Academia Peruana de la Lengua, Universidad Ricardo Palma; Cátedra Vallejo.
- González Vigil, R. (2013). Prólogo. En *César Vallejo. Narrativa completa* (pp. 7-51). Ediciones Copé.
- Guichot-Muñoz, E. (2015). Didáctica de lo humano en “Viaje al porvenir” y “El niño del carrizo” de César Vallejo. *Jangwa Pana*, 14, 125-135. <https://idus.us.es/server/api/core/bits-treams/28b737ca-370d-4785-88a9-79ab96476518/content>
- Gutiérrez, M. (2004). *Vallejo, narrador*. Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos.
- Henry, M. (2018). *Encarnación. Una filosofía de la carne*. Ediciones Sígueme.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Ediciones Akal.

- Jakobson, R. y Halle, M. (1980). *Fundamentos del lenguaje*. Editorial Ayuso.
- Lestel, D. (2022). *Nosotros somos los otros animales*. Fondo de Cultura Económica.
- López Nuñez, C. A. (2018). Sobre el concepto de animal en *El pez de oro* de Gamaliel Churata. *Entre Caníbales*, 2(9), 185-203.
- Luján Sandoval, S. (2023). Lo animal en “Muro noroeste” y “Los caynas” de César Vallejo. *Archivo Vallejo*, 6(12), 173-203. <https://doi.org/10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.09>
- Mercado, G. (1928). *Un chullo de poemas*. Editorial Kuntur.
- Millares, S. (Ed.) (2013). Del simbolismo al surrealismo: las prosas de las vanguardias hispánicas. *Prosas hispánicas de vanguardia* (pp. 13-147). Ediciones Cátedra.
- Moncloa, F. (1968). Noticia. En *César Vallejo. Obras completas* (p. 9). Ediciones Copé.
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Salvat.
- Spinoza, B. (1987). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Alianza Editorial.
- Vallejo, C. (1968). El niño del carrizo. En *Novelas y cuentos completos* (pp. 307-310). Francisco Moncloa Editores S. A.
- Vallejo, C. (2013). El niño del carrizo. En *César Vallejo. Obras completas* (pp. 403-405). Ediciones Copé.
- Villafán, M. (2019). Cosmovisión andina en “El niño del carrizo”, de César Vallejo. *Archivo Vallejo*, 2(3), 47-81. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v2n3.5166>

**USO DE CONOCIMIENTO ETNOMATEMÁTICO DE
DISTANCIA Y CANTIDAD EN PAPA TARPUY EN LA
COMUNIDAD CAMPESINA DE MOCABAMBA, APURÍMAC**

**USE OF ETHNOMATHEMATICAL KNOWLEDGE OF
DISTANCE AND QUANTITY IN TARPUY POTATO IN THE
FARMING COMMUNITY OF MOCABAMBA, APURIMAC**

**UTILIZAÇÃO DO CONHECIMENTO ETNOMATEMÁTICO
DE DISTÂNCIA E QUANTIDADE EM BATATAS TARPUY NA
COMUNIDADE CAMPONÊS DE MOCABAMBA, APURÍMAC**

Edison Percy Borda Huyhua*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
edison.borda@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0003-1449-063X

Recibido: 06/02/2025

Aceptado: 06/03/2025

* Licenciado en Educación Primaria Intercultural Bilingüe por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Posee estudios de maestría en Educación Intercultural Bilingüe en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Es docente de quechua en el Centro de Idiomas de la UNMSM. Dirige la revista quechua *Nawray*; es miembro del Grupo de Investigación de Conocimientos Andinos (GICA) de la Universidad Nacional José María Arguedas de Andahuaylas. El presente artículo es parte de la tesis de maestría titulada “Conocimiento etnomatemático de distancia y cantidad, y el aprendizaje del pueblo quechua de la comunidad Mocabamba - Apurímac en *papa tarpuy*”.

Resumen

El presente artículo aborda el tema del uso de los conocimientos etnomatemáticos durante la siembra de la papa en la comunidad de Mocabamba, departamento de Apurímac. Entre ellos se encuentra la distancia y cantidad. La población quechua que se encuentran en la comunidad mencionada maneja los conocimientos etnomatemáticos de distancia y cantidad, en la etapa de la siembra de la papa, para el cálculo. Mediante el uso de la distancia logran calcular la medida exacta de la horizontalidad (las distancias que van de *wachu* a *wachu*/ camellón a camellón) y verticalidad (las distancias de *chuki* a *chuki*/ de pozo a pozo) que requiere una mata de papa, para su crecimiento y producción adecuado. Para calcular la cantidad de semillas que va a entrar en un terreno usan *siqa*, *uchquy*, *lliklla*/ carga, costal y manta, respectivamente. Asimismo, está el manejo de la cantidad exacta que requiere cada hoyo. Cabe mencionar lo siguiente: en esta actividad no usan las medidas como metro, peso y otros elementos tecnológicos de la sociedad moderna. Lo mencionado lo resolveremos desde la antropología y Educación Intercultural Bilingüe.

Palabras clave: conocimiento etnomatemático, distancia y cantidad, pueblo quechua, *papa tarpuy*.

Abstract

This article deals with the use of ethnomathematical knowledge during potato planting in the community of Mocabamba, department of Apurímac. This knowledge entails distance and quantity. The Quechua population in the aforementioned community uses ethnomathematical knowledge of distance and quantity for calculation during the potato planting stage. Through the use of distance they manage to calculate the exact measure of the horizontality (the distances that go from *wachu* to *wachu* 'camellón to camellón') and verticality (the distances from *chuki* to *chuki* 'from well to well') that a potato plant requires for its growth and adequate production. To calculate the amount of seed that will enter a field they use *siqa*, *uchquy*, *lliklla*, 'load, sack and blanket', respectively. Likewise, there is the management of the exact amount required for each hole. It is worth mentioning that in this activity they do not use measures such as meters, weights and other technological elements of modern society. The aforementioned will be solved from anthropology and Intercultural Bilingual Education.

Keywords: ethnomathematical knowledge, distance and quantity, Quechua people, *papa tarpuy*.

Resumo

Este artigo trata da utilização de conhecimentos etnomatemáticos durante a plantação de batatas na comunidade de Mocabamba, departamento de Apurímac. Estes conhecimentos incluem a distância e a quantidade. A população quechua da referida comunidade utiliza o conhecimento etnomatemático da distância e da quantidade durante a fase de plantação da batata para efetuar cálculos. Através do uso da distância, conseguem calcular a medida exacta de horizontalidade (as distâncias de *wachu* a *wachu/* camellón a camellón) e verticalidade (as distâncias de *chuki* a *chuki/* de pozo a pozo) que uma planta de batata necessita para o seu crescimento e produção adequada. Para calcular a quantidade de semente que irá para um campo, utiliza-se *siqa*, *uchquy*, *lliklla/* carga, saco e manta, respetivamente. Além disso, há a gestão da quantidade exacta necessária para cada buraco. Vale a pena mencionar o seguinte, nesta atividade não utilizam medidas como metros, balanças e outros elementos tecnológicos da sociedade moderna. O que foi dito acima será resolvido a partir da antropologia e da Educação Intercultural Bilingue.

Palavras-chave: conhecimento etnomatemático, distância e quantidade, povo Quechua, batata *tarpu*.

1. Introducción

La comunidad campesina de Mocabamba está ubicado en el distrito de Haquira, provincia de Cotabambas, departamento de Apurímac. Los pobladores son quechuahablantes y con manejo de conocimiento de la siembra de papa. La comunidad produce este tubérculo para su consumo familiar. En Mocabamba, en los meses de noviembre a diciembre, las familias siembran la papa de manera tradicional en la chacra de *laymi/* tierra de cultivo. En esta actividad agrícola, los pobladores quechuas utilizan los conocimientos etnomatemáticos de distancia y cantidad.

La investigación tiene el objetivo de determinar los conocimientos etnomatemáticos de distancia y cantidad de *papa tarpu* de la comunidad campesina de Mocabamba, Apurímac. El estudio se justifica desde los aspectos académicos, sociales y científicos. En el aspecto académico sobre formas de medida de distancia y cantidad en la actividad agrícola de siembra

de papa, los estudios realizados son escasos. Esta realidad se justifica por la necesidad de entender y luego plantear proyectos de innovación educativa para la elaboración de material de enseñanza de la matemática en las comunidades andinas quechuas. En el aspecto social, los resultados de la investigación permitirán reflexionar sobre la existencia del manejo de medidas como la distancia y cantidad en *papa tarpuy*, con el fin de valorar, fomentar, difundir y desarrollar la educación de los estudiantes quechuas desde un enfoque de Educación Intercultural Bilingüe. En el aspecto científico, esta pesquisa contribuirá a las futuras investigaciones en el programa de investigación Etnomatemática, por cubrir el vacío en la materia, la educación matemática intercultural y también los estudios de Educación Intercultural Bilingüe.

Se abordarán en la presente investigación los conocimientos etnomatemáticos de distancia y cantidad empleados en la siembra de papa por los pobladores de Mocabamba. Para ello, se plantea la pregunta ¿La población quechua de Mocabamba utiliza el conocimiento etnomatemático para el cálculo de distancia y cantidad en *papa tarpuy*?

El pueblo quechua de Mocabamba practica la siembra del tubérculo como parte de su actividad cultural, social, productiva y económica de manera tradicional. La actividad de *papa tarpuy*¹ se desarrolla en el terreno designado para la siembra de papa y, de forma autóctona, lo hacen en *laymi*². Donde se aplica los conocimientos etnomatemáticos de distancia en la medición vertical de *chuki* a *chuki* (donde va la semilla de la papa en el hoyo) y horizontal de *wachu* a *wachu/* camellón a camellón, para lo cual utilizan sistema de medidas antropométricas. Para la medición de cantidad de semilla se emplea herramientas como carga, costal y manta. Este conocimiento etnomatemático se va a explicar en esta investigación cualitativa.

2. Los antecedentes

Durante nuestra búsqueda sobre los estudios realizados en torno a las medidas, hemos podido encontrar sobre el manejo de la etnomatemática en las culturas originarias de América del Sur. Entre ellos se encuentran Perú y Colombia.

En Colombia han realizado investigación sobre el uso de la etnomatemática en la cultura Nasa. Según Silvio (2017), en la cultura Nasa se utiliza partes del cuerpo humano para medir un terreno. Los pobladores, para medir las longitudes, emplean piernas (para los pasos), pie (pies,) mano (para cuartas), dedo (para jemes), pulgadas y brazos (para brazadas). El autor, a esta forma de cálculo lo denomina “medidas antropométricas”. En el mismo sentido de Silvio va el estudio de Campo (2017). Él muestra la existencia de las medidas que sirven para medir longitud, masa y tiempo. Para medir la longitud en las comunidades indígenas se usan las partes del cuerpo humano. Entre las medidas utilizadas se encuentran la pulgada, la cuarta, el jeme, la brazada, el paso y la vara. La brazada como medida “consiste en el espacio que se genera desde la frente de una persona con el estiramiento de una de las manos” (Campo, 2017, p. 34). La vara es la medida de la distancia de ambos brazos al extenderse. En cambio, para medir el volumen (masa) utilizan la taza, balanza, atado, guango, bulto y carga. Para medir el tiempo emplean los elementos naturales como el sol, gallo, la sombra, golondrina y ciempiés.

El otro estudio que aborda sobre la etnomatemática es de Yucra. Ella hace un estudio en la cultura Aimara del Perú. Francisca Yucra (2006) menciona que los aimaras, para lograr cuantificar la distancia en un espacio, utilizan la soga, partes del cuerpo humano y la visión. Los pobladores, para medir la distancia mayor, usan la soga torcida de la fibra de llama, soga de la paja de *ch'illiwa*, la *wara*, la brazada, los dedos, el pie (pasos), la mirada y entre otros. Para medir los espacios pequeños, utilizan los dedos de la mano. El dedo es un instrumento

de medida que sirve para medir la franja del poncho. La franja mide tres dedos y su equivalencia en centímetros es 6 centímetros aproximadamente. Para medir espacios medianos, usan los brazos. También, emplean pitas y sogas para medir la distancia, y para la medición de altura como del pozo usan el palo.

En la cultura quechua se han realizado algunos estudios sobre la etnomatemática. Uno de ellos es la investigación de Villavicencio, titulada *Numeración, algoritmo y aplicación de relaciones numéricas y geométricas en las comunidades rurales de Puno* (1983). En esta obra se aborda el tema de la etnomatemática. De manera particular, en el capítulo IV se analiza la aplicación de relaciones numéricas y geométricas, mientras que en la segunda parte del libro se desarrolla el uso de la medición del tiempo, la longitud, la superficie, el volumen y el peso.

Otro estudio que vale reseñar sobre el sistema de medida en la cultura quechua es de Julca y Montañez (2014). Los autores mencionan que para la medición de longitud se utiliza partes del cuerpo humano como *rikra*, *wara*, *kukuchi*, *kuwarta*, *tsankay* y *caki*/ brazo, hombro, codo, cuarta, piernas, pie. Este sistema de medición es empleada para medir distancia vertical u horizontal de terrenos, elementos y objetos.

Las investigaciones de Villavicencio (1893), Martina Yucra (2020) y Julca y Montañez, (2014) abordan las formas de medidas de superficie en la cultura quechua. Ellos mencionan que las chacras se miden con hilo. La técnica de medición consiste en extender el hilo de extremo a extremo del terreno de cultivo y luego doblarlas en las partes que fuera necesaria para dividir (Julca y Montañez, 2014). Para la medida del tiempo laborado se utiliza la masa. Por masa se comprende la medida de la superficie del terreno, preparado por dos varones y una mujer durante un día completo; es decir, un trabajo realizado desde las siete de la mañana hasta las cuatro de la tarde (Villavicencio, 1983). En cambio, yunta mide el espacio del terreno, en otras palabras, la yunta es la superficie de la chacra trabajada por dos toros durante un día entero (Villavicencio, 1983). Ella men-

ciona que los lugareños se orientan para calcular la extensión de sus terrenos por la totalidad de superficie arado en un día, lo que los lleva a expresar que sus chacras son de un día de arado y otros es de dos a más días de trabajo. Ellos no están acostumbrados a calcular la dimensión de sus terrenos en metros cuadrados (Julca y Montañez, 2014). En relación con el cálculo a las superficies planas Villavicencio (1983) y Yucra (2020) han encontrada el paso como instrumento de medida. Este instrumento ayuda a medir distancias planas, caminos, terrenos, puentes, perímetros de casas, biohuertos, patios, entre otros.

3. Marco conceptual

En esta sección se aborda los conceptos de conocimientos y etnomatemática desde un enfoque interdisciplinario, de manera fundamental desde la comprensión de la antropología y de la Educación Intercultural Bilingüe.

Conocimiento

El concepto de conocimiento, para Martínez y Ríos (2006), se puede dividir en tres niveles. Entre ellos se encuentran a) el conocimiento sensible, b) el conocimiento conceptual y c) el conocimiento holístico. El primer nivel alude a “los sentidos”; esto quiere decir que mediante el uso de ellos se puede almacenar en la mente y luego formar parte del recuerdo y la experiencia. Con la vista se puede captar las imágenes, color, figura y dimensiones de las cosas, objetos y elementos. El segundo nivel pertenece al “conceptual”, esto consiste en las concepciones “invisibles”, “inmateriales”, “esenciales” y “universales”. Un ejemplo, muy sencillo es el concepto universal que se les da a las mamás, de ser una mujer maravillosa que alberga el germen del hombre, esto es un concepto abstracto. El tercero concierne al nivel “holístico”, que está relacionado a la producción del conocimiento científico.

Desde el estudio antropológico, en Mujica (2016) encontramos cuatro términos quechuas para abordar el conocimiento. El primero, *ruray* (conocimiento de acción práctica), el segundo *yachay* (los conocimientos experimentados), el tercero *musyay* (el conocimiento interpretado) y por último es *riqsiy* (una epistemología andina).

Para Mujica (2017), el punto de inicio de toda forma de conocimiento es *ruray*, que significa hacer, realizar, actuar, ejercer y entre otros. Este conocimiento se desarrolla mediante el hacer, que consisten en realizar acciones con algunas partes del cuerpo humano y que produce un conocimiento. La expresión *yachay*, en la lengua quechua, significa saber y conocer. Este *yachay* siempre está en la vida de las personas como “habitual”, unido a la persona. Las personas, para poseer *yachay*, deben realizar prácticas hasta lograr un “grado de especialización” mediante el uso de diversos medios o técnicas. Entonces, podemos mencionar que un *ruray* asimilado se convierte en *yachay*; este solo se evidencia o logra mostrarse mediante el *ruray*. La palabra *musyay* significa como prevenir, presentir, atinar, augurar, conjeturar, acertar, intuir, advertir. *Musyay* es realizar una “lectura interpretativa” a los símbolos que poseen significados. La interpretación es una forma de producir conocimientos. Conocer en quechua como significado base es *riqsiy*. El término *riqsiy* es conocimiento y varía según la profundidad de la experiencia.

La conceptualización de *riqsiy*, según el investigador Mujica (2017), simboliza el conocimiento. Esta forma de conocimiento se desarrolla a través de múltiples métodos, como el *ruray* (hacer), el cual se desarrolla mediante la experimentación. A través de este proceso se aprende, ya desde ese momento se construye un *yachay* (saber). Otra forma de producir conocimiento es mediante el *musyay*, una práctica humana que consiste en presentar, anticipar, intuir y conjeturar un hecho o evento que está por ocurrir. Por ejemplo, una madre intuye que uno de sus hijos va a enfermarse cuando siente dolor en el pecho.

Etnomatemática

La otra noción que se requiere desarrollar es el concepto de la etnomatemática. El concepto de la etnomatemática es determinado como el arte y/o técnica de comprensión, definición, manejo de contextos sociales, políticos y naturales realizando los procesos de medir, contar, ordenar, clasificar e inferir de los grupos culturales identificables (D'Ambrosio, 1988). Además, según Mamani (2010), la “Etnomatemática es el conjunto de conocimientos matemáticos, prácticos y teóricos, producidos o asimilados y vigentes en su respectivo contexto sociocultural, que supone los procesos de: contar, clasificar, ordenar, calcular, medir, organizar el espacio y el tiempo, estimar e inferir” (pp. 28-29).

También, se entiende por Etnomatemática como “los conocimientos de un grupo sociocultural identificable, que implican procesos de contar, medir, localizar, diseñar, jugar y explicar” (Villavicencio, 2011, p. 3). En tal sentido, se puede decir que la etnomatemática se constituye como los saberes, los conocimientos y la epistemología de los pueblos o grupos “socioculturalmente” reconocible. Estos conocimientos, según Villavicencio, se transmiten de generación en generación. Por último, “el término Etnomatemática [se usa también] para referirse al tipo de prácticas matemáticas que realizan los diferentes grupos culturales a lo largo del mundo, que están determinadas por el contexto, la historia y la tradición del propio grupo” (Díez-Palmar, 2011, p. 56).

4. Metodología

Por la naturaleza de la presente investigación, el enfoque es cualitativo y de nivel descriptivo, desde una perspectiva etnográfica. Se seleccionó como espacio de estudio la comunidad campesina de Mocabamba, ya que esta permite analizar la práctica agrícola tradicional mediante la aplicación de cono-

cimientos etnomatemáticos relacionados con la distancia y la cantidad.

La selección de los colaboradores se realizó en función de su experiencia y conocimiento en la siembra del tubérculo, considerando a aquellos que residen en la comunidad, practican la actividad de *papa tarpuy* y son hablantes de quechua y castellano.

Para llevar a cabo la investigación, se emplearon técnicas de observación y entrevistas dirigidas a expertos en la siembra de papa, tanto hombres como mujeres. Con una guía de observación, se realizaron varias visitas a las chacras de las familias Castillo, Layme y Huacho, durante el proceso de siembra del tubérculo. Estas visitas, realizadas a cabo en los meses de noviembre y diciembre de 2023. Durante las madrugadas y las noches de los meses anteriormente mencionados, se realizaron visitas domiciliarias para entrevistar a los comuneros conocedores de *papa tarpuy*. Las entrevistas se llevaron a cabo en quechua y castellano.

5. Análisis

Sistema de medida de distancia en *papa tarpuy*

En la comunidad campesina de Mocababamba, los pobladores quechua practican la siembra de la papa en los meses de noviembre y diciembre. En esta práctica agrícola se emplea el conocimiento etnomatemático para la formación de la distancia. Por medio de estas medidas se logra ubicar a la semilla del tubérculo en una distancia pertinente para su desarrollo adecuado y para su producción óptima. La población quechua utiliza dos tipos de distancias, por un lado, está la distancia mayor y por otro lado la distancia menor. Para la distancia mayor está el *wachu* y para la distancia menor el *chuki*. Estas dos medidas etnomatemáticas utilizadas forman una línea vertical y una línea horizontal en el terreno, respectivamente. El *wachu*

se constituye en el ancho del surco y el *chuki* la distancia vertical entre las plantas de papas.

Para lograr calcular la distancia que requiere una planta de papa en un terreno de cultivo se utilizan instrumentos. Por ejemplo, para obtener la medida más corta (*chuki a chuki*/ hoyo a hoyo) se utiliza la cuarta, palma de la mano/ *taqla*, *sisma* y *tipa*. Por medio de estas medidas se forma la distancia más corta, es decir las distancias que van de una planta a otra en la línea vertical. Esta línea al mismo tiempo, cuando se percibe en la medida mayor del cultivo, se constituye en la distancia más larga.

La cuarta corresponde a la distancia entre el dedo pulgar y el meñique, cuando la mano está completamente extendida. Por otro lado, el *sisma* es la longitud que va desde el dedo pulgar hasta el índice, también con los dedos extendidos. Otra medida es la *taqla*, que equivale al palmo de la mano. Finalmente, está la medida *tipa*, que se define por el tamaño del fierro utilizado en el *chaki taklla*/ arado de pie. Estas medidas mencionadas se utilizan durante el inicio del sembrío. Lo cual sirve como guía. Las demás distancias son a base de cálculo visual que ha tomado de la muestra. Cada una de ellas son unidades de medidas que utiliza la población de Mocabamba.

Para calcular la distancia horizontal de *wachu a wachu* (de camellón a camellón) en la parcela de papa, se emplean medidas como *ichiy*/ paso, *marqay*/ brazos y *chaki taklla*/ arado de pie (estas equivalen a 80 centímetros). Estas unidades de medida, al igual que las anteriores, se establecen al inicio del sembrío de papa. Las siguientes mediciones son simplemente réplicas de las iniciales.

Lo que hemos descrito en los párrafos anteriores son las unidades de medidas etnomatemática que se utiliza para obtener la distancia menor (vertical) que requiere la planta de papa y asimismo la distancia mayor (horizontal). Esta última distancia mayor se hace por dos razones. Primero, para que las

plantas de papa que se encuentran a pocas distancias puedan tener un espacio libre para el desarrollo de sus hojas. Segundo, para distribuir la tierra a las raíces de las papas durante el aporque. De este espacio mayor se hecha tierra a ambos lados de las plantas de papa.

Las distancias juegan un papel significativo en la producción de la papa en la comunidad de Mocabamba, según los colaboradores Castillo, Layme y Huacho. Si la siembra es muy cercana, la producción disminuye, ya que las hojas, al crecer, se obstruyen entre sí, lo que impide el desarrollo adecuado de los tallos, las hojas y la raíz. Como resultado, las papas son pequeñas. Por otro lado, cuando la siembra se realiza con distancias demasiado largas, la producción también es baja, pues se desperdicia mucho espacio, aunque las papas obtenidas son de mayor tamaño.

Para evitar estos problemas, los quechuas han aprendido a utilizar las unidades de medida mencionadas.

Sistema de medida de cantidad en *papa tarpu*

En la siembra de la papa también hay medidas que la población quechua utiliza. En la comunidad de Mocabamba logran calcular la cantidad de semilla que va a entrar en el terreno y la cantidad de persona requerida para el trabajo. Para calcular la cantidad de semilla requerida no utilizan balanza y metros; sino panes, *siqa*, sacos, *uchquy* y carga.

Para calcular la cantidad de trabajadores requerida para la siembra de papa en un terreno determinado, la población utiliza el “pan” como unidad de medida. Según los colaboradores, cuatro paneles equivalen a un trabajador, lo que representa una jornada de trabajo de una persona adulta. Por lo tanto, cuando dicen que “van a entrar 16 panes”, están indicando que se necesitarán cuatro trabajadores.

No obstante, hay un factor importante que vale la pena mencionar sobre la medida utilizada por la población quechua mo-

cabambina. En la siembra de la papa, el trabajo debe realizarse en pares; es decir, dos personas conforman un trabajador potencial. Esto se debe a que una sola persona no puede realizar el sembrado de papá de manera eficiente. Para sembrar, se requiere la colaboración de dos personas: una abre el hoyo con el *chaki taklla*/ arado de pie y la otra introduce la semilla de papa antes de que el hoyo se cierre con la tierra removida. A este par de trabajadores se les denomina *masayuq*.

Para medir la cantidad de semilla requerida, se emplea otra unidad de medida. Entre los instrumentos utilizados están el costal, la manta, el *uchquy*/ falda delantera de la mujer y la *siqa* (porción de semilla que puede ser sostenida por la cintura de la persona en una manta pequeña). Estas unidades de medida se utilizan para calcular la cantidad de semilla que puede ser sembrada en el terreno.

Existen medidas específicas tanto para todo el terreno como para el *wachu*/ camellón. Para el primero, se emplea el costal y la manta. Con estas unidades de medida, se calcula la cantidad de semilla requerida para un *laymi*/ terreno de cultivo. Por ejemplo, un *laymi* puede requerir 10 costales de semilla de papa o 10 mantas. En cambio, para el *wachu* se suelen utilizar el *uchquy* y la *siqa*. Por ejemplo, dependiendo del tamaño del surco, un camellón puede necesitar tres *uchquykuna* o cuatro *siqakuna*.

Estos son algunos conocimientos de etnomatemática de los quechuhablantes de la comunidad de Mocabamba, específicamente sobre las unidades de medida utilizadas en la siembra de papa.

6. Conclusiones

Dentro de la comunidad de Mocabamba, los pobladores quechuhablantes emplean conocimientos etnomatemáticos durante el proceso de la actividad agrícola de *papa tarpuy*. Esto se refleja en sistemas de medida de distancia y cantidad. A través

del uso de la distancia, logran calcular con precisión la horizontalidad (las distancias que van de *wachu* a *wachu/* camellón a camellón) y la verticalidad (las distancias de *chuki* a *chuki/* de hoyo a hoyo), necesarias para asegurar el crecimiento y la producción de calidad de la papa.

Para estas mediciones, utilizan recursos y herramientas como el paso, el brazo, las cuartas, la *sisma*, la *tipa*, las *taqllas* y las *chaki takllas*. Para calcular la cantidad de semilla necesaria en un terreno, utilizan unidades como la carga; y al transportar las semillas, utilizan la *siqa*, el *uchquy* y la *lliklla*.

Además, la medición del tiempo se observa en el diario de una persona adulta, donde un día de trabajo equivale a cuatro panes grandes. Estos conocimientos etnomatemáticos de medida de distancia y cantidad son fundamentales para el proceso de la siembra de la papa dentro de la comunidad campesina de Mocabamba.

Notas

1. *Papa tarpuy* es la actividad agrícola de la siembra de la papa en la comunidad campesina de Mocabamba. En esta actividad se realiza eventos rituales a la Pachamama antes de la siembra. Asimismo, cantos líricos llamados *harawikuna*, interpretados solo por las mujeres adultas o ancianas.
2. *Laymi* es el terreno solo para la siembra de papa. Esta parcela, una vez utilizada, debe descansar tres a cuatro años para nuevamente sembrar el tubérculo. En este espacio se siembra la papa en *chuki* y surco o huacho como sus ancestros lo hacían.

Referencias bibliográficas

- Campo Guachetá, D. F. (2017). *Rescatando e implementando las medidas antropométricas a través de la huerta escolar desde una particularidad campesina en la Institución Educativa la Laguna Dinde con los estudiantes del grado quinto* [tesis de Licenciatura, Universidad del Cauca - Colombia].
- D'Ambrosio, U. (1988). *Etnomatemáticas: Un programa de investigación en la historia de las ideas y en la cognación*. Bole-

- tines del Grupo de Estudio Internacional de Etnomatemática ISGEm*, 4 (1). <http://etnomatematica.univalle.edu.co/>
- D'Ambrosio, U. (2007). La matemática como ciencia de la sociedad. En J.Giménez, J. Diez-Palomar, y M. Civil (Eds.), *Educación Matemática y Exclusión* (83-102). España: Graó.
- Díez-Palomar, J. (2011). La formación de matemáticas para las familias. Una mirada desde la etnomatemática. *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, 4(2), 55-69.
- Mamani, M. (2010). *Etnomatemática y el grado de razonamiento lógico matemático, en los estudiantes de educación primaria del Instituto Superior Pedagógico Público Juliaca, 2008* [tesis de Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Martínez Marín, A. y Ríos Rosas, F. (2006). Los Conceptos de Conocimiento, Epistemología y Paradigma, como Base Diferencial en la Orientación Metodológica del Trabajo de Grado. *Cinta de Moebio*, (25), 0.
- Mujica Bermúdez, L. (2014). Conocimiento o riqsiy: apuntes para una epistemología en el mundo andino. *Qawastin Ruwastin / Viendo y Haciendo. Encuentros entre sujetos del conocimiento en la Universidad* (37-70). Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mujica Bermudez, L. (2016). *Pachamama Kawsan Aproximaciones a la naturaleza y sus cambios en Andahuaylas y Chincheros, Apurímac*. [Tesis de doctorado, en la Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Silva Atillo, L. A. (2017). *Implementando las matemáticas desde nuestros conocimientos culturales y tradicionales de la cultura Nasa y la vida diaria del niño y la niña de la Institución Educativa Etnoeducativo de Toez, Caloto, grados tercero, cuarto y quinto* [tesis de Licenciatura, Universidad del Cauca - Colombia].
- Villavicencio, M. (2011). Las etnomatemáticas en la educación intercultural bilingüe de Perú: avances y cuestiones a responder. *XIII CIAEM-IACME*, Recife, Brasil, 1-11.
- Yucra Yucra, F. E. (2006). *Los conocimientos etnomatemáticos y etnolingüísticos como herencia cultural de los aimaras del*

distrito de Pomata - Puno. [Tesis de maestría en la Universidad Nacional del Altiplano - Puno]. <http://repositorio.unap.edu.pe/handle/20.500.14082/710>

Yucra Yucra, M. (2020). *Sistematización de conocimiento de la etnomatemática quechua, como herencia cultural de los pobladores del distrito de Vilque, provincia de Puno - 2019*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional del Altiplano].

LOS SERES ESPIRITUALES ENTRE LOS ASHÁNINKA¹

SPIRITUAL BEINGS AMONG THE ASHANINKA

SERES ESPIRITUAIS ENTRE OS ASHANINKA

Beatriz Otilia Umaña Chiricente*

EILA - UNMSM, Lima

satuma0409@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8885-0717

Recibido: 16/02/2025

Aceptado: 10/03/2025

* Egresada de la maestría de Educación Intercultural Bilingüe.

Resumen

Este artículo identifica un grupo importante de los seres espirituales de la cultura asháninka. Se entiende por seres espirituales a entes que son protectores de la naturaleza y establecen una relación con el mundo de las personas y otros mundos. El presente es resultado de investigación de tesis y se centra en los seres espirituales existentes en el mundo de la tierra, que conviven con nosotros los asháninkas; suelen ser invisibles, que proveen y protegen toda existencia de la naturaleza, al tiempo que castigan cuando se hace mal uso de todo lo que hay en el bosque. Se describe los trece seres espirituales representados en los dibujos. En esta comunicación identificó elementos de identidad asháninka, la relación entre humano-naturaleza y las formas ancestrales de educación. Se trabaja con relatos recogidos en asháninka y recopilados en las comunidades nativas de Cushivini distrito de Río Negro y comunidad nativa de Coriri distrito de Pangoa distrito de Río Negro, provincia Satipo y departamento Junín.

Palabras clave: asháninkas, seres espirituales, tradición oral, identidad y escuela, EIB.

Abstract

This article identifies an important group of spiritual beings of the Asháninka culture. Spiritual beings are understood to be entities that are protectors of nature and establish a relationship with the world of people and other worlds. The present is the result of thesis research and focuses on the spiritual beings existing in the world of the earth, who coexist with us Ashaninkas, they are usually invisible who provide, who protect everything that exists in nature, while at the same time they punish when everything in the forest is misused. The thirteen spiritual beings are described, accompanied by drawings. In this communication, elements of Asháninka identity, the relationship between human-nature and ancestral forms of education are identified. We work with stories collected in Asháninka and compiled in the native communities of Cushivini district of Río Negro and native community of Coriri district of Pangoa district of Río Negro, Satipo province and Junín department.

Keywords: asháninkas, spiritual beings, oral tradition, identity and school, EIB

Resumo

Este artigo identifica um importante grupo de seres espirituais na cultura Ashaninka. Seres espirituais são entendidos como entidades que são protetoras da natureza e estabelecem um relacionamento com o

mundo das pessoas e outros mundos. Este trabalho é o resultado de uma pesquisa de tese e foca nos seres espirituais que existem no mundo da Terra, que coexistem conosco, os Asháninka. Eles são geralmente invisíveis, provendo e protegendo tudo o que existe na natureza, enquanto punem quando tudo na floresta é mal utilizado. Os treze seres espirituais são descritos, acompanhados de desenhos. Nesta comunicação, são identificados elementos da identidade Asháninka, a relação entre o humano e a natureza, e formas ancestrais de educação. Trabalhamos com histórias coletadas em Asháninka e compiladas nas comunidades nativas de Cushivini, distrito de Río Negro, e na comunidade nativa de Coriri, distrito de Pangoa, distrito de Río Negro, provincia de Satipo e departamento de Junín.

Palavras-chave: asháninkas, seres espirituais, tradição oral, identidade e escola, EIB.

La cultura asháninka esta localizada en los departamentos de Junín, Pasco, Ucuyali. Los asháninkas actualmente se encuentran principalmente en Pasco, Cusco, Junín, Ucayali, Huánuco, Ayacucho, Perene, Ene, Tambo, Ríos del pichis y Ucayali (BDPI 2014)). Su población, según información del Censos Nacionales 2017, asciende a 118 277 habitantes y a nivel nacional según la Base de Datos del Pueblo Indígena u Originario, 55 493 se autodenominan como tales (Censo BDPI 2017). El asháninka es una lengua que pertenece a la familia arawak conformado por los siguientes pueblos: ashaninka, kakinte, nomatsigenga y yanesha, que significa “que pertenece a la misma cultura o hermano” (Espínosa, 2014, p. 7).

En la cultura asháninka, como en toda la Amazonía, se narra sobre nuestros orígenes, nuestra relación con el entorno y sobre diversos aspectos de la vida. Entre las narrativas, aparece una que se asocia a los dueños de la naturaleza, que son los relatos de seres espirituales. Tales relatos mencionan y explicando los nombres, característica, lugar donde vive, si es bueno o malo, por qué castigan, a quiénes castigan y de qué manera castigan. En este trabajo nos centramos en trece seres espirituales que habitan en la tierra y son narrados

en la comunidad Cushiviani, distrito de Río negro, provincia Satipo y en Coriri, distrito Pangoa, provincia Satipo del departamento Junín.

Las publicaciones en torno a la cultura asháninka resulta dispersa y se tiene todavía un corpus insuficiente de las narrativas asháninka. No hay un trabajo específico sobre los seres espirituales. Sin embargo, cabe mencionar algunas aproximaciones. Almonacid Leya en *Relatos orales ashaninkas* (2015) deja entrever la cosmovisión asháninka. En su libro incluye algunas narrativas con relación a seres espirituales, se trata de una edición bilingüe, escrita en asháninka con traducción al castellano. Almonacid incorpora cuatro relatos sobre seres espirituales: “Sheripiari ikentiri kasonkati/ El curandero y el demonio de los bosques” (pp. 50-52), “Inkajare shipotoniki/La laguna Shipotoniki” (pp. 83-90) y “Kari kobintsari irinti kayetsi/ El afaz” (pp. 19-24), “Yaanaiti/ el tunche que se convierte” (pp. 34-37). Bernales Quillatupa publica un texto escolar en asháninka destinado al VI ciclo de Educación Bilingüe, se trata de *Ikenkitsayetiri chariniite. Literatura-Ashaninka* (2021), en esta colección de relato encontramos uno sobre seres espirituales “Ashaninka jeri shashinti” (pp. 17-20) y el relato de ikantakota katsiboreri (pp. 139-140) (Quillatupa, 2021).

En *Los dueños de shipibos* (2024), Lastenia Canayo escribe sobre la existencia de los dueños de las plantas y dueño de ave, se menciona algunos dueños: El dueño de la Planta de Huasaco (pp. 10-11), El dueño del Pepino (pp. 12-13), El dueño de Setico (pp. 14-15), El dueño de la Cola de Caballo (pp. 16-17), El dueño del Papillo del Cupiso (pp.18-19), El dueño del Sapo Investigador (pp. 20-21), La dueña de la Planta Churo (pp. 22-23), El dueño de la Guayaba (pp. 24-25), El dueño del patiqueni (pp. 26-27), El dueño del Pandisho (pp. 28-29), El dueño de la Planta Maraca (pp. 30-31), El dueño del Mishqui Huayo (pp. 32-33), El dueño de Tumbo (pg. 36-37), El dueño del Ishanga del Agua (pp. 38-39), El dueño del Mani (pp. 40-41), El dueño de la Yerba Delgada (pp. 42-43), El dueño del

Mango Común (pp. 44-45), El dueño de la Yerba Cortadera (pp. 46-47), El dueño de Cetico Blanco (pp. 48-49), El dueño de Guaba (pp. 50-51), El dueño de la Camungo (pp. 54-55), el dueño de Casho (pp. 56-57), El dueño de la Planta Escoba (pp. 58-59), El dueño de Avispa (pp. 60-62), El dueño de la Hua-ma hoja Doble (pp. 62-63), El dueño de la Planta que Come la Tiracaya (pp. 64-65), El dueño del Zorrillo Malaguero (pp. 66-67), El dueño de Mocura (pp. 68-69) El dueño de Oje (pp. 70-71), El dueño De huanábana de Agua (pp. 72-73), El dueño de Machete Cincho (pp. 74-75), El dueño de Casa Vieja Caída (pp. 76-77), El Diablo de la Planta Rabo de Chanco (pp. 78-79), El dueño del Tucan (pp. 84-85). En todos estos relatos se da a conocer las características de cada ser espiritual desde los conocimientos ancestrales de la cultura propio. Son 81 dueños encontrados en su libro. Asimismo, menciona sobre algunos demonios existentes en la naturaleza.

En torno a la cosmovisión y cultura asháninka, el 2021 publiqué el artículo “Narrativa de los seres espirituales: cosmovisión de la cultura asháninka”, donde se menciona sobre los seres espirituales. Estos son vistos por los sheripiari, protector y proveedor de las personas, asimismo se menciona la característica de los seres espirituales. Es pertinente para este trabajo lo que publica Pablo Jacinto en “Tradición oral. El narrar en ashaninka: La oralidad del río y escuela”. Para el autor, el relato mítico cosmogónico va referido a los relatos sobre los astros, el ser humano y el universo; es decir el origen del mundo. Gonzalo Espino y Patricia Apaza en “La literatura ashaninka: Narrativa de los seres espirituales”, afirman que estos explica su universo cosmológico así como algunos seres espirituales: kiatsi ser del río, la luna da a conocer el origen y las tradiciones de la cultura ashaninka, asimismo, explica la existencia de seres buenos y malignos (*Amazonia Peruana* 2021)

1. A qué llamamos seres espirituales

Los seres espirituales en la Amazonía asumen diversos nombres. Se les llama, en general, *atsipatari kari añayetiri* (la traducción literal sería: “Seres espirituales”) que se lee como dueño de lo existente en la naturaleza, en el mundo donde vivimos y otros mundos. Algunos nombres de los seres espirituales que existen a la tierra son Maninkari, Kamitsi, Peyari, Kiatsi, Mapi-chiri, Katsiboreri, Shashinti, Kasonkati, Mironi, Ampatsi, Kamari, Shonkari y Shiretsi. En la cultura asháninka se reconoce y entiende por *seres espirituales* a aquellos seres que percibimos y que son protectores de todo lo que se encuentra en el bosque, que provee alimento o las necesidades de las personas como también castiga cuando se recolecta en exceso frutas, gusanos comestibles y otros. Los seres espirituales enseñan la sobrevivencia en la cultura asháninka, es decir, recolectar, pescar, tiempo de sembrío y caza por medio de sueño del *sheripiari*. El sueño es clave. A los seres espirituales lo identificamos como sobrenaturales e invisibles cuando se cumple las prohibiciones que no afecte a la naturaleza, aunque vive entre nosotros está en el bosque, en el aire y los lugares donde vive las personas.

2. Trabajo de recopilación

Soy asháninka, de la comunidad nativa de Cushiviani, distrito Río Negro, provincia Satipo y departamento Junín. Los seres espirituales forman parte de la convivencia entre las personas de la comunidad. Viven en los relatos de los abuelos y algunas historias, sucesos reales que se contactaron con algunos de estos seres, los seres espirituales son mencionados en los relatos como una manera de enseñar a la nueva generación sobre la buena convivencia desde los conocimientos culturales. Para tener una idea sobre algunos seres se describen a trece y muestra algunas imágenes de cómo son. Esto surgió en la recopilación y trabajo con los ancianos, además de nuestra li-

breta, fui imaginando como podrían ser dibujado en la medida de los relatos narrados.

3. Trece seres espirituales

Presento las características de trece seres espirituales asháninka. Hemos procurado seguir una descripción que localice y lo describa ya que algunos seres espirituales existentes en la tierra y se encuentra en el aire, tierra y en los hogares se menciona.

3.1. **Maninkari:** existe en tierra o bosque. Se caracteriza por ser un hombre de talla alta, por utilizar *cushma* nueva con raya blanco y negro. Su piel es blanca, de cabello largo y de color negro. Es un gran conocedor de la naturaleza. Protege a la naturaleza como los árboles frutales, maderables, los animales invertebrado y vertebrado, sana a las personas de alguna enfermedad, transmite conocimiento de curación, conocimiento de vivencia y respeto con la naturaleza. Es un ser protector de todo lo que existe en el bosque, provee a toda la gente. Suele castigar cuando dañas o coges en exceso los productos o materiales del bosque. Vive entre los humanos.

3.2. **Kamitsi:** vive específicamente en el bosque. Su tamaño es pequeño, aproximadamente cincuenta centímetros; tiene el cabello largo y cerquillo a altura de su frente. Utiliza *cushma* de color marrón, habita entre árboles grandes y los protege, especialmente los árboles maderables y frutales. Se convierte en un ser malo cuando es burlado. Kamitsi castiga a la persona incrédula que se burla de él por su característica o porque hace una broma de mal gusto. Lo busca para pelear. Si le gana, la persona burlona, vive. Si pierde, muere la persona. Si la persona no es curada a tiempo, puede morir.

3.3. **Peyari:** mora en la tierra, en casa como humano. En la noche se convierte en un ser deforme o un animal y se dirige al bosque. Esto suele pasar cuando es mal *sheripiari*, no cumple

las dietas y provisiones. Cuando peyari discute o se burlan de él sale en las noches para transformarse en animal como el tigre o serpiente grande. También tiene su lado bueno cuando es humano: hace curaciones, pero tiene dificultad en hacer sanar. Cuando es humano es bueno y cuando se convierte en animal es peligroso. Peyari no olvida a las personas que lo ofende o se burla de él y sí ataca a la persona que lo injuria; lo lastima hasta que muera la persona.

3.4. **Kiatsi:** reside en la tierra, su hogar está dentro del río. Se caracteriza por ser la mujer atractiva, con cabello largo y de color negro. En el agua es mitad pez y mitad humano, fuera del agua es idéntica a la mujer, utiliza *cushma* azul. Kiatsi es dueña y protege a todos los peces, además provee peces. No permite que atrapes cuando no compartes la pesca o lo haces para deteriorar el pescado. Hace daño a las personas cuando realizan pesca indiscriminada.

3.5. **Mapichiri:** Existe en mundo tierra, su hogar es en las profundidades del río. Es una serpiente de piel briosa, tiene hermosos diseños y ojos achinados; cuando sale del río se transforma en humano; su *cushma* es brioso y con hermosos diseños. Es protector de los jóvenes que Kiatsi lleva a su hogar que se encuentra en las profundidades del río. Mapichiri cumple la función de cuidar a los jóvenes que se encuentra en el hogar de kiatsi (que es su prima) en las profundidades del río. La serpiente tiene la facultad de asesinar a todo lo que se escapan del hogar de Kiatsi. Asimismo, Mapichiri otorga el don de ser fuerte cuanto muerde en la mano derecha al joven que llega apreciarlo, cuando la persona intenta escapar o salir del río para regresar a su casa es mordido y de inmediatamente se muere.

3.6. **Katsiboreri:** mora en la tierra, su hogar es la orilla del río. Su estatura es de una persona pequeña 50 centímetro, de pie disforme. Su *cushma* es de color negro y blanco. Cuida a los peces que están en la orilla del río. Suele botar sangre cuando quiere lastimar a la persona o la persona pisa su sangre. La

gente que es afectada sufre de escalofrío, dolor de hueso, vómito e infección intestinal. Si no es atendido a tiempo, puede fallecer.

3.7. **Shashinti:** en el mundo cosmogónico asháninka vive en la tierra, su lar es la roca. Es un hombre de estatura alta, piel blanca, le encanta estar en la orilla del río y disfrutar de su silbido. Cuando le gusta o le atrae algo, se lleva las cosas, pero en una semana aproximadamente regresa el objeto que llevó. Shashinti es consiente porque las cosas que roba siempre las devuelve en el lugar donde cogió el objeto. Asimismo, es generoso porque ayuda a las personas cuando están en dificultad. Cuando la persona está perdida en el bosque y no sabe cómo regresar a su casa shashinti lo conduce a la salida o regresar a su casa. Shashinti es un ser exigente, castiga cuando la persona no coge todo el pescado y lo deja que se deteriora eso le enoja. El castigo que realiza es llevarlo lejos en el bosque donde no conoce y dejarlo. La persona se desespera. Es salvada si lo rescatan, de lo contrario, es comido por el tigre.

3.8. **Kasonkati:** existe en la tierra y vive en la roca. Es parecido al burro con franjas blanco y negro en su cuerpo. Protege a las especies del caracol existente en el bosque *sankiro*, *tsoiroki* y *mapoto*. También asusta y persigue a las personas; si logra alcanzarlas, abusa de ellos y los viola, sea hombre o mujer. La causa es por ser personas incrédulas que hacen broma burlándose de Kasonkati; también cuando las personas recolectan excesivamente las especies del caracol. Es decir, esto les pasa a las personas que van a recolectar caracol. Kasonkati, al asustar o violar a la persona, le hace enfermar; si no es atendido a tiempo, esta se muere, pero si es violada, la persona ya no es salvad.

3.9. **Mironi:** existe en la tierra y vive dentro de la roca, tiene la forma de un burro de color oscuro; protege a las especies de los caracoles *sankiro*, *tsoiroki* y *mapoto* que se encuentra en el bosque. El castigo que realiza es perseguir a las personas por burlarse de Kasankoti, el castigo que realiza es perseguir, asustar y violar a las personas que hacen ruido en el momento de

recolección de caracol y/o se burlan de Kasonkati. Este castigo provoca enfermedad: cólico, dolor de hueso, vómito e infección intestinal; y si es violada, la persona automáticamente se muere.

3.10. **Ampatsi:** reside en la tierra, mora en el aire. Se caracteriza por ser invisible, conocido por ser el alma de las personas que tienen mala muerte. Es decir, de personas que mueren asesinadas, ahorcadas, ahogadas o dañadas por un ser espiritual. El daño que hace se conoce como el mal aire; que enferma a la persona cuando Ampatsi pasa chocando al cuerpo de la persona, y puede hacer que muera cuando no es bañado con plantas medicinales. Si es atendida a tiempo, la persona puede ser salvada.

3.11. **Kamari:** afincado en la tierra, reside en el aire. Es un ser invisible que nadie puede ver. El sheripiari, el curandero, puede verlo en su sueño. Este ser se transforma en toda especie de animal maligno: venado que en su pata de adelante tiene amarrado un hilo rojo, toda especie de serpiente, sea del río o bosque. El cupte también suele convertirse en Kamari, y cuando es consumido, causa malestar a la persona; las aves que se convierten en kamari atatao, guardacaballo, tsiroti o chihua-co. Todos ellos suelen convertirse en mitad humano y animal. Al encontrarse con Kamari, transformado en mitad animal y humano, la persona que lo ve se enferma. Si no es atendido a tiempo, esta persona fallece; y si es encontrado y atendido de inmediato, es salvado. Este suceso pasa cuando salen a cazar o recolectar frutos, gusanos comestibles, caracoles, etc. Esto pasa cuando es burlado o cuando se camina en la oscuridad.

312. **Shonkari.** Recide en del distrito de Satipo, comunidad Cushiviani y Shompati. Se conoce en el distrito de Pangoa comunidad de Coriri. Existe en la tierra y vive en el aire, es invisible. Solo los curanderos, sheripiari, los ven en su sueño, o cuando toman su ingesta de ayahuasca. Shonkari se transporta por el remolino que provoca el viento. Esa es su casa, con la que recorre por todos los lugares. Si el remolino toca el cuerpo

de la persona, entonces la persona se enferma. Los síntomas son vómito, escalofríos. La persona se siente débil; y si no es atendida de inmediato, se muere; y si es curado con plantas logran sanar.

3.13. **Shiretsi:** vive en la tierra, específicamente en el aire. No lo ve cualquier persona, solo sheripiari. Es un ser invisible que se transporta en el aire. Se trata de un espíritu maligno al cruzarse. Cuando toca tu cuerpo, sientes malestar como vomito e infección intestinal. En algunos casos se puede morir. Si eres atendido con planta medicinal y eres curado a tiempo, te salvan a la vida. La diferencia de Shiretsi del Shonkari es que Shiretsi es un espíritu maligno que se transporta en el aire y Shonkari se transporta en remolino.

4. Dos relatos asháninka sobre seres espirituales

4.1. Yoimintsarobanti kasonkati antamiki

Perani ikenkitsatakoyetiri kasonkati itsarobakarini ashaninka, aparo kitaiteri ikarabintsare ashaninka isaikajeiti areji ijajeti antamiki yamenayeti tsoiroki, sankiro aisati mapato ari isaiki kasonkati isaiki imperitaki yamenayetiri sankirope, ishiari boro ikoronkati kiteri asiti kisari maroni ibatsa aisati omoroti iyeritoki iro kari imatanta imonkiero nija.

Itsipatari isaiki ibankoki irointi iriniro, itomipe asiati icharine, irisaro iri yoameyeteri eiro pobashinonkayetiro timayetatsiri anampiki, irotya itomipe ikenkeshiriashitanaka, te itinkamitero maroni saikatsiri antamiki, irotake yakobitantakari sankiro ishirontajeitaita, itsinampabaka irotake tsimakeriri ashitariri sankiro te ikenkeshiriempa paita abisherine

Oberanaka tampatika maroni ikarabintsare itsarobajeitanake, ikantajetaita te ikemisanteri icharine aisati irisaro, ishin-to iro katsini obashinonkanaka tera okemisante otsaratapake, te okametsate atsenkeri ashitariri sankiro, kasonkati yojana-jetanakeri, marojeini ishajeitanaka ibankoki eiro abisantari

kariperori, aretitaja ishinto jibatatsiri iro kamatapatsiri maroni saikatsiri impoiji ikajemakeri sheripiari yamentajiariri impojetatsiri aisati iyotantaryari paita oijajetakeriri yarejetantapakari abishimojeitakeriri iñapake ampoirentsi, ipiantapajari sheripiari irapakero kamarampi ari iñabake irinti kasonkati, ikantake pijaterika pamene pijate kametsa eiro pitsenkayeti, otsonkantapempari marojeini jajeitatsiri yameni sankiro ipiajeta tekatsi oberine impoiji ikenkitsajetapaji paita obakeriri.

Kasonkati asusta en el bosque

Hace muchos años se narran sobre *kasonkati* que las familias asháninka le temían. Un día una familia que vivía distante de los demás se fueron al bosque a recolectar caracol *tsoiroki*, *sankiro* y *mapoto*. En ese lugar se encuentra el *kasonkati* que vive entre las rocas y cuida las especies del caracol. Dicho *kasonkati* tiene la característica de un burro con franjas de color blanco y negro en todo su cuerpo. Y posee un hueco a la altura de la rodilla que no le permite cruzar el río.

La familia la integraba mamá, esposo, hijos y abuelos. Los abuelos y los padres fueron educados en el respeto a la naturaleza, pero los hijos tenían una perspectiva diferente: no respetaban a la naturaleza, por ello, al estar recolectando caracol, se reían a carcajada haciendo bromas —que molesta al dueño de los caracoles— sin pensar en las consecuencias.

Al medio día, todos los integrantes de la familia pasaron un momento de susto, por no hacer caso a los abuelos. La hija fue la más afectada, todo por no seguir los consejos de no hacer ruido y no burlarse de los dueños de los caracoles. *Kasonkati* persiguió a todos y todos han corrido a salvar su vida con dirección a su casa. La hija mayor llegó primero y comunicó a los pobladores. Entonces llamaron al sheripiari para ir a ver a los que se quedaron y que le había perseguido. Al llegar al sitio, encontraron huellas, al regresar sheripaiari, en su toma de ingesta de ayahuasca, vio que era *Kasonkati* y recomendó que

siempre deben ir a recolectar con respeto, sin burlas. Finalmente, todos los que fueron a recolectar caracol llegaron sanos y salvo, y contaron lo sucedido.

4.2. Maninkari yoinijairi peyari

Perani chaine ikenkitsatakotiri maninkari, intanaka obakera ijatantakari ebankaripe itimashiti, ikenajetanake arejitira antami, ari itimashitake samani, etini, osheto ipiakotaro chora ashitariri amenayetiri.

Yaretantapakari itimashijeitapake ebankaripe ikimoshi-rejetapaka ñantapakari osheki pirantsi ikentayetapake aparope ikentashiyetanaka, arimeka maninkari itiankake aparop tiankari nianki atiri nianki pirantsiniro kobenkari, aparop ebankari ichakopitakeri yora peyari, okantanaka maninkari ikisaka oshekira ikentayetapakera.

Ebankaripe ñantabakariri peyari itsarobajetanake te iyotanaje paita iranteri iro ikenkeshirianaka ishianake aparop ebankari te imatanajia ishebatempa, pashini yarejetapaka akeri imaore ikamantapake abishimotakeriri, marojeini tekatsi ikantanake iyojeitake ebankari saikanaintsiri ibashinonkaka, paita abisakeriri, jaoka ikantatyari, paita yantajetakeriri. Ijajetake abisakera ari ñapakari ebankari te ishebatyaji te imatajia ñanataje sheripiari ari itasonkajiri imishitaka yora ebankari ikanteyebetakriri te ikemisante irotake maninkari itiankantakariri yora amashitachari, itsonkake ñanatanakeri ebankaripe te okametsate yaparayeteri poshinirintsi itimi ashitariri amenakoyetiriri.

Maninkari muestra a peyari

En aquellos años los abuelos cuentan sobre la existencia de maninkari. Todo inició cuando unos jóvenes fueron a cazar por primera vez, se dirigieron a los más profundo del bosque. Ahí

cazaron majaz, quiriquincho, mono; mas sin recordar que estos tienen seres que los protegen.

Al llegar a lugar de caza, los jóvenes se emocionaron al ver muchos animales. Empezaron a flechar uno a uno. Lo tomaron como un juego. Entonces manikari envió a un animal mitad humano y animal, o sea, un disforme. Uno de los jóvenes direccionó la flecha y justo le dio en el mitad animal y humano, ese que se llama *peyari*. Todo pasó porque a maninkari le molesta que cacen por demás.

Los jóvenes al ver al peyari se asustaron sin saber qué hacer. Lo único que ese momento se les ocurrió fue correr, pero uno de ellos se volvió inmóvil, se quedó allí sin poder hacer nada. Los demás llegaron muy cansados a casa y comentaron lo que había sucedido. Todos se quedaron sin decir nada porque sabían que el joven que se quedó estaba en peligro y como de costumbre se comunicaron con el sheripiarí para que dé una alternativa de solución. Se dirigieron al lugar de los hechos y encontraron al joven inmóvil y sin poder hablar. El curandero le sopló y vio en su sueño que ellos no respetaron los conocimientos de caza y que el maninkari envió como castigo un ser disforme. El sheripiarí termina recordando y dando recomendación a todos los jóvenes de no cazar con exceso, que todos los animales tienen su dueño que los protegen.

5. Seres Espirituales y el fortalecimiento de la comunidad Asháninka

Los relatos recopilados lo escuchamos en asháninka y ofrecemos las versiones castellano. En principio, estas narrativas enseñan cómo se debe respetar a la naturaleza y la existencia de los protectores del bosque, así como tomar en cuenta las recomendaciones del sheripiarí que es el conocedor y profesor. Por lo que la pregunta que hay que hacernos, entonces es ¿qué son los seres espirituales para los asháninka?

En la cosmovisión ashaninka los seres espirituales son clasificados en dos: seres malignos y buenos. Sus mundos donde vive es en la tierra, aire, agua, mundo oscuro, mundo celestial (Umaña, 2021, p. 152). En este trabajo nos centramos en los seres sobrenaturales de la tierra: los seres malignos son aquellos que causan daño a las personas por no cumplir con las prohibiciones, así como burlarse de ellos por ser incrédulos, no proteger de lo existente de la naturaleza, hacer caza indiscriminado, recolectar frutas comestibles, estos seres también se transforma en mitad animal y humano; llegan a causar la muerte si no es atendido a tiempo. En cuanto los seres buenos, son seres que protegen a la humanidad y a todo lo existente en el bosque. Estos seres son encontrados en los relatos orales transmitidos de generación a generación.

En el primer relato recopilado en el idioma asháninka y transcrito al castellano se explica el primer relato “Yoimintsa-robandi kasonkati antamiki/Kasonkati asusta en el bosque”. Lo narrado da a conocer cómo los *ashaninkape* se alimentaban mediante la recolección de todas las especies de caracol, como también menciona el lugar donde vive *kasonkati* y lo que protege; que son las especies de caracol. Asimismo menciona su característica de *kasonkati*, muestra la educación de antes y lo actual sobre el respeto a la naturaleza y al ser que existe como dueño.

En el segundo relato “Maninkari yoinijairi peyari/ Maninkari muestra a *peyari*”, da a conocer sobre la existencia del ser espiritual *maninkari*, y los casos que pasan en la primera caza de los jóvenes, por la caza indiscriminada que realizan algunos cazadores. Muestra uno de los castigos de *maninkari*. Hace ver a *peyari* a las personas que no cumplen las enseñanzas: este ser *peyari* es mitad animal y humano, y causa susto dejando inmóvil a la persona, sin dejar de lado la intervención de *sheripiari* que cumple la función de curar. La enseñanza que brinda el presente texto de cazar de manera indiscriminada,

mostrando la existencia de los seres espirituales que son dueños de lo que existe en la naturaleza.

Como se puede apreciar, ambos relatos muestran la relación de las personas y naturaleza, dan a conocer la existencia de los seres espirituales, la característica de los seres sobrenaturales, la intervención de *sheripari*, la manera de castigo de algunos seres y enseñanza mediante el relato.

5. Conclusiones

Entender quiénes son y cómo actúan los seres espirituales desde la cosmovisión asháninka permite acercarnos a revitalización de la cultura y aprender la sabiduría que implica ashinka-naturaleza. Los seres espirituales aparecen en la memoria y relatos asháninka. En ello, explica que son seres invisibles que se entienden desde la cultura asháninka *atsipatari kari añayeteri*, son seres que se encuentran en el mundo *kipatsi*; es decir, en la tierra; y están en el bosque, en el aire y en las casas. Estos seres de nuestra cultura cumplen la función de proteger lo que existe en la naturaleza: provee, protege, castiga y enseña concerniente a las actividades cotidianas de la cultura. En este avance hemos identificado algunos seres espirituales que conviven o habitan en la tierra: estos trece son: Maninkari, Kamitsi, Peyari, Kiatsi, Mapichiri, Katsiboreri, Shashinti, Kasonkati, Mironi, Ampatsi, Kamari, Shonkari y Shiretsi. En el trabajo de recopilación, los concedores son los sabios, son los abuelos y abuelas que cumplen la función de enseñar por medio de la narrativa, por lo que resulta una manera de educar desde los conocimientos ancestrales y propios.

Notas

1. Este artículo forma parte de mi tesis *Seres espirituales del pueblo asháninka para mejorar la comprensión lectora L1 y L2* para optar el grado de magíster en Educación Intercultural Bilingüe en el Posgrado de Letras de la UNMSM y dirigida por el doctor Gonzalo Espino Relucé (Eila-UNMSM).

Referencias bibliográficas

- Almonacid Leya, L. L. (2015). *Relatos orales ashaninkas*. Lima: Ministerio de Educación, 2017.
- Arias, B. A. (2015). *Educación Asháninka en Comunidades Nativas de la Cuenca del Río Tambo*. Huancayo: UNCP.
- BDPI (2014). Base de Datos del Pueblo Indígena u Originario. Ministerio de Cultura.
<https://bdpi.cultura.gob.pe/pueblos/ashaninka>
- Espinosa, O. (2014). *Los pueblos ashaninka, kakinte, nomatsigengua y yanasha*. Nuestros pueblos indígenas Ministerio de Cultura.
- Bernales Quillatupa, D. (2021). *Ikenkitsayetiri chariniite*. Literatura-Ashaninka-VI Ciclo. Lima: Ministerio de Educación - DIGEIBIRA. doi:<https://repositorio.minedu.gob.pe/handle/20.500.12799/7582>
- CILA (2012). *Asháninka: Territorio, Historia y Cosmovisión*. Lima: Eibamaz, Unicef. <https://www.unicef.org/lac/media/34001/file/investigaci%C3%B3n-aplicada-a-la-eib.pdf>
- CILA (2012). *Para que crezcan bien: Crianza y capacidades en niñas y niños Asháninka, Shipibo y Yine del Ucayali*. Eibamaz, Unicef.
- Espinoza, O. (2014). *Los pueblos ashaninka, kakinte, nomatsigengua y yanasha*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
- Ministerio de Educación. (2016). *Plan Nacional de Educación Intercultural Bilingüe al 2021*. Lima. <http://repositorio.minedu.gob.pe/handle/123456789/5105>
- Rojas Cáceres, M. y Cruzata Martínez, A. (2016). La comprensión lectora en estudiantes de educación primaria en Perú. *Revista de Educación*. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/r_educ/article/view/1916/1854
- Rojas Sebedo, K. (2024, agosto 01). *Textos en L1 Y l2*. (B. O. Umaña Chiricente, Entrevistador) C.N Auti, Pichanaki, Junín.
- Salazar Mejía, N. (2019). Seres imaginarios y motivos de la literatura oral en Mitos, leyendas y cuentos peruanos de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos. *Boletín de Literatura*

tura Oral (9), 223-248. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/4768/4341>

Valera, E.; Pinedo, H.; Pinedo, R. y Yahuarcani, R. (2019). Antiguamente en el monte los animales, las plantas y otros seres eran gente. *Tradiciones orales de las naciones shipibo y uitoto*. Casa de la Literatura Peruana.

Entrevistas

Peralta Rosas, H. (2022, noviembre 05). Conocimiento sobre seres espirituales. (B. O. Umaña Chiricente, Entrevistador) C.N Ipokiari, Satipo, Junín.

Quinchisa Cárdenas, C. (2024, agosto 14). Textos en castellano y en lengua ashaninka. (B. O. Umaña Chiricente, Entrevistador) C.N San Sebastian, Satipo, Junín.

Ramos Cardenas, E. (2021, julio 07). Sobre los conocimientos de la cultura ashaninka. (B. o. Umaña Chiricente, Entrevistador) C.N Cushiviani, Satipo, Junín.

Rivera Sharete, D. (2014, mayo 08). Cosmovisión sobre los conocimientos culturales. (B. O. Umaña Chiricente, Entrevistador) C.N Samaria, Satipo, Junín.

Rojas Sebedo, K. (2024, agosto 01). Texto de comprensión lectora. (B. O. Umaña Chiricente, Entrevistador) Autiki.

Valera Wajuyat, S. (2024, junio 08). Conocimientos culturales sobre los dueños de la naturaleza. (B. O. Umaña Chiricente, Entrevistador) C.N Kuit Amazonas, Condorcanqui.

Vicente Nicolas, B. (2024, mayo 10). Seres espirituales. (B. O. Umaña Chiricente, Entrevistador) C.N Chicosa, Atalaya.

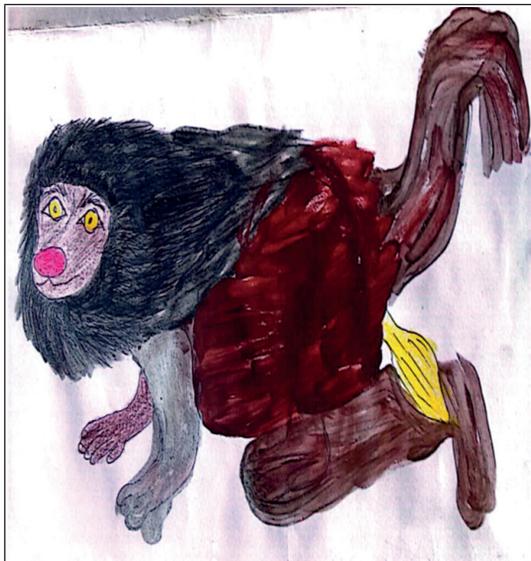
Dibujos: Los seres espirituales de los Ashanika

Los dibujos fueron realizados por mi persona, graficado a lápiz y color, se presenta los seres espirituales de acuerdo su característica:

1: Shiretsi



2: Peyari



3: Shompati/Shonkariri



4: Kamari



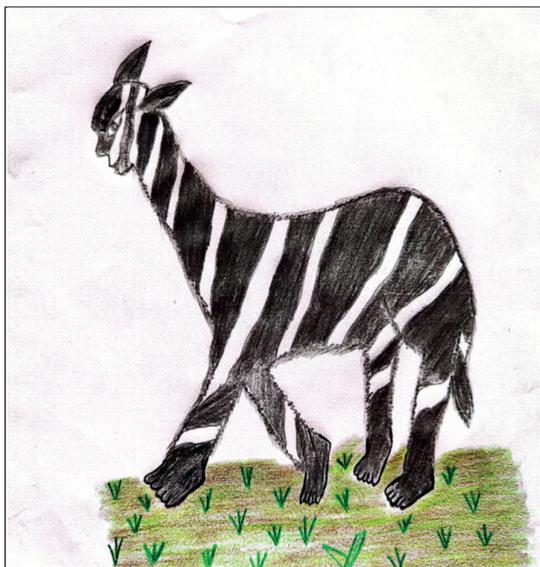
5: Shashinti



6: Kamitsi



7: Kasonkati



8: Katsiboreri



9: Kiatsi



10: Mapichiri



11: Maninkari



12. Ampatsi



13: Mironi



RESEÑAS

Alejandro Mautino Guillén. *La retórica neobarroca y la construcción del discurso erótico en la poesía de Carlos Germán Belli*. Horizonte, 2024, 150 pp.

Elí Jeferson Bañez Gamarra

Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo, Huaraz- Perú
ebanezg@unasam.edu.pe
ORCID: 0000-0002-1893-0893

La cristalización de proyectos literarios puede abarcar semanas o años, sobre todo si el perfeccionismo y la insurgencia a los cánones establecidos son rasgos imperantes en el investigador. Alejandro Mautino Guillén (1988) es sin duda uno de ellos. Lo ha demostrado con sus actividades académicas y literarias, y los lauros que ha obtenido por estas. El más reciente es el Premio Copé de Plata de la XXI Bienal de Poesía “Premio Copé 2023” con *Río dormido sobre escombros de memoria* (2024). Sin embargo, en la praxis reflexiva, la publicación de *La retórica neobarroca y la construcción del discurso erótico en la poesía de Carlos Germán Belli* (2024), premio otorgado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, es otro ejemplo digno de mención.

Como explica Alejandro Mautino, este libro tiene su origen gracias a tres momentos decisivos: la lectura de los poemas de Belli en el pregrado; la lectura de textos críticos sobre la poesía de Belli en el posgrado y la ponencia que ofreció en el 2015 titulada “La retórica neobarroca y la construcción del discurso erótico en la poesía de Carlos Germán Belli”. Esta ponencia, que fue motivo de su tesis de maestría en el 2020, y convertida hoy en libro, tiene como propósito la verificación de la estética

neobarroca como parte fundamental dentro la estructura poética erótica de Carlos Germán Belli. Según Mautino, esta estética es visualizada a través de “la transtextualidad, la tendencia por la alegoría, el uso de juegos retóricos, la metaforización exuberante del cuerpo, la heterogeneidad, la repetición, el exceso y la visión sobre la fugacidad de la vida, a través de la confrontación creativa entre la tradición y la modernidad” (p. 13). Para ello, se vale de un marco referencial multidisciplinario, donde los diferentes sistemas metodológicos dialogan con otros métodos, de manera que las complejidades poéticas puedan ser esclarecidas con mayor rigurosidad. Así, toma los aportes de la Retórica General Textual, la lingüística cognitiva, la pragmática y las ideas de Gérard Genette sobre la transtextualidad y las de Michael Foucault sobre la vigilancia y el poder, entre otros.

El libro se divide en cuatro capítulos. En el primero, titulado “La crítica y Carlos Germán Belli: hacia una orientación de su praxis social”, revisa el estado del arte de la crítica sobre la obra de Belli, centrándose en el aspecto erótico; aunque, en su mayoría, estén orientados a otros aspectos, como sociales o políticos. Alejandro Mautino parte desde una mirada panorámica de la obra de Belli, citando a Cornejo Polar (1994), e incidiendo en cinco etapas marcadas, a que Canfield (2012) le agrega una sexta. Asimismo, hace un recuento cronológico de las propuestas, por autores como Escobar (1973), Higgins (1993), Julián Pérez (1997), Cornejo Polar (1994), Garganigo (1994), Ortega (1994), Zapata (2002), González Vigil (2005-2006), Shapiro (2006), López-Adorno (2006), Rodríguez (2006), Fernández Cozman (2008), Canfield (2012), Achante Arias (2013) y Mautino (2015). Los focos de atención de estos autores residen en el encuentro entre tradición y modernidad, la figura de la mujer como deseo, la búsqueda por prolongar el goce por medio de la cópula y el amor, etc.

En el segundo capítulo, “La retórica neobarroca”, Mautino reflexiona sobre las propuestas del barroco latinoamericano para luego conceptualizar el discurso neobarroco en la poesía

de Belli. En efecto, si bien el barroco se estabiliza en estos lares en el siglo XVI, es en el XX donde se postula una resemantización del barroco occidental “por un sistema complejo de adaptación a un sistema netamente americano” (p. 32). Para explicar esto, Mautino se basa en la teoría de antropofagia de Oswald de Andrade (1981), quien indica que los latinoamericanos tienen modos creativos de fagocitar los aportes de la cultura occidental. Estos planteamientos recuerdan a los de Ángel Rama (2008), a saber, una parcial desculturación (pérdidas) y una noeculturación (ganancias) son los procesos que conforman la transculturación. Es así que el barroco latinoamericano revela un mestizaje cultural, es decir, en palabras de Mautino, “una heterogeneidad multitemporal del continente americano” (p. 36). Por lo tanto, el neobarroco es resultado de una continuidad de la tradición que se renueva a partir de las experiencias anteriores y destacando los valores ideológicos de la modernidad; así, por ejemplo, el neobarroco asimila la experiencia estética de la vanguardia, pero reenfoca sus procedimientos y temas. Para reconocer estos procesos discursivos del neobarroco en la poética de Belli, Mautino se avala del planteamiento de Ayala (2012): el nivel cultural, el nivel textual y el nivel histórico político.

En el tercer capítulo, “Entre tradición y modernidad. Una poética transtextual”, Mautino explica que, aunque la poesía moderna se caracteriza por romper, cuestionar y criticar el pasado, no lo niega; al contrario, se renueva con este para así fundar una tradición moderna. En consecuencia, afirma que la escritura de Belli “asimila creativamente los modelos estéticos de la tradición literaria occidental y los aportes del vanguardismo literario” (p. 50). En ese orden, la poesía de Belli corresponde a una tradición moderna, donde confluyen lo clásico y lo moderno, lo pasado y lo actual, lo manual y lo tecnológico, y se entrecruzan expresiones clásicas con un lenguaje coloquial. Además, “a su poética [...] le corresponde una modernidad secular y crítica de subjetividades y valores de toda índole” (p. 59).

Por otro lado, el crítico reconoce la lírica de Belli al interior de la Generación del 50, basándose en los planteamientos de Fernández Cozman (2012) sobre las seis tendencias que fungen como identificadores de dicha poesía, y en la que Mautino agrega una séptima: la que recupera los aportes del surrealismo francés ligado a la poesía neorromántica. Asimismo, identifica las complejas relaciones de los poemas de Belli con otros textos. Para ello, se apoya de la teoría de la transtextualidad de Genette (1989): la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad, la architextualidad y la extratextualidad.

En el cuarto capítulo, “El discurso erótico en la poesía de Carlos Germán Belli”, parte de los postulados de la Retórica General Textual. Habría que recordar que el español García Berrio es quien propone este modelo, pues él se ocupa exclusivamente de los textos artísticos e invita a pensar al discurso como un fenómeno complejo y dinámico, donde la forma y el contenido se entrelazan de manera intrínseca (Gómez, 1996). En tal sentido, Mautino no se restringe a la sola observación de las figuras literarias (*elocutio*), sino que profundiza en la metáfora del poema (*dispositio*) y en la cosmovisión (*inventio*) que portan el texto. Así pues, los componentes en que se detiene son los siguientes: 1) el contenido de la forma y el universo figurativo del poema, 2) la comunicación interactiva en el poema y 3) la representación trascendente. Con ello, analiza e interpreta concienzudamente los textos “Poema” y “A la noche”. A su vez, identifica a la figura y representación femenina, y propone una clasificación: la mujer del campo, la mujer cibernética y moderna, la mujer nominal, la mujer esposa, dama y señora, y la mujer incompleta e incorpórea. Por último, reconoce la operatividad del discurso erótico en el que advierte tres componentes: 1) un pensamiento metafórico ligado al erotismo, en la que hace uso de las teorías de Octavio Paz, Erich Fromm y George Bataille; 2) la correlatividad entre el acto de comer y acto coital, en la que se vale de *Las metáforas de la vida* de Lakoff y Johnson (2009) y 3) cómo

el cuerpo es sometido a un sistema de vigilancia y deseo, tomando como base teórica el libro *Vigilar y castigar* de Michael Foucault (2003).

En suma, el aporte del libro *La retórica neobarroca y la construcción del discurso erótico en la poesía de Carlos Germán Belli* radica en que, aunque algunos estudiosos ya se habían detenido en el elemento erótico en la poesía de Belli, dichas visiones no habían profundizado su vinculación con la estética neorretórica y la posmodernidad. Además, es un estudio de largo aliento que inició, seguramente, como un impulso creador, como suele sucederle a aquellos que leen recalcitrantemente, durante las lecturas universitarias y que se fue convirtiendo en un trabajo esmerado y sesudo por varios años; luego en una ponencia, después en una tesis de maestría y finalmente se cristalizó en esta publicación. Pero, sobre todo, este libro es una conmemoración a Carlos Germán Belli, admirable vate peruano que, en agosto del 2024, con 97 años de edad, nos dejó. Sin embargo, aún quedan sus poemas como su mayor legado. Un legado que no solo ha de ser leído, sino que como el trabajo de Alejandro Mautino Guillén lo muestra, ha de ser reflexionado.

Referencias bibliográficas

- Gómez Redondo, F. (1996). *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: EDAF.
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina* (2ª ed.). Buenos Aires: El Andariego.

José Gabriel Valdivia. *Poemas sin mayoría de edad de Alberto Hidalgo*. Arequipa: Editorial UNSA, 2023, 142 pp.

Edward Álvarez Yucra

Universidad Nacional de San Agustín

mosiahvalvarez@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-3149-4061

La poesía de Alberto Hidalgo fue pionera de la vanguardia peruana. Pese a haber sido opacado por la obra poética de César Vallejo, en lo referente a la canonización emprendida por Estuardo Núñez y Luis Monguió, sus proyectos literarios no se estancaron en menciones anodinas. Ciertamente es que sus propuestas estéticas ocuparon un lugar secundario al trazar el proceso de la poesía naciente del siglo anterior. “Se podía saber dónde había nacido y qué libros había publicado, pero no cuáles habían sido los probables sentidos de sus expectativas para con la poesía” (Mudarra, 2018, p. 237). Sin embargo, también es cierto que su obra sobrepasa el juicio de dichos críticos literarios y, hasta la fecha, no ha dejado de revisitarse. Probablemente, sus libros más atractivos para los estudiosos de la vanguardia sean *Química del espíritu* (1923) y *Simplismo* (1925), dada la ambición renovadora que exponen por el verso hispano. El acercamiento a esta etapa tan vigorosa, desarrollada fuera del Perú, resulta muy pertinente si pensamos en un poeta migrante, en un Hidalgo que ubica su escritura en latitudes extranacionales, para conseguir su mayor madurez y envejecer con novedades alternas a las de su suelo patrio.

Ahora bien, el texto *Poemas sin mayoría de edad de Alberto Hidalgo* (2023) va en otro sentido. José Gabriel Valdivia vuelca su atención a una fase previa; su interés analítico reposa en la etapa local del poeta arequipeño. En efecto, este libro presume albergar el material básico para profundizar en el joven escritor que le dio origen a la vanguardia poética en Perú. Compuesta de un extenso “Estudio preliminar”, una selección titulada “Poemas sin mayoría de edad”, y un apéndice que comprende una “Biografía literaria”, una “Biobibliografía”, un artículo breve y un poema de Arturo Corcuera sobre Hidalgo. La propuesta de Valdivia habilita una entrada no muy recurrente hacia la producción regional del vate vanguardista y hacia aquello que cabría denominar como sus obras de juventud. De esta forma, recordamos que publicó sus primeros textos en *Anunciación*, su propia revista literaria, entre 1914 y 1915, para después debutar orgánicamente en la lírica, la crítica y la narrativa; es así como las referencias abarcan hasta la publicación de su primer cuentario: *Los sapos y otras personas* (1927).

En dicha ruta, el tratamiento que nos da el estudio anterior a la selección poética comienza por remontarse a las influencias y al entorno literario de Hidalgo. Entre los puntos clave de esta revisión, sobresale la condición del futurismo en su poética. Vemos así que se ha dado alusión a la estética hidalguiana sin prevenir los matices del caso; y puesto que la tendencia itálica ingresó al Perú en 1913 y sus difusores más altisonantes fueron Juan Parra del Riego e Hidalgo, un bloque de críticos literarios no dudó en sacar conclusiones precipitadas sobre la primera etapa del poeta arequipeño. Abraham Valdelomar, José Carlos Mariátegui, Estuardo Núñez y Luis Alberto Sánchez encasillaron su poesía en el futurismo; sin un conocimiento directo, si no amplio, de sus primeros libros. Salvo el Conde de Lemos, quién prologó *Panoplia lírica* (1917), el resto no parece haber tenido contacto con los textos, por lo que el yerro en la exégesis de este continuó su desvío al reproducirse por aquellos. José Gabriel Valdivia (2023) denomina esta curva descendente en la

recepción hidalguiana como el “Malentendido futurista” (p. 17). En otros términos, habían ignorado tanto los rastros locales como el humor adquirido de su escritura de libelos, por lo que, al reparar en el futurismo, se limitaron a comentarlo sin detenerse en sus singularidades.

Manuel Pantigoso Pecero (2017) y Pedro Larrea Rubio (2017) advirtieron, tiempo atrás, en esta matización tan necesaria. El primero, si bien no da muchos detalles, nota las reservas de Hidalgo ante el movimiento italiano, mientras que el segundo contrasta los dos primeros puntos del manifiesto futurista con los postulados poéticos del peruano; es así como dan por sentadas sus diferencias a través de las alusiones al uso de la violencia y al anhelo del orden. Por ello, la única semejanza indiscutible vendría a ser el entusiasmo por la máquina. En su óptica, Valdivia tiene plena conciencia de esta obviedad y le llama fuertemente la atención la ausencia de Hidalgo en un artículo de Raúl Bueno: “La máquina como metáfora de modernización en la poesía vanguardista hispanoamericana”, aparecido en su libro *Promesas y descontentos de la modernidad* (2010). Asimismo, al margen de esta semejanza evidente, Valdivia se suma a las afirmaciones sobre la imperiosa especificación del futurismo hidalguiano al sintetizarlo con otros flujos de su amalgama antropófaga. La presencia de Walt Whitman, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones y José Santos Chocano se fundieron con su egotismo al concebir su propio estilo de escritura.

Acto seguido, el investigador retoma otros referentes relativos a la recepción de los dos primeros poemarios de Hidalgo para, así, comentar sendas obras. En el caso de *Arenga lírica al emperador de Alemania* (1916), repasa la lectura de su prologoísta Miguel Ángel Urquieta y la reseña de Clemente Palma. El hijo de Mariano Lino Urquieta resalta la germanofilia del poeta, así como su apasionado vigor y su parecido con Rubén Darío; mientras que el hijo de Ricardo Palma le brinda su aprobación al rescatar sonetos como “Autorretrato” y “Reino interior”, pero no duda en denunciar distintos altibajos en determinados

poemas del conjunto, como “Canto a la guerra”. Por su parte, Valdivia se concentra en interpretar las loas al progreso expresadas en el libro de acuerdo con su afán bélico, el cual anhela el futuro a partir de una razón moderna. La predilección por Alemania fundamenta el progreso requerido para dejar atrás el pasado, cuya representación es comparable con Roma, la capital de Italia.

En cuanto a *Panoplia lírica* (1917), los lectores revisitados son Mariátegui y Núñez. El Amauta reconoce el influjo de la vanguardia italiana, pero parece repetir lo antedicho por el Conde de Lemos, a saber: alude por un momento a su veta libelista y pone mayor énfasis en el subjetivismo heredado por el Romanticismo, el Simbolismo y el Decadentismo. Por supuesto, si la estética modernista engloba estas vertientes, lo inevitable era que Hidalgo adoptara algunos de estos genes, pero su egotismo no puede compararse al de Chocano, tal como parece hacer el crítico marxista, dada su ansiedad de ruptura con el movimiento que representa el Cantor de América. En el caso del crítico sanmarquino, se expande la exégesis hecha por Valdelomar, pues enfoca la poesía de Hidalgo como si de un programa futurista se tratase; sobre todo, trabaja su hipótesis en torno al texto “La nueva poesía” para sustentar la filiación a los postulados de Filippo Tommaso Marinetti. Sin embargo, esta lectura se ve muy parcializada y pasa por alto las otras secciones del libro, además de concluir equívocamente con la acusación de ser calco o pastiche del poeta italiano. Según Valdivia, la poética de Hidalgo integra el futurismo no porque lo haya visto indispensable, sino porque le resultaba útil en sus propósitos iconoclastas; es por ello que no existe un tratado que suscriba la teorización de la corriente por su parte. A la manera del autor, el segundo libro de Hidalgo presenta una sensibilidad que arremete contra el sedentarismo modernista, retoma ciertos aires del futurismo y busca el superhombre nietzscheano.

Tras interpretar los dos libros a través de un contraste con las posturas descritas, los próximos apartados competen al

tercer poemario del vate arequipeño, la selección poética que publica en Buenos Aires y el libro que clausura su escritura de juventud. Así, *Las voces de colores* (1918) salen de la adjetivación recurrente en sus anteriores poemarios, puesto que no persiste el realce contiguo a la épica de una arenga o una panoplia: ya no es menester aclarar que se poetiza el espíritu de guerra. Al no requerir una declaración explícitamente lírica, la propia sinestesia del título impone su sugerencia. Valdivia hace notar que la poesía de Hidalgo muda del fervor bélico de la maquinaria al infinito de la naturaleza y la creatividad misma del ser humano. Asimismo, pendiente de esta trayectoria, Hidalgo reunió las perlas más preciadas de su colección para mostrarse al nivel de la modernidad argentina. La publicación de *Joyería* (1919) fue producto de este ideal, al mismo tiempo que fue la oportunidad perfecta para adherir otro libro inédito: *La sombra de Hércules*, texto que sigue una reconfiguración del mito griego, a la par que apuesta por una renovación cabal de la vida futura. Hasta este punto, la poética hidalguiana todavía no libera con creces las formalidades el verso; esta complejidad cala en *Tu libro* (1922), poemario que, si bien trata el tema del descubrimiento amoroso, en realidad viene a ser una exigencia anímica en aras de una expresividad arrítmica que responde al universo interior del escribiente.

Como es de esperarse, la selección “Poemas sin mayoría de edad” incluye piezas de los libros examinados. No obstante, el autor aclara que no son poemas que Hidalgo haya rescatado para su *Antología personal* (1967) y que algunos figuran en la primera selección que hizo para la antología editada bajo el sello de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y el Diario *El Pueblo* en 1997, los cuales son diecisiete: “Autorretrato”, “Reino interior”, “Arenga lírica al emperador de Alemania” y “Envío” de *Arenga Lírica...*; “Canto a la guerra”, “Ego”, “Autobiografía”, “La frutera”, “Sensación de la tierra mojada”, “La nueva poesía”, “Oda al automóvil” y “Mi tierra natal” de *Panoplia lírica*; “Musa”, “Lo mismo...” y “El nuevo sermón de la montaña” de

Las voces de colores; y, por último, “Las piedras” y “La voz alucinada” de *Joyería*.

En la siguiente sección, también agrega que la “Biografía literaria” apareció por primera vez en dicha antología, pero, tal cual prueba la referencia bibliográfica hecha en *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio* de Álvaro Sarco (2006, p. 619), no dejó su firma en ella. En esta nueva ocasión, se la integra revisada y corregida. A manera de cierre, añade su artículo periodístico “El escribano infinito: Alberto Hidalgo”, en el que resume las etapas del escritor, su semblante literario e invita a su lectura; y, finalmente, el poema “Nada de elegías a Alberto Hidalgo” de Arturo Corcuera, que fue tomado de la revista arequipeña de literatura *La Gran Flauta* (año 1, número 1, 1982).

Cuanto menos, es coherente admitir que el libro de José Gabriel Valdivia introduce de forma adecuada a quienes guardan interés por el germen poético de Alberto Hidalgo. Su lugar en el campo literario tanto arequipeño como peruano le da relevancia a tal estudio. El matiz del futurismo, la evolución hacia su plenitud vanguardista, la reconstrucción histórica de su trayectoria y otros soportes básicos para comprender sus orígenes literarios quedan a disposición en este compendio. Además, es un estímulo para indagar a fondo la modernidad poética de la literatura arequipeña, lo que demanda un examen de la revista *Anunciación* de acuerdo con la postura literaria de Hidalgo y un análisis sobre la poesía del naciente siglo XX para ver de cerca la formación del verso libre en su natal Arequipa. Ambos estudios podrían ser provechosos para discernir la tradición fundada por la revista de Hidalgo y por otra publicación como *El Aquelarre*, de la tradición clásica que fundó Mariano Melgar y los poetas de la *Lira arequipeña* (1889).

Ya se vea desde el ángulo particular de Arequipa, donde renueva la poesía a la par de otros escritores trascendentales como Alberto Guillén, César A. Rodríguez y Percy Gibson; o ya se vea desde el panorama general del Perú, donde emergen

transformaciones de resonancia internacional tardía con los libros de César Vallejo y Carlos Oquendo de Amat, la producción de Hidalgo todavía tiene mucho por mostrarnos. Esta nos remite no solo a su faceta local, sino a otras como las que expone en *Carta al Perú* (1953), *Patria completa* (1960), *Historia peruana verdadera* (1961) y *Árbol genealógico* (1963); obras que esperan ser interpretadas según las coyunturas del país. Sin embargo, si la lectura de todo presente, por naturaleza, remite al pasado, la vuelta al primer Hidalgo no es un acto prescindible; antes bien, pareciera ser una deuda que esperaba el momento exacto, la edad precisa, para saldarse.

Referencias bibliográficas

- Hidalgo, A. (1997). *Antología poética*. Arequipa: UNSA/Diario El Pueblo.
- Larrea Rubio, P. (2017). Pensamiento peruano de vanguardia: José Carlos Mariátegui y Alberto Hidalgo. *Cuadernos hispanoamericanos* (800), 4-18. <https://core.ac.uk/reader/148765000>
- Mударра Montoya, A. (2018). El poeta y su rol como exégeta (de sí mismo) en *Química del espíritu* (1923), de Alberto Hidalgo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 63(63), 233-242. <https://doi.org/10.46744/bapl.201801.010>
- Pantigoso Pecero, M. (2017). Alberto Hidalgo en la literatura peruana: de la vanguardia a la expresión nacional. *Ius Inkarri*, 6(6), 239-252. <https://doi.org/10.31381/iusinkarri.vn6.1240>
- Sarco, A. (Ed.) (2006). *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*. Lima: Talleres Tipográficos.

Corpancho, M. N. (2024). *El poeta cruzado*. Edición crítica y estudio preliminar de Jhonny Pacheco Quispe. Lima: MyL, 169 pp.

Lisandro Jesús Solís Gómez

Pontificia Universidad Católica del Perú

lisandro.solis@pucp.edu.pe

ORCID: 0000-0002-7086-2381

Como muchos otros, Manuel Nicolás Corpancho es uno de esos autores claves de la literatura peruana que muy pocos han leído realmente. Es un hecho que su nombre figura en las clásicas historias de la literatura nacional, como la de Luis Alberto Sánchez o la de Augusto Tamayo Vargas, para mencionar las más conocidas, pero los lectores contemporáneos que han podido acceder a su obra más importante, *El poeta cruzado* (1851), son prácticamente inexistentes. Este drama supone el ingreso de la escuela romántica al territorio nacional, y constituye uno de los primeros intentos de asimilación y adaptación de esa nueva estética. Gracias al admirable trabajo de rescate de ediciones MyL y a la edición preparada por el investigador Jhonny Pacheco Quispe, el libro más conocido de Corpancho vuelve a circular entre los lectores para ser comentado.

El poeta cruzado es un drama en cuatro actos escrito en verso que cuenta la historia del trágico amor de Teobaldo y Clorinda, una pareja que cultiva un cariño puro e inocente, pero que se ve separada por las barreras sociales de su época. La obra se encuentra ambientada de manera poco precisa, como se señala en el estudio introductorio (pp. 11-12), en el contexto de la primera cruzada, tal vez la más exitosa de todas, en una

España medieval y católica, donde el honor y el linaje son factores vinculados fuertemente al estatus social de los personajes principales. La obra lleva como subtítulo la siguiente descripción: “Drama religioso en cuatro actos y en verso”, detalle que no debería ser dejado de lado para comprender cabalmente su significado. Ello se debe a que, luego de leerla, resulta claro que el factor religioso es un componente imprescindible para comprender las ideas que organizan el universo representado.

De hecho, este drama puede ser leído como una celebración de lo religioso, más que como una reivindicación del amor frente a las ataduras sociales. El final de la obra, así como la reiterada (y a veces cansina) apelación a lo divino como esencia del cariño que se profesan, siempre recatadamente, Teobaldo y Clorinda, pareciera indicar que solo el amor a Dios resulta realmente victorioso en la obra. Como se señala en la introducción, esta obra de Corpancho puede enmarcarse en la estela del romanticismo español, que incorporaba elementos de la religión católica como parte de su apuesta estética y retórica.

Así, une a los protagonistas un amor siempre vinculado a la religión y a Dios, ecuación que, como se indica en la introducción, supone una idealización del sentimiento amoroso, que descarta el erotismo y elogia la pureza. De esa manera, el principal (y acaso único) contacto entre los amantes se manifiesta por medio de las palabras, canciones, promesas o declaraciones, que exaltan un sentimiento que renuncia al roce de la piel. El espectador de la obra, en su momento, solo podía *ver* un amor verbalizado sobre el escenario, hecho que se ajustaba al “buen gusto” de la época. De este aspecto, tal vez, surjan las alusiones a un romanticismo estéril o famélico, juicios tan comunes en la crítica literaria de la primera mitad del siglo XX.

La obra, por otra parte, propone un camino del héroe bastante singular. Inicialmente, Teobaldo es descrito como un individuo en falta; y casi todos los atributos con los que es calificado suponen una negación. Es pobre (carece de riqueza), huérfano (carece de padres) y plebeyo (carece de estatus social);

su única cualidad radica en su oficio de trovador. No obstante, esta capacidad también es puesta en entredicho por algunos personajes, como Ramiro, el padre de Clorinda, pues existe una clara frontera social entre los trovadores y los juglares, por lo que la poesía trovadoresca sería un arte cuya ejecución correspondería exclusivamente a la nobleza. En tal sentido, ni siquiera el arte de la palabra podría ser considerado cabalmente una posesión distintiva de Teobaldo.

Se destaca en la obra que el principal impedimento para que los protagonistas puedan concretar su amor es el abismo social que existe entre ambos, lo que se vincula también a una ética guerrera en el universo ficcional que propone la obra. Clorinda no puede encontrar en su amado aquello que su estatus social exige, ya que ella es una dama de alto linaje. De manera explícita, lo declara su padre, Ramiro: “Otra gloria, otro amor te aguarda el cielo, / que aclare el brillo de tu ilustre cuna / deja que luce audaz con la fortuna / quien no nació en la seda y el tisú” (p. 58). Por tal motivo, Teobaldo, pese a haber ganado su corazón con sus canciones y su mano en un improvisado torneo de caballería, debe ascender socialmente para poder unirse en matrimonio con su amada.

Su participación en la primera cruzada, entonces, obedece en esencia a ese deseo de ascender socialmente. Aunque se enfatiza en varios pasajes que es el amor lo que lo motiva, resulta claro que cambiar su estatus social es condición indispensable para consagrar su unión matrimonial. En efecto, el mismo Teobaldo destaca este aspecto al regresar de la guerra: “quien veis ahora, / no es el mendigo que llora / al compás de su laúd. / Es el triunfante guerrero / que viene de Palestina, / y que a la gloria camina / con la cruz de caballero” (p. 155). Aquí radica, tal vez, la principal paradoja que plantea la obra.

Si, tal como indica Corpancho en la introducción de su drama, Teobaldo es “la pintura de aquellos seres que han recibido de Dios la lira y la inspiración, es el poeta: [el] único cuadro que intento bosquejar” (pp. 8-9), resulta por lo menos curioso que

eso no sea suficiente para cumplir su objetivo amoroso. El poeta debe ser también “cruzado”, es decir, un guerrero que pueda mejorar su rango, así como obtener la gloria, el honor y el poder que requiere por medio de la espada. En principio, esta combinación de una moral guerrera con la imagen romántica del poeta como un ser inspirado, y la importancia de los recursos económicos que puede brindar cada parte para la celebración de las nupcias, en el que resuena un motivo más próximo a la novela realista burguesa decimonónica, aproximan la obra de Corpancho a la problemática de la asimilación disímil y heterodoxa de las estéticas europeas por parte de los escritores latinoamericanos durante el siglo XIX.

En tal sentido, si bien el propósito manifiesto de Corpancho es exaltar la figura del poeta, es evidente que la única forma que tiene este para lograr su objetivo radica en transformarse en un guerrero y ascender socialmente. Solo de ese modo le estará permitido concretar su matrimonio. La antinomia propuesta en el título de la obra parece ser resuelta cuando regresa Teobaldo “ricamente vestido de caballero de san Juan de Jerusalén” (p. 147). Sin embargo, la muerte de ambos protagonistas al final, resulta desconcertante y complica la exégesis de la obra, pues no queda claro si Teobaldo realmente consigue su propósito. Lo que sí resulta claro es que la exaltación de lo religioso se termina imponiendo al conflicto social que tímidamente parecía destacar en un tramo de la obra. En pocas palabras, pese a que la transformación de Teobaldo es completa, este no llega a cumplir su objetivo final de casarse con Clorinda.

Por otro lado, con respecto a la edición, es oportuno destacar su importancia. Ello se debe principalmente a que supone la recuperación de un autor “romántico” que, por su manejo de referencias y recursos versales, parece ser más bien un escritor de raigambre neoclásica. Como se encargan de evidenciar varias de las notas a pie de página que acompañan el texto, son muchas las referencias insertas a lo largo del drama. Por ejemplo, se alude a la *Iliada*, la poesía provenzal de finales del

Medioevo, el *Dolce Still Novo*, y algunos cantares de gesta como el *Cantar de Hildebrando* o el *Mío Cid*. Corpancho, aunque muy joven al momento de escribir su obra, poseía un dominio amplio de la tradición clásica, cuyos tópicos y fórmulas emplea de manera notable.

Asimismo, el sistema de notas a pie de página ha sido aprovechado al máximo y cumple varias funciones. En primer lugar, este apartado sirve para contextualizar y brindar las referencias históricas que enmarcan el drama. En segundo lugar, destaca aspectos relevantes de historia literaria que ayudan a entender algunos de los motivos y figuras empleados por Corpancho. Por último, se utiliza para ofrecer aclaraciones léxicas que permiten comprender mejor el sentido de algunos términos que han caído en desuso o poseen significados inusuales en la actualidad. Adicionalmente, se ha tenido el tino de conservar, con un formato especial para evitar confusiones, las notas originales que Corpancho incluyó en la edición príncipe.

A raíz de lo expuesto, esta nueva edición de la obra cumbre de Corpancho, constituye un trabajo provechoso tanto para el especialista como para las personas interesadas en aproximarse directamente a un clásico de la literatura peruana. Por lo anterior, solo queda saludar la oportuna decisión de ediciones MyL de incluir en su catálogo la obra de Corpancho e invitar al público a brindarle una oportunidad a un libro que, pese al paso del tiempo, todavía puede generar inquietudes.

Referencias bibliográficas

- Rengifo Carpio, D. (2024). *Teatro y nación. Una historia cultural del drama republicano*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Vallejo Sameshima, M. A. (2021). Teatro romántico peruano sobre la independencia. La representación de la nobleza incaica. *América sin nombre*, (25), 245-254. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2021.25.21>

Ventura Vásquez, W. N. (2021). La herencia romántica en la pieza teatral *Los conquistadores* (1906) de José Santos Chocano. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69). <https://portal.amelica.org/ameli/journal/497/4973490002/html/>

Jesús Curasma de la Cruz. *Tales de Mileto. El compromiso con la sociedad.* Apogeo Editorial, 2023, 98 pp.

Marco Valencia Caceres

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
marco.valencia2@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-2222-6612

Jesús Curasma de la Cruz, desde la ciudad de Huancayo, nos brinda un interesante texto sobre el primer filósofo occidental, es decir, Tales de Mileto. Es muy inusual que se escriba en Perú libros relacionados a la filosofía antigua griega, por lo cual este nuevo aporte debe ser considerado como un gran regalo para los interesados en la época naciente de la filosofía.

El autor nos lleva, en primer lugar, a comprender el papel de Jonia en la antigua Grecia, esto con el fin de dar el marco histórico referencial del pensador mencionado en el párrafo anterior. Esta unión con la historia permite asentar las suposiciones en algo más fáctico y palpable. Jonia, como reinado aristocrático, mostraba características propias de este modo de vida político, o sea, división social graficada en la separación de los nobles con el pueblo. Esta separación, tal como nos hace ver Nietzsche (2003) en el libro *Los filósofos preplatónicos*, debe ser entendida como un respeto hacia las jerarquías sociales, lo que permitió una comunidad entre el individuo virtuoso y los demás. Estos *demás* reconocían la valía del individuo superior.

Siguiendo la línea de exposición del autor huancaíno, nos encontramos con el comercio, labor relacionada a Tales de

Mileto. El cúmulo de ideas hechas por Curasma nos lleva a un periodo de la historia antigua griega en la cual los comerciantes disputan el poder contra los individuos aristócratas de nacimiento. Estos al ver que el cambio era inevitable deciden juntar su raigambre con el nuevo poder político. Ya Romero, en su libro *Estado y sociedad en el mundo antiguo* (2012), nos daba luces sobre esta cuestión, pues afirma que esta situación ocasionaría la aparición de la oligarquía y después de esta aparecerían los tiranos llevados al poder gracias al nuevo poder económico-político. Y entre estos tiranos, nos sigue relatando Curasma, tenemos a los Cipsélicas, individuos que llevarán a Corinto a ser una de las ciudades más prósperas y, como consecuencia, también lo sería Mileto.

Un aporte interesante en el estudio realizado por el intelectual huancaíno es juntar retazos de la vida de Tales para, de esta manera, poder comprender los fines del pensamiento del filósofo presocrático. Curasma logra esto gracias a ciertas anécdotas que se han podido conservar de Tales, por ejemplo, el astuto mulo que mojaba en el río las cargas de sal para que pesaran menos, con lo cual Tales tuvo que engañar a su mulo con lana y esponjas; por ende, cuando el mulo intentaba mojar la carga que llevaba, este sentiría una carga más pesada. Dicha anécdota pasó sin más por mucho tiempo en la historia de la filosofía, empero —desde la vista del autor huancaíno— aquí se tiene un indicio de la calidad de comerciante que era Tales.

Tales, nos comenta Curasma, viajó a Egipto y a Mesopotamia, lugares importantes a tener en cuenta si se desea comprender el pensamiento astronómico y geométrico del primer filósofo de Occidente. En Egipto, cuna de los faraones, Tales realizó una gran hazaña: medir las pirámides. Esto lo hizo usando un bastón y una comprensión elemental de la geometría. Asimismo, se menciona que pudo calcular la distancia de los barcos en el mar, conocimiento importante para Tales si consideramos que él era un comerciante marítimo. En Mesopotamia acrecentó su entendimiento de la astronomía produciendo, así, logros muy

importantes, como la predicción de un eclipse de sol, la división del año en trescientos sesenta y cinco días, el establecimiento de las estaciones del año y, por último y no menos importante, la investigación de la constelación Osa Menor que, nuevamente, no es un descubrimiento menor, puesto que, tal como hace entrever el académico Curasma, este conocimiento le permitió trasladarse de mejor manera en el mar.

Guthrie (2017), en el libro *Los filósofos griegos. De Tales a Aristóteles*, nos enseña que en los inicios del pensamiento filosófico aparece la pregunta por el elemento constituyente de la realidad, o sea, comienza la investigación del *arjé*. En el caso del filósofo estudiado por Curasma tenemos una respuesta: el principio de la *physis* es el agua. ¿Por qué Tales respondería con el agua a la pregunta del *arjé*? Curasma nos dice que los escritos realizados por el filósofo presocrático desgraciadamente se han perdido, por ende, es complicado reconstruir el pensamiento de Tales, pero no imposible. La inferencia realizada por el autor es que Tales escogió al agua como elemento constituyente realizando una mirada a la propia *physis*, es decir, observando cómo, de la tierra húmeda, germina una semilla (la aparición de la vida). Curasma va un poco más allá, y con la ayuda de la especulación, agrega que Tales, al afirmar que el principio de la *physis* es el agua, muestra lo que le tocó vivir, a saber, su vida como comerciante marítimo y la figura de Mileto como *polis* importante en el poderío marítimo. Cabe agregar que para el filósofo presocrático, la materia está llena de dioses, hecho que implica que para Tales no existía la separación de materia y vida, porque para él la materia presenta vida. ¿Cómo pudo llegar a esta interpretación de la realidad? Con la observación del magnetismo, si algo presenta movimiento, entonces presenta vida.

Así como Tales es un gran teórico, también fue un gran hombre práctico, lo cual conllevó a que este pertenezca al grupo selecto de los siete sabios. En la antigua Grecia se les consideró como siete sabios a los individuos que se dedicaron al

quehacer político y cívico de la comunidad en la que se encontraban. Esto quiere decir, como bien lo muestra Curasma, que el filósofo presocrático no estaba alejado del mundo social; todo lo contrario, estaba sumamente pendiente de lo que sucedía a su alrededor. Para fundamentar esto, el autor huancaíno nos cuenta una importante anécdota de Tales en la que el filósofo presocrático ayudó a Lidia cuando esta se encontraba en conflicto con los persas; hizo que el ejército de Cresos, rey de Lidia, pueda cruzar el río Halis sin la obligación de usar un puente. Para conseguir tal hazaña, solo usó su conocimiento en geometría. Cae Lidia y sigue Jonia, es decir, también podría ser invadida Mileto, lugar en donde se desarrolla Tales; al darse cuenta de que Mileto está en grave peligro, insta a la colaboración entre *polis* para defenderse de los persas. Desgraciadamente, su consejo es dejado de lado. Todo esto nos lleva a concebir a Tales como un héroe, planteamiento propuesto por Espiritu en su tesis *ΘΑΛΗΣ: Un Recorrido de 'ΕΡΩΣ a 'ΗΡΩΣ (Tales: Un Recorrido del Amor al Heroísmo)* (2020), dado que su pensar apunta hacia el bien colectivo. Curasma nos permite advertir que debe dejarse de lado la figura de un Tales absorto en las estrellas y entenderlo, más bien, como un filósofo preocupado por la existencia de su comunidad.

Curasma cierra su exposición contándonos los últimos días del pensador que inició la filosofía occidental. Murió sin dejar estirpe —por voluntad propia—, pero reconocido por su comunidad, la cual apreció su labor práctica y teórica. Ello se demuestra a raíz de los actos realizados por el mismo Tales. Así pues, Curasma nos enseña que el primer filósofo occidental sería, así, el ejemplo de la unión de la vida práctica y la vida contemplativa.

Referencias bibliográficas

- Espíritu, M. (2020) *ΘΑΛΗΣ: Un Recorrido de ἜΡΩΣ a ἩΡΩΣ (Tales: Un Recorrido del Amor al Heroísmo)*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/backend/api/core/bitstreams/36a803eac262-4005-8063-6bf7509683fd/content>
- Guthrie, W. (2017). *Los filósofos griegos. De Tales a Aristóteles*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (2003). *Los filósofos preplatónicos*. Madrid: Editorial Trotta.
- Romero, J. (2012). *Estado y sociedad en el mundo antiguo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económ

CREACIÓN

**TRES POETAS AMAZÓNICOS: DIANA FIORELA
ROBERTO SHAJIAN, EDGAR NUNTA RODRIGUEZ
(RESHIN BETSA) Y JUANA ZUMAETA LÓPEZ**

**Nota introductoria preparada
por Anais Milagros Llantoy Guzman**

Por medio de los números previos de la revista *Escritura y pensamiento*, se ha establecido el firme compromiso de difundir nuestra literatura. En especial, el género poético cumple un papel fundamental al expresar, con sus versos, el núcleo de sus cosmovisiones. Gracias a una rigurosa selección, los lectores han accedido al arte literario de autores contemporáneos andinos, aimaras y amazónicos. En esta ocasión, se presenta la poesía amazónica en lenguas originarias, cuyos actuales exponentes florecen en las comunidades donde declaman sus discursos y sentires.

Por un prolongado tiempo, la Amazonía ha sido representada desde una perspectiva utilitaria donde primaba su valor como fuente de materia prima en favor al proceso de modernización occidental. Evidentemente, este enfoque fue trasladado al campo estético, audiovisual y, por supuesto, al literario; por lo cual, encarnaciones como “El Dorado” han poblado en el imaginario de las novelas de aventuras. Frente a dicha exotización, la poesía amazónica se alza como un grito de autenticidad, herencia de la resistencia cultural de múltiples generaciones, que

nace del vínculo inquebrantable entre los pueblos amazónicos, sus cosmologías, su entorno natural, sus deidades acuáticas, terrestres y la continua transformación de un país complejo.

Los poetas de nuestra selección nos interpelan a través de la expresión lingüística de sus idiomas maternos: el awajún, el shipibo-konibo y el asheninka. Mediante sus versos, transmiten la identidad individual y comunitaria, la sabiduría indígena, el respeto por las plantas madre, el afecto a los habitantes de sus mundos y el conflicto frente a las formas modernas.

Diana Fiorela Roberto Shajian, con “Nuwa waimaku” (“Mujer Visionaria”), se dirige al prototipo femenino que nace de las oportunidades educativas y migrantes que, pese a todo, añora su raíz madre. Edgar Nunta Rodríguez (Reshin Betsa), en “Maxe jakoinra” (“Achote Maravilloso”) y “Wiso pion” (“Pion negro”), dibuja el mundo natural amazónico con metáforas poderosas sobre el achiote y el pion negro, plantas medicinales que forman parte activa de la historia, las tradiciones y la vida diaria de las comunidades. Por último, Juana Zumaeta López, con “Porentzipaeni morekironi nawotsite” (“Luciérnagas que alumbran mi camino”), irradia con imágenes de luciérnagas y senderos espirituales que transmiten la pugna entre el cariño y la aflicción con una sensibilidad poética particular.

A través de estos poemas, el público lector es testigo del despliegue artístico de las nacientes voces contemporáneas formadas en la Amazonía. Desde una etapa temprana, los autores demuestran la maestría de exponer su mundo interior, su cosmovisión y su cultura mediante los elementos poéticos.

DIANA FIORELA ROBERTO SHAJIAN

Awajún-Amazonas

Pertenece a la comunidad nativa de Kigkis, departamento de Amazonas, provincia de Condorcanqui. Es bilingüe Awajún-español estudia en la Universidad Antonio Ruíz de Montoya la carrera de Educación Primaria EIB.

NUWA WAIMAKU

Nuwa waimaku,
tsakat pujusmek
wisha jempejai betek
chichama etsegkun wekaesag tusameap
anentaimin ayume.

Yamai papii eemjuka
wegaitkumesh
¿wagka wake besegmash wekaeme?

Nuwa waimaku,
ajantusa diitai asameap,
tuke shiig aneasa wekaenaitme.
Minash waimakmaujum inagkeatjukia,
wisha amejai betek winchantu wekaetajai.

Nuwa waimaku,
shiigmagme diisayap
buut yujainawa,
itgsamea yagkugchijai betekash shiigmauchish wajaknaitme.
Wagka au nuwak chichama antinaita tusayap adaipas nawanjin
chichajin ainawa.

MUJER VISIONARIA

Mujer Visionaria,
Cuando eras pequeñita,
soñabas ser mensajera,
como el picaflor,
para conocer el mundo.

Ahora que estás adelante,
triunfando en tus estudios,
me pregunto,
¿por qué te encuentras triste?

Mujer Visionaria,
con ese respeto que siempre llevas,
andas feliz,
y yo también quiero tu visión,
pues deseo brillar al igual que tú.

Mujer Visionaria,
mirando tu belleza,
andan llorando,
cómo te hiciste como una bella flor.
Siempre te nombran en susurros
cuando aconsejan a sus parientes.

EDGAR NUNTA RODRIGUEZ (RESHIN BETSA)

Shipibo-Konibo

Pertenece al pueblo shipibo-konibo, de la comunidad nativa de Canaán de cachiyacu, distrito de Contamana Provincia de Ucayali Departamento de Loreto. Estudió en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle” – La Cantuta. Licenciado en Educación en la Especialidad de Educación Intercultural Bilingüe – Lengua Española, con estudios de maestría en Psicología Educativa en la Escuela de Postgrado de la Universidad César Vallejo. Ha sido docente en educación Básica Regular y también docente de la Universidad Nacional Intercultural de la Amazonía.

MAXE JAKOINRA

Mia Riki jakoinra maxe, jointi joshin
Itan min bimi chichora min jakon jaweki benxo
Ake, jaskaxon isinyabo benxo ati jaweki
Minra metsaira ainbobo sikai itan siná jonibo
Reteananti shinanyabo.

Min yora moxa wachoshoko, jato jakonshoko akin
Sikai, jaskara ixonra min jato benxo akai
Bekonbo, kareko ikaibo min pei yankonshamatonin,
Chexá ita jakoma tenei iitaibi min ea benxoai.
Jakopira en mia ichabires irake akai, mia jakoinra maxe iketian
Min jakoinra jaskaxon isinbo raonti axea kopi,
Jakopira rama ea jakon jake min benxo ikax
Ichabires irake maxe jointi joshinshoko itan pei yankoshoko,
Jakopira rama en mia koiranai, miara noiike, non betanbi jaa kopi,
Itan non nii meran jaa ikentianribi.

ACHOTE MARAVILLOSO

Eres maravilloso de corazón rojo y en tus
frutos guardas historias y secretos de sanación
y tintes para mujeres hermosas y hombres guerreros.
Tu piel con espinas suaves, color admirable que pinta
y sana mis ojos, mis riñones con tus hojas verde que
que alivia mi dolor y mis sufrimientos.

Hoy te doy gracias maravilloso achote por darme la sabia
enseñanza de curación de mis males,
hoy disfruto por la salud y la vida,
gracias corazón rojo y hojas verde, hoy te cuido, te adoro,
tú que vives en la selva peruana.

WISO PION

Mia Riki nokon rao, wiso pei metsashoko,
Mia Riki nokon rao, min jane riki jatibiain ninkakatai
Wiso pionis, mikira en jeneai nokon chexa jawekibo,
Onis jawekibo itan nokon jati nete.

Mikira ea kishpimetai, min bepomanra ea raonai nokon xaté,
Payó chichokea itan jemamea,
Minra nokon kaya jakon tantimai, nokon yora itan nokon namabo pontexonai.

Jakopira min bepon en xeai, ja tosó rateti jaweki keskábo,
Mibakeax axeai jakon jawekibo raonmisti onantibo,
Nokon wetsabo isin akana, rami akanabo raonti kopi,
Ichaira onitsapikanaitian rami akana,
Miara epatax jake, ea koiranwe wiso pionis.

PION NEGRO

Eres mi medicina, de hojas negra, hojas hermosas, eres mi medicina, con nombre grandioso pion negro en ti encomiendo mis dolores, mis tristezas y mis esperanzas de vida.

Eres mi salvación, tu resina cura mis heridas internas y externas, tranquilizas mi alma, mi cuerpo y perfecciona mis sueños.

Por eso beberé tu resina la gota mágica y para aprender tus sabias enseñanzas, para curar de las maldades a mis hermanos que sufren de tantos daños, tú que vives a mi alrededor, cuidame, protégeme pion negro.

JUANA ZUMAETA LÓPEZ

Asheninka

Docente indígena presidente de la AMADRU y especialista ashéninka de ARIAP, Traductora e Intérprete por el MNCUL, de la Comunidad Nativa Nuevo Paraíso del Distrito de Tahuania, Provincia de Atalaya y Región Ucayali – Perú, del pueblo originario ashéninka. Profesora de Educación Primaria del Instituto Superior Pedagógico Público Bilingüe de Yarinacocha. Trabajó en el ISPPY y UNIA.

PORENTZIPAENI MOREKIRONI NAWOTSITE

Okemetawo apite pokipaeni porentzipaeni,
ontarekachari nashirekira,
morekironi nawotsite,
poshaakaero mishirentsipaeni owakerari
eejatzi aakoperontsipaeni
kimoshiretzironi nashire.

Porentzipaeni, otsiwaka opoemanka panashire
awotsikira nokitaeshepaetekira kankitaantsipaeni,
eejatzi aririka omatero opoemankate pikantakoretaantsipaeni,
awisa, wisatzi sheitantsi
okemetawo oyatsinkare pinintaperotaantsipaenite.

LUCIÉRNAGAS QUE ALUMBRAN MI CAMINO

Tus ojos parecen dos luciérnagas,
que en mi alma se posan,
para alumbrar mi camino,
dibujando sueños nuevos
y secretos que se gozan mi alma.

Luciérnagas, el eco de tus pasos se apaga
en el camino de mis días vacíos,
y aunque aún resuenan tus promesas,
el silencio pesa y pasa
así como el frío que el olvido de tu amor

