

LETRAS

Vol. 94
N.140

diciembre 2023.
Lima, Perú

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD
DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



BICENTENARIO
PERÚ 2021

LETRAS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Acerca de la revista
ISSN versión impresa: 0378-4878
ISSN versión electrónica: 2071-5072
<https://doi.org/10.30920/letras>

Misión

Español: Publicar artículos de investigación, revisión bibliográfica y artículos de opinión, vinculados a los estudios humanísticos en el ámbito nacional e internacional.

Inglés: Publish research articles, bibliographic reviews and opinion articles related to national and international humanities field.

Portugués: Publicar artigos de pesquisa, revisão bibliográfica e artigos de opinião relacionados com a área de humanidades no nacional e internacional.

Información básica:

Letras es la revista de investigación científica de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, destinada a la publicación de artículos de investigación, revisión bibliográfica y artículos de opinión relacionados con los estudios humanísticos en el ámbito peruano y latinoamericano.

Periodicidad:
Semestral

Indexación

Scopus
Emerging Sources Citation Index
DOAJ
Redib
Open Access Map
Google Scholar
Latindex
Proquest
Sherpa Romeo
SciELO

Licencia
Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Dirección Postal
Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Calle Germán Amézaga N.º 375, Lima 1 - Perú
Teléfono: (511) 619-7000 anexo 2801
Correo electrónico
revista.lettras@unmsm.edu.pe

Equipo Editorial

Director

Alonso Estrada-Cuzcano

ORCID iD: 0000-0001-5039-1108 | Scopus ID: 57195027900

Email: mestradac@unmsm.edu.pe

Editores Asociados

Andrés Napurí

ORCID iD: 0000-0003-1103-572X | Scopus ID: 57204018457

Email: rnapurie@unmsm.edu.pe

Oswaldo Bolo Varela

ORCID iD: 0000-0001-7335-043X | Scopus ID:
57220197962

Email: oswaldo.bolo@unmsm.edu.pe

Gestión de información y sistema OJS

Joel Alhuay

Email: joel.alhuay@unmsm.edu.pe

Asistente editorial

Kerry Tapia Gonzales

Corrección y cuidado de edición

Odín del Pozo

Diagramación

Dante Alfaro Fontaine

CONTENIDO

ESTUDIOS

- 04** **Walther Maradiegue**
Poética del barro: ruinas andinas en *Visiones de Chan Chan* de José Eulogio Garrido
- 17** **Ximena Encinas Boyer**
El arte proletario en cuatro esculturas de Carmen Saco Arenas
- 28** **Ivanna Margarucci**
De Perú a Bolivia. Entre el anarquismo, el liberalismo radical y el vanguardismo literario, 1902-1918
- 47** **Javier Teofilo Suárez-Trejo**
La escuela como laboratorio de políticas educativo-culturales (sobre la experiencia estética de José Antonio Encinas)
- 70** **Judith Mavila Paredes Morales**
Cómo nombrar lo innombrable. Un análisis de la metáfora del cuerpo en la poesía de Violeta Barrientos
- 80** **Pedro Favarón**
Curando a algunos doctores. La poética medicinal de José María Arguedas
- 93** **César Pita Dueñas**
Se busca autor: Análisis de textos críticos en torno a la película *La muralla verde* (Armando Robles Godoy, 1970)
- 107** **César R. Nureña**
Pautas urbanas de interacción social: modelos de Lima y Ciudad de México versus el tipo ideal de Georg Simmel
- 118** **Giovanna Pollarolo Giglio**
Dos factores que marcan las diferencias entre *Él Novela*, de Mercedes Pinto y *Él*, película de Luis Buñuel
- 134** **Nanda Leonardini Herane**
Manuel Amunátegui. Primeros cincuenta años de *El Comercio*

- 145 **Alex Morillo Sotomayor**
En los márgenes del poema: la concepción fractal o multidimensionada de la poesía en la ensayística de Javier Sologuren
- 158 **Alejandro Sustí**
(Sobre)vivir o morir en el vertedero del mundo: violencia de género en “El Limpiador” de Rocío Silva Santisteban

RESEÑAS

- 173 **Darío Espejo Chávez**
Caro Cárdenas, R. (2021). Demonios encarnados: Izquierda, campesinado y lucha armada en Huancavelica. La Siniestra Ensayos, Estación La Cultura
- 176 **Erick Abanto López**
Mitrovic, M., Barrós, M. y Álvarez, R. (2022). Un grito a la tierra: arte y revolución en Chaski (Cusco, 1972-1974). Instituto de Estudios Peruanos.
- 178 **Milton Manrique Rabelo**
Saona, M. (2023). De monstruos y cyborgs. Editorial Intermezzo Tropical.
- 179 **Ronald Gonzales**
Peluffo, A. & Denegri, F. (Eds.) (2022). Clorinda Matto en el siglo XXI. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

ESTUDIOS

Walther Maradiegue

Ximena Encinas Boyer

Ivanna Margarucci

Javier Teofilo Suárez-Trejo

Judith Mavila Paredes Morales

Pedro Favaron

César Pita Dueñas

César R. Nureña

Giovanna Pollarolo Giglio

Nanda Leonardini Herane

Alex Morillo Sotomayor

Alejandro Sustí

Poética del barro: ruinas andinas en *Visiones de Chan Chan* de José Eulogio Garrido

A Poetics of Mud: Andean Ruins in José Eulogio Garrido's "Visiones de Chan Chan"

Walther Maradiegue

Freie Universität Berlin, Berlín, Alemania

Contacto: w.maradiegue.montano@fu-berlin.de

<https://orcid.org/0000-0002-8235-8334>

RESUMEN

En este artículo analizo el poemario *Visiones de Chan Chan*, del poeta peruano José Eulogio Garrido, como un caso peculiar de poesía andina sobre ruinas construidas sobre la base de adobes de barro. El artículo inicia revelando lo que entiendo como una fijación de la historia intelectual andina por la piedra, y explicando las reducciones raciales y semióticas que esta fijación ha provocado, hasta el punto de crear paradigmas que han sido reproducidos con diferentes esquemas hasta el siglo XX. En la segunda parte sostengo que el poemario de Garrido cuestiona dicho paradigma que asociaba a la indigeneidad con lo lítico, a la vez que me permite argumentar que el barro como materialidad cuestiona las relaciones tradicionalmente aceptadas entre símbolo, espacio y temporalidad. Las ideas surgidas desde *Visiones de Chan Chan* permiten entender que el barro configura de forma diferente la constitución del sujeto poético, del lugar de enunciación, y de la temporalización ideológica que se hace de la ruina. Más aún, el poemario de Garrido me permite postular las bases de una poética del barro que incorpore las particularidades materiales y semióticas de esta substancia, poética que su vez se convertirá en contribución para una teoría poética mayor de la materialidad y la lugaridad andina.

Palabras claves: Ruinas; Barro; Poética; José Eulogio Garrido; Materialidades; Humanidades Medioambientales; Andes.

ABSTRACT

In this article, I analyze the poetry book *Visiones de Chan Chan* by Peruvian author José Eulogio Garrido, as a peculiar case of Andean poetry on ruins built from mud adobes. The article begins by unveiling what I understand as a fixation of Andean intellectual history with stone, and explaining the racial and semiotic reductions that this fixation has provoked, to the point of creating paradigms that have been reproduced under different ideas until the twentieth century. In the second part, I argue that Garrido's poems question the paradigm that associated Indigeneity with the lithic, and allows me to argue that mud as a materiality questions the traditionally accepted relationships between symbol, space and temporality. The ideas that emerge from *Visiones de Chan Chan* allow me to understand that mud configures in a different way the constitution of the poetic subject, of the place of enunciation, and of the ideological temporalization of the ruin. Moreover, Garrido's book allows me to postulate the basis of a poetics of mud that incorporates the material and semiotic particularities of this substance, a poetics that in turn becomes a contribution to a larger poetic theory of Andean materiality and placeness.

Keywords: Ruins; Mud; Poetics; José Eulogio Garrido; Materialities; Environmental Humanities; Andes.

Introducción

En este artículo analizo la representación visual y literaria de inicios del siglo XX dedicada a la ruina y la ruina, y que se enfoca en monumentos arqueológicos de los Andes norperuanos, a fin de contribuir a una poética del barro como materialidad y su corporización en el espacio¹. Argumento que tales representaciones de lo precolombino tuvieron consecuencias en la articulación estética y política que el Estado-nación peruano diseñó para pensarse como unidad coherente. Teniendo en cuenta que los edificios precolombinos andinos han sido continuamente un espacio desde donde se produce historia e identidad (Castro-Klarén, 2004, 2008; Gänger, 2014; Ramón Joffré, 2014), analizo aquí el poemario *Visiones de Chan Chan* de José Eulogio Garrido, el cual se enuncia desde un edificio de barro. Analizo este poemario como producto de un proceso lírico de producción espacial, proceso que se desprende del rol de la ruina en la producción de historia e identidad. Esta producción espacial tiene como punto de partida la materialidad de la ruina, la constitución de la subjetividad poética y el ecosistema que incluye a la ruina. A su vez, este ecosistema se forma de un ensamblaje ruina-sujeto-territorio enmarcado dentro de una temporalidad alterna al repertorio indigenista andino que asocia arqueología y nación.

En la primera parte de este artículo analizo el rol que la crítica cultural andina ha tenido en reproducir un vínculo inseparable entre representación del pasado indígena y materialidad lítica, tradición que ha olvidado articulaciones de indigeneidad relacionadas con materialidades diferentes a la piedra. Esta fijación se origina con proyectos identitarios que, guiados por lógicas imperiales poscoloniales, durante el siglo XIX correlacionaron a la nación imaginada criolla con un pasado tan grandioso como periclitado. En versiones posteriores durante el siglo XX, esta fijación no ha sido necesariamente explícita, sino que se manifiesta en el número de trabajos que estudiaron exclusivamente los mencionados discursos del cambio de siglo. Al observar cómo la crítica andinista tiende a repetir el enfoque en la asociación piedra y pasado nacional desde por lo menos el siglo XIX, podremos entender mejor las consecuencias que esta tuvo para reducir las representaciones de indigeneidad en los Andes.

En la segunda sección examino textos literarios que se enfocan en edificios prehispánicos hechos de adobe y barro, ubicados en su mayoría a lo

largo de la costa norte peruana. Este análisis permitirá primero superar la mencionada fijación lítica, y en segundo lugar iluminar la posibilidad de concebir una poética que parte de la ruina andina de barro, poética peculiar en sus relaciones materiales, temporales y subjetivas. Para este fin, propondré una lectura del poemario *Visiones de Chan Chan*, escrito en 1927 por José Eulogio Garrido. Analizo cómo el trabajo de Garrido diseña una poesía sobre Chan Chan que se expande hacia proponer una poética del barro visto como materialidad que condiciona y altera la articulación discursiva de indigeneidad, así como la relación entre ruinas y discursos andinos de modernidad. En la última sección, mi lectura del mencionado texto me permite postular una poética del barro basada en las posibilidades temporales y semióticas propias de este material, y que se emiten en el poema sobre/desde/en ruinas de barro.

Esta poética podría proponer a su vez preguntas futuras sobre la relación entre la indigeneidad como construcción discursiva y el barro como materialidad de la ruina, entendiendo que una poética del barro se basa en una ontología de los tiempos presentes y una fenomenología singular. Dicha relación permitirá reconsiderar las representaciones culturales que asociaron el pasado prehispánico con los grupos indígenas que habitaban esta región. Entendiendo como materialidad, siguiendo a Bill Brown (2010) y a Fernando Santos Granero (2012), las diferentes dimensiones subjetivas de experiencia de lo material, incluyendo las dimensiones cognitivas y sensoriales posteriores a la experiencia de lo material. La materia de los objetos que afectan nuestro mundo y que nos constituyen en este provoca una interacción fenomenológica que se compone tanto de lo sensorial como de lo social. Así, la materialidad es un proceso al mismo tiempo corporal, social y comunicacional. Además, y como Santos Granero aclara, “dado que la comunicación es siempre subjetiva y su significado inestable, el grado de subjetividad atribuido a los objetos, así como su significado están siempre abiertos a la negociación y al debate” (2012, p. 26). Las dimensiones experienciales de lo material encuentran, para el caso del barro, una importancia central en cuanto tanto las dimensiones fenomenológica, social y comunicacional de la interacción con dicha sustancia/materia se debaten en una fluctuación de significado que históricamente ha sido negada de asociación con

lo fijo, y más bien ha sido asociada con lo precedero y con lo precario.

Así, si bien por un lado en este trabajo critico una fijación con lo lítico —que encuentra su reverso en *lo lítico como fijo*—, no es mi intención proponer aquí una fijación con el barro, fijación cuyo reverso ‘barro fijo’ pareciera un oxímoron. Me interesa pensar más bien en la relación entre materialidad y poética en perspectiva territorial, y cómo mirar hacia otra subregión andina invita a desestabilizar una relación que normalmente se ha asumido como sentido común semiótico.

2. Fijación lítica

Los estudios que se han enfocado en la relación entre la formación de discursos indigenistas en los Andes y los edificios prehispánicos incaicos han explicado que las élites intelectuales vieron en dichos edificios la fuente de valores e ideales. La contemplación de estas ruinas devino en una meditación sobre el desvanecimiento de grandezas pasadas, nostalgia imperial que fue temporalizada y espacializada en la ruina. Las descripciones de eternidad —entendida como temporalidad suspendida—, de persistencia étnica y de una modernidad andina basada en la coexistencia entre presente y pasado tuvieron una presencia repetida en la fotografía, la literatura y en ensayos políticos. Las piedras incaicas constituyeron la síntesis perfecta de este esquema de valores, ya sea que la narrativa haya sido sobre un pasado glorioso, sobre un orgullo regional o sobre utopías étnicas.

La ruina arquitectónica como remanente físico del pasado fue vista como materialización de dicho pasado, como escombros de actividad humana ancestral o como prueba de la irreversibilidad del tiempo, lo que hizo de la ruina un activador de nostalgia (Huyssen, 2006). Como malestar de la modernidad, la nostalgia imperial en los Andes brindó la ilusión de una fuga momentánea y segura de las nociones temporales lineales de progreso de la modernidad. Así, la nostalgia se convierte en el deseo controlado y seguro por un tiempo y un lugar diferentes, siendo la ruina la materialización de aquel tiempo-lugar.

Enfatizo que este es un deseo seguro, pues la nostalgia produce una suerte de utopía en reverso, donde las miradas de los intelectuales al pasado mítico para avizorar un futuro sirven en realidad para reafirmar el presente desde el cual aquellos intelectuales

articulan propuestas de lo moderno y de lo nacional. Regímenes donde ellos tenían el privilegio de la construcción del conocimiento y el poder. Igualmente, esta nostalgia nacional fue compatible con la mirada imperial poscolonial surgida después de las revoluciones latinoamericanas de independencia (Pratt, 2010), por lo que una tarea central dentro de la meditación de la ruina era disolver el vínculo temporal entre el grandioso pasado precolombino y la supuesta decadente indigeneidad contemporánea. Vista esta relación entre modernidad, ruinas y pasado imperial prehispánico, la materialidad de dichas ruinas tuvo efectos en la articulación de la nostalgia moderna en los Andes. Me interesa por lo tanto una conversación sobre el efecto de la temporalidad de la materialidad de la ruina, y cómo este efecto impacta la constitución de las ruinas en lugares funcionales a la modernidad andina.

Los edificios prehispánicos de piedra han cumplido un rol central en los discursos de intelectuales nacionales que desde el siglo XIX han visto en estos espacios una oportunidad para proponer avenidas hacia la modernidad. Este proyecto fue especialmente visible en el Cusco de la primera mitad del siglo XX, donde grupos intelectuales formularon nociones de una modernidad andina (Coronado, 2009; Mendoza, 2006; Poole, 1997; Scorer, 2017). Esta modernidad peculiar consistía en la coexistencia de un presente próspero y un pasado precolombino que serviría de fundación, imaginario tangible en la arquitectura urbana de Cusco. A primera vista, tales argumentos indigenistas de inicios del siglo XX estarían despolitizando a las así llamadas ruinas, en tanto desestimaron la influencia política contemporánea que estos lugares tenían para los movimientos indígenas de inicios del siglo XX. Sin embargo, tal despolitización podría también implicar un cambio en el signo político asociado al edificio, en tanto las ruinas dejan de ser un referente de poder para el presente indígena y pasan a ser el signo nacional de un pasado poder imperial, signo que fue diseñado por y para las élites nacionales criollas. Dicho de otra forma, estos discursos enlazaron la ruina y lo indígena, y denominaron al ensamblaje resultante como componente arcaico o tradicional de una supuesta identidad andina moderna. Como consecuencia de este proyecto, cualquier modo de imaginación letrada de indigeneidad fue visto como un precedente de la modernidad, con ninguna contemporaneidad política.

Esta repolitización del edificio precolombino en su interacción con sujetos indígenas contemporáneos ha tenido consecuencias no solo políticas sino también culturales. Quizás una de las más graves de estas consecuencias sea la constitución de una barrera hermenéutica, tal cual ha observado Silvia Spitta (2012) en su estudio sobre la fototeca andina del Cusco. Ella ha criticado lo que entiende como un arrastre hacia lo lítico —“dragging to the lithic”— de los sujetos vistos en esa colección. Con dicho término, Spitta llama la atención hacia las lecturas académicas que, durante los últimos 50 años, han hablado de un aparente silencio de estas imágenes tomadas desde finales del siglo XIX por fotógrafos indígenas como Martín Chambi. Este silencio, en realidad, manifestaría la imposibilidad de paradigmas occidentales de conocimiento para leer o escuchar aquello que los sujetos retratados están comunicando. La aparente inescrutabilidad de tales imágenes, según esta tradición académica, ha sido también asociada con el silencio de los edificios líticos retratados en tales imágenes. Dicho de otro modo, la identificación de lo lítico con lo indígena, como problema de representación, no solo toma lugar durante inicios del siglo XX, sino que se ha convertido en una trampa epistemológica.

Considero que un texto que ejemplifica la fundación de esta reducción hermenéutica entre raza y materialidad se encuentra en la colección de historias cortas titulada *Tempestad en los Andes*, publicada en Cusco por Luis Valcárcel en 1927, paradigma de la asociación que el indigenismo proyectó entre pasado inca lítico e indigeneidad contemporánea. El libro inicia con el lamento del estado en que se encuentra la sociedad que alguna vez fue grandiosa:

Era una masa informe, ahistórica. No vivía, parecía eterna como las montañas, como el cielo. En su rostro de esfinge, las cuencas vacías lo decían todo: sus ojos ausentes no miraban ya el desfile de las cosas. Era un pueblo de piedra. Así estaba de inerte y mudo; había olvidado su historia. (Valcárcel, 1972 [1927], p. 19)

Más tarde, la metáfora lítica sugiere una suerte de silencio impenetrable que atestigua secretos que nunca serán revelados al hombre blanco:

A nadie revela sus secretos [...]. El indio se cuida muy bien de la adquisición de sus dominadores. No hablará. No responderá cuando se le pregunte. Evadirá las investigaciones. Invencible en su reducto, para el blanco será infranqueable su secreto de piedra. (Valcárcel, 1972 [1927], p. 38)

Finalmente, la misma condición lítica brindará la oportunidad al dios inca de restaurar la que alguna vez fue una gran civilización:

Wirakocha, el dios de las cumbres y las aguas, desciende, otra vez, desde la altitud del Olimpo andino, y a su paso los Hombres de Piedra abandonan su enclavamiento milenario y caminan, como el Lázaro bíblico [...] Hombres de Piedra de este tiempo, despertemos. (Valcárcel, 1972 [1927], p. 131)

La piedra como materialidad de los edificios incas se convierte en metáfora que identifica el ser interior del indio. Dicho material puede ser originalmente un problema que manifiesta la opresión histórica de la raza india, pero luego deviene en impenetrable virtud y finalmente permitirá asociar a Wirakocha con una civilización incaica utópica, civilización donde el autor también se incluye.

La asociación entre subjetividad indígena y materialidad lítica es efectiva en el texto de Valcárcel, en tanto se apoya en tradiciones intelectuales previas que habían ya construido este enlace², y en la percepción visual y táctil de la piedra, lo cual hizo que la aceptación de esta asociación fuera inmediata. Se instaure el sentido de que las piedras incas son eternas. Que el tiempo no afecta al edificio. Que, como el tiempo no *afecta* a la piedra, los edificios de piedra pueden ser efectivamente asociados ideológicamente a un pasado de grandeza imperial y a un futuro utópico. Y, si en caso se apreciara cierta erosión en estas piedras, dichas marcas también demostrarían cómo las piedras resistieron al paso del tiempo. La temporalización hecha de la piedra y de los edificios de piedra partió de una experiencia sensorial de la materia, que unida a una tradición intelectual que interpretó dicha percepción, comunicó la materialidad del edificio como objeto y como lugar que contiene al visitante durante su tránsito.

La necesidad de desplazamientos hermenéuticos basados en concepciones alternativas de materialidad y afecto se anuncian cuando prestamos atención a autores indígenas y quechuas. Un primer caso lo tenemos en las narraciones de Guamán Poma acerca de piedras que lloran, que varían en carácter y que mutan en forma. En *A Culture of Stone*, Carolyn Dean (2010) ha propuesto —al examinar lugares arqueológicos, fuentes coloniales y tradición oral— concebir a la piedra como materialidad infundida de agencia. Así, la cultura andina se compone de una cultura lítica que se reproduce desde la visión precolombina hasta las cosmologías indígenas contemporáneas. Dentro de estos mundos, la sacralidad de la piedra estaría localizada en lo lítico, en tanto sustancia contenida por ciertas cosas, por lo que dicha sacralidad no dependería directamente de la forma de la cosa. Las cosmovisiones incas habrían identificado lo sagrado en una variedad de objetos-huéspedes, los cuales reflejan una capacidad de intervenir en el mundo que podríamos identificar como agencia, animidad o esencia particular que no dependía de la forma externa del objeto de sustancia lítica.

Por otro lado, en *Los ríos profundos* tenemos una narración extraordinaria de la interacción afectiva entre Ernesto y las piedras urbanas del Cusco, estableciendo una intimidad sensorial que se distancia del proyecto épico de Valcárcel. Esta intimidad se inicia con el encuentro sensorial: “Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca” (Arguedas, 1967 [1958], p. 22). Para Ernesto, la asociación inmediata que surge de la interacción con lo lítico es lo líquido, en tanto materialidad en tránsito:

Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “yawar mayu”, río de sangre; “yawar unu”, agua sangrienta; “puk-tik’ yawar k’ocha”, lago de sangre que hierve; “yawar wek’e”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “yawar rumi”, piedra de sangre, o “puk’tik yawar rumi”, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano. (Arguedas, 1967 [1958], p. 23)

Ernesto propone una suerte de liquidez inmanente de lo lítico, lo que a su vez tiene repercusiones sónicas en tanto “cada piedra habla” y hasta “canta”, aunque el padre se esmere en aclarar que aquellas no son características intrínsecas, sino que las piedras “se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan”, reafirmando sin embargo a las piedras como actuantes afectivos. Finalmente, este aparente desencuentro se intenta subsanar a partir de la aceptación por parte del padre de que “los incas convertían en barro la piedra” (Arguedas, 1967 [1958], p. 24).

El desplazamiento que Arguedas sugiere implica mirar a la piedra como parte de un ecosistema más amplio que involucra al agua de los ríos, a la tierra del barro y a la sangre humana misma. Este impulso propone un desplazamiento hacia otros territorios andinos que expandan nuestras concepciones de la poética de la materialidad. Así, dentro de estas lecturas alternativas de la materialidad en los Andes, propongo incluir al barro. Para este fin, es necesario mirar la producción cultural y los discursos sobre el pasado arqueológico que circulaban más allá de la esfera del sur altoandino y del pasado Inca. Mirar más allá de la fijación lítica de la modernidad criolla me permitirá observar y analizar la producción intelectual de la costa norte peruana para, de esa manera, apreciar una relación diferente entre pasado, materialidad y territorio.

3. Poética del edificio de barro

Una fotografía temprana del grupo literario *Norte* me sirve como punto de partida para discutir las interacciones que sus miembros tenían con sus edificios prehispánicos locales. La foto se tomó con motivo de la visita que el escritor limeño Abraham Valdelomar realizó a Trujillo en 1917. Durante aquella visita, Valdelomar acompañó a los miembros de *Norte*³ a una excursión a Chan Chan, ciudad prehispánica cercana a Trujillo. Chan Chan, uno de los edificios precolombinos más extensos en el hemisferio, cubre un área de 36 km²; su estructura consistente en muros hechos de adobe de barro y arcilla, salones ceremoniales, cámaras funerarias, templos, reservorios y residencias para los gobernantes Chimú que gobernaron desde el siglo IX hasta la ocupación Inca en el siglo XV (Encyclopædia Britannica, 2016).



Imagen 1. El grupo *Norte* en visita a Chan Chan, junto a Abraham Valdelomar.

Fuente: Archivo Regional de La Libertad (Perú).

La fotografía de Valdelomar con los miembros de *Norte* se ha convertido en ubicua para cualquiera que procure información sobre este grupo y sus actividades tempranas. Los escritores posan frente a la cámara, y el edificio sirve tanto de fondo como de pendiente sobre la que los cuerpos se ordenan. Los vestidos son diversos; se observan trajes, ponchos de colores, a rayas y uno de color blanco. Valdelomar se ha permitido elaborar una suerte de turbante en la cabeza y recostarse boca abajo en el piso. El resto de escritores también apoya todo el cuerpo sobre la ruina, sellando una pose que parece la culminación de una *performance* corporal y cultural en interacción con el muro de Chan Chan (véase imagen 1). El centro visual de la foto son los hombres escritores, y la ruina aparece como fondo, como contexto que ubica el retrato en un espacio que se distingue solo como ruina, como sección de un edificio derruido. La imagen retrata a un muro que es una sección de un edificio en ruinas, de una ruina *arruinada*, y la interacción de los escritores refleja dicha ruina, por lo que no existe un sentido de sacralidad en los intelectuales que interactúan con ella.

La ruina sirve como escenario de la *performance* intelectual de un grupo que proyectaba la nostalgia de un pasado imperial. Este era un grupo que buscaba un espacio dentro del panorama intelectual andino, y que era consciente del papel fundamental de la ruina y de la meditación desde la ruina dentro de las tradiciones literarias románticas y modernistas. Aquí el edificio se reafirma como ruina y se convierte en templo profanado desde donde se transmite la nostalgia requerida por las voces poéticas de uno de los grupos intelectuales más importantes del siglo XX peruano.

En la imagen referida destaca un sujeto parado sobre la pendiente, vestido de poncho blanco, con las manos sobre la cintura y llevando un sombrero de lado sobre la cabeza. José Eulogio Garrido manifiesta una solemnidad hasta cierto punto incompatible con la pose laxa y cómoda del grupo. Como si a pesar de la *performance* del grupo que desacraliza la ruina, Garrido se valiera de su cuerpo y de la pose para re-sacralizar al edificio, esta vez dentro de los términos que él administra. La pose de Garrido re-ritualiza a la nostalgia andina, proyecto que se define en el poemario *Visiones de Chan Chan* (1927), el cual refleja la

importancia regional de Chan Chan en el imaginario cultural y en el proyecto poético-político de *Norte*.

El proyecto de *Visiones de Chan Chan* fue similar al de *Tempestad en los Andes* en tanto ambos trabajos constituyeron apropiaciones retórico-poéticas de lo prehispánico, aunque paradójicamente el texto de Garrido demuestre los límites del proyecto de Valcárcel. En el poemario de Garrido, la materialidad del barro complica la lógica intelectual que ubicaba al pasado indígena en un tiempo-espacio materializado en la ruina. Esta tensión parte del hecho de que Chan Chan es una ruina que *fue hecha de* adobes de barro y que *es de* barro —barro fresco como convivencia entre tierra y agua, barro en adobe como residuo del agua que dio forma a la tierra y se secó—. Como expresión de lo inmediato, el barro se demuestra sensorialmente temporal y, por lo tanto, problematiza las temporalizaciones discursivas del indigenismo sureño; además, se aproxima a las temporalizaciones históricas o ideológicas de Guamán Poma y de Arguedas. De esta forma, el poemario de Garrido invita a preguntar sobre las relaciones entre el barro como materialidad y la temporalización ideológica de la ruina andina.

El barro y sus formas atestiguan la interacción con otras sustancias. La lluvia, los ríos y sus inundaciones —y hasta la mínima intervención humana— quedan marcadas en la corrosión de los adobes y narran el paso del tiempo. El adobe derruido hecho de barro es un producto humano a partir de elementos naturales que es también des-hecho tanto por la acción humana (saqueos, ocupaciones), como por la naturaleza (lluvias, inundaciones). Al cuestionar la división purificada (Latour, 1993) entre lo natural y lo humano, el barro cuestiona la concepción moderna del edificio precolombino como muestra del dominio humano sobre la naturaleza. Así, se nos presenta un *continuum* naturaleza-cultura inserto en temporalidades heterogéneas, en contraste con el tiempo lineal de la modernidad. Como material, los adobes derruidos socavan la razón que asociaba ruina, modernidad y racialización. Al producir poéticas de la materialidad a través de las estrategias representacionales del indigenismo, las élites intelectuales que estaban fuera de los Andes sureños e incaicos derruyeron el aparente pan-andinismo del indigenismo oficial.

El trabajo de Garrido inserta una mitología andina que no era Inca, resalta las virtudes históri-

cas y trascendentales de los adobes derruidos, y enlaza a la indigeneidad con dicha nueva mitología y materialidad, lo que finalmente expande el repertorio indigenista. Es decir, meditar desde/acerca del barro no solo resitúa el paradigma representacional basado en la piedra, sino que cuestiona el paradigma mismo: mientras las piedras incaicas fueron síntesis y manifestación de valores indígenas —de acuerdo con el discurso indigenista—, los adobes corroídos no podían manifestar ni manifestaron los valores que promovía la razón indigenista de Valcárcel. *Visiones de Chan Chan* explica que en los Andes norperuanos se imaginaron diferentes pasados míticos regionales con un conjunto de valores también diferente. El trabajo de Garrido ilustra aquellos valores e ideales que dieron forma al modelo de racialización y a la noción de pasado indígena no incacéntrico.

Un repaso por la escasa bibliografía que presta atención a José Eulogio Garrido (Ramos Rau, 2016; Robles Ortiz, 2015) lo describe como poeta, arqueólogo y costumbrista preocupado por la cultura de los Andes norperuanos. Sus otros trabajos poéticos, *El Ande* (1929) y *Carbunclos* (1947), publicados después de haber migrado y ganado fama en Trujillo, ofrecen versos nostálgicos que aluden a su infancia en Huanca-bamba, sierra de Piura. Ensayista, articulista y científico aficionado, fue uno de los fundadores del grupo *Norte*, profesor de arqueología en la Universidad Nacional de Trujillo, fundador y director del Museo Arqueológico de la misma Universidad.

Dentro de su obra, *Visiones de Chan Chan* destaca en tanto proyecto con aspiraciones líricas regionales más robustas. Estas aspiraciones fueron heredadas de las preocupaciones que *Norte* tuvo con respecto a la tradición literaria nacional que enlazó la poesía con las ruinas precolombinas de particularidad geográfica y material. En el año 1928 se publicaron extractos del libro en la revista *Amauta*, siendo publicado en su totalidad póstumamente en 1981. El libro consta de 25 poemas o “Visiones” numeradas del I al XXVI, con las dos últimas visiones tituladas “Noche I” y “Noche II”⁴. Mi lectura del poemario se centra en tres aspectos que considero transversales: la articulación de la voz poética y los cambios que esta experimenta, el rol de la ruina en el discurso representacional de la voz poética, y las relaciones de temporalidad que el poemario proyecta.

En la primera visión, la voz poética se descubre en el amanecer: “Me he despertado, repentinamente, aquí, en Chan Chan” (I)⁵. La ciudad precolombina se describe constantemente como formada por muros, exploración de los espacios que a la vez evita darles un nombre permanente. Ya en la “Visión I” se lee “pero este muro de la derecha se rompe ahí...”, “Llego al filo del muro” y “Me asomo al filo del muro”. Estas interacciones sugieren el reconocimiento que el personaje hace del edificio, en tanto él mismo recorre sensorialmente con su cuerpo dichos muros, como anunciando que la materialidad del edificio depende de su experiencia sensorial con el mismo, experiencia donde el tacto adquiere un rol notable: “Mis ojos y mis manos siguen la misma ruta” (I); “Palpo un muro... lo palpo... lo palpo... lo palpo” (III).

Dentro de las primeras visiones, la voz poética se constituye corporalmente en tanto recorre los muros de Chan Chan. Esta voz insiste en descubrirse como un cuerpo cuyas partes se ensamblan, en tanto interaccionan con las secciones del edificio. La materialidad del edificio y la voz poética se van co-constituyendo en un evento comunicacional que anuncia la poética del barro. Después de palpar los muros, los versos describen uno de ellos diciendo que “Está tibio y suave; parece carne núbil”, comparación del muro con lo virginal y penetrable que luego se completa: “Me engulle otra vez el Laberinto y al trepar sobre el muro más alto, el Mar [...] a lo lejos, me llama... / Ya soy, otra vez, al fin, arcilla frágil” (IV). La constitución corporal de la voz poética se realiza sensorialmente en su interacción con los muros —el cuerpo es engullido por el edificio—, los cuales hacen que el personaje llegue a su estado material final de arcilla. Aquí se marca el primer detalle notable de esta interacción materia-cuerpo: cuando el cuerpo lírico interactúa con la materia de la ruina, la separación de cuerpos colapsa y aquel adquiere las propiedades de esta, descrita previamente como suave y núbil. La síntesis cuerpo-arcilla se enuncia dentro de las primeras páginas del poemario, lo que tendrá repercusiones para las relaciones temporales que la voz establece con la ruina.

Así como la cita del despertar en Chan Chan sugiere incertidumbre, más tarde en el poemario otros versos recurren a un estado similar de la voz poética mientras recorre muros y recintos: “Mis ojos no saben” (I), “No sé qué es” (II), “No sé dónde estoy” (III),

“No sé... Yo no sé nada...” (IV). La incertidumbre de la voz poética —o la imposibilidad de describir su tránsito por las ruinas— se basa en su constitución corporal, de lugar y como voz, lo cual también constituye dicha voz poética. Esta constitución tendrá repercusiones para el resto del poemario y para el tipo de meditación en/desde/sobre ruinas que el libro de Garrido dinamiza. La constitución del sujeto poético a partir de su interacción con la materia arcilla-barro de la ruina no solo altera al sujeto poético en tanto cuerpo lírico, sino que también modifica la forma cómo aquel sujeto poético ensamblará un sentido del territorio que está habitando. Dicha constitución de sentido tendrá consecuencias para una poética que mira no solo a la ruina, sino que se expande hacia un proceso fenomenológico que aborda el ecosistema que transita.

Los poemas que integran *Visiones de Chan Chan* hablan de un tránsito por un edificio precolombino que ya no es habitado, por lo que la referencia al género de poesía sobre ruinas es inevitable. Como Harris Feinsod (2017) spanning three decades from the Good Neighbor diplomacy of World War II through the Cold War cultural policies of the late 1960s. Connecting works by Martín Adán, Elizabeth Bishop, Paul Blackburn, Jorge Luis Borges, Julia de Burgos, Ernesto Cardenal, Jorge Carrera Andrade, Allen Ginsberg, Langston Hughes, José Lezama Lima, Pablo Neruda, Charles Olson, Octavio Paz, Heberto Padilla, Wallace Stevens, Derek Walcott, William Carlos Williams, and many others, Feinsod reveals how poets of many nations imagined a “poetry of the Americas” that linked multiple cultures, even as it reflected the inequities of the inter-American political system. This account offers a rich contextual study of the state-sponsored institutions and the countercultural networks that sustained this poetry, from Nelson Rockefeller’s Office of the Coordinator for Inter-American Affairs to the mid-1960s avant-garde scene in Mexico City. This innovative literary-historical project enables new readings of such canonical poems as Stevens’s “Notes Toward a Supreme Fiction” and Neruda’s “The Heights of Macchu Picchu,” but it positions these alongside lesser known poetry, translations, anthologies, literary journals and private correspondences culled from library archives across the Americas. The Poetry of the Americas thus broadens the horizons of reception and mutual influence—and

of formal, historical, and political possibility--through which we encounter midcentury American poetry, recasting traditional categories of "U.S." or "Latin American" literature within a truly hemispheric vision. -- "This book narrates exchanges between English- and Spanish-language poets in the American hemisphere from the late 1930s through the rise of the 1960s. It doing so, it contributes to a crucial current of humanistic inquiry: the effort to write a cosmopolitan literary history adequate to the age of globalization. Building on correspondence and manuscripts from collections in Europe and the Americas, the book first traces the material contours of an evolving literary network that exceeds the conventional model of "the two Americas." These relations depend on changing contexts: an era of state-sponsored transnationalism, from the wartime intensification of Good Neighbor diplomacy, to the Cold War cultural policy programs of the Alliance for Progress in the 1960s; a prosperous market for translations of Latin American poetry in the US; and a growing alternative print sphere of bilingual vanguard journals such as *El Corno Emplumado* (Mexico City, 1962-1969 explica, este género ha tenido distintos usos políticos desde la poesía romántica europea hasta la poesía interamericanista de las décadas de la Guerra Fría, pasando por el indigenismo latinoamericano. Al enfocarse en América hispanohablante, Feinsod ha analizado el *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda (1947), aclarando algunas diferencias con la poesía indigenista sobre ruinas. En el aspecto específico del rol de la ruina dentro del poema, Feinsod argumenta que mientras que la poesía indigenista tematizó a las ruinas, en *Alturas de Macchu Picchu* la ruina se convierte en lugar de enunciación, una arquitectura prenatal desde donde se emite el proyecto americanista. La diferencia performativa radicaría en hablar sobre el edificio o hablar desde el edificio, tópicos que tendrán consecuencias divergentes tanto en el proyecto de reivindicación racial para el caso indigenista o en el proyecto de integración hemisférica del poema de Neruda. Asimismo, en ambos casos el rol de la naturaleza circundante consiste en ser trasfondo místico de la ruina. La naturaleza acompaña a la ruina, al poema y al proyecto político, y nunca adquiere un rol que no sea adjetivo.

Esta discusión me permite resaltar las diferencias entre *Visiones de Chan Chan* y la poesía indige-

nista nacional. Propongo que este poemario no tematiza a la ruina, sino que plantea un papel semejante al que tiene en el poema de Neruda; en tal sentido, Garrido usa la ruina como sitio de enunciación, marcando sin embargo una diferencia. *Visiones de Chan Chan* construye un lugar de enunciación que consiste de un ecosistema inseparable conformado por el sol, la ruina y el océano —Chan Chan se ubica a solo dos kilómetros del mar—. La meditación de la voz poética en la ruina surge de su interacción con el tránsito diurno del Sol —representado en el libro como "Padre Xllang"—, y con el Océano —nombrado como "Padre Nin"⁶— como receptor final tanto de la ruina como del sol al atardecer. Según Garrido, estos dos nombres provienen de la lengua muchik, la cual si bien aún era hablada por algunos grupos ya entraba en la etapa final de su desaparición. Desde las primeras visiones se anuncia la relación de la ruina con el Sol y con el Océano, cuando al amanecer se alumbran "Muros rectos que el Padre Xllang esmalta y arroja unos sobre otros, formando sombras arbitrarias y rincones de angustia" (II). A media tarde el personaje cuenta que "El Padre Xllang, boga tedioso, arriba y siente ya la atracción del Mar" (V). Antes de finalizar la tarde y cuando

Por culpa, sin duda, de una bruma lechosa que vela al Padre Xllang, a intervalos, Chan Chan no es ahora la ciudad concreta y angulosa de siempre... Ahora está imprecisa, sinuosa y ambigua [...] ... Se han borrado los ángulos, todos los ángulos, y ya no son negras las aberturas dispersas. (VI)

Las formas imprecisas fueron al inicio vistas dialécticamente como concreción y como angulosas, pero en este momento del día ni siquiera el Sol subjetivado alumbraba claramente, pues está cubierto por una bruma "lechosa". La interacción entre imprecisión de las formas e iluminación brumosa re-forma los muros y hace que la ciudad luzca sinuosa y ambigua. Recordemos además que en versos previos se había explicado que cuerpo lírico y cuerpo-del-edificio eran ya parte de la misma substancia. De tal forma, la interacción entre cuerpo y Sol exalta su indecibilidad, cuerpo que además sugiere una sensualidad ambigua que habita entre los estados alterados de luz, bruma, ángulo, abertura, sinuosidad y ambigüedad. A este juego de sujetos y presencias llegará el Mar cuando, al finalizar la tarde, la voz nos cuenta sorprendida:

“¡Los palacios de Chan Chan están entre las aguas verdeazules del mar! / Las aguas verdeazules del Mar, temblorosas y fúlgidas, desentonan los muros áureos de Chan Chan!”, tras lo cual dichos muros “son más de oro y se han puesto más quiméricos que nunca!” (VIII). Esta inmersión tiene también efectos en la voz que nos dice que dicho evento “me deslumbra y me avienta lejos del Tiempo...” (VIII).

Una lectura más detallada de las visiones X, XII y XIV de este poemario permitirá explicar que los principales eventos temporales y poéticos suceden durante la media mañana y la media tarde, lo cual evidencia que el amanecer y el mediodía pierden preponderancia. Son los momentos transitorios de la luz los que producen la incertidumbre de la voz poética, en tanto abundan en sombras, muros en movimiento, formas sinuosas y colores alterables. Estos estadios del día resaltan la incertidumbre, la fugacidad, el estado variable y la sensualidad ambigua de los cuerpos del poemario. Dichos momentos del día enfatizan la problemática temporal de un espacio compuesto de muros.

La cuestión temporal del poema se revela con las etapas del día en que el medio de enunciación — ruina, sol, océano — encuentra potencia poética, y se observa también en la temporalidad de la voz poética. Desde los primeros versos se lee: “Estoy de pie sobre la terraza de un palacio. / Y me quedo inactual... No revivo el pasado... Ni me acuerdo del presente... Ni me inquieta el futuro... Estoy desasido de lo anterior, de lo que pasa, de lo que está por venir” (II). Esta suspensión permanece hasta el final del libro, en que “[...] me hallé, en el centro del laberinto, deslumbrado, desasido de lo de antes...” (XXIII). Estamos ante un transeúnte del edificio que no puede ser definido ni como habitante original ni como *flâneur*. La presencia de la voz poética en el edificio, su interacción sensorial y visual transgreden la sensación de temporalidad y logran que la presencia se enfatice mientras se ubica en el presente. El edificio existe en tanto es transitado y la duración del tránsito pierde importancia.

La voz poética no menciona habitantes pasados o futuros, los únicos que aparecen en el poemario son aquellos que la presencia-presente puede ver y percibir recién en las últimas visiones del libro: “Nadie... nadie... Sólo el clamor pálido lejos... Y un tronar seco de tambores y un alarido de trompas en agudo” (XXIII); “Y lejos, allá donde suena la canción,

veo una ronda de danzantes / con túnicas hechas con cendales de bruma” (XXVI-Noche II). Finalmente, la negación de una temporalización y de habitantes del edificio en el pasado o el presente rehúye cualquier forma de asociación con lo arqueológico. Esta negación reafirma al edificio en el presente, en los términos de la nostalgia que el poemario ha elaborado a partir del cuerpo lírico-cuerpo edificio, de la materialidad sensual y de la ontología del tiempo presente.

4. Poética del barro y semióticas derruidas

Hasta ahora he descrito la importancia e innovaciones de *Visiones de Chan Chan* resumidas en tres ideas: la articulación de la voz poética como proceso y como serie de alteraciones, la formación del discurso representacional desde un locus de enunciación que es un ecosistema que une sol-ruinas-océano, y las relaciones particulares de temporalidad de este libro. Estos tres conceptos constituyen una innovación frente a la poesía de ruinas contemporánea al trabajo de Garrido. En primer lugar, la voz poética enfatiza la incertidumbre, la fugacidad y los estados alterables, lo que contrasta con la afirmación corporal, cognitiva y temporal que la poesía indigenista necesitaba para luego postular proyectos de reivindicación étnica. En segundo lugar, el discurso de representación considera a la ruina como fuente lírica en tanto interactúa con el sol y con el océano, elementos que junto a la ruina adquieren similar importancia para el discurso poético.

La idea de una sustancia que interviene en la formación subjetiva del cuerpo lírico, como de una poética que incorpore un ecosistema encuentran ecos en las teorías andinas de la materia ya mencionadas a partir de la narrativa de Arguedas y de los estudios de Carolyn Dean. Asimismo, la idea de una sustancia como subjetivante halla conexiones con el estudio del lugar en los Andes, un lugar que incluye a su materialidad en la formación del sujeto que enuncia y que vive en el mundo, así como a la subjetividad de los otros cuerpos que forman parte del mundo humano, tal cual ha sido estudiado por Guillermo Salas (2019). Si bien al listar estos cuerpos se destacan los *apus* y *wamanis* andinos, debemos considerar a otros cuerpos como ríos o seres celestiales, así como los mundos interiores de tales cuerpos. Dentro de esta perspectiva multimundo, aquellos seres integran nuestro mundo, y nosotros formamos parte de sus mundos.

Me gustaría conectar las concepciones de materialidad y de lugaridad, vigentes en los Andes contemporáneos, a mi discusión sobre una poética andina del barro para enfatizar el viraje desde un sitio de enunciación poética hacia un ecosistema de enunciación poética. Este último sería un lugar en tanto evento con coordenadas espaciales, temporales y materiales, siempre y cuando se constituya juntamente con el cuerpo lírico. Es decir, el lugar y el cuerpo lírico no existen previos al encuentro, sino que vienen a existir en dicho encuentro; entonces, cada uno toma cualidades del otro dentro de esta constitución. Una poética del barro enfatiza la temporalidad del cuerpo lírico y del lugar de enunciación. Por otro lado, la configuración de esta poética emerge del encuentro del sujeto lírico con un lugar que es materialidad y que es ecosistema, mientras que el edificio de barro explica constantemente que existe dentro de un equilibrio junto a otros elementos del ecosistema de enunciación —el Sol y el Océano—. El poema existe en la unión del cuerpo lírico y del ecosistema, los cuales son mutuamente constitutivos. El lugar anima al sujeto, el sujeto anima al lugar, y juntos estos animan a la poesía.

La relación temporal del poemario con un edificio datado arqueológicamente en el siglo XIII altera las relaciones entre presencia y ancestralidad. Para el texto de Garrido, el proyecto étnico que se puede obtener de la meditación en/desde Chan Chan resulta casi exclusivamente de la presencia contemporánea en la ruina. Es un discurso poético que afirma el presente de la ruina, los habitantes del presente, y desestima el conocimiento arqueológico. El proyecto de *Visiones de Chan Chan* se basa en una ontología del tiempo presente y en una geografía que une ruina, sol y océano como territorio de enunciación y como condición de posibilidad.

La materialidad de la “ruina” tiene un rol central en la constitución del sujeto poético y del ecosistema de enunciación, al igual que en la temporalización que se hace de la ruina —temporalización entendida como proyecto ideológico—. Asimismo, las características peculiares del barro hacen que se desestabilice la relación semiótica que se tenía aceptada entre materia y raza, tensión que en el poemario surge de la interacción entre cuerpo poético y barro, y que parte de la inestabilidad del barro como signo. Como Luisa Cortesi (2018) ha explicado, el barro constituye materia y signo en sí mismo, los cuales con-

viven a veces en una relación simbólica —o de asociación arbitraria—, y otras en una relación indéxica —o de correlación determinada dentro de un espacio y tiempo específicos—, lo cual hace que la semiótica del barro sea inestable, lodosa. El barro se presenta como un lexicón, como un conjunto de signos que organizan significados de acuerdo con normas sociales y temporales que pueden producir paradojas según las dinámicas de poder en las que el barro y los cuerpos se encuentren sumergidos.

Al hablar de una semiótica del barro lodosa no quiero sugerir que es inexistente o inestable, sino que el barro impregna todos los extremos de las relaciones semióticas en formas extensas y a menudo contradictorias, lo que distinguirá la constitución de una poética del barro. Similar a las características materiales del barro, una poética que parte de las particularidades semióticas del barro encuentra su potencia en el énfasis del tiempo presente. El barro es materia en sí misma, y es un devenir-en-materia, es materia actual y es materia que se va tornar en algo más, es materia viva y es materia que va a tomar otra vida, es tiempo presente y es tiempo futuro: materia en tránsito. Una poética del barro cuestiona las relaciones semióticas que tenemos por sentido común, y a la vez produce relaciones semióticas consistentes. El barro es parte de una amalgama de nombres que denominan a una misma sustancia, que cambian según el escenario temporal: tierra, polvo, adobe, barro fresco, barro seco; y a su vez cada uno de estos nombres acarrea una carga política que se origina en el lodazal semiótico al que el barro nos arrastra.

Si bien entiendo que el barro como materialidad demuestra y potencia la desestabilización de sentidos comunes semióticos, no pretendo afirmar que el barro es materia exclusiva en este aspecto. Como expliqué líneas arriba, las reflexiones que surgen a partir del poemario de Garrido se deben convertir en aportes para teorías mayores de la poética de la materialidad y del lugar en los Andes. Los versos de Garrido permiten recentrar al barro como materia, y como materialidad de la ruina. En sus poemas, el edificio de barro deja de ser ruina de escombros, deja de estar en una permanente ruina, y adquiere una presencia en el tiempo presente. Habitar la ruina de barro transforma la subjetividad lírica, pues el barro habita el tiempo y, por lo tanto, desafía la temporalización.

En este artículo he buscado partir de un análisis literario del poemario *Visiones de Chan Chan* de José Eulogio Garrido. Con este análisis propongo una reflexión acerca de la poesía sobre “ruinas” en los Andes y su rol dentro de discursos literarios e identitarios, especialmente desde el siglo XIX. Propongo que mirar hacia la “ruina” hecha de adobes de barro interroga las fundaciones temporales y materiales de la poesía sobre ruinas, a la

vez que brinda argumentos para contribuir hacia teorías poéticas de la materialidad y la lugaridad en los Andes. Estas teorías deberían trascender las temporalidades positivistas y la mirada colonial y patriarcal de lo lítico. Como he intentado argumentar en este texto, las relaciones heterogéneas con lo material en los Andes acumulan una amalgama de agencias, temporalidades y asambleas semióticas.

Notas

- 1 Las principales preguntas y conversaciones de este trabajo surgieron durante los últimos años de mi doctorado. Agradezco a Laura León-Llerena, Jorge Coronado, Kelly Wisecup y Mary Weismantel por haber sido parte de este proceso, así como por contribuir con sus comentarios a partir de versiones previas de este trabajo.
 - 2 Para citar un par de casos nacionales, tanto Mariano de Rivero (1851) en *Antigüedades peruanas* como José de la Riva Agüero en *Paisajes peruanos* (1955) habían resaltado —desde distintos géneros científicos— las características físicas de la piedra como metáfora de una raza india también estática en el tiempo, pero que sin embargo era vista con recelo por la fuerza que, aunque inerte, amenazaba con regresar. Desde una perspectiva científica foránea, las memorias de Ephraim George Squier (1878) sobre su visita al Cusco rondan similares reflexiones.
 - 3 En adelante me referiré al grupo Norte —llamado también como *La Bohemia de Trujillo* durante sus primeros años— simplemente como Norte.
 - 4 En la edición de 1981 se explica que la “Visión XXII” no se encontró en el manuscrito del autor.
 - 5 El libro *Visiones de Chan Chan* no contiene páginas numeradas, por lo que en las citas me referiré al número de la “Visión” que las contiene, en la edición del Patronato de Artes Plásticas de Trujillo (1981).
 - 6 La edición publicada en Trujillo (1981) no tiene un glosario que explique estos u otros nombres muchik. Sin embargo, las visiones XI y XIV publicadas en 1928 en la revista *Amauta*, sí tuvieron espacio para glosar: “Del vocabulario mochica: Xllang: el Sol. Nin: el Mar”, lo cual plantea preguntas sobre la conveniencia de glosar poemas en Lima, una ciudad más acostumbrada a otro tipo de inserciones de lenguas indígenas.
-

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1967 [1958]). *Los ríos profundos*. Editorial Universitaria.
- Brown, B. (2010). Materiality. En W. J. T Mitchell y M. Hansen (Eds.), *Critical Terms for Media Studies* (pp. 49-63). The University of Chicago Press.
- Castro-Klarén, S. (2004). The nation in ruins: Archaeology and the rise of the nation. En S. Castro-Klarén y J. C. Chasteen (Eds.), *Beyond imagined communities: Reading and writing the nation in nineteenth-century Latin America* (pp. 161-195). Woodrow Wilson Center Press.
- Castro-Klarén, S. (2008). Las ruinas del presente: Cuzco, entre Markham y el Inca Garcilaso. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 1(67), 11-26. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/2>
- Coronado, J. (2009). *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. University of Pittsburgh Press.
- Cortesi, L. (2018). The Muddy Semiotics of Mud. *Journal of Political Ecology*, 25(1), 617-637. <https://doi.org/10.2458/v25i1.22945>

- Dean, C. (2010). *A Culture of Stone Inka Perspectives on Rock*. Duke University Press.
- Encyclopædia Britannica. (2016). Chan Chan. *Britannica Academic*. <https://academic.ub.com/levels/collegiate/article/Chan-Chan/22370>
- Feinsod, H. (2017). *The Poetry of the Americas: From Good Neighbors to Countercultures*. Oxford University Press.
- Gänger, S. (2014). *Relics of the Past: The Collecting and Studying of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837-1911*. Oxford University Press.
- Garrido, J. E. (1929). *El Ande*.
- Garrido, J. E. (1947). *Carbunclos* (prólogo de Nicanor de la Fuente Sifuentes, ilustraciones de Camilo Blas). D. Miranda.
- Garrido, J. E. (1981). *Visiones de Chan Chan*. Patronato de Artes Plásticas de Trujillo.
- Huyssen, A. (2006). Nostalgia for Ruins. *Grey Room*, 23, 6-21. <https://doi.org/10.1162/grey.2006.1.23.6>
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press.
- Mendoza, Z. S. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Poole, D. (1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton University Press.
- Pratt, M. L. (2010). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge.
- Ramón Joffré, G. (2014). *El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Ramos Rau, D. (2016). José Eulogio Garrido, un intelectual descentralista. *Pueblo Continente*, 21(2), Art. 2.
- Riva Agüero, J. de la. (1955). *Paisajes peruanos*. Imprenta Santa María.
- Rivero y Ustáriz, M. E. de y Tschudi, J. J. von. (1851). *Antigüedades peruanas*. Imprenta Imperial de la Corte y del Estado.
- Robles Ortiz, E. (2015). *Anecdotario del Grupo Norte*. Fondo Editorial de la Universidad Privada Antenor Orrego.
- Salas Carreño, G. (2019). *Lugares parientes: Comida, cohabitación y mundos andinos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Santos-Granero, F. (Ed.). (2012). *La vida oculta de las cosas: teorías indígenas de la materialidad y la personificación*. Abya Yala.
- Scorer, J. (2017). Photography and Latin American Ruins. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 26(2), 141-164. <https://doi.org/10.1080/13569325.2017.1309316>
- Spitta, S. (2012). On the Monumental Silence of the Archive. *E-misférica*, 9(2). <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-91/spitta>
- Squier, E. G. (1878). *Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas* (2.ª edición). Macmillan.
- Valcárcel, L. E. (1972 [1927]). *Tempestad en los Andes*. Editorial Universo.

El arte proletario en cuatro esculturas de Carmen Saco Arenas

Proletarian Art in Four Sculptures by Carmen Saco Arenas

Ximena Encinas Boyer

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: ximena.encinas@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-5381-855X>

RESUMEN

La presente investigación analiza la representación del arte proletario en cuatro esculturas de la artista limeña Carmen Saco Arenas (1882-1948). Con base en las declaraciones de la artista sobre su deseo de crear un arte proletario, y también en el desarrollo y problemática de este movimiento artístico que surge a partir del inicio de la revolución soviética, es que se busca entender y explicar las condiciones estéticas y contextuales en que Saco Arenas produjo sus obras escultóricas. En primer lugar, se examina la vida de la escultora enfocando su formación artística, así como su militancia política, para luego analizar el movimiento del arte proletario y sus características dentro de la doctrina marxista. En último punto se aplica un análisis formal de cuatro creaciones escultóricas de la artista, fechadas aproximadamente en la tercera década del siglo XX. Este estudio también permite tener algunas luces sobre cómo se desarrolló este movimiento internacional en el contexto local de la ciudad de Lima de aquella época. Como resultado, se demuestra que Saco Arenas concibió una versión particular del arte proletario, siguiendo los valores esenciales de esta vanguardia, pero, a su vez, enmarcado en el contexto peruano de inicios del siglo XX e influenciado por el movimiento indigenista.

Palabras claves: Carmen Saco; Escultura; Arte proletario; Arte peruano; Indigenismo

ABSTRACT

This research analyzes the representation of Proletarian art in four sculptures by the Peruvian artist Carmen Saco Arenas (1882-1948). Based on the artist's statements about her desire to create a Proletarian art, and also on the development and problematics of this artistic movement that arises from the beginning of the Soviet revolution, we seek to understand and explain the aesthetic and contextual conditions in which Saco Arenas produced her sculptural works. In the first place, the life of the sculptress is examined, focusing on her artistic training as well as her political militancy, to then analyze the movement of Proletarian art and its characteristics within the Marxist doctrine. Lastly, we carried out a formal analysis of four sculptural creations by the artist, dated approximately in the third decade of the 20th century. This study also allows us to have some light on how this international movement developed in the local context of the city of Lima at that time. As a result, it is shown that Saco Arenas conceived a particular version of Proletarian art, following the essential values of this avant-garde, but, in turn, framed in the Peruvian context of the early 20th century and influenced by the Indigenism movement.

Keywords: Carmen Saco; Sculpture; Proletarian Art; Peruvian Art; Indigenism

1. Introducción

En el presente artículo se realiza un análisis de cuatro obras escultóricas de la artista limeña Carmen Saco Arenas (1882-1948), fechadas aproximadamente en la tercera década del siglo XX, y de su proceso de producción dentro de los límites conceptuales del arte proletario. De tal forma, se hace un acercamiento a la vida de la artista, para luego examinar el movimiento del arte proletario proveniente de la doctrina marxista, sus definiciones, características y recepción en el contexto peruano y así, finalmente, establecer la conexión que tuvo Saco con este movimiento internacional. Para el estudio del tema se usaron los métodos histórico-crítico y formalista.

Carmen Saco ha sido mencionada numerosas veces en distintas publicaciones que tratan sobre el arte peruano del siglo XX; sobre los artistas de la revista *Amauta* y del círculo de Mariátegui; sobre artistas mujeres y crítica de arte; también es reconocida por su participación en las primeras luchas feministas del país, y por sus diversos compromisos y militancias hacia causas sociales y políticas. Sin embargo, existen pocos estudios detallados que traten sobre su producción plástica, sus escritos críticos o sobre la relación entre su postura política y sus creaciones artísticas. Por ello, con este estudio introductorio pretendemos aportar al conocimiento colectivo acerca de la vida y obra de esta importante artista peruana.

2. Carmen Saco Arenas

Aun con la poca existencia de estudios profundos sobre la vida y obra de esta artista limeña¹, podemos encontrar tres fuentes fundamentales mediante las cuales es posible conocer más detalles de su biografía, y entender los dos aspectos principales que caracterizaron su vida: el arte y el activismo social.

La primera de ellas es el libro *La mujer peruana a través de los siglos*, de Elvira García y García, publicado en dos tomos en 1924 y 1925, que recoge algunas impresiones sobre la actividad artística de Saco durante su etapa de formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). El segundo recurso es la biografía realizada por Annina Clerici (s. f.), presente también en su tesis cuyo título traducido al español es *Primera etapa del movimiento de mujeres peruanas. Un repaso desde el primer programa básico feminista en 1911 hasta la concesión del sufragio femenino en 1955*, de 1996. Y la última fuente

es el conjunto de los propios escritos críticos de Saco, así como sus crónicas de viaje, ambos publicados en revistas como *Amauta*, *Varietades* y *Mundial*, entre las décadas de 1920 y 1930. Para fines de este artículo, se realizará un acercamiento a la vida de la artista a partir de estas tres fuentes mencionadas.

Carmen Saco Arenas fue una escultora, dibujante, grabadora y crítica de arte peruana nacida en la ciudad de Barranca, en 1882, y fallecida en Lima, en 1948. Junto a su producción artística y crítica de arte, también desarrolló una importante labor activista relacionada con el feminismo y otras causas sociales y políticas. Saco vinculó ambos aspectos de su vida de forma constante.

Al inaugurarse la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1919 en la ciudad de Lima, Saco fue de las primeras estudiantes en inscribirse, por lo que su formación se encontró directamente influenciada por artistas como Daniel Hernández, Manuel Piqueras Cotoí y José Sabogal². Egresó en 1926, y fue becada por el gobierno de Augusto B. Leguía para continuar sus estudios en Europa, en donde permaneció por tres años hasta su regreso al Perú en 1929, aunque según García y García (1925, p. 573) sus viajes al extranjero ya se realizaban durante sus años de estudio. Su estancia en Europa se realizó entre Inglaterra, España, Francia, Italia y la entonces Unión Soviética. Según Clerici (s. f.), Saco es considerada como la primera mujer peruana en visitar la URSS.

En Europa ingresó a diversos talleres para seguir su formación artística, tal y como señala Clerici (s. f.): “Este viaje la llevó por Inglaterra, Francia, Rusia, Italia y España, siendo discípula de los famosos Auguste Rodin, José de la Solana, y perfeccionando en Manises sus cualidades de escultora y ceramista”. Sin embargo, es poco probable que haya sido discípula directa de Rodin, ya que, para la fecha de sus viajes, el artista francés había fallecido, pero sí es probable que Saco haya ingresado como aprendiz a talleres de algunos escultores discípulos de Rodin.

Para ubicar el arte de Carmen Saco, primero debemos entender el contexto cultural en el cual ella desarrolló su obra. Las prácticas artísticas peruanas de los primeros años del siglo XX, y tal como sucedía en otros países de la región, recibieron la influencia de las vanguardias europeas. Pero también fueron determinantes diversos sucesos políticos y sociales para

la construcción de expresiones artísticas cargadas de mensajes de cuestionamiento y protesta al orden político establecido. Desde la Revolución mexicana en 1910, pasando por la Revolución rusa en 1917, y hasta el inicio de la guerra civil china en 1927, todos estos acontecimientos internacionales fueron potentes influjos que marcaron el pensamiento de artistas e intelectuales de la época. El indigenismo en Perú y otros países cercanos, el muralismo en México, el arte obrerista en Argentina, entre otros, constituyeron movimientos artísticos/políticos que se desarrollaron sobre la base de posturas socialistas y/o nacionalistas, y que también buscaron establecer una nueva configuración estética que fuera de acuerdo con sus fines ideológicos.

La obra plástica de Carmen Saco es categorizada dentro de la producción del grupo de artistas indigenistas de las primeras décadas del siglo XX; sin embargo, a diferencia de un gran número de estos artistas, ella fue abierta en manifestar sus posturas políticas y trasladar este discurso a sus creaciones. En tal sentido se le relaciona de mejor forma con la propuesta político/estética establecida por José Carlos Mariátegui, llamada “Indigenismo revolucionario”:

Como resultado de la conocida “polémica del indigenismo”, de la que participaron la mayoría de las revistas vanguardistas durante 1927, surgió uno de los *momentos productivos* del proyecto. Nos referimos al “indigenismo revolucionario”, que constituyó una aleación entre el vanguardismo indigenista y el socialismo marxista. Es decir, entre los nuevos modos de representación que venían de la mano de José Sabogal, Luis E. Valcárcel, Carmen Saco, los hermanos Alejandro y Arturo Peralta, César Vallejo, entre otros, y el proyecto de “Nuevo Perú” que se podía ejecutar mediante una refundación de la nacionalidad peruana. (Beigel, 2003, p. 23; énfasis del original)

El objetivo principal de esta postura político/estética era la de sustituir la visión romántica o idealizada sobre el pasado de los pueblos indígenas, por la promoción de una reivindicación de estos mismos y poder situarlos como sujetos principales de una lucha socialista. Ello fue practicado con mayor o menor acercamiento por varios de los artistas y pensadores que participaron en la revista *Amauta*.

En vida, la obra de Saco fue expuesta en di-

versas locaciones y ciudades alrededor del mundo. Iniciando con las producciones de su época de aprendizaje en los primeros salones escolares de la ENBA; Clerici (s. f.), menciona las exposiciones sobre sus obras que fueron realizadas en 1931 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; en varios salones privados de Lima; a escala internacional en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y en España. Villegas (2013, p. 606) recoge la exposición realizada en el Estudio Peruano de Artes Decorativas, en junio de 1926. Otra de sus exposiciones fue realizada en la ciudad de París, en octubre de 1928, y se reportó en la revista *Varietades*, con fecha del 3 de julio de 1929.

El otro aspecto importante en la vida de Saco fue su activismo por causas sociales y políticas. Como feminista, dicho trabajo se reflejó en su participación en la organización por los derechos de la mujer “Evolución Femenina”, de la educadora y periodista iqueña María Jesús Alvarado Rivera. Posteriormente, a inicios de la década de 1930 y durante el gobierno militar de Luis M. Sánchez Cerro, Saco colaboró con Socorro Rojo Internacional, organización creada por la Internacional Comunista y la Confederación General de Trabajadores del Perú (CGTP), mediante la cual se exigían las libertades de los presos políticos socialistas que fueron víctimas de persecución por el régimen gobernante durante ese período.

Saco, además, fue una productiva columnista que escribió para las revistas de mayor circulación en Lima durante las décadas de 1920 y 1930, como *Varietades*, *Mundial* y *Amauta*. Contó con una diversidad de escritos, desde crónicas de viaje hasta artículos de opinión política y crítica literaria y artística. También en estas revistas se publicaron fotografías de sus obras, ya sean esculturas, grabados o pinturas. Para la revista *Amauta*, Saco fue colaboradora entre 1926 y 1930, año en que fallece José Carlos Mariátegui.

En el caso de su crítica artística, en este período podemos encontrar que Saco escribió sobre la trayectoria de artistas plásticos extranjeros y nacionales, sobre todo de quienes fueron cercanos a ella de alguna forma, ya sea porque influyeron en su estilo artístico o porque fueron contemporáneos y/o miembros de su círculo cultural, como los indigenistas. También realizó análisis críticos de obras de arte y crítica literaria. Si bien cada uno de estos textos

es distinto en forma, en ellos se pueden apreciar los valores estéticos que eran relevantes para Saco, así como los valores sociales que debía cumplir el arte de su época³.

3. El arte proletario

El arte proletario es un término que no explica un estilo estético, sino un fin artístico y social. Surge en el contexto de la revolución marxista de principios del siglo XX, en la Unión Soviética, propuesto por el movimiento de la cultura proletaria o *Proletkult* de 1917, una organización que buscaba trasladar la predominancia de la cultura burguesa por una cultura obrera, incluyendo un cambio en todas las manifestaciones artísticas.

Daniela Lucena (2006, p. 2) explica que el *Proletkult* basaba sus postulados en el análisis de la cultura a partir de su relación con las clases sociales y, por tanto, su objetivo era que la nueva cultura tendría que estar estrictamente ligada a la conciencia proletaria en contraposición de la burguesía. Este movimiento fue impulsado por el político marxista Anatoli Lunacharsky (cfr. 2000 [1918]) y otros pensadores, y se implementaron una gran cantidad de congresos, conferencias y organizaciones para debatir y difundir sus lineamientos a escala internacional. Sin embargo, desde un primer momento fue un tema polémico, ya que no llegaron a lograr acuerdos sobre cómo debía ser esta cultura del obrero, cuáles debían ser sus fines e, incluso, si realmente era importante enfocarse en este problema.

Es necesario señalar que, al igual que en otros países europeos, en Rusia también se desarrollaron vanguardias artísticas desde la última década del siglo XIX. El estallido de la revolución en 1917 no evitó que surgieran propuestas novedosas que podían, o no, inscribirse en la temática política-social soviética, como lo fueron el constructivismo, el suprematismo o el cubo-futurismo. El Estado soviético, en cambio, prefirió y difundió el realismo socialista⁴ (Vocnović, s. f.), debido al rechazo que ocasionaban las vanguardias extranjeras, como el subjetivismo y el abstraccionismo, al considerarlas como elementos de un “arte decadente”:

[...] los artistas de la revolución optaron por crear un arte que no fuera capitalista, decadente y burgués. La nueva Rusia debía crear un arte

con un claro objetivo: debía ser “inteligible para millones” y que sirviera a las necesidades tanto del pueblo como de su régimen. (Calvo, 2017, párr. 11)

Si bien este era uno de los ideales más difundidos sobre el arte proletario, no podría decirse que este fue expresado solo a partir del realismo socialista, empezando por el hecho de que el propio término de “arte proletario” no fue defendido por todos los pensadores, filósofos e incluso artistas que seguían esta línea política. Por ejemplo, León Trotsky, quien escribió varias opiniones sobre el arte y la cultura marxista (véase Lugo, 2017), manifestó en su libro *Literatura y revolución*, de 1924, que se mostraba en desacuerdo sobre el uso de estos términos:

Términos tales como “literatura proletaria” y “cultura proletaria” son peligrosos porque reducen artificialmente el porvenir cultural al marco estrecho del presente, porque falsean las perspectivas, porque violan las proporciones, porque desnaturalizan los criterios y porque cultivan de forma muy peligrosa la arrogancia de los pequeños círculos. (Trotsky, 2002 [1937], cap. VI, párr. 31)

Y es que, finalmente, nunca se produjo una claridad en el debate sobre la expresión material de esta locución, ya que no todos se mostraban de acuerdo sobre si se había logrado producir arte proletario, o si era un fin al que se debía llegar después de un tiempo; tampoco sobre si existía un arte transitorio o cuáles debían ser las diferencias estéticas respecto al llamado arte burgués⁵.

En el caso del Perú, quien fue uno de los principales difusores de las vanguardias modernistas europeas durante las primeras décadas del siglo XX, José Carlos Mariátegui, también transmitió sus pensamientos sobre el movimiento de la cultura proletaria. Según Fernanda Beigel (2003), Mariátegui mantuvo una posición neutra respecto al arte proletario, pues señalaba que aún no existían las condiciones para la creación de un orden socialista.

Otra opinión era la que tenía el poeta César Vallejo, quien en su libro *El arte y la revolución*, publicado décadas después de su muerte, en 1973, y en donde recoge una serie de ensayos que hizo tras su visita a la Unión Soviética, si bien afirmaba la exis-

tencia de un arte proletario, para él este no era más que una propuesta partidista y radicalizada. Mencionaba, además, que no existía un arte proletario puro, porque el obrero estaba impregnado del espíritu burgués.

Carmen Saco expresaba, en cambio, una postura más favorable hacia el arte proletario, que incluso se puede observar a través de sus textos críticos. Pero la declaración más clara sobre este tema es la que se encuentra presente en *La mujer peruana a través de los siglos*, de Elvira García y García, que hace referencia a lo que señaló Saco a la autora:

Ella misma [Carmen Saco] decía: “Mi arte, como arte, no puedo juzgarlo; pero mi empeño y mi deseo principal, es hacer arte proletario. Quiero ir al pueblo, porque en él, encuentro la fuente de mi inspiración, porque lo amo, y porque siento con él”. (1925, p. 573)

Para el momento de tal cita, se podría entender esta declaración como una meta a conseguir. Sin embargo, es importante señalar que, según lo expresado, la artista limeña identificaba parte de su obra a partir de relacionarla con el arte proletario, por lo que también podría entenderse como un camino que se había iniciado y buscaba perfeccionar.

4. Análisis de las esculturas de Carmen Saco

En este apartado se realizará, en primer lugar, un acercamiento a la obra escultórica de Carmen Saco, para, en segundo lugar, detallar a través de un análisis formal cuatro obras escultóricas de la artista.

Está documentada la producción de esculturas por la artista desde su paso por la ENBA, ya que participó en las exposiciones escolares que realizó esta institución bajo la dirección del pintor Daniel Hernández. Para este período de su vida, su producción escultórica se encontraba desarrollándose en una libertad creativa temática y estilística, consecuencia directa de la metodología educativa propuesta por Hernández en la Escuela, tal y como menciona Escobar (2018), y no se inscribía solamente signada por un carácter social relacionado con el indigenismo. Ello se puede apreciar en la escultura que formó parte de la exposición escolar de 1923, llamada *Knock out*.



Imagen 1. “Knock out” (1923), Carmen Saco. Escultura para la exposición escolar de 1923 de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Otra de sus esculturas, ejemplo de la variedad temática que practicó en sus años de formación, se aprecia en el libro *La mujer peruana a través de los siglos*. García y García (1925) adjuntó una fotografía de una obra de Saco Arenas llamada ¡Edad Feliz! Aunque no se menciona fechas ni otros detalles formales, es probable que se vincule con la producción hecha en sus primeros años de formación en la ENBA.



Imagen 2. “¡Edad feliz!” (s. f.), Carmen Saco. En García y García, 1925.

Durante la etapa en que Saco inició la publicación de sus crónicas y críticas artísticas en la revista *Amauta*, es decir a partir de 1926, también se publicaron fotografías de las obras que fue produciendo, aunque se desconocen los lugares en donde las hizo, las fechas exactas y otros datos formales. Sin embargo, al revisar los detalles de las fotografías se puede deducir que son esculturas modeladas en arcilla y se muestran en un formato pequeño o mediano.

Estas obras presentan un carácter social muy definido, ya que todas se relacionan con una temática socialista e indigenista, que se aprecia no solo en la representación de las escenas sino también en los títulos. Ejemplos de ello son los monumentos escultóricos *La Humanidad*, y *Los Proletarios*, al igual que la figura *El Proletario de la Revolución*.



Imagen 3. Monumento "Los Proletarios", por Carmen Saco (c. 1928), fotografía (8,9 x 13 cm), soporte papel. Fuente: <http://archivo.mariategui.org>.



Imagen 4. Monumento "La Humanidad", por Carmen Saco (c. 1928), fotografía (13 x 9 cm), soporte papel. Fuente: <http://archivo.mariategui.org>.

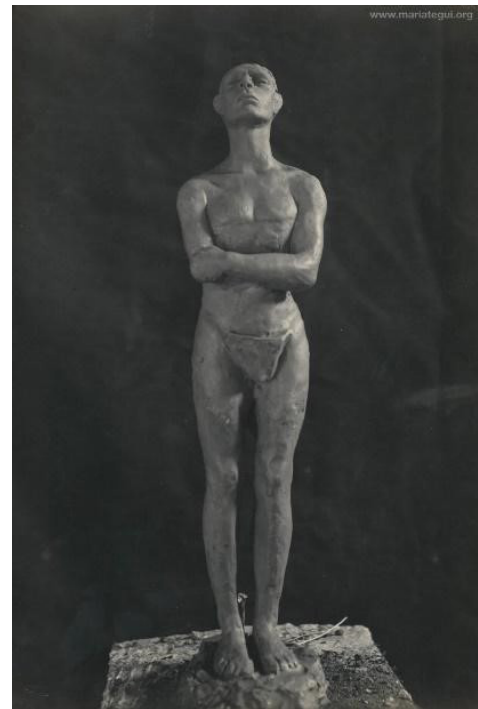


Imagen 5. "El Proletario de la Revolución" (c. 1928), fotografía en gelatina de plata (11,3 x 17,2 cm), por Carmen Saco. Fuente: <http://archivo.mariategui.org>.

Otra de sus esculturas, esta de carácter público, de mayor tamaño y tallada en piedra, es *La Mendiga*, una obra sin fecha que se encuentra en el jardín trasero del complejo Felipe Mac Gregor, en el campus de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sin embargo, la escultura podría estar datada cerca de 1925, ya que es mencionada en un artículo crítico del literato Alberto Guillén del mismo año (Villegas, 2013, p. 440).

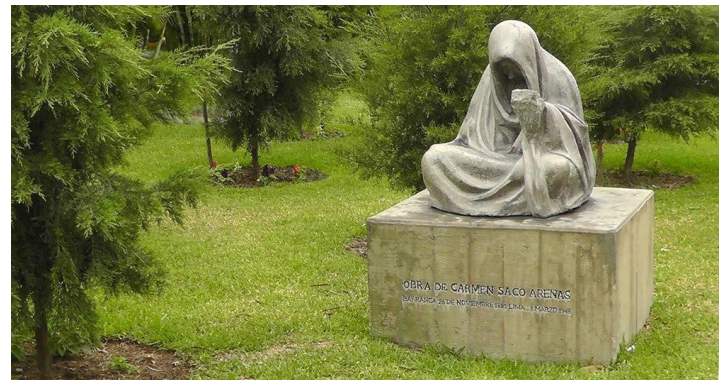


Imagen 6. Monumento "La Humanidad", por Carmen Saco (c. 1928), fotografía (13 x 9 cm), soporte papel. Fuente: <http://archivo.mariategui.org>.

El estudio formal que realizaremos tendrá como objetos las últimas cuatro esculturas mencionadas, siendo las fotografías de las tres primeras pertenecientes al Archivo Virtual de la Casa Museo José Carlos Mariátegui, que datan de 1928, por lo que es probable que estas esculturas hayan sido realizadas en ese año o en fechas cercanas. También es importante señalar que, en las inscripciones hechas por la misma artista en las fotografías se señala que algunas de ellas eran maquetas, es decir que eran obras que aún no estaban finalizadas.

El monumento “Los Proletarios” es un conjunto escultórico en bulto redondo y con figuras adosadas, modelado en arcilla. Tiene cuatro lados: dos anchos y dos angostos. Se aprecian tres niveles que ordenan las formas y figuras del conjunto. En el primer nivel se encuentra una figura masculina de pie. Él se encuentra sobre una pirámide escalonada de tres gradas, que conforma el segundo nivel, y de cuya base se extienden bloques sobresalientes en las esquinas y centros, que serán sostenidos por figuras adosadas en los cuatro lados, a modo de cariátides, en un tercer nivel.

Estas figuras son, en su mayoría, femeninas, adultas e infantiles, que visten con polleras, mantos y *llicllas*. Se presentan también algunos objetos como canastas, sacos de alimentos y vasijas de cerámica. Todas estas figuras están sobre una plataforma base, también compuesta por bloques.

La composición del monumento es equilibrada y estática, a excepción de la figura masculina superior, que presenta un movimiento ondulante, por tener las piernas cruzadas y el tronco dirigido hacia la izquierda. Se aprecia una simetría en la composición, ya que el conjunto puede dividirse en tres partes horizontales en cada uno de sus cuatro lados.

Las expresiones de los rostros de las figuras adosadas del tercer nivel son de tristeza y desesperanza, como la figura que parece doblarse hacia la izquierda mientras es sujeta por dos niños. Según las indicaciones que se encuentran al reverso de las fotografías, quizá de letra de la propia artista, se deja entender que cada una de las caras de este monumento presenta un conjunto de figuras relacionadas entre sí y que tienen un nombre en particular.

Ejemplo de ello son “Campesina” o “Madre Proletaria”, que hacen referencia, la primera, a la mujer que tienen a su lado un saco de alimentos, que

parecen ser papas; mientras que la segunda señala dos escenas que muestran a la figura superior femenina desnuda que corona el monumento, y también a la figura femenina encorvada presente en uno de los lados que se encuentra acompañada por dos niños que la sujetan.

El segundo monumento es “La Humanidad” y presenta un formato parecido al anterior, es decir, un bloque rectangular que en sus cuatro lados muestra figuras adosadas y escenas. Sin embargo, para esta obra solo hemos podido ver uno de sus lados y un detalle de una de las esquinas. El primero se llama “Los moscovitas parten de Europa”, en el que se aprecia un plano lleno de elementos que parecen ser símbolos e imágenes mitológicas, y que en el extremo inferior izquierdo deja ver dos figuras masculinas vestidas con abrigos, guantes y botas que parecen conversar y revisar un libro.

Mientras que el detalle muestra a otros dos personajes llamados “Méjico y China”, que son una figura masculina vestida con sombrero, camisa y pantalón, que abraza a una figura femenina de ojos rasgados que presenta un vestido enterizo. Ella tiene sobre sus rodillas un libro abierto. Esta composición es equilibrada y simétrica, y tiene un carácter estático.

La escultura llamada “El Proletario de la Revolución” es una figura masculina que se encuentra de pie, manteniendo una posición estática y rígida. Tiene el rostro mirando hacia arriba y la expresión es seria y solemne. Los brazos se encuentran cruzados y las piernas rectas y juntas. Está desnudo y descalzo, a excepción de una pieza triangular que cubre los genitales, y se encuentra parado sobre una plataforma circular.

La escultura “La mendiga” es una obra de mayor tamaño, y está tallada en piedra. Se trata de una figura femenina sedente, cubierta por un gran manto que cubre su cabeza y cuerpo; su rostro es apenas mencionado, con una expresión de las cejas y la nariz. Tiene levantado el brazo izquierdo en el que sostiene una vasija y se encuentra sobre una gran plataforma cuadrangular.

Estas cuatro piezas presentan un estilo de ejecución rápida, en donde las figuras y elementos parecen tener un grado de esquematización, aunque no llegan a perderse los detalles. Se desconoce si las tres primeras obras analizadas formalmente han sido policromadas debido a la calidad de las fotografías.

Sobre el estilo de las esculturas de Saco, Villegas (2013) señala que este fue influenciado por el modernismo primitivista de Auguste Rodin, enseñado por quien fue su maestro en la ENBA, el arquitecto y escultor Manuel Piqueras Coto. La artista buscaba llegar a la monumentalidad y valoraba la deformidad, entendiéndose esto último como el no seguir el canon estético clásico europeo imperante.

5. Carmen Saco y su arte proletario

Al tomar como ejemplos las esculturas analizadas anteriormente, los monumentos “Los Proletarios” y “La Humanidad”, además de las esculturas “El Proletariado de la Revolución” y “La Mendiga”, se puede apreciar cómo se desarrolla el arte proletario al que hace referencia la artista como una meta que deseaba alcanzar.

Estas obras reflejan una intención de visibilizar los diversos aspectos que componen la clase proletaria peruana de principios del siglo XX; es decir, la artista representa a quienes conforman las clases socioeconómicas bajas del contexto peruano. Así mismo, también hace referencia a los valores socialistas presentes en la doctrina marxista, como la internacionalización, el cambio de relevancia de la sociedad burguesa por el proletariado, el humanismo y la lucha de clases.

En el monumento “Los Proletarios” se aprecia la representación de varias personas que conforman la clase trabajadora peruana: mujeres y hombres campesinos, artesanos, vendedores y madres, como pilares que sostienen el sistema de la clase trabajadora. El propósito de que sea un monumento es el de rendir homenaje a las vidas de estas personas, pero también reconocerlas como víctimas de un sistema explotador, como se aprecia en las figuras de las madres precarizadas que son colocadas en las partes centrales en varios de los lados del conjunto escultórico. Aquí también es relevante la conexión que hace Saco por dejar en claro que se trata del contexto peruano, por los diversos elementos que se encuentran, como la arquitectura de estilo incaico, las vestimentas andinas de muchas de las figuras femeninas y los objetos presentes, como vasijas de cerámica.

Lo mismo sucede con la escultura “La mendiga”. El enfoque de la artista se centró en figurar la condición social de esta mujer, no como una persona

individualizada, ya que no se aprecia su rostro completamente, sino como una simbolización de la pobreza. Aquí no hay referencias a un contexto cultural o geográfico específico.

En el monumento “La Humanidad” se contempla la representación de los ideales marxistas a través de la exaltación a diversas sociedades que representan a la humanidad. Es un internacionalismo, pero enfocado en las naciones que habían protagonizado revoluciones de carácter socialista por aquel entonces, como la Unión Soviética, China y México, poniéndolas como ejemplos de progreso humano, al estar simbolizadas con libros, en alusión a la ciencia y la cultura, pero también por estar juntos, en referencia a la hermandad e igualdad.

El caso de la escultura “El Proletario de la Revolución” es la representación del hombre obrero como canon de la humanidad. No es la figuración de la individualidad, sino la simbolización de una clase social, el proletariado, a través de la imagen de un hombre sin más adiciones. En este caso tampoco hay referencias contextuales ni culturales en la figura, por lo que se entendería que se buscaba expresar un mensaje universal, que fuera entendido por todas las sociedades.

Saco mencionaba que quería llegar al pueblo a través del arte, por sentir una conexión emocional con este. También expresó la siguiente frase recogida por el periodista Luis Bernisone: “Mi vida se dedica al arte con el fervor de un apostolado. Me inspira el proletariado y todas las injusticias me sublevan. Mi sueño máximo sería ofrendar mi vida y morir de muerte heroica por un ideal de Redención” (1925, p. 3595).

A partir de sus propias declaraciones se puede comprender que ella partía desde una visión externa, ya que no pertenecía a esta clase económica-social. Sin embargo, esto no fue un obstáculo para tener un deseo de acercamiento hacia el pueblo, porque entendía las injusticias y opresiones que este sufría. Cabe señalar que la condición socioeconómica de la artista era privilegiada, pues era descendiente de una renombrada familia de personajes ilustres de la sociedad limeña; contó, así, con los medios para solventar su formación artística y viajes hacia el exterior del país en diversos momentos de su vida (*Variaciones*, 1925).

Si una de las ideas principales del arte proletario era representar a las clases trabajadoras a través de la visibilización de sus problemáticas, la valoración

positiva y la exaltación, además de buscar el reemplazo del canon impuesto por la cultura dominante, entonces las esculturas de Saco cumplieron con ello. Su obra escultórica mostró no solo los ideales del marxismo, sino también hizo notorias las realidades de las personas y aspectos que formaban parte de la cultura del obrero, en este caso contextualizada en el Perú de inicios del siglo XX.

Este último punto, la expresión de una clase proletaria peruana, es la que brinda un carácter único a la obra de Carmen Saco. Ella, también una artista indigenista, muestra elementos y características que hacen referencia a las sociedades andinas, costeñas y amazónicas del país, lo cual no solo está presente en las obras analizadas en este artículo, sino en un gran número de su producción escultórica, pictórica y gráfica.

6. Conclusiones

Carmen Saco Arenas fue una artista, crítica de arte y activista social limeña, que formó parte del grupo de los indigenistas y desarrolló su producción artística en la primera mitad del siglo XX. Es considerada como una artista que unió su obra plástica con su compromiso con diversas causas sociales y políticas de la época.

El debate sobre el arte proletario, como parte del movimiento de la cultura proletaria, fue

difundido a escala internacional a través de las organizaciones socialistas relacionadas con el marxismo soviético de las primeras décadas del siglo XX. No era una vanguardia estilística, sino un movimiento cultural y social.

Existían diversas posturas a favor y en contra del arte proletario. Una de las primeras fue la de la propia artista Carmen Saco, quien identificaba su producción creativa con poder lograr un arte proletario, es decir que expresara la cultura del pueblo trabajador. Ella logró este cometido, como se aprecia en las esculturas que realizó en el primer tercio del siglo pasado.

Cuatro de estas obras, los monumentos a “Los Proletarios” y a “La Humanidad”, así como las esculturas “El Proletario de la Revolución” y “La mendiga”, muestran la intención de exaltar y visibilizar a las clases bajas pertenecientes a la sociedad peruana de principios del siglo XX. En ellas se aprecia la simbolización de valores e imaginario socialistas como la lucha de clases, la universalidad y el progreso, por lo que puede categorizarse como arte proletario. También están presentes elementos relacionados con una estimación de la cultura andina, que tienen que ver con su producción como artista perteneciente al círculo de los indigenistas.

Notas

- 1 Algunos de los autores que han realizado análisis sobre diversos aspectos de la obra de Carmen Saco son: Fernando Villegas Torres, quien en su tesis doctoral “Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano” (2013), incluye a la escultora como una de las artistas peruanas del siglo XX que obtuvo una gran influencia y vinculación con las vanguardias artísticas españolas. También Saco es mencionada por Tauzin-Castellanos (2018) dentro de su publicación “L’art indigéniste au féminin: Julia Codesido, Elena Izcue et Carmen Saco”, quien analiza su producción plástica indigenista, sobre todo en comparación con la obra de Julia Codesido.
- 2 Sobre el proyecto estatal de la ENBA, su interés político subyacente y la relación con el indigenismo, el modelo artístico/educativo aplicado por su primer director y plana docente, así como sobre el desempeño estudiantil de Saco durante sus años de formación en esta institución puede revisarse la tesis de Héctor Escobar Tapia (2018): *La influencia de Daniel Hernández en el lenguaje visual de sus estudiantes y los inicios de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919-1931)*.
- 3 Algunos de los artistas sobre quienes Saco realizó artículos críticos fueron: el escultor francés Antoine Bourdelle; el pintor español José de la Solana, quien además fue su maestro durante su paso por ese país; y la artista peruana Julia Codesido. Saco también realizaba análisis críticos sobre obras artísticas, como el caso de su escrito dedicado a la Torre Eiffel (1927), o discusiones estéticas sobre el arte de su época, como su artículo titulado “Estética de la fealdad” (1925).
- 4 Desde el inicio del Estado soviético, muchos escultores rusos que habían tenido una formación anterior enfocada en las vanguardias europeas se adaptaron a las exigencias estilísticas y conceptuales del nuevo gobierno para representar obras bajo el estilo del realismo socialista y/o del arte prole-

tario. Algunos de ellos fueron: Vera Mukhina, cuyas obras más famosas fueron las esculturas “La campesina” (1927) y “Obrero y koljosiana” (1937), o Nikolái Andreyev, con sus bustos de Lenin.

- 5 Es debido a las disputas intelectuales sobre el arte proletario que es difícil seguir su rastro durante las primeras décadas del siglo XX en Latinoamérica; sin embargo, fue un concepto que llegó a todos los rincones del continente, y muchos artistas lo desarrollaron a través de perspectivas únicas y diversas, siendo uno de los más reconocidos el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros.

Referencias bibliográficas

- Clerici, A. (s. f.). Carmen Saco (1882-1948). <https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=saco-carmen><http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=saco-carmen>.
- Clerici, A. (1996). *Die erste Etappe der peruanischen Frauenbewegung. Ein Überblick vom ersten feministischen Grundsatzprogramm im Jahre 1911 bis zur Gewährung des Frauenwahlrechts im Jahre 1955 (Primera etapa del movimiento de mujeres peruanas. Un repaso desde el primer programa básico feminista en 1911 hasta la concesión del sufragio femenino en 1955)*. [Tesis Romanisches Seminar], University of Zurich.
- Beigel, F. (2003). *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Editorial Biblos.
- Berninsone, L. (1925, 7 de noviembre). La escultora nacional Carmen Saco. *Varietades*, 21(923), 3595-3596.
- Calvo, M. (2017). La Revolución rusa y cómo revolucionó el arte moderno. *Historia-Arte*. <https://historia-arte.com/articulos/la-revolucion-rusa-y-como-revoluciono-el-arte-moderno>
- Escobar, H. (2018). *La influencia de Daniel Hernández en el lenguaje visual de sus estudiantes y los inicios de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919-1931)*. [Tesis para optar el grado de magíster en Historia del Arte y Curaduría], Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12910>
- Facultad de Arte y Diseño PUCP. (2021, 9 de diciembre). *Esculturas del campus PUCP*. <https://facultad.arteydiseno.pucp.edu.pe/noticias-y-eventos/contentnoticiaevento/esculturas-del-campus-pucp/>
- García y García, E. (1925). *La mujer peruana a través de los siglos*, tomo II. Imprenta Americana. <https://ufdc.ufl.edu/aa00019316/00002>.
- Lucena, D. (2006). *Cultura proletaria y vanguardia rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo mundo*. Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. <https://core.ac.uk/download/pdf/17338727.pdf>
- Lugo, F. (2017). Trotsky y el arte proletario. *La izquierda socialista*. https://marxismo.mx/trotsky-arte-proletario/#_ftnref8
- Lunacharsky, A. (2000 [1918]). Proletariado y arte. I Conferencia de Organizaciones de Cultura Proletaria de Toda Rusia realizada en Moscú, 15-20 de septiembre de 1918. *Marxist Internet Archive*. <https://www.marxists.org/espanol/lunacha/obras/arte.htm>
- Saco, C. (1925, 10 de enero). Recuerdos de viaje. Roma, la ciudad de las fuentes. *Varietades*, 21(879), 34-40.
- Saco, C. (1925, 8 de mayo). Estética de la fealdad. *Mundial*, 5(256), 5-6.
- Saco, C. (1927, mayo). La altura elemento estético. La torre Eiffel. *Amauta*, 9, 24.
- Saco, C. (1927, diciembre). Moscú, la ciudad mística. *Amauta*, 11, 37.
- Saco, C. (1928, febrero). José de la Solana. *Amauta*, 12, 12.
- Saco, C. (1929, septiembre-octubre). Balance sumario de Bourdelle. *Amauta*, 26, 54-56.

- Saco, C. (1929, noviembre-diciembre). Sugestiones del arte de Julia Codesido. *Amauta*, 27, 17-20.
- Tauzin-Castellanos, I. (2018). L'art indigéniste au féminin: Julia Codesido, Elena Izcue et Carmen Saco. *Artelogie*, 12. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1983>
- Trotsky, L. (2002 [1937]). Literatura y revolución. *Marxist Internet Archive*. <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/indice2.htm>
- Vallejo, C. (1973). *El arte y la revolución*. Obras Completas, tomo II. Primera edición. Mosca Azul Editores. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000013.pdf
- Variedades. (1925, 19 de septiembre). ¿Qué prepara usted? *Variedades*, 916, 3113.
- Variedades. (1929, 3 de julio). El triunfo de Carmen Saco en España. *Variedades*, 1113, s/p.
- Villegas, F. (2013). *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/37835>
- Vocnović, S. (s. f.). Movimiento de arte del realismo socialista: historia, artistas y obras de arte. *Artlex*. <https://www.artlex.com/es/movimientos-artisticos/realismo-socialista/>.

De Perú a Bolivia. Entre el anarquismo, el liberalismo radical y el vanguardismo literario, 1902-1918¹

From Peru to Bolivia. Between anarchism, radical liberalism, and literary vanguardism, 1902-1918

Ivanna Margarucci

Universidad de Tarapacá, Tarapacá, Chile

Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina

Contacto: imargarucci@academicos.uta.cl

<https://orcid.org/0000-0003-0533-3990>

RESUMEN

En la región andina, los procesos de difusión y recepción ideológica de las izquierdas han sido estudiados a partir de un modelo construido en función del área atlántica del continente. Antes que la inmigración europea, en el caso boliviano las vías de difusión regionales fueron las responsables del arribo del socialismo y el anarquismo. Así, en el presente artículo, nos proponemos reconstruir la vía trazada en el corazón de dicha región a instancias de algunos artesanos, profesionales y hombres de letras como los peruanos Carlos del Barzo, Mariano Lino Urquieta y Arturo Pablo Peralta Miranda, quienes, entre 1902 y 1918, junto con el boliviano Gustavo Adolfo Navarro, se desplazaron intelectual y físicamente desde Perú a Bolivia y viceversa. Sobre la base de un amplio corpus documental construido en repositorios de Bolivia y Perú compuesto de prensa comercial y radical, revistas culturales y literatura, plantearemos como hipótesis de este ensayo de historia social de las ideas que la difusión que tales personajes realizaron del anarquismo confundido con el liberalismo radical y el vanguardismo literario, junto con las ideas del célebre Manuel González Prada que los influenciaron, contribuyó en el proceso de radicalización y emancipación ideológica del movimiento obrero y las izquierdas bolivianas.

Palabras claves: Bolivia; Perú; Anarquismo; Liberalismo radical; Vanguardismo literario.

ABSTRACT

In the Andean region, the processes of ideological dissemination and reception of the left-wing currents have been studied on the basis of a model constructed according to the Atlantic area of the continent. Rather than European immigration, in the Bolivian case, the regional dissemination routes were responsible for the arrival of socialism and anarchism. Thus, in this article, we propose to reconstruct the route traced in the heart of that region thanks to the intervention of some artisans, professionals and men of letters such as the Peruvians Carlos del Barzo, Mariano Lino Urquieta, and Arturo Pablo Peralta Miranda and the Bolivian Gustavo Adolfo Navarro, who moved intellectually and physically from Peru to Bolivia and vice versa between 1902 and 1918. Based on an extensive documentary corpus built in Bolivian and Peruvian repositories composed of commercial and radical press, cultural magazines and literature, this essay on the social history of ideas hypothesizes that the diffusion that these characters made of anarchism confused with radical liberalism and literary vanguardism, together with the ideas of the famous Manuel González Prada which influenced them, contributed to the process of radicalization and ideological emancipation of the Bolivian labor movement and left-wing currents.

Keywords: Bolivia; Peru; Anarchism; Radical Liberalism; Literary Vanguardism.

1. Introducción

Todavía no se ha indagado lo suficiente acerca de los procesos de difusión y recepción ideológica (Bourdieu, 1999; Tarcus, 2013) de las izquierdas en Bolivia. Una tendencia que, de modo general, se replica como vacancia historiográfica en el resto de los países que forman parte de la región andina (Bonilla, 2008). Las producciones interesadas en estos procesos, desde diversos enfoques, los han visto través del prisma del que, en verdad, no es sino un modelo construido a medida del área atlántica del continente: la inmigración europea y, con ella, la “importación” de las ideas. Ejemplo de lo anterior son los estudios anarquistas latinoamericanos, sobre todo aquellos desarrollados en el siglo XX desde la perspectiva del nacionalismo metodológico que, por esa razón, no repararon en la importante historia del movimiento libertario boliviano, cursada desde los albores de ese siglo hasta la Revolución de 1952 (Margarucci, 2020c).

En tal sentido, podemos sostener que la aplicación de dicho modelo en los casos nacionales que, por su ubicación geográfica y trayectoria sociocultural, se localizan entre el océano Pacífico y el espacio andino, ha traído importantes consecuencias. Consecuencias que van desde dejar sin explicación, total o parcial, la experiencia local del anarquismo, hasta desatender sus particularidades espaciales y cronológicas, sociológicas e ideológicas. Dicho de otra manera, esos trabajos prestaron poca atención a la forma en que este cuerpo de ideas, al tiempo que se expresó como persistencia de algunos rasgos que arrastraba de su “campo de producción” europeo, desarrolló otros originales en aquel que fue su “campo de recepción”, a la vez, un nuevo “campo de producción” (Bourdieu, 1999).

Si detenemos nuestra mirada sobre Bolivia, contadas con los dedos de una mano y muy recientes son las investigaciones interesadas en estos fenómenos (Mendieta Parada y Bridikhina, 2018; Rodríguez Leyton, 2013; Topasso, 2007) que, desde la historia intelectual, remiten a la etapa formativa del movimiento obrero y las izquierdas ubicada en el período de entreguerras, es decir, entre las guerras del Pacífico (1879-1883) y del Chaco (1932-1935). Antes había indagado sobre algunas de estas cuestiones el militante e historiador trotskista Guillermo Lora (1984, 1985), cuya interpretación de la historia

de los trabajadores bolivianos condensada en una vasta producción bibliográfica llegó a convertirse en una suerte de consenso historiográfico, nacional e internacional (Margarucci y Hernández, 2020). Desde una concepción que presentaba a la Bolivia de la posguerra del Pacífico como una nación enclaustrada y apartada del mundo, Lora sostuvo que el marxismo —y también el anarquismo— habría llegado a su país “desde afuera virtualmente empaquetado. En las universidades se repetían mecánicamente consignas y textos y llegaban hasta la costra aristocratizante de los artesanos como dogmas sagrados” (Lora, 1985, p. 7). Importado, difundido de forma tardía, aunque sin recepción alguna. “Durante muchas décadas, los bolivianos hemos sido tributarios pasivos de la cultura foránea importada y todos llegaron a la conclusión de que nunca dejaríamos de ser país rezagado en todos los planos, incluyendo el ideológico” (Lora, 1984, pp. 141-142).

Sin cuestionar por completo las bases del que podemos denominar el “modelo de importación atlántica”, habida cuenta del papel que le atribuye a Europa, Lora sostiene que “tres fueron los socialistas extranjeros que mayormente contribuyeron a la estructuración del socialismo boliviano: el argentino [Alfredo] Palacios [...] el chileno [Luis Emilio] Recabarren [...] y [el peruano José Carlos] Mariátegui” (Lora, 1985, p. 21). Así, el polémico autor acertaba con esta observación: la clave de Bolivia fueron las vías de difusión regionales sobre las que se superpuso, en un extenso e intrincado mapa, una europea a través de la que circularon libros e impresos publicados en las ilustradas París y Madrid, Valencia y Barcelona (Margarucci, 2022). Vías compartidas, en un dialogado *vis a vis*, por el socialismo y el anarquismo.

Considerando estos antecedentes, en el presente artículo nos proponemos continuar cartografiando dicho mapa, en el mismo sentido en que lo hemos venido haciendo en otras contribuciones interesadas en recomponer, sobre la base del enfoque transnacional, las redes de circulación del ideario ácrata entre Bolivia y los países de la región (Margarucci, 2020a; Margarucci y Godoy Sepúlveda, 2020). Sin embargo, aquí el foco ya no serán los sujetos y colectivos que actuaron en, desde y hacia Argentina y Chile, sino un caso tan novedoso como inexplorado: Perú, espacio donde hacia 1900 el movimiento anarquista se encontraba asistiendo, como en otras partes del

continente —no aún en Bolivia—, a su nacimiento (Hirsch, 2010; Pereda Torres, 1982).

Así, la hipótesis de este ensayo de “historia social de las ideas” (Darnton, 2010), elaborado sobre un amplio corpus biblio-hemerográfico construido en repositorios de Bolivia y Perú, sugiere que durante las dos primeras décadas del siglo XX la vía desde el Perú de la sierra y la costa convergió con esas vías argentina y chilena. Trazada con la presencia o la pluma de algunos artesanos, profesionales y hombres de letras, la difusión de un anarquismo, explícito o implícito, más o menos confundido con el liberalismo radical y el vanguardismo literario, y, junto con él, las ideas entre liberales, positivistas y anarquistas del célebre Manuel González Prada que los influenciaron, contribuyó desde el ámbito intelectual al proceso de radicalización y emancipación ideológica del movimiento obrero y las izquierdas de Bolivia. A fin de analizar y dimensionar estas intervenciones, en los siguientes apartados nos detendremos en algunos fragmentos de las trayectorias biográficas de los peruanos Carlos del Barzo, Mariano Lino Urquieta y Arturo Pablo Peralta Miranda, junto con el boliviano Gustavo Adolfo Navarro. Fragmentos en los que cristalizaron tales vínculos e intercambios político-ideológicos entre ambos países, que forman el corazón de la región andina.

2. De radicales y anarquistas. Carlos del Barzo y Mariano Lino Urquieta

En los Andes, el tránsito del siglo XIX al XX representó un clivaje para la historia política regional. A decir de René Zavaleta Mercado (2008), el entresiglo boliviano fue un “momento constitutivo”, un momento de ruptura signado por el debate que devendrá disputa político-militar entre conservadores y liberales en la Revolución o Guerra Federal de 1898-1899. La modernidad “a la boliviana” que el autor sintetizó en el concepto de “formación social abigarrada” engendró un liberalismo triunfante eminentemente conservador. Todo hacía suponer que Perú, “virreinalista, hispanista y antiindígena”, seguiría la misma senda, pero no. “El sentimiento de vejación profunda” provocado por la ocupación de Lima y el calamitoso resultado material y simbólico de la guerra del Pacífico “dio lugar a un desasosiego moral” (Zavaleta Mercado, 2008, pp. 49, 68) que se tradujo en la aparición de un liberalismo radical

y librepensador asociado a la masonería (Valdivia, 2010), indistinguible, en algunos casos, del anarquismo en expansión. Todas estas identidades políticas coincidirán en un punto central: en la necesidad de la transformación a partir de la regeneración o la revolución (Sevilla-Vallejo, 2021). Lo interesante es que en Bolivia aquella tradición liberal-conservadora, aunque dominante tras la victoria de 1899, debió seguir conteniendo con el conservadurismo, pero también con otras tendencias que, desde sus propias, filas la cuestionaban. Tal fue el caso de la desconocida hoja pacaña *El Radical*, “Periódico Regenerador con los Principios Netamente Liberales” hasta 1901, “Netamente Radicales” después de esa fecha.

Fundada en 1900 y dirigida por el exeditor de *El Imparcial* de La Paz, don José Gosálvez Sanmillán, la publicación bisemanal que desafiaba “La verdad sea dicha aún con peligro de vida” se editó hasta 1904. Su portada en el segundo año anunciaba los principios rectores que orientaban al “malogrado poeta y hábil diarista” de pasado liberal (Ocampo Moscoso, 1978, p. 331). A la izquierda del título aparecen los lemas: “Propaganda RADICAL. La Iglesia libre, en el Estado libre. El clericalismo desagrada y embrutece. El trabajo base del bienestar”. A la derecha del mismo, se repite “Propaganda RADICAL”, acompañado de: “A la redención por la instrucción. Antes que el clericalismo, la anarquía. La justicia primero que la equidad [original en mayúsculas]”.

Durante la primera mitad de 1902, Gosálvez enfrentó un juicio por las calumnias e injurias, en teoría, inferidas contra el síndico del convento de las Concepcionistas Franciscanas Zenón Iturralde, que lo llevó a la cárcel por el período de un año². Como denuncia *El Radical*, el proceso judicial y la condena evidenciaban la voluntad del liberalismo gobernante de amordazar con la ley de imprenta toda voz crítica y disonante.

Además de su singular línea editorial, destacables son de *El Radical* los vínculos transnacionales que tejió con otros colegas peruanos de igual ideología: *El Libre Pensamiento* (1896-1904) y *La Idea Libre* de Lima (1900-1903), *La Voz del Pueblo* de Arequipa (1901-¿1903?) y *La Razón* de Trujillo (1891-¿1913?). Allende los mares cerró el círculo de afinidades radicales con *Las Dominicales del Libre Pensamiento* de Madrid (1883-1909). La publicación pacaña reproducía en sus

páginas artículos y colaboraciones especiales de estas y otras hojas extranjeras, aunque no siempre lo hacía de la forma más leal. El primero de esos colegas, el “Órgano de la Liga de Libre Pensadores del Perú”, animado por el cirujano dental Christian Dam y el bachiller en jurisprudencia Glicerio Enrique Tassara, situados en la trama cruzada de la masonería, el librepensamiento y el anarquismo, se queja en un extenso artículo de las “irregularidades, indignos (sic) de un periódico liberal” cometidas por *El Radical*:

[...] “El que con ropa ajena se viste, en la calle lo desnudan” reza el adagio, y esto podemos aplicarlo á “El Radical” de La Paz en Bolivia; por cuanto, sin miramiento alguno, y de una manera deliberada, reproduce cuantos artículos cree buenos estampados en las columnas de “El Libre Pensamiento”, nuestra modesta hoja, como producciones suyas, llevando el cinismo al grado de tomar un “editorial” nuestro, y publicarlo como “editorial” de “El Radical”, firmándolo: “La Redacción”³.

Al parecer, para 1902, estas “faltas” habían sido rectificadas, pues ese año aparecen en sus páginas varias entradas en las que consta, tal cual reclamaban desde Lima, su procedencia. Pero, además, el “redactor de *El Libre Pensamiento*” Carlos del Barzo (1881-1920) publica con regularidad textos dirigidos a los bolivianos. En ellos, el artesano de oficio joyero opina sobre las noticias que le llegaban desde Bolivia o comenta a modo de “Crónica Internacional” las novedades del Perú. También comparte poemas de su autoría.

Ahora bien, Del Barzo no era un liberal del montón. En 1902, el joven veinteañero integraba la directiva de la Unión Fraternal de Joyeros de Lima y era anarquista⁴. Su incansable labor editorial corrobora tal identidad⁵, actividad que lo ubica junto a Manuel González Prada (1844-1918), los panaderos Manuel Caracciolo Lévano, su hijo Delfín y Leopoldo E. Urmachea, entre los primeros pensadores y organizadores del movimiento libertario peruano con quienes, de hecho, estaba vinculado. Así, el mensaje que este habitante del mundo artesanal y obrero limeño tenía para darles a los lectores de *El Radical* distribuidos en las capitales y pequeñas localidades de los departamentos de La Paz, Oruro y Cochabamba era una lección de “socialismo radical” o anarquismo

versus la suma de “iniquidades” existentes en las sociedades andinas a las que, unos y otros, pertenecían.

El 12 abril de 1902, Del Barzo debutó como cronista en el órgano paceño con dos colaboraciones: en una se refiere al arresto de Gosálvez y en la otra describe la situación política de su país. El primer texto lleva por epígrafe un fragmento del artículo “El escritor y la ley” de González Prada, el mismo que, a fines de febrero del mismo año, reprodujo *La Idea Libre* y, al día siguiente, *El Germinal* de Lima (1899-1902) (Beltroy, 1924, p. 107). En la cita, González Prada hacía un llamado abierto a la sublevación para garantizar el respeto a la libertad de prensa, cuyo cercenamiento —lastre de los gobiernos tiránicos— aquejaba desde hacía un tiempo a las publicaciones radicales del Perú y, ahora, de Bolivia. Del Barzo iba más allá en sus argumentos al proponer, a continuación de él, que la destrucción de las “leyes y esas barreras que se oponen á la libre emisión del pensamiento” tenía que hacerse “junto con todas las iniquidades y todas las tiranías”.

Debajo de los artículos del joyero, en la siguiente sección —“Trascripciones (sic)” — aparece publicado un texto en entregas que lleva por título “Víctor Hugo”, el cual para 1902 había perdido actualidad pues en el primer párrafo anuncia la muerte del “poeta del Siglo”⁶. Pero la recensión biográfica vale más por su calidad literaria y, sobre todo, por su autor oculto en la ausencia de la cita de rigor: de nuevo, Manuel González Prada, quien lo había redactado diecisiete años atrás, en 1885, incluido casi una década después en sus *Páginas libres* (1894). *El Radical* se nos devela así, en una sola página, no solo como el vocero del librepensamiento peruano, sino también del anarquismo con el que, en esta etapa transicional, se confunde, dando voz a un mosaico de pensadores procedentes del país vecino como los mencionados.

No se trata de mensajes adornados con el lenguaje sutil que sabe disfrazar el contenido incendiario de la retórica ácrata. En mayo de 1902, Del Barzo informó en el mismo periódico la creación del “Centro socialista del Perú”, entidad que todavía no era pública en Lima, cuya historia resulta un enigma⁷. Un “centro de propaganda de las puras y benéficas doctrinas, que han de apurar la hora de las grandes reparaciones”, opina el autor por demás optimista:

[...] Llena de íntima satisfacción ver á un grupo de obreros, reunirse resueltamente para trabajar para destruir: los perjuicios, las iniquidades, y las miserias de este orden social basado en el egoísmo, la iniquidad y la hipocresía. Ser hombres libres sin amos, sin fronteras, sin aquellas odiosidades egoístas de las nacionalidades, sin aquellas imposiciones brutales del poder; destruyendo á los tiranos acaparadores de la riqueza á costa del sudor y el hambre de las mayorías; es algo que esperanza el corazón!

Que la revolución social no será del momento está bien; pero hay que ir preparando los ánimos, volviendo un rebelde (sic) de cada oprimido. Cuando todos rechinen los dientes, cuando todos crispén los puños y hayan almacenado bastante odio en el corazón: entonces será la hora. Hasta entonces!

Quizás no era el momento de la revolución, pues algunas noticias templaban los ánimos de los revolucionarios. Por ejemplo, la situación de otro proyecto editorial redentor cuyo responsable, inmediatamente después de él, conectará Perú-Bolivia:

[...] Un canónigo del coro de Arequipa ha pedido á las autoridades la denuncia de los números publicados del 'Anete' [i. e. Ariete] por blasfemas contra la divinidad de María y otras drogas católicas; al mismo tiempo que entre frailes y fanáticos arequipeños fraguan complot contra la vida de los redactores de dicho semanario radical [...] sin comprender que la justicia que se hacen los pueblos es tremenda, tempestuosa é inexorable!⁸.

Una semana más tarde, Del Barzo reapareció en *El Radical* con una crónica dedicada a su redactor en jefe, igual que Glicerio Tassara en Lima, preso por su actividad periodística⁹. El peruano descrea de la posibilidad de liberar a Gosalvez en el marco de “la organización criminal de nuestras sociedades [...] Es por esto —le dice a él— que hay que ser un revolucionario [...] poniendo nuestra inteligencia y nuestra energía al servicio de la única causa justa que existe: *el socialismo radical* [original en itálicas]”. Esta inscripción ideológica, difusa e imprecisa, se resemantiza en el contenido ulterior del texto. Un verdadero panfleto anarquista que se parece, anticipándola, a la crítica demoledora de González Prada en los “artículos de propaganda y ataque” de *Los*

Parias (Margarucci, 2020b; Tauzin-Castellanos, 2004, p. 38), cuyos enemigos —“el sentimiento patriótico” y la “deidad egoísta” e “imaginaria”— son presentados como los pilares del régimen capitalista. “Y así, los acaparadores de las riquezas son los sostenedores de todo este tegido (sic) de enredos y embustes; que nosotros debemos de destruir con tenacidad, inspirados por la razón y la justicia eternas e indestructibles”. Al final del artículo, Del Barzo retoma la idea del comienzo, en un intento de convencer al director de *El Radical*: “Hay que ser esencialmente revolucionario, esencialmente rebelde (sic), anarquista, si anarquista se puede llamar á un adorador ferviente de la justicia [...] No muy tarde irradiará sus rayos bienhechores el sol de justicia, ese son que anhela vehemente a la humanidad harapienta!”¹⁰. En efecto, el que se plantea a partir de entonces es un debate entre los principios radicales del periódico que aspiraba a concretar una reforma “radical, estable y capaz de marcar nuevos rumbos a nuestra apolillada sociedad” a través de la instrucción¹¹ y los principios revolucionarios de Del Barzo.

La última ocasión en la que este escribe para *El Radical* habla en plural, un plural que en su país sabía en crecimiento y aspiraba a que hiciera lo mismo en Bolivia:

[...] nosotros, no esperamos reforma, nó; mientras exista, mientras impere esta maldita organización social, tiene que existir todas esas úlceras cancerosas, todas estas miserias, todas estas ruindades; todo este conjunto que es el fruto de la organización social que las engendra... La reforma solo la traerá la *revolución social*... [original en itálica].

Ello posibilitaría así la cauterización de la nacionalidad peruana, “esa inmensa llaga purulenta, que hasta los sanos nos amenaza con los desbordes de sus secreciones pestilentes”¹². En ese plural, estaba incluido un influyente González Prada, quien había propuesto una metáfora organicista semejante en su ensayo “Propaganda i ataque” (1888), recogido luego en *Páginas libres*, cuando se refirió al Perú de “hoi” como un “organismo enfermo: donde se aplica el dedo brota pus” (1894, p. 154). La influencia no remitía solo a la forma —el estilo—, sino también al contenido: el “positivismo adaptable” opuesto al “determinista”, científico (de ahí la insistencia de Del Barzo en la razón) y, por supuesto, anticlerical (Ward, 2001).

El anterior parece haber sido el cierre de una discusión ganada por el radicalismo. Después de la última intervención no volvemos a saber nada de Del Barzo. Lo importante es que, mientras duró, presentó ante un auditorio más amplio que el de *La Aurora Social* (1906-1907), órgano de la Unión Obrera 1 de Mayo de la pequeña ciudad potosina de Tupiza, los postulados fundamentales del anarquismo. Constituyó la primera defensa pública hecha de este cuerpo de ideas en una publicación periódica que, en sí misma, representaba un desafío al liberal-conservadurismo boliviano. Irreverente y combativo, no extraña que *El Radical* haya sido marginado de la historia política e intelectual de su país, del mismo modo en que su director y editor fuera privado por un tiempo de sus derechos políticos y “tenaz y rencorosamente perseguido”¹³.

Pese a la clausura de esta vía, el pensamiento social peruano encontrará otras formas de infiltrarse en Bolivia. En agosto de 1904 arribó a La Paz un distinguido personaje desde Arequipa, el médico y cirujano moqueguano Mariano Lino Urquieta (1873-1920). Preso desde marzo por atacar al gobernador en la plaza local en un confuso incidente, se exilió en la capital boliviana tras fingir una enfermedad y escapar del hospital donde estaba recibiendo tratamiento¹⁴. Como en el caso de Gosalvez, las razones de su encierro deben ser buscadas no en el crimen de quienes no eran reos comunes, sino en su ideología de “agitador”. González Prada la explica muy bien en el mismo artículo de 1902, cuyo fragmento había escogido Del Barzo como epígrafe de su artículo para *El Radical*:

[...] El fenómeno más curioso se realiza a las faldas del Misti [...]: gracias a la acción enérgica y persistente de un grupo de jóvenes con valor y firmeza, Arequipa sacude su modorra, combate y promete formar el centro más fuerte de la emancipación de la Iglesia. Y cuando los hombres comienzan por destrozarse el yugo religioso, acaban por no sufrir la dominación política ni la tiranía social. (González Prada, 1939, p. 204)

Este era el *leitmotiv* detrás de la prisión de Urquieta, junto a Francisco Mostajo uno de los líderes del movimiento liberal independiente arequipeño que, además de compartir con González Prada un mismo “desprecio al catolicismo” de cuño positivista

(Ward, 2001, pp. 30-34), llegó a ser considerado por algunas historias locales como “el primer movimiento político que enarboló el socialismo en el Perú”: un “socialismo liberal”, vale aclarar, que “incluyó las tesis liberales de la burguesía como condiciones necesarias —aunque no suficientes— para conseguir su ideal de una sociedad en que todos trabajen, en que nadie se apropie del trabajo ajeno y en que se realice la igualdad social y económica” (Neira Avendaño, 1990, pp. 546, 551)¹⁵.

El camino que el “grupo de jóvenes” se trazó en su órgano de prensa para concretar dicho ideal no era menos ambicioso, habida cuenta de la situación social y política del sur peruano: realizar una revolución que podara, que renovase —no que destruyera— “el árbol del Estado, [...] las instituciones que forman sus órganos, [...] las energías individuales que componen los tejidos”¹⁶, según sugerían en una nueva metáfora organicista. Una revolución seguida de la reforma si lo pensamos en los términos del debate sostenido entre *El Radical* y Del Barzo o una “revolución evolutiva” en la misma clave del faro que los iluminaba desde Lima, Manuel González Prada (Sevilla-Vallejo, 2021; Ward, 2001, p. 134).

Fundado y dirigido por Urquieta, *El Ariete* (1901-1911) fungió como el “Semanario político doctrinario, órgano del Partido Independiente” (luego Partido Liberal Independiente), verdadera tribuna de combate contra el conservadurismo y catolicismo que dominaban cada aspecto de la aristocrática sociedad arequipeña. Mientras que algunos autores lo clasifican como un periódico radical más, otros lo consideran un antecedente del anarquismo local (Benoit de Velasco, 1980, p. 4) o bien lo incluyen dentro del amplio espectro de la prensa libertaria peruana editada en la primera década del siglo XX (Kapsoli, 1984, pp. 159-160). “‘El Ariete’ de Arequipa no anda muy lejos de ‘Simiente Roja’ ni de ‘Redención’, pues Francisco Mostajo tiene más de rebelde al estilo de Juan Grave que de político á la moda peruana” sentenciaba en 1905 el propio González Prada¹⁷.

Si González Prada destaca a Mostajo, la prensa comercial limeña se preocupará por Urquieta, al ver en él más que un apóstol de las ideas liberales y anticlericales. En ella aparece retratado como un “socialista desequilibrado” cuya “hoja pasquinezca” era la responsable “de incitar á los obreros a la

huelga revoltosa”; un predicador de “discursos anarquistas” que “en conferencias nocturnas que daba a los artesanos les hablaba de igualdad: les decía que la propiedad es un robo, —que el pueblo no debe tener más autoridad que el pueblo mismo”¹⁸. Este personaje singular permaneció con todo ese bagaje político a cuestas por cuatro años en La Paz y, como era esperable, no se dedicó solo a practicar, entre ricos y pobres, la medicina. En cuestión de meses pasó a presidir la Sociedad de Librepensadores de La Paz (la misma que Gosalvez había impulsado desde las páginas de *El Radical*)¹⁹ y se incorporó como socio honorario de la Sociedad Agustín Aspiazú²⁰, cenáculo intelectual organizado en 1899 por estudiantes liberales que había conmemorado en 1903, con un desfile, una bandera roja y pasteles y “tecito”, el primer 1° de mayo boliviano²¹.

Con estos antecedentes, Urquieta tampoco pudo quedarse en el molde. En una velada teatral de esa sociedad, su intervención ofendió a una parte del auditorio y la prensa por referirse, igual que González Prada ya desde su “Discurso en el Politeama” (1894 [1888], pp. 68-76), al conflicto del Pacífico y el rol de Chile en él: “la implacable fatalidad” que, de forma simultánea, “ha aplastado” a bolivianos y peruanos y en la actualidad seguía aplastando a través de la “ficción de armonía diplomática”²². A los conservadores no solo les molestó la intromisión del extranjero en un delicado asunto internacional saldado por el Congreso boliviano con el Tratado de Paz y Amistad de 1904. El mayor problema era el discurso basado en el “odio a la Religión [...] No respetar Dios ni Rey, Burlarse de toda ley” que profesaban los librepensadores bajo su dirección y la imagen del “intruso”, del “prófugo” y “sectario”, del “charlatán anarquista Que solo palos merece” dirá “Un Kallaguaya”, poeta contendiente cuyo seudónimo indio reivindicaba la medina ancestral versus la occidental ejercida por Urquieta²³.

Pese a los ataques, Urquieta no se dejó amedrentar y prosiguió con su labor al frente de la Sociedad de Librepensadores paceña, involucrándose a nombre de esta y del Partido Liberal de Arequipa en la previa del Congreso Internacional del Librepensamiento que se desarrolló entre el 20 y 23 de septiembre de 1906 en Buenos Aires. Firmaban junto a él un mensaje de “Confraternidad Perua-

no-Argentina”, Francisco Mostajo y el universitario puneño Francisco Chuquiuanca Ayulo, librepensador en este momento, ácrata e indigenista poco después²⁴. En el cosmopolita evento participaron 150 representantes (incluida una delegación boliviana) de las más variadas afinidades ideológicas²⁵. Basta ver las discusiones y proposiciones realizadas para pensar en un cónclave en absoluto alejado de “las cuestiones socialistas y de mera política”, según un “relator imparcial de los sucesos” (Uribe, 1908, p. 287). Anticlericalismo y educación racionalista, esos eran los temas que, amén de las diferencias, hermanaban a librepensadores, socialistas y anarquistas en un terreno común de diálogo (Rainieri, 2021); de ahí que apareciera de modo recurrente en los tres días de sesiones el reclamo por la libertad del pedagogo libertario catalán Francesc Ferrer i Guàrdia, fusilado el 13 de octubre de 1909.

Urquieta residió en La Paz hasta comienzos del mismo año, para regresar a Arequipa donde continuó provocando “un estado de agitación perpetua”²⁶. Otro poema más benevolente rubricado por “M.V.M.” lo caracterizaba de mil maneras:

Luchador formidable. Polemista de escuela. Innovador y revolucionario. Rebelde: de los hombres y de las cosas, de su tiempo y de su centro [...] Heraldo avanzado de santos anhelos reivindicatrices [...] sobre las muchedumbres irredentas en veces ostenta, la escarapela roja del mañana libertario. Así es Urquieta.

Con todo, el médico peruano no era otro Del Barzo. Si bien lo sabemos conocedor y hasta simpaticante del ideario anarquista, no podemos afirmar —al menos no de forma taxativa— que durante su estadía en la capital boliviana haya actuado como un nuevo “sembrador de ideas”. Recién a finales de la década de 1910, el liberalismo de Urquieta se confundirá todavía más con la clase trabajadora y el anarquismo que ganaba terreno en la convulsionada Arequipa (Fernández Llerena, 1983). Sin embargo, su intervención en dicha ciudad contribuyó a allanar conciencias, implicándose como un actor más, junto a Del Barzo, González Prada y con seguridad otros en el proceso ideológico inaugurado con la posguerra del Pacífico: la radicalización y emancipación de artesanos e intelectuales del conservadurismo y liberalismo decimonónicos.

3. Estética y política. Arturo Peralta Miranda o Juan Cajal y Gustavo Navarro o Tristán Marof

El lugar de donde partió y a donde regresó Urquieta nos plantea la necesidad de desarrollar una agenda de pesquisas concentrada en los intercambios político-ideológicos alrededor del lago Titicaca, en ese triángulo de fronteras porosas comprendido entre La Paz, Arequipa y Cusco. Si seguimos la huella dejada por este personaje, podremos observar el movimiento de más “sujetos portadores” de ideas, así como de “soportes” escritos y orales (Tarcus, 2013, p. 31); registraremos, entonces, influencias poco o nada conocidas. Esta clase de vínculos pueden localizarse allí donde antes solo se habían observado préstamos prehispánicos y coloniales de tipo cultural, un aspecto más trabajado por la historia y la antropología. Ejemplo de ello es la figura de Arturo Pablo Peralta Miranda (1897-1969), más conocido por sus seudónimos: el de juventud, Juan Cajal, o el más famoso de adulto, Gamaliel Churata.

Nacido en Arequipa, poco después afincado en la vecina ciudad de Puno, Arturo Peralta tomó contacto desde muy joven con el anarquismo. Este corpus de ideas, junto con la preocupación por la cuestión indígena, será la base a partir de la cual procesará su identidad estético-política. Arturo Vilchis Cedillo (2017) ha identificado muy bien las distintas “vertientes de donde Churata alimentó su pensamiento y quehacer ácrata”. Vilchis considera, en primer lugar, el papel desempeñado por su padre, Demetrio Peralta, quien en el ocaso del siglo XIX fue miembro fundador de la Sociedad Fraternal de Artesanos de Puno. Según Elizabeth Monasterios Pérez, don Demetrio “había desafiado al catolicismo gamonalista convirtiéndose en predicador anarco-evangelista. Sus hijos, por tanto, crecieron en un ambiente radicalmente politizado a favor de demandas indígenas y bajo la influencia de la retórica liberadora del Nuevo Testamento” (2015, p. 989).

Hacia 1912, mientras en Lima ese anarquismo cobraba fuerza entre los artesanos y obreros criollos y mestizos (Hirsch, 2010), en la sierra sur se amalgamaba con el naciente indigenismo, generando adhesiones entre los trabajadores urbanos y aquellos sujetos que —desde la intersección ciudad-campo— bregaban por la redención indígena (Vilchis, 2008, p. 21). La literatura anarquista circulaba en la forma

de libros de “a peseta el tomo”, como las ediciones españolas de Sempere ofrecidas en los catálogos de las librerías de La Paz (Margarucci, 2022). Es posible que algunos de estos materiales se importaran del viejo continente, aunque con certeza cruzaban el lago Titicaca desde Bolivia o bien llegaban, de modo más enrevesado, de Chile y Argentina. A los textos canónicos europeos se le sumaban folletos y publicaciones periódicas, con más de una decena de títulos editados en la capital (en 1911 apareció *La Protesta* que se imprimió sin interrupciones hasta 1926) y localmente.

Arturo Peralta leyó a los clásicos como Piotr Kropotkin, Elisée Reclus y Jean Grave —su hija Estrella refiere dos libros de “cabecera”, “La Biblia y otro de un tal Grave, no recuerdo bien el nombre” (Vilchis, 2017)—. También a Manuel González Prada: los discursos, ensayos y artículos del radical-positivista y del anarquista y su poesía²⁷. Otro personaje al que Churata admiró en esta época es a Chuquihuanca Ayulo, a quien destacaba “como un luchador social, defensor de la causa indígena” (Pantigoso, 1999, p. 33). El joven Churata, empleado como cajista en la Tipografía Fournier, canalizó dichas inquietudes en distintos proyectos político-culturales: el Club Sport Juventud Obrera (1913), asociación de fútbol que funcionaba como la mascarada de un ateneo libertario que fundó y presidió, y el periódico *La Voz del Obrero* (1914-1918), en el que colaboró con poemas, artículos y semblanzas de personajes. Un mismo motivo de rebelión contra el poder apareció denunciado en los discursos públicos que lo llevaron al encierro entre julio de 1914 y enero de 1915 (Vilchis, 2020a).

Poco después de participar de la fundación de la revista *La Tea* (1917-¿1919?), publicación “posmodernista” que recogía el “espíritu polémico de renovación estética de la ‘Bohemia Andina’” (Pantigoso, 1999, p. 35), Churata emprendió un corto pero importante viaje. Empujado por la penuria económica y la curiosidad de quien quiere descubrirse y descubrir el mundo, el 24 de agosto de 1917 abandonó Puno. Desde el sur viajó más al sur, a Buenos Aires, para retornar al norte, haciendo su primera parada en Bolivia. Según Vilchis (2008, p. 35), Churata se trasladó de la capital argentina a Potosí, donde Avelino Córdova, dueño y director del diario *El Tiempo*, lo contrató como tipógrafo. Deslumbrado por su habilidad como oficial de imprenta, el italiano José Zampa, padre franciscano comprometido con la causa obrera e indígena que, a comienzos del

segundo gobierno de Ismael Montes (1913-1917), le había costado el destierro, le ofreció el mismo puesto en el periódico *La Propaganda* (1907-1932). Además de trabajo, este le dio acceso a su inmensa biblioteca y lo contactó con el escritor José Enrique Viaña, quien a su vez le presentó a los componentes de dos grupos locales: Los Raros y Los Noctámbulos.

Fruto de esta relación que concluyó con la fusión de ambos grupos, en esa opulenta ciudad colonial, la del cerro rico de Potosí, la de los socavones de sangre canjeados por un filón de plata, se desarrolló a partir de 1918 una “Gesta Bárbara” encabezada por una nueva generación de hombres de letras descontentos con el atraso y estancamiento cultural que se vivía en las primeras décadas del siglo XX. Churata fue el responsable de bautizar de ese modo al grupo en honor al libro de poesía *Castalia Bárbara* (1899), del escritor modernista Ricardo Jaimes Freyre, el cual surgió, en sus propias palabras, “como una contramarcha, como una contención, como un motín en las escuelas” (en Baptista, 1979, p. 73) de los talentos jóvenes e irrespetuosos frente a lo que se entendía entonces por civilización. El profesor de escuela Carlos Medinaceli, hombre ícono de la literatura boliviana años después, lo siguió en esta “lucha a brazo partido para defender el desarrollo de la propia personalidad y constituir un islote de refugio de la cultura en medio del océano de la tumultuosa mesocracia utilitaria que nos rodeaba” (En Baptista, 1979, p. 107). Así, los recuerdos de los protagonistas compilados por Mariano Baptista Gumucio traen al presente los modos diversos en que se expresó la gesta literaria. Sobre esta cuestión, Churata comentó: “¿Qué no hizo ‘Gesta Bárbara’ en la Villa Imperial! Lo hizo todo: teatro, conferencias, veladas literarias, revista, revolución aristárquica, dialogaciones platónicas, amistad y ruido” (En Baptista, 1979, p. 102).

Como destacan algunos autores, la vocación por el ideal estético que cimentó al colectivo, lo alejó de la política militante. Medinaceli otorga una visión profunda de ese rechazo que, en principio, los distinguía de la “primera generación” de intelectuales bolivianos (Romero, 2015); rechazo que, debemos señalar, no se tradujo como perfecta ausencia de intervención política.

A una voz en coro sixtino de voces, se ha entonado, con motivo del Centenario, exhortaciones de buena conducta, reforma y regeneración a los

bolivianos; se ha tributado loanzas a la patria [...] Nuestra impresión ante este Centenario, no es, no puede ser, de complacencia: no tenemos por qué enorgullecernos y carecemos de aquel sentimiento de “claridad y de fuerza, de serena confianza en la vida”, con que otras juventudes más felices que la nuestra, han cantado su día cívico: la nuestra ha sido una mocedad trabajada por el infortunio y hemos vivido experiencias bien tristes: nuestro patriotismo, por ende, es doliente y severo, “melancólico e implacable”... Y tal vez, más vale así. (En Baptista, 1979, p. 72)

Las palabras de Carlos Medinaceli remiten pues a una reacción contra todo lo que representaba el Centenario que estaba a la vuelta de la esquina. Parafraseando a Pablo Stefanoni (2015) podríamos decir que estamos frente a una generación de inconformistas del “pre-Centenario”, aun cuando es diferente, en varios aspectos, a la de los intelectuales disconformes de 1925. Dicho patriotismo truncado por los resultados de las guerras del Pacífico y del Acre con Brasil (1899-1903), inexistente en función del “enorme camino” que mediaba entre la perfección idealizada de la patria y la “áspera realidad del presente”, se erigía así, igual que en el caso de un cercano González Prada, como punto de partida para la actuación estético-política. Para Medinaceli,

[...] nuestra fórmula política, la única a que en nuestra conciencia de hombres del novecientos, podríamos dar pleno ascenso, es esta revolucionaria fórmula sternineana [¿stirnereana?]: basta ya de salvadores providenciales y mesiánicos redentores: todo redentor tiende al cesarismo: cada cual debe salvarse a sí mismo. (En Baptista, 1979, p. 72)

Como vemos, hay en esta reflexión una crítica social y una conciencia sobre la necesidad del cambio, pero, a diferencia de lo que proponía el intelectual limeño, está ausente como negación la perspectiva de la acción y transformación colectiva.

Quizás, sobre la base de este sentir, Churata haya considerado oportuno difundir y discutir las ideas de aquellos teóricos anarquistas quienes, a diferencia del anarcoindividualismo representado por el alemán Max Stirner, sí contemplaron esa clase de transformación en pos de la liberación del conjunto de las clases oprimidas:

[...] Casi siempre los **bárbaros** leíamos en seminario y discutíamos en mesa redonda, más fructíferamente porque nadie se daba humos, y era la nuestra una familiaridad juvenil y una comprensión deportiva. Debo acusarme de haber sido quien —sin éxito para ser verídico— arrastraba de las crinejas la cuestión social y divulgaba a los anarquistas Malato, Backunine, Reclus, Jean Grava (sic), etc. Tratando de inducir al grupo a “sentir” los problemas del pueblo. Vivíamos, bien que para el beneficio lírico sólo, sístole y diástole de la vida minera por las revelaciones puntuales no sé si Enrique Viaña, o el querido (y llorado) flaco Alurralde, que trabajaban en un ingenio o comenzaban a tomar contacto con la economía o el drama del socavón. Pero esto era pasajero. (Churata, 1971, p. 317; negritas en el original)

El asumido fracaso llevó a Churata a realizar una crítica posterior hacia los “bárbaros”, plural en el que se incluye, “por su estetismo intrascendente”, por su concepción platónica de la función intelectual o artística (Baptista, 1979, pp. 100-101). Pese a esta inclusión en el nosotros cuestionado, introduce un matiz entre su resolución “personal y acaso aislante” y la del grupo, a la que pondera coherente —antes, durante y después— como “francamente revolucionaria, literaria y política” (Baptista, 1979, p. 81). Aquí, en este punto, sería también una guía para él “el Maestro” González Prada.

Si ese primer intento —¿fallido?— de Churata se redujo, según lo que él mismo señala, al círculo íntimo del grupo²⁸, hubo una segunda apuesta por dar a conocer de forma pública el personaje descollante en el que se resumía el anarquismo de su Perú natal: “el maravilloso revolucionario peruano Manuel González Prada, de la estirpe de Nataniel Aguirre” (en Baptista, 1979, p. 81). Ahora bien, antes de analizar cómo receptó y a su vez difundió Churata a González Prada, conviene recordar que esta no era la primera vez que alguien invocaba en Bolivia su nombre, emparentado por medio de su familia materna con el escritor que presidía desde antaño el panteón de la literatura nacional.

Sorprende o, quizás no tanto, la reproducción completa en la edición del 29 de agosto de 1888 de *El Imparcial* de La Paz (editado en ese entonces por Gosálvez) del famoso discurso de González Prada en el Teatro Politeama de Lima. “Las justicieras aprecia-

ciones que han de leerse respecto del Perú [...] en parte pueden ser aplicables a nuestra República” sentenciaba la introducción a tales palabras un mes después de la velada en la que fueran pronunciadas²⁹. En el cambio de siglo, la obra gonzalezpradiana continuó irradiando desde Perú a Bolivia, esta vez, a través de *El Radical* dirigido por el mismo Gosálvez. A partir de entonces, algunos ilustrados bolivianos comenzaron a recitar desde oraciones³⁰ hasta párrafos completos extraídos de *Páginas libres*³¹, ese “folleto del afamado literato y paladín de las doctrinas liberales” a la venta desde 1896 en la céntrica librería paceña atendida en la segunda mitad del siglo XIX por los franceses Forgués, Pablo Gerard y Francisco³².

Sin embargo, estas entradas, importantes en sí mismas —pues nos hablan de una temprana difusión y recepción de Manuel González Prada— son fragmentos cortos y descontextualizados de una vasta trayectoria y producción intelectual que no es valorada en su conjunto. Gustavo Adolfo Navarro (1898-1979) y después Churata serán los primeros en Bolivia en recuperar esa totalidad, a raíz de su muerte acontecida el 22 de julio de 1918 en la Ciudad de los Reyes. Ya lo había dicho el difunto en su “Discurso en el Politeama”: “¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra!” (González Prada, 1894 [1888], p. 73).

A propósito de ese episodio, hallamos en la prensa comercial paceña dos obituarios en los que poco se dice sobre el pensamiento y acción de González Prada. El matutino liberal *El Tiempo* publica una biografía corta sin firma que enfatiza su fracaso en el mundo político peruano: “Ni sus ideas encuadraban en el país, ni González Prada tenía temple de político. Había nacido literato y de allí no debía salir”, señala su autor. En el artículo tampoco se explica por qué fundó “Los Parias, órgano anarquista” y se omite señalar el motivo —el “repudio” al militar golpista Oscar Benavides (1914-1915)— que lo hizo permanecer “muy poco tiempo” en la dirección de la Biblioteca Nacional (Tauzin-Castellanos, 2004, pp. 45-52)³³. Algo similar sucede con las líneas del exestudiante de derecho chuquisaqueño Gustavo Navarro, publicadas en la “Página Literaria” de *El Figaro* a raíz del reciente deceso de “dos idealistas americanos”: Manuel González Prada y Carlos Guido y Spano. Si bien las referencias acerca de la intervención del “apóstol peruano” en la arena política de su país cambian de signo, es decir, son positivas, la apreciación de Navarro es

demasiado vaga como para permitirles a los lectores del vocero radical rival de *El Tiempo* llegar a conocer al personaje³⁴.

Diferente es el contenido del capítulo que este le dedica a “El Hombre de Hierro” en *Poetas idealistas e idealismos de la América Hispana*, segundo libro posexilio en Chile y Argentina editado en 1919 en Bolivia. Allí, el joven Navarro —próximo a convertirse en Tristán Marof— no ahorra en elogios hacia quien fue uno de sus grandes referentes intelectuales (Topasso, 2007). El eje de la semblanza redactada dos meses antes de la desaparición física de su mentor está puesto en los “rugidos de león de don Manuel González Prada” con los que intentó quitarle de los hombros al pueblo peruano “el peso de tres siglos de esclavitud” (Navarro, 1919, p. 40). La misma tarea que, a su modo, se propondrá el intelectual boliviano, aun cuando su decurso político-ideológico, cambiantemente como el de González Prada, sea opuesto al de él. Aparecen sí, en el texto, alusiones a las disquisiciones eruditas del filósofo y al estilo bravo, combativo y virulento del literato, similar al propio que, tiempo después, caracterizará como un “anarquismo literario” (Marof, 1967, p. 127), pero el hilo conductor del relato de Navarro gira en torno a todo lo que había callado en su obituario.

Dos libros del peruano formaban parte de su biblioteca: *Páginas libres* (1894) y *Horas de lucha* (1908). De la primera, “obra primordial de González Prada”, destaca:

Toda la personalidad combativa del autor con ciertas intermitencias y claros, se encuentra en el libro, ya de conferencista, de orador, de polemista, de periodista de lucha, de pensador y aún de crítico literario y de reformador de la gramática. (Navarro, 1919, pp. 115-116)

Es el González Prada del siglo XIX. De la segunda opina:

En ‘Horas de Lucha’ se muestra acremente combativo. Su escudo de escritor es su vida sin mácula. Con ese escudo y su espada de acero hiere la religión católica. La hiere de muerte [...] Al primer golpe suceden otros y muchos, hasta que aniquila al adversario. Su filosofía es contundente, sus argumentos están retemplados. (Navarro, 1919, pp. 115-116)

Allí mismo se pregunta “¿qué clase de filosofía es la del apóstol?”, a lo que responde: “Idealista y altamente especulativa en el terreno moral y espiritual. Piensa por sí, no le entusiasma ninguna escuela” (Navarro, 1919, pp. 115-116). A él tampoco. Es el González Prada en transición, del siglo XIX al XX, período en el cual abandona, de forma progresiva, el “radical-positivismo” para abrazar las ideas del anarquismo, sin por ello dejar de visitar viejos temas y tópicos a los que no renunciará nunca.

Esa preferencia por el González Prada que se debate entre el liberalismo, el radicalismo y el positivismo atraviesa todo el capítulo de Navarro. Las batallas que rememora contra “los viejos pilares de los templos” y “los recintos parlamentarios”, “por la libertad de escribir, por todas las libertades diremos” (Navarro, 1919, pp. 111-113, 123), los artículos que cita³⁵, remiten a sus primeros años de hombre rebelde pero dejan sin cubrir, con sus idas y sus vueltas, “el sinuoso recorrido de González Prada” (Margarucci, 2020b, p. 313) que se resuelve en el momento de “la anarquía inmanentista”, la cual no excluye un diálogo complejo con el poder político (Tauzin-Castellanos, 2004; Ward, 2001).

En el mismo sentido, la concepción del intelectual que se deriva de estos planteos se relaciona con el González Prada de “Propaganda i ataque” citado al comienzo del texto, en donde antepone a “l’acción colectiva [...] el esfuerzo individual i solitario” de los hombres como él, responsables de esclarecer y libentar, de “mostrar al pueblo el horror de su envilecimiento i de su miseria” o, lo que es lo mismo, de dar “continuas descargas eléctricas al organismo amenazado de parálisis” en pos de revivirlo (González Prada, 1894 [1888], pp. 154-155). De ahí que en la contribución del boliviano solo haya un lugar reservado para el apóstol que “hacia el año mil ochocientos y ochenta [...] anda sólo por las calles coloniales y discurre solo, porque no tiene amigos” y para la “valiente juventud” que “hoy le rodea [...] le aplaude y le defiende”. No hay masas, ni pueblo, ni “muchedumbres” a decir del homenajead, solo “un heroico, un digno, peruano de leyenda. El Perú debía estar orgulloso con semejante titán”, concluye Gustavo Navarro (1919, pp. 111-112, 115).

El único artículo que Churata (o más bien Juan Cajal, como firmaba en aquella época) publicó en toda *Gesta Bárbara*³⁶, comparte el sentimiento de admiración hacia un González Prada similar en al-

gunos tramos, diferente en otros al de Navarro. En el número 3 de la revista potosina editada cinco meses después de su fallecimiento, arranca su “epitafio” sin vueltas ni rodeos:

[...] el muerto, héroe fue en las arenas del circo del ideal y de la razón. Su vida como su obra se pueden fundir en un versículo de evangelio: “Llegado el Maestro a tierra virgen, encontró a González Prada; y González Prada era más fuerte que él”.

Se trata de una recuperación doble, política y literaria, americana. Una proyección continental sugerida por Navarro, pero cuyo foco había quedado congelado en la dimensión nacional del “patriota”:

Aunque ha sido y es costumbre de la crítica, aquilatar la acción de la literatura de [González] Prada, circunscribiéndole al territorio peruano, hoy, más lógico y justo parece juzgarle a través del lente americano. Para probarlo, basta una somera revisión de las historias de nuestras naciones y se verá que su labor, a pesar de haber sido inspirada en cuestiones peruanas, tiene eficacia para cualesquiera de estas democracias. En efecto, el morbo del politiquerismo rutinario, la abyección doctrinaria y el nepotismo, son enfermedades endémicas de nuestro continente; y toda la labor de [González] Prada ha sido encaminada a decapitar ese vestigio. Lo ha logrado? No. Pero, las pequeñas reacciones que hoy se operen, las poderosas que es lógico esperar se operan, hacen prever que el suyo es el verbo purista y humano que higienizará los ambientes políticos de América. Por dos razones puede esperarse: 1º, porque las enfermedades de los organismos políticos no se curan con teorías más o menos reguladas en pautas académicas, porque son cuestiones en que interviene la conciencia popular. 2º, porque Prada fabrica el esqueleto del Estado, a base de Justicia y Sinceridad, normas, platónicas hoy, que encausan las reacciones de los pueblos [...].

Hoy como ayer, en el Perú (y en muchas naciones americanas) todo está por hacerse. Es decir, que el problema es de acción. Si se ha hablado mucho, se ha hecho poco; pues, después de [González] Prada, el escritor que ha ejercido, o ejerce, de vapuleador de ideas e instituciones, es Federico More³⁷.

Según entiende Churata, el diagnóstico y el “tratamiento” prescrito por González Prada eran aplicables no solo al Perú, sino a cualquier nación americana. He aquí la “voluntad universalista” que, como un sello propio, marcó su crítica a la “identidad colectiva del dominio” (Sevilla-Vallejo, 2021, pp. 23, 25). Una identidad o una “enfermedad endémica”, contagiosa y de difícil —aunque no imposible— curación, que afectaba tanto a ese país como a una Bolivia convaleciente en un sentido muy diferente al de Alcides Arguedas en *Pueblo enfermo* (1910), desde la cual y para la cual el autor del artículo estaba escribiendo.

Otro aspecto relevante de González Prada tenía que ver con su renovada visión del rol del intelectual, plasmada en el discurso “El intelectual y el obrero” que había dado ante un auditorio colmado de trabajadores en ocasión del primer 1º de Mayo peruano. Churata, a diferencia de Navarro, destaca del personaje su convicción sobre la necesidad de operar una “revolución que viene desde arriba” —siendo la intervención de los intelectuales sinónimo de “vapulear” ideas e instituciones— y “es operada desde abajo” afirma González Prada (1908, p. 63); de la mano de “la conciencia popular”, de “las reacciones de los pueblos” traduce el puneño.

Por eso, la siguiente característica que Churata pondera del anarquista peruano se relaciona con “su estilo” que “no ha sido superado. El magíster gramático y el oscuro obrero aprenden en él. Es porque [González] Prada no escribió para cenáculo alguno. No hay en su prosa la adiposidad cargante del adjetivo de algunos diplomáticos, que se precian de pensar alto”. La antítesis de la vocación esteticista de sus compañeros de grupo, a la que quizás estaba cuestionando, a la vez reafirmaba su propia actitud “revolucionaria, literaria y política”. Así, tanto en Navarro como en Churata, hay una recuperación del González Prada que ellos aspiraban a ser. Un juego de espejos que unía a estos “jóvenes a la obra”, acaso más a partir del efecto de la mimesis que de la influencia.

Pese a ello, la crítica a los escritores que recurren a “la adiposidad cargante del adjetivo” habilita la exaltación del hombre de letras, quien llega a considerar a *Páginas libres* —igual que Navarro— como “el libro céntrico de la literatura peruana”: “De no haber sido escrito, ni una sola personalidad se hubiera definido [...] [González] Prada les puso [a sus represen-

tantes] el libertinaje en el espíritu: prueba, las nuevas huestes poéticas en el Perú”. Ocupa el primer lugar en esas huestes un nombre que Churata repite a lo largo del artículo, otro periodista de Puno con residencia temporal boliviana: “Federico Guillermo More, el espíritu más libérrimo de la juventud peruana”.

La trascendencia de González Prada era, también en este aspecto, continental y su ejemplo se proyectaba hacia Bolivia:

Ningún escritor americano [...] ha poseído el estilo gallardo y acerado del autor de “Páginas libres”. En lengua castellana, González Prada es el más formidable estilista, pese, en su tumba, a Valera y a los demás señorones del clasicismo. Por eso la Academia, que abomina todo lo bueno [...] jamás soñó con nombrarle su correspondiente.

A este libro varias veces mencionado se le suman dos más recientes, muy distintos entre sí: *Horas de lucha* (1908) y *Exóticas* (1911). El primero de ellos remite al González Prada del inicio, el de la crítica “acerada” contra la sociedad y política peruana (y no solo, como había privilegiado Navarro, contra la religión católica); el segundo, a su “propuesta de innovación poética” (Ramos, 2018, p. 152), cuyo producto resultante era igualmente puesto en valor: “si es poeta de poco vuelo, siempre es estilista y pensador”. Churata se refiere además a “cada artículo suyo”, a los de la prensa comercial, radical y anarquista, para introducir la metáfora del “rugido del león, que desde la montaña amenaza clavar sus garras en el vientre de una sociedad enferma”.

Churata da un adiós a los “bárbaros” con este artículo cuya temática es también la despedida del que ya partió. En el siguiente número de *Gesta Bárbara* publicado en agosto de 1919 aparecen dos poemas de su autoría (“El verso humilde” y “Obsesión”)³⁸, pero él ya estaba de vuelta en Puno. Era un Churata diferente, conmovido por su paso por Bolivia tal como evidencia *La Tea*, donde profundiza su indigenismo e incorpora el americanismo (Vilchis, 2008, p. 31). A su regreso a este país en 1932, donde permanece casi la mitad de su vida, seguirá siendo un alma afín a la anarquía, un sustrato —es verdad— diluido aunque imborrable. Desde el periodismo continuará concibiendo la escritura, igual que la había concebido González Prada a lo largo de su vida, como un acto

de creación política y estética (Vilchis, 2020b). Para entonces, todo era diferente a 1918, pues el anarquismo era ahora una realidad en Bolivia, una identidad política en diálogo y disputa con otras que animarán la posguerra del Chaco hasta la Revolución de 1952: el comunismo, el trotskismo y el nacionalismo. Con todo, no resulta descabellado sugerir que, en la década de 1940, Churata se haya relacionado con una pléyade de anarquistas a quienes había anticipado. Los mismos que, un cuarto de siglo después, lo acompañaron en esta nueva y más duradera experiencia boliviana³⁹.

4. A modo de conclusión

Guillermo Lora no fue el único autor que hizo de Bolivia un caso excepcional en el marco continental, fruto de su condición de país mediterráneo y atrasado. Un caso, en verdad, distante para muchos, exótico para otros. El conflicto del Pacífico que le costó la salida al mar determinó, en efecto, su aislamiento, aunque este —tal cual quedó demostrado en el artículo— fue relativo. De tal manera, antes y también después de la guerra, Bolivia estuvo lejos de ser un país desconectado de su tiempo, desconectado de las ideas o de los debates que animaban la marcha del mundo. Del mismo modo, la tesis del espacio “rezagado” es igualmente pasible de ser cuestionada, en la medida en que, como pudimos observar, durante las dos primeras décadas del siglo XX el anarquismo, el liberalismo radical y el vanguardismo literario eran objeto de discusión tanto en la prensa comercial, revistas y grupos de La Paz y Potosí como en los de Lima, Arequipa y Puno.

Las ideas, esos y otros “ismos”, es cierto, no llegaron a Bolivia con el “gringo” italiano o español. No bajaron con ellos de los barcos que hacían la travesía por el océano Atlántico, aunque sí cruzaron un lago que parece mar, el Titicaca. La vía desde el Perú serrano y limeño, imaginada, intuita, aunque desconocida, fue recorrida de norte a sur y de sur a norte por los personajes que transitaban estas páginas. Los mismos que, además de circuitos de sociabilidad comunes, compartieron compromisos divididos: con el anarquismo, pero también con el radicalismo y el librepensamiento o el vanguardismo, propuestas políticas o estético-políticas “hermanas” por su “modernidad” (Ward, 2001) detrás de las que se camuflaba el disruptivo contenido del catecismo libertario y una misma influencia proyectada como difusión de una

figura aún más prominente que ellos, Manuel González Prada.

La vía peruana, con estas características y cronología particular, difirió de la profundidad que le hubo de aportar la vía argentina conectada con Europa; difirió de la masividad que le hubo de aportar la vía chilena conectada con el espacio salitrero y los miles de pampinos que devolvía con regularidad al Altiplano, pero al mismo tiempo tuvo un sentido convergente con el de ellas. No un sentido geográfico, sino político. Esto es, romper las cadenas del conservadurismo y el liberalismo que jalonaban, por igual, a artesanos e intelectuales a la sumisión política. Promover la radicalización y emancipación ideológica por las que, desde su pensamiento y acción, González Prada bregaba, y sembrar —en el mismo acto— la semilla del anarquismo.

Es decir, y siguiendo a Roberto Schwarz (1973), esas ideas en absoluto estuvieron “fuera de lugar”. Ni en Bolivia, como sugiere Lora, ni tampoco en el Perú, pues tras la debacle de la guerra del Pacífico se convirtieron en “dos pueblos unificados por el infortunio” y compartieron la misma senda entre regeneradora y revolucionaria⁴⁰. Así, en las primeras décadas del siglo

XX se configuró en torno a la accidentada geografía andina un vasto y enredado mapa en el que se incluyen y confunden, se dibujan y desdibujan las vías de difusión regionales que aquí, en su versión peruana, estimamos relevante volver a trazar valiéndonos del cruce de la historia de las ideas y la historia social.

El influjo resultante de las intervenciones de una generación de intelectuales contemporánea a González Prada —Del Barzo y Urquieta— y otra posterior a él —Churata y Navarro—, podría objetarse, fue momentáneo o fugaz, episódico, pero distinta fue la acción combinada de todas esas vías sobre las que se superpuso una europea. Todavía más: en la década de 1920, con un movimiento anarquista ya establecido, pero débilmente relacionado con Perú (Margarucci, 2019), continuaron llegando a Bolivia nuevas piezas de la obra de un hombre como González Prada que supo ser un verdadero rompecabezas. Los procesos de difusión y recepción, como sus decisivos efectos políticos, se inscriben así en la temporalidad larga que otorga la sedimentación de décadas. En el caso boliviano, en una historia de medio siglo, sobre la que recién ahora comenzamos a problematizar sus múltiples orígenes transfronterizos.

Notas

- 1 Agradezco a Arturo Vilchis Cedillo, Horacio Tarcus y Eduardo Pillaca Matos por la lectura y comentarios de una versión preliminar del artículo y compartirme algunos documentos. Asimismo, al CEDLA de Ámsterdam por la beca concedida en 2020 (Slicher van Bath de Jong Fonds), que me permitió relevar en Bolivia una parte del corpus documental aquí trabajado, y al Programa FONDECYT Postdoctorado de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) de Chile (Proyecto N° 3230006).
- 2 (1902, 23 de marzo). Rectificación necesaria. En *El Comercio de Bolivia*, La Paz; (1902, 27 de junio). Corte suprema. En *El Comercio de Bolivia*; (1903, 4 de septiembre). En Bolivia. Víctima del clericalismo. En *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, Madrid.
- 3 (1901, 3 de agosto). *El Radical* de La Paz, como plagario (sic). En *El Libre Pensamiento*, Lima.
- 4 (1902, 3 de enero). Unión Fraternal de Joyeros. En *El Comercio*, Lima.
- 5 Delfín Lévano, autor de su obituario tras su repentina muerte el 8 de julio de 1920 a causa de un problema cardíaco, recuerda a Del Barzo como a “uno de los primeros divulgadores del ideal anarquista por esta tierra de los incas. En esta propaganda supo dedicar todo su entusiasmo e inteligencia, contribuyendo a la fundación de ‘Los Parias’ (al [sic] primer órgano anarquista) [1904-1910], ‘Simiente Roja’ [1904-1907], ‘Humildad’ [i.e. *Humanidad*, 1906] y ‘Páginas Libres’ [1910]”. En estas y otras hojas el joyero colaboró asimismo como redactor. “En los últimos años, recordando sus arrestos de luchador y de propagandista, formó en unión de otros el Partido Socialista del Perú, del que fue su secretario general y podemos decir la espina dorsal. Dentro del partido supo mantener todo el espíritu revolucionario del primitivo marxismo y contener todas las ambiciones personales que se desataban entre algunos de sus correligionarios”. D. L. (1920, noviembre). Un sembrador de ideas.

- 6 En *Armonía Social*, Lima.
- 7 El primer Centro Socialista conocido de Lima es el "1° de Mayo" que se instaló poco antes del segundo 1 de mayo celebrado en esa ciudad en 1906. En dicha celebración, organizada por la Sociedad de Panaderos Estrella del Perú en el templo masónico del callejón de San Francisco, confluyeron masones como Dam —aunque cada vez más cerca del anarquismo— y anarquistas como Lévano, Del Barzo y Urmarchea. (1906, 2 de mayo). El 1° de mayo en Lima. En *El Comercio*.
- 8 Del Barzo, C. (1902, 24 de mayo). Crónica Internacional. En *El Radical*.
- 9 Tassara se encontraba detenido a causa del ataque perpetrado por trabajadores y empleados de *El Comercio* de Lima a las oficinas de *La Idea Libre*. Esta enemistad tenía origen en la fuerte crítica realizada por el periódico radical y su director al gobierno de Eduardo López de Romaña (1899-1903). Uno de esos artículos había sido reproducido en marzo de 1901 por *El Radical*, es decir, antes que este incorporara a Del Barzo como "cronista". Tassara, G. (1901, 15 de marzo). ¿Tolerancia? En *El Radical*; (1902, 4 de junio). Gliserio Tassara. En *El Radical*.
- 10 Del Barzo, C. (1902, 31 de mayo). Crónica Internacional. En *El Radical*.
- 11 La Redacción (1902, 7 de junio). Necesidad de una reforma. En *El Radical*.
- 12 Del Barzo, C. (1902, 23 de julio). Crónica Internacional. En *El Radical*.
- 13 (1906, 24 de mayo). Comunicado. Don José Gosálvez Millán. En *El Diario*, La Paz.
- 14 (1904, 24 de marzo). Arequipa. En *El Comercio*; (1904, 26 de marzo). Arequipa. En *El Comercio*; (1904, 31 de julio). Arequipa. Fuga de Urquieta. En *El Comercio*.
- 15 Sobre las distintas interpretaciones del carácter del movimiento liberal independiente de Arequipa, véase: Fernández Llerena (1984) y Ballón Lozada (1992), entre otros.
- 16 (1901, diciembre). Pues bien, sí, somos revolucionarios. En *El Ariete*, Arequipa, cit. en Fernández Llerena (1984, p. 67).
- 17 L. M. (1905, junio). El comienzo. En *Los Parias*, Lima.
- 18 (1902, 8 de julio). Arequipa. En *El Comercio*; (1904, 14 de abril). Arequipa. En *El Comercio*.
- 19 (1902, 19 de septiembre). En Bolivia. En *Las Dominicales del Libre Pensamiento*; (1905, 20 de julio). Ecos de la velada del 17. En *El Diario*.
- 20 (1905, 14 de julio). Velada literaria. En *El Comercio de Bolivia*.
- 21 J. C. G. (1941, 1 de mayo). Homenaje a los Trabajadores de Bolivia. En *El Diario*.
- 22 Lino Urquieta, M. (1905, 21 de julio). Del doctor Urquieta. En *El Diario*.
- 23 Un Kallaguaya (1905, 23 de julio). Oh! qué tempora—Oh! qué mores. Tiempo de los habladores. En *El Comercio de Bolivia*.
- 24 (1906, 1 de junio). Glorificación de Buenos Aires. En *Las Dominicales del Libre Pensamiento*.
- 25 (1906, 6 de septiembre). Argentina. Congreso de Libre Pensadores. Representación mundial. En *El Comercio de Bolivia*; (1907). Congreso Internacional del Libre Pensamiento. En *Almanaque Anticlerical Sudamericano*, Montevideo, pp. 29-38.
- 26 (1909, 1 de marzo). Arequipa. En *El Comercio*.
- 27 Las lecturas que Churata recupera de Manuel González Prada en el artículo que le dedica en el número 3 de *Gesta Bárbara* incluyen tres libros — *Páginas libres*, *Horas de lucha* y *Exóticas*— y sus artículos de prensa cuyos títulos no precisa. Es posible que Churata tuviera acceso no solo a los artículos publicados en la prensa comercial y radical (reproducidos en los dos primeros libros), sino también a aquellos de los periódicos anarquistas de Lima (por ejemplo, *Los Parias* o *La Protesta*) compilados

- por su hijo de forma póstuma en *Anarquía* (1936) y *Prosa menuda* (1941). Cajal, J. (1918). Manuel González Prada. *Gesta Bárbara* (Potosí), 3.
- 28 Un Churata escéptico con el paso de los años sostendrá que su intento fracasó. De todos modos, cabe dejar planteada la pregunta a modo de hipótesis sobre el impacto que su labor proselitista pudo haber tenido entre algunos de los "bárbaros". Por ejemplo, en Carlos Medinaceli, quien en 1931 escribió una informada biografía en la que rinde tributo a "Rafael Barret. Un americano de España" (Medinaceli, 1955). Como veremos, un lugar análogo, el de pensador de América, lo ocupará para Churata otro anarquista: Manuel González Prada.
- 29 (1888, 29 de agosto). Discurso. En *El Imparcial*, La Paz.
- 30 Chirveches, A. (1905, 21 de julio). Nuestra educación en arte. En *El Diario*.
- 31 En 1912 un joven Ignacio Prudencio Bustillo (2014, p. 177) reseña el libro *Diamantes sudamericanos* (1912) de Joaquín de Lemoine para *El País* de Sucre. Allí, el escritor chuquisaqueño destaca al "gigante del pensamiento [...] tenaz luchador" González Prada y reproduce el párrafo con el que este abre el artículo "15 de julio" (1890) incluido en *Páginas libres*.
- 32 (1896, 30 de marzo). Páginas Libres por Manuel González Prada. En *El Imparcial*.
- 33 (1918, 25 de julio). El pensador peruano Manuel González Prada, que murió ayer en Lima. En *El Tiempo*, La Paz.
- 34 Navarro, G. (1918, 28 de julio). Manuel González Prada y Carlos Guido y Spano. En *El Fígaro*, La Paz.
- 35 "Propaganda i ataque" (1888), "Libertad d'escibir" (1889) y "La muerte y la vida" (1890) y "Renan" (1893), todos ellos publicados en *Páginas libres*. El segundo texto de González Prada, aparecido por primera vez en *La Integridad* de Lima (1891-1902), era uno de sus preferidos.
- 36 La revista *Gesta Bárbara* de Potosí editó solo 10 números, espaciados en ocho años entre junio de 1918 (número 1 que aparece como suplemento del interdiario *Sur* [1914-1918], allegado al Partido Republicano) y noviembre de 1926. Además de este artículo, Juan Cajal publicó varios comentarios a otros textos, poemas y una cita hasta el número 5, aparecido en octubre de 1919.
- 37 Cajal, J. (1918). Manuel González Prada. *Gesta Bárbara* (Potosí), 3.
- 38 Cajal, J. (1919). El verso humilde; Obsesión. *Gesta Bárbara* (Potosí), 4.
- 39 En un manuscrito inédito, Vilchis Cedillo sugiere la hipótesis que Liber Forti y Oscar Vargas del Carpio, dos personajes centrales del anarquismo paceño y tupiceño de los años cuarenta, frecuentaron su casa ubicada en San Pedro, barrio donde también ellos vivían. Para 1946, Churata trabajaba como periodista en el diario *Última Hora* y Forti como linotipista en *La Razón*. Junto a él, otros anarquistas, animaban el gremio de los gráficos.
- 40 Lino Urquieta, M. (1905, 21 de julio). Del doctor Urquieta. En *El Diario*.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, A. (1910). *Pueblo enfermo: contribución a la psicología de los pueblos hispano-americanos* (2.^a edición corregida y aumentada Casa Editorial de Vda. de Luis Tasso.
- Ballón Lozada, H. (1992). *Cien años de vida política de Arequipa, 1890-1990*, vol. I. Universidad Nacional de San Agustín.
- Baptista Gumucio, M. (1979). *Atrevámonos a ser bolivianos: vida y epistolario de Carlos Medinaceli*. Última Hora.
- Beltroy, M. (1924). González Prada versificador. En R. Blanco Fombona, *Manuel González Prada por los más notables escritores del Perú y América* (pp. 89-109). Librería e Imprenta H. G. Rozas.
- Benoit de Velasco, B. (1980). *El ideario anarquista y su penetración en el área rural*. Taller de Estudios Andinos.
- Bonilla, H. (2008). Los Andes: la metamorfosis y los particularismos de una región. *Crítica y Emancipación*, 1, 102-125.

- Bourdieu, P. (1999). Las condiciones sociales de la circulación de las ideas. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 159-170). Eudeba.
- Churata, G. (1971). *Antología y valoración*. Ediciones Instituto Puneño de Cultura.
- Darnton, R. (2010). *El beso de Lamourette: reflexiones sobre historia cultural*. Fondo de Cultura Económica.
- Delhom, J. (1996). *Manuel González Prada et ses sources d'influence. De la philosophie à la politique*. [Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia], Université de Perpignan, Faculté des Lettres et Sciences Humaines.
- Delhom, J. (2011). Aproximación a las fuentes del pensamiento filosófico y político de Manuel González Prada: un bosquejo de biografía intelectual. *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 42, 21-42. <https://doi.org/10.18441/ibam.11.2011.42.21-42>
- Fernández Llerena, R. (1983). *Arequipa. La jornada de las 8 horas, la primera huelga general*. Arequipa.
- Fernández Llerena, R. (1984). *Los orígenes del movimiento obrero en Arequipa: el Partido Liberal y el 1º de mayo de 1906*. Amauta, Tarea.
- González Prada, M. (1894). *Páginas libres*. Tipografía de Paul Dupont. <https://archive.org/details/pajinaslibres00gonz/page/152/mode/2up>
- González Prada, M. (1908). *Horas de lucha*. Tipografía El Progreso Literario.
- González Prada, M. (1911). *Exóticas*. Tipografía El Lucero.
- González Prada, M. (1939). *Propaganda y ataque*. Ediciones Imán.
- Hirsch, S. (2010). Peruvian anarcho-syndicalism: adapting transnational influences and forging counter hegemonic practices, 1905-1930. En S. Hirsch y L. Van der Walt (eds.), *Anarchism and Syndicalism in the Colonial and Postcolonial World, 1870-1940* (pp. 227-271). Brill.
- Kapsoli, W. (1984). *Ayllus del Sol. Anarquismo y utopía andina*. Tarea.
- Lora, G. (1984). *Nociones de sindicalismo*. Vocero Fabril, Escuela de Sindicalismo.
- Lora, G. (1985). *El marxismo en Bolivia*.
- Margarucci, I. (2019). Apuntes sobre el movimiento anarquista en Perú y Bolivia, 1880-1930. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.77382>
- Margarucci, I. (2020a). Repensando el anarquismo en América Latina. ¿Del nacionalismo metodológico a un giro transnacional incompleto? *Prohistoria*, 34, 251-280. <https://doi.org/10.35305/prohistoria.vi.1351>
- Margarucci, I. (2020b). Del Atlántico a los Andes. Notas sobre las relaciones del anarquismo argentino y boliviano, 1922-1927. *Anuario IEHS*, 35(1), 27-50. <https://ojs2.fch.unicen.edu.ar/ojs-3.1.0/index.php/anuario-ies/article/view/632>
- Margarucci, I. (2020c). La ideología anarquista de Manuel González Prada en la prensa libertaria peruana de comienzos de siglo XX. *Revista Izquierdas*, 49, 312-329. <https://doi.org/10.4067/S0718-50492020000100218>
- Margarucci, I. (2022). Libros e impresos anarquistas en la Bolivia de entresiglos. Lectores y lecturas de Pierre-Joseph Proudhon y Piotr Kropotkin en el país de los Andes. *Rúbrica Contemporánea*, 11(21), 93-115. <https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.251>
- Margarucci, I. & Godoy Sepúlveda, E. (2020). Anarquistas "en movimiento". Redes de circulación e intercambio en el Norte Grande, 1900-1930. *Diálogo Andino*, 63, 249-260. <https://doi.org/10.4067/S0719-26812020000300249>
- Margarucci, I. y Hernández, J. L. (2020). Las izquierdas bolivianas en el 'pre-52'. Un balance historiográfico. *Revista Izquierdas*, 49, 4449-4478. <https://doi.org/10.4067/S0718-50492020000100218>
- Marof, T. (1967). *La novela de un hombre. Memorias*, vol. I. La Paz: Editorial del Estado.
- Medinaceli, C. (1955). Rafael Barret. Un americano de España. En *Páginas de mi vida* (pp. 125-130). Potosí: Editorial Potosí.
- Mendieta Parada, P. y Bridikhina, E. (2018). *Amanecer en Rojo. Marxismo, socialismo y comunismo en Bolivia (1880-1932)*. La Paz: Centro de Investigaciones Sociales.
- Monasterios Pérez, E. (2015). Revisionismos inesperados. La contramarcha vanguardista de Gamaliel Churata y Arturo Borda. *Revista Iberoamericana*, 81(253), 989-1013. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2015.7336>
- Navarro, G. (1919). *Poetas idealistas e idealismos de la América Hispana*. Editorial Medina.

- Neira Avendaño, M. (1990). *Historia general de Arequipa*. Fundación M. J. Bustamante de la Fuente.
- Ocampo Moscoso, E. (1978). *Historia del periodismo boliviano*. Librería Editorial "Juventud".
- Pantigoso, M. (1999). *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Universidad Ricardo Palma.
- Pereda Torres, R. (1982). *Historia de las luchas sociales del movimiento obrero en el Perú republicano, 1858-1917*. EDIMSSA.
- Prudencio Bustillo, I. (2014). *Páginas dispersas*. Sucre: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.
- Rainieri, M. (2021). Entre buenos compañeros y liberales de abolengo. Anarquistas y librepensadores a comienzos del siglo XX en la Argentina. Ponencia presentada en *III Jornadas Internacionales de Historia de los/as Trabajadores/as y las Izquierdas*, Buenos Aires, Argentina.
- Ramos Chacón, M. A. (2018). Arte y ciencia de la poesía: Minúsculas (1901) y Exóticas (1911) de Manuel González Prada. *Entre Caníbales*, 8, 145-161.
- Rodríguez Leyton, N. (2013). *Un anarquismo singular: Gustavo A. Navarro-Cesáreo Capriles, 1918-1924*. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.
- Romero Pittari, S. (2015). *Las Claudinas: libros y sensibilidades a principios del siglo XX en Bolivia*. Plural editores.
- Sánchez, L. A. (1976). *Mito y realidad de González Prada*. Editorial Pablo L. Villanueva.
- Sánchez, L. A. (1977). *Nuestras vidas son los ríos... Historia y leyenda de los González Prada*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones.
- Schwarz, R. (1973). As ideias fora do lugar. *Estudos Cebrap*, 3, 151-161.
- Sevilla-Vallejo, S. (2021). Estudio identitario de la revolución evolutiva en la obra de Manuel González Prada. *Letras (Lima)*, 92(135), 21-31. <https://doi.org/10.30920/letras.92.135.2>
- Sobrevilla, D. (2009). *Manuel González Prada: los jóvenes a la obra! Textos esenciales*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Stefanoni, P. (2015). *Los inconformistas del Centenario: Intelectuales, socialismo y nación en una Bolivia en crisis (1925-1939)*. Plural editores.
- Tarcus, H. (2013). *Marx en la Argentina: sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos*. Siglo XXI.
- Tauzin-Castellanos, I. (2004). Escrituras y poderes. Manuel González Prada y el poder político, 1912-1918. *Escritura y Pensamiento*, 15, 37-63. <https://doi.org/10.15381/escrypensam.v7i15.7769>
- Topasso, H. (2007). *Tristán Marof o el enigma de América Latina*. [Tesis para optar por el grado de Licenciado en Historia], Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
- Uribe Uribe, R. (1908). *Por la América del Sur*, vol. II. Imprenta Eléctra.
- Valdivia, M. I. (2010). *El liberalismo social en el Perú: masones, bomberos, librepensadores y anarquistas durante el siglo XIX*. Asamblea Nacional de Rectores.
- Vilchis Cedillo, A. (2008). *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. América Nuestra-Rumi Maki.
- Vilchis Cedillo, A. (2017). Gamaliel Churata, anarquismo y educación. *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, 8(30). <http://www.pacarinadelsur.com/nuestra-america/amautas-y-horizontes/1429-gamaliel-churata-anarquismo-y-educacion>
- Vilchis Cedillo, A. (2020a). Arturo Peralta conociendo a Juan Cajal en La Voz del Obrero. *Mariposa Mundial. Revista de literatura*, 26. <https://mariposamundial.com/bookstore/mariposa-mundial-26/>

- Vilchis Cedillo, A. (2020b). Escritura y filosofía política en Gamaliel Churata. En E. Monasterios Pérez y M. Mamani Macedo (Eds.), *Gamaliel Churata: El escritor, el filósofo, el artista que no conocíamos* (pp. 183-201). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- Vilchis Cedillo, A. (s. f.). Churata, irpiri libertario del periodismo boliviano. Manuscrito inédito.
- Ward, T. (2001). *La anarquía inmanentista de Manuel González Prada*. Universidad Ricardo Palma, Editorial Horizonte.
- Ward, T. (Ed.). (2010). "El porvenir nos debe una victoria": la insólita modernidad de Manuel González Prada. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Zavaleta Mercado, R. (2008). *Lo nacional-popular en Bolivia*. Plural editores.

La escuela como laboratorio de políticas educativo-culturales (sobre la experiencia estética de José Antonio Encinas)

School as Laboratory of Educational-Cultural Policies (on the Aesthetic Experience of José Antonio Encinas)

Javier Teofilo Suárez-Trejo

Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

Contacto: jasuarez@uahurtado.cl

<https://orcid.org/0000-0002-3092-447X>

RESUMEN

A partir del análisis de la experiencia de José Antonio Encinas (Perú, 1888-1958) como director del Centro Escolar n.º 881, el presente ensayo propone que la experiencia estética es una forma productiva para rearticular reflexión pedagógico-humanística y diseño de políticas educativo-culturales, cuyo fin es ofrecer a los estudiantes las herramientas necesarias para su autodiseño personal. En la primera parte, se define y analizan los componentes de la experiencia estética que se desprenden del proyecto pedagógico de Encinas, en cuanto producto de conocimientos y experiencias nacionales e internacionales que apuntan a la construcción de una sociedad democrática; a través de la experiencia estética, la praxis pedagógica tendría un rol clave en el diseño de políticas educativo-culturales situadas y viables desde la escuela. La segunda parte se enfoca en diversas experiencias durante la gestión de Encinas (implementación de talleres; organización de obras de teatro y periódicos; y su original interpretación de la vida-obra de los hermanos Peralta, exalumnos del Centro) con el fin de mostrar el valor de la experiencia estética para la transformación social. Al final de esta investigación se habrá demostrado que el componente estético de esta pedagogía no debe identificarse con la institución "arte", sino con una experiencia orgánica de autodiseño y autogobierno comunitario.

Palabras claves: Pedagogía; Experiencia estética; Políticas culturales; Políticas educativas; Escuela; Puno; José Antonio Encinas

ABSTRACT

Based on the analysis of the experience of José Antonio Encinas (Peru, 1888-1958) as director of School Center No. 881, this essay proposes that the aesthetic experience is a productive way to rearticulate pedagogical-humanistic reflection and the design of educational-cultural policies, whose purpose is to offer students the necessary tools for their personal self-design. The first part defines and analyzes the components of the aesthetic experience that emerge from Encinas' pedagogical project, as a product of national and international knowledge and experiences that aim at the construction of a democratic society; through the aesthetic experience, pedagogical praxis would play a key role in the design of educational-cultural policies that are situated and viable from the school. The second part focuses on various experiences during Encinas' leadership (implementation of workshops; organization of plays and newspapers; and his original interpretation of the life and work of the Peralta brothers, former students of the Center) in order to show the value of aesthetic experience for social transformation. By the end of this research, it will have been demonstrated that the aesthetic component of this pedagogy should not be identified with the institution "art", but with an organic experience of self-design and community self-government.

Keywords: Pedagogy; Aesthetics Experience; Cultural Policies; Educational Policies; School; Puno; José Antonio Encinas.

A Puno, con esperanza pedagógica.

1. Introducción. ¿Políticas culturales y/o educativas? En torno a un “desdoblamiento” histórico

¿Cuál es la relación, entonces, entre políticas públicas¹ culturales y educativas? Uno de los problemas de su diseño e implementación en el Perú es la reducida comunicación entre Humanidades y Educación en la universidad. Aunque en los últimos años la situación ha mejorado, todavía es común que los humanistas estudien un diplomado o maestría en Gestión cultural, debido a que sus carreras no les ofrecen las herramientas suficientes para desarrollarse en ese campo del mercado laboral.

Más grave aún es que los planes de estudio no les ofrezcan las herramientas pedagógicas para desempeñarse eficazmente en la enseñanza, otra de las posibilidades del mercado laboral. Lejos de promover la reflexión y la innovación pedagógicas, las facultades de Humanidades parecen estar convencidas de que su principal labor es formar “investigadores”, sin tomar en cuenta la realidad a la que sus egresados deberán enfrentarse². Una consecuencia de esta desconexión es que el estudio de las políticas culturales³ queda restringido a las carreras humanísticas, mientras que el análisis y el diseño de políticas educativas⁴ parece ser exclusividad de los profesionales de la educación.

Existe una noción de las políticas culturales que las entiende a partir de la idea de “gubernamentalidad”, es decir, de los procesos a través de los cuales el Estado llega a administrar a los individuos (Foucault, 1991, pp. 87-90). Desde esta perspectiva, tales políticas no serían sino una forma de “hegemonía” que está asegurada cuando “la cultura dominante usa la educación, la filosofía, la religión, la estética y el arte para hacer que su dominio aparezca como normal y natural para los grupos heterogéneos que constituyen la sociedad” (Miller y Yudice, 2002, p. 9).

Sucede que esta visión “gubernamental” también se ha aplicado al análisis de las políticas educativas (y de disciplinas como la Pedagogía), de modo tal que se ha privilegiado la crítica de estas (por ejemplo, desde los Estudios culturales de cuño posmoderno), generándose un profundo escepticismo con respecto a los valores que estas pueden promover; dicha actitud ha tenido como consecuencia “un casi exclusivo énfasis antropológico o sociológico en los

productos y significados de la cultura popular” (Stanbridge, 2002, p. 125). Se analizan y critican, entonces, los efectos gubernamentales de tales políticas, pero se deja de lado su potencia como promotoras de pensamiento crítico, así como las condiciones concretas para su diseño e implementación efectiva.

Esta desconexión también puede verse en la historia del nombre de la actual Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (de la que José Antonio Encinas fue rector). En el siglo XX, durante el gobierno de Augusto B. Leguía, la Ley Orgánica de Enseñanza de 1921, le da el título de Facultad de Filosofía, Historia y Letras; en 1928, el Estatuto Universitario retorna al nombre, otorgado por el Reglamento General de Instrucción Pública en 1876, de Facultad de Letras. Posteriormente, durante el gobierno de Óscar R. Benavides, se le llama nuevamente Facultad de Filosofía, Historia y Letras. En 1941, la Ley Orgánica de Educación Pública, dada por el presidente Manuel Prado, la amplía y titula Facultad de Letras y Pedagogía, pero, en 1946, durante el gobierno de José Luis Bustamante, la Facultad vuelve a su nombre original, Facultad de Letras. Finalmente, en 1965, durante el gobierno de Fernando Belaunde, el nombre se volvió a modificar adoptándose el de Facultad de Letras y Ciencias Humanas, que se mantiene hasta la actualidad.

La ley de 1941 introdujo una de las más significativas modificaciones en la Facultad: la sección de Pedagogía fue elevada al grado de cofacultad mediante la denominación de Facultad de Letras y Pedagogía. En consecuencia, se incluyó a la Pedagogía como una de las especialidades en las que se otorgaba el grado de doctor. El sistema de cofacultad, sin embargo, fue eliminado en abril de 1946 tras la promulgación de la Ley n.º 10555 (Nuevo Estatuto Universitario), la misma que establecía la creación de la Facultad de Letras y la Facultad de Educación:

Artículo 67º— Se crea en la Universidad de Lima⁵ la Facultad de Educación, integrada por la Sección Pedagógica de la Facultad de Letras y Pedagogía y por la Sección Superior de los Institutos Pedagógicos de varones y de mujeres. Queda así *desdoblada* la Facultad de Letras y Pedagogía, la que se llamará en lo sucesivo Facultad de Letras; quedando los mencionados Institutos Pedagógicos como Escuelas Normales Urbanas. (Énfasis añadido)

Si bien escapa a los límites del presente ensayo, esta escisión revela una problemática que persiste hasta nuestros días, y cuyas consecuencias están lejos de solucionarse. Reflexionar sobre este “desdoblamiento histórico” entre Humanidades y Pedagogía (y/o entre políticas culturales y educativas) es urgente porque, como advierte Tomás Peters,

[...] al realizar una arqueología básica de las políticas culturales es posible identificar que la primera ha sido la educación: ella se ha ejercido históricamente con el fin de garantizar que las/los ciudadanos no solo adquieran los conocimientos fundamentales para desenvolverse en el entramado social y político de la *polis*, sino también para desempeñar un ejercicio de renovación personal en virtud de la reflexión crítica. (2020, p. 174)

En dicho sentido, el presente ensayo tiene como objetivo general visitar la vida-obra de José Antonio Encinas (Puno, 1888-Lima, 1958) con el fin de encontrar claves útiles para reconectar políticas educativas y culturales a través del trabajo en la escuela. Articulando creativamente la influencia de la pedagogía progresista, cuyo representante más importante fue John Dewey (EE. UU., 1859-1952)⁶, con las necesidades y posibilidades de su contexto, Encinas comprendió el proceso educativo como experiencia significativa en la que el fenómeno estético —no identificado con la institución “arte” (Burger, 2000), sino con una praxis cuyo fin es el diseño de la propia existencia en comunidad— se configura como laboratorio de políticas culturales y educativas. De allí que la concepción deweyana de la relación entre arte y experiencia sea útil como punto de partida para comprender el proyecto pedagógico de Encinas:

Art is a quality that permeates an experience; it is not, save by a figure of speech, the experience itself. Esthetic experience is always more than esthetic. In it a body of matters and meanings, not in themselves esthetic, *become* esthetic as they enter into an ordered rhythmic movement toward consummation. The material itself is widely human. So, we return to the theme of the first chapter. The material of esthetic experience in being human —human in connection with the nature of which it is a part— is social. (Dewey, 1980, p. 326; énfasis añadido)

Lo primero que debe notarse es que, para Dewey, la experiencia (estética) es siempre algo más que estética; aclarar esto es importante para evitar reproducir el ideal vanguardista de que la vida se convierta en arte⁷. La experiencia —como se ha dicho— no es sino la vivencia de un ser humano en un “universo de experiencia”⁸; si bien la experiencia no se reduce a la estética, esta la “permea” (Dewey, 1980, p. 326), es decir, la impregna, la rodea. La esteticidad de la experiencia *acaece*, justamente, cuando este “cuerpo de cosas y significados no en sí mismos estéticos” entran en un “movimiento rítmico hacia su consumación” (p. 326).

El material de la experiencia estética, al estar en relación con el “universo de experiencia” del cual forma parte, es social; de allí que el diseño estético de la experiencia personal *afecte* al mundo social transformándolo. Entre (universo de la) experiencia y (experiencia) estética se produce, entonces, la siguiente relación: si el material de la (experiencia) estética es (el universo de) la experiencia, la estética *trabaja en y con* la experiencia *para transformarla*⁹; para Encinas, este trabajo tendría su espacio de acción, su laboratorio, en la escuela.

Frente al aparente rol paradójico de la educación que, al mismo tiempo, debe ofrecer a los ciudadanos —hombres y mujeres— los conocimientos necesarios para desenvolverse en la sociedad y para desempeñar un ejercicio de renovación personal en virtud de la reflexión crítica (Peters, 2020, p. 174), Encinas asigna a la escuela el rol de *articulador creativo y práctico* de esta tensión. De allí que ni una rígida moral sistemática (Kant) ni un anárquico juego hermenéutico (Derrida) aplicados al proceso educativo sean capaces de configurarse como un laboratorio estético de políticas culturales que, *efectivamente*, transformen la realidad. En otras palabras, el pragmatismo pedagógico de Encinas —que tiene en el fenómeno estético a su más potente aliado— lo lleva a buscar ese frágil, pero necesario equilibrio entre preservación (de lo que se ha hecho bien) y renovación (de aquello que puede, y debe siempre, mejorar)¹⁰.

Asimismo, la noción deweyana de experiencia es útil para comprender la pedagogía estética de Encinas porque cuestiona la idea de que la vida es reducible al (análisis del) discurso; para el pedagogo estadounidense, “el discurso que no tiene como marco de

referencia una situación concreta no es sino revoltijo sin sentido” (Dewey, 1981, p. 74; traducción propia). Desde esta perspectiva, el análisis de una política educativa o cultural no debe enfocarse solo en el análisis discursivo (giro lingüístico), sino en la comprensión de una situación concreta (pragmatismo), pues sin esta “no hay forma de determinar la relevancia, peso o coherencia de cualquier distinción o relación” (Dewey, 1981, p. 74; traducción propia).

Uno de los problemas del diseño de políticas educativas y culturales en el Perú ha sido y es la falta de diálogo entre metodología cuantitativa (preeminente en las carreras de Educación) y cualitativa (característica de las Humanidades). Mientras que la primera privilegia la obtención de resultados medibles a partir del desarrollo y empleo de modelos matemáticos y estadísticos, la segunda se enfoca en la descripción de su objeto de estudio y sus significados a partir de diversos enfoques teóricos (por ejemplo: fenomenología, hermenéutica y análisis del discurso). El problema de este divorcio es la incompreensión, reforzada por la creciente hiperespecialización profesional, entre estudiantes de Educación y Humanidades, futuros diseñadores de políticas educativas y culturales en el país¹¹. Lejos de la urgente colaboración interdisciplinaria e intermetodológica, capaz de ofrecer conocimientos útiles sobre la realidad social, la Educación y las Humanidades en el Perú parecen destinadas a un divorcio cuyo inicio puede rastrear a 1946.

Como se verá, para Encinas —pedagogo y humanista— es en la escuela donde esta aparente tensión puede resolverse gracias a una pedagogía estética que, reconociendo la importancia de la formación (*Bildung*), sabe que la escuela debe ofrecer las herramientas para que los estudiantes “cuestionen las formas de hacer las cosas” (Bennet, 1998; Peters, 2020, p. 178) con el fin de diseñar creativamente (*creativity*) sus propias experiencias de aprendizaje en relación con la(s) comunidad(es) en la(s) que habita(n). La experiencia estética que las artes hacen posible se configura, entonces, como

[...] the human ability to create ideals which can become controlling forces in culture. Art is social not because it occurs within culture, but because in a very real sense art is culture. It becomes one with the community’s ability to realize itself in a significant manner. Culture is the artistic appro-

priation of the ideal possibilities for human life, the creative endeavor to live with meaning and value. Dewey calls this project “democracy”. (Alexander, 1987, p. xx)

Si la cultura es la “apropiación artística de las posibilidades ideales para la vida humana”, la educación no debe sino ofrecer las herramientas para que esta experiencia estética (que hace posible “el empeño creativo para vivir con significado y valor”) sea posible. La estética se configura, entonces, como puente que (re)conecta políticas culturales y educativas en pos de una sociedad democrática; desde esta perspectiva deweyano- enciniana, la escuela se convierte en laboratorio democrático que promueve en sus participantes tanto el diseño activo como la reflexión crítica de políticas educativo-culturales en un aula que deja de ser solo lugar para la transmisión de conocimientos y se convierte en espacio de “connection of the acquisition of knowledge in the schools with activities, or occupations, carried on in a medium of as sociated life” (Dewey, 1930, p. 401).

En este contexto se entiende la creación, por parte del pedagogo estadounidense, de la “Escuela-Laboratorio”, denominada también “Escuela-Experimental”; en ella, “más que realizar experimentación propiamente tal, se realizaban observaciones respecto de los alumnos” (Caiceo, 2016, p. 136). Dicho de otro modo, la experimentación (didáctica, por ejemplo) no era un fin en sí mismo, sino que se supereditaba a la necesidad de comprender a los protagonistas del proceso educativo con el fin de promover una nueva experiencia pedagógica.

En tal sentido, aproximarse a la pedagogía de Encinas, en cuanto laboratorio democrático de políticas educativo-culturales capaces de transformar efectivamente la realidad, exige no solo describir y analizar *qué* hizo, sino comprender *cuáles* son los presupuestos teóricos que se encuentran como base de su praxis pedagógica; a saber, la noción deweyana de experiencia y su relación con el fenómeno estético como desencadenante de transformaciones sociales viables y significativas.

A partir del análisis de la experiencia de Encinas como director del Centro Escolar n.º 881 y promotor de la vanguardia artística puneña, el presente ensayo propone que la experiencia estética es una forma productiva para rearticular reflexión pedagógica

gica-humanística y diseño de políticas educativo-culturales. Para el educador puneño, el fin de tales políticas es proporcionar a los estudiantes las herramientas necesarias para el autodiseño personal cuya finalidad es un empoderamiento ciudadano que no se subordine a la razón instrumental o a cualquier ideología convertida en dogma. En la primera parte, se define y analizan los componentes de la experiencia estética que se desprenden de la propuesta pedagógica de Encinas, en cuanto producto de conocimientos y experiencias nacionales e internacionales que apuntan a la construcción de una sociedad democrática; lejos de proponer un modelo educativo nacional, la praxis pedagógica se configura, a través de la promoción de la experiencia estética en la escuela, en agente clave del diseño de políticas educativas y culturales situadas y viables.

La segunda parte se enfoca en diversas experiencias educativas que Encinas llevó a cabo en el Centro Escolar n.º 881 (la implementación de talleres; la organización de obras de teatro y periódicos escolares; y la original interpretación de la personalidad y obra de los hermanos Peralta, exalumnos del Centro) con el fin de mostrar el valor de la experiencia estética para la transformación social; esta revisión de la pedagogía enciniana es urgente, ya que, en general, las investigaciones que abordan su trabajo se han centrado en la contextualización histórico-pedagógica de su obra (monografía) o el reconocimiento al maestro (encomio). Al final del ensayo, se habrá demostrado que el componente estético de esta pedagogía no debe identificarse con la institución “arte”, sino con una experiencia orgánica de autodiseño y autogobierno comunitario; el arte o, mejor dicho, la experiencia estética, deviene así en puente entre educación y cultura, entre políticas educativas y culturales.

Esta introducción permite entrever la metodología de este ensayo, la misma que se enmarca en lo que Franco Moretti (2013) denomina *lectura distante*; es decir, en la búsqueda de relaciones entre agentes culturales, períodos históricos y espacios geográficos diversos que permitan comprender una problemática específica. Para Moretti, no solo se trata de leer bien un texto e identificarlo; se trata, sobre todo, de “aprender a no leerlos” con el fin de buscar patrones, motivos que permitan la comprensión de fenómenos estéticos e históricos de más largo alcance¹².

De allí que, como se verá, la metodología usada sea híbrida, pues utiliza diversas teorías a modo de herramientas capaces de mostrar la actualidad de la vida-obra de José Antonio Encinas. Más que adherirse a un enfoque específico, esta investigación se moverá dentro de un marco analítico cuya finalidad es doble: por un lado, se busca contextualizar la vida-obra de Encinas a partir del análisis de su tesis de maestría, su experiencia en el Centro Escolar n.º 881, y su vínculo con otros educadores puneños; y, por otro, se intenta ofrecer “líneas de fuga”¹³ que se desprendan de sus textos en relación con nociones y debates contemporáneos (la conexión entre políticas educativas y culturales, la importancia del estilo durante el proceso de aprendizaje a la luz del arte barroco, lo glocal aplicado a propuestas educativas).

Si bien esto último es un riesgo y un reto, considero que es urgente si se quiere actualizar la vida-obra de este educador puneño; de lo que se trata, como afirma Moretti refiriéndose a la situación de los estudios literarios, es de

[...] maximizar la audacia metodológica: puesto que nadie sabe qué significará el conocimiento en los estudios literarios de aquí a diez años, nuestra mejor chance estriba en la diversidad radical de las posiciones intelectuales y en su competencia totalmente abierta y franca. (2013, p. 108)

2. Experiencia estética enciniana (I): trabajo, imaginación y personalidad en contexto

Si la experiencia estética es el puente capaz de (re)conectar políticas educativas y culturales, y si la escuela es el espacio idóneo para diseñar y construir dicho vínculo, es necesario ofrecer una definición de esta experiencia que se desprende de los textos de Encinas¹⁴: se trata del *autodiseño de la personalidad a través del ejercicio del trabajo manual y la fuerza imaginativa cuyo fin es la renovación social*. Analicemos los componentes de esta definición.

En primer lugar, el trabajo manual puede ser educativo o utilitario; estas dos modalidades no se excluyen, sino que se complementan (Encinas, 2013 [1932], p. 345); asimismo, el trabajo no debe ser “meramente formal y, por decirlo así, especulativo” (p. 345), pues este desgasta mentalmente a los estudiantes haciendo que pierdan el interés. Para que el niño adquiera

[...] el hábito de trabajar con orden, precisión y belleza, es menester que ese trabajo esté en relación con su capacidad adquisitiva; de lo contrario, se corre el riesgo de perturbar su equilibrio espiritual y llevarlo a la anarquía mental de donde, más tarde, será difícil sacarlo. (Encinas, 2013 [1936], p. 29)

Nótese que la caracterización de este hábito se hace con términos asociados, tradicionalmente, a la dimensión artística (orden, precisión y belleza), enfatizando así su dimensión estética. El trabajo en la escuela tiene, entonces, un carácter estético-práctico en el que

[...] la cultura general está subordinada al trabajo; es decir, la lectura, la escritura, el cálculo, el dibujo, la geografía, las ciencias naturales y físicas y la lengua materna misma, se enseñan a propósito de las necesidades que el trabajo demande. (Encinas, 2013 [1932], p. 346)

Para aclarar los fines del trabajo en la escuela, Encinas retoma los principios de la Escuela del Trabajo¹⁵ del pedagogo soviético Moisey Pistrak (1888-1937); esta referencia no se hace por afinidades ideológicas, sino que es consecuencia de la utilidad de esta propuesta para el objetivo de la pedagogía enciniana; a saber, el libre autodiseño de la persona con el fin de lograr el autogobierno (“*self-government*”) tanto en lo individual como en lo colectivo (2013 [1932], p. 441)¹⁶. El hecho de que Encinas mencione, entre otros, a un pedagogo soviético y a un anglosajón para fundamentar su propuesta da cuenta de un eclecticismo pedagógico que, sin necesidad de adscribirse a una determinada ideología, busca resolver problemas concretos de forma viable enfocándose en las necesidades de los grupos más vulnerables del país¹⁷.

La gran cantidad de referencias a los ensayos de otros educadores refleja el reconocimiento de Encinas tanto de los aportes nacionales (actitud local) como internacionales (actitud global) a través de una articulación creativa y viable (actitud glocal¹⁸) que subordina el criterio geográfico y/o ideológico al educativo. Esta apertura no pretende armar un modelo educativo desconectado de su contexto de aplicación (Puno en particular y el Perú en general), sino que se nutre del mundo para dar forma a una pedagogía específicamente puneño-peruana capaz de dialogar, productivamente y de igual a igual, con cualquier propuesta educativa.

En segundo lugar, la imaginación no es sino “fuerza que construye” (Encinas, 2013 [1936], p. 33). A diferencia de esta, la fantasía aísla al estudiante en su interioridad, de modo tal que se aleja de la realidad generando fantasmas que le permitan lidiar con una realidad que no lo comprende. La imposición del mundo del adulto en la escuela (y la exigencia que se hace al niño de imitarlo) crea un desfase que daña al estudiante:

Este combate desigual, entre los deseos del niño y los del adulto, lleva al primero a un estado mental en donde reina la fantasía. Huérfano del halago de verse comprendido y compensado en la realidad, busca en el mundo de la imaginación elementos que lo hagan feliz. Forja en su cabecita la figura de un padre o una madre que lo halague y lo mime. Pasean por su mente las escenas de la vida que quisiera vivir. (Encinas, 2013 [1936], p. 33)

Nuevamente, es el desconocimiento de la realidad del estudiante el que, para Encinas, ocasiona este aislamiento del niño. La fantasía se convierte, entonces, en un mal hábito individualista de los estudiantes que, rebeldes frente a un contexto educativo que no toma en cuenta su mundo, prefieren refugiarse en una interioridad “donde reinan como soberanos absolutos” (Encinas, 2013 [1936], p. 33).

En tal sentido, Encinas comprende la afición del niño por las películas de Disney, pues estas refuerzan su creencia de poder conseguir todo lo que se propone sin obstáculo alguno:

[...] en su fantasía todo es posible, por eso ama las escenas que contradicen las leyes de la naturaleza. De allí su amor por las películas en donde admira las escenas de Tarzán, o las ofrecidas por los personajes de Walt Disney. (2013 [1936], p. 30)

Al ver reforzada su omnipotencia, el niño se deshabituó a reconocer el esfuerzo que implica toda actividad y la posibilidad del fracaso en el primer intento. Si la escuela no acostumbra al estudiante al esfuerzo que la imaginación creadora exige, el desánimo que produce el fracaso puede llevarlo a un estado de duda continua¹⁹. Frente a esta fantasía, Encinas opone la fuerza de la imaginación que “se deleita esforzándose por crear” y que “jamás tortura” (2013 [1936], p. 33). Este análisis no ha perdido su actualidad en un contexto en el que la industria cinematográfica bombardea a niños y adolescentes con el discurso del

superhéroe invencible capaz de superar todas las dificultades; discurso que, por momentos, parece buscar más la validación egocéntrica del espectador-consumidor que ofrecer una retrato más realista sobre el esfuerzo que exige cualquier empresa.

Finalmente, el autodiseño de la personalidad del estudiante es la permanente posibilidad que surge de la acción conjunta del trabajo manual y fuerza imaginativa en la escuela; en ello consiste la revolución educativa de la pedagogía de Encinas, “no (en) la cantidad ni aún en la calidad de conocimiento que el discípulo adquiere, sino (en) la manera cómo los asimila y los utiliza, en virtud de sus fuerzas propias, con un mínimo de influencia por parte del maestro” (2013 [1932], pp. 463-464); es el *autodiseño de la manera personal para habitar en comunidad* el fin de la pedagogía enciniana que se convierte en “un instrumento de renovación social” (2013 [1932], p. 332). Como se verá en la siguiente sección, es la experiencia estética, vivida como personalísima relación entre el yo y el “universo de la experiencia” (Dewey, 1981, p. 74), el corazón de la revolución educativa que Encinas considera capaz de transformar la sociedad. La caracterización de esta experiencia no podría estar completa si no se la pone en conexión con el contexto en el que se inscribe (el Puno de las primeras décadas del siglo XX) y con los actores a quienes iba dirigida (la población estudiantil de Perú, con especial énfasis en la población andina).

Para Encinas, egresado de la primera promoción de la Escuela Normal de Varones de Lima, fundada en 1905²⁰, la praxis pedagógica debe responder a las necesidades concretas del contexto en el que se enmarca (por ejemplo, el municipio o la comunidad andina). No se trata de importar un modelo y aplicarlo, tampoco de adecuar un modelo extranjero a una realidad específica. Enfatizar la diferencia entre importación y adecuación es importante porque en la actualidad la mayoría de los especialistas en educación se opondría al primer término, mas no necesariamente al segundo: adecuar presupone que la experiencia educativa se acomode, como en una metáfora platónica, al modelo pedagógico que se busca implantar, usualmente, desde arriba (*top-down policy*).

Para Encinas, en cambio, la Pedagogía, más que una disciplina, es una praxis interdisciplinaria cuyo objeto de estudio es la totalidad del proceso edu-

cativo a partir de la minuciosa y permanente investigación de la realidad de los estudiantes con el fin de ofrecerles herramientas para su libre autodiseño en relación con la(s) comunidad(es) que habitan. Desde esta perspectiva, la experimentación pedagógica es consecuencia de la necesidad de comprender el contexto de los estudiantes, sus personalidades y sus formas de aprender; solo a partir de este conocimiento será posible una verdadera renovación educativa. La creatividad, entonces, no es un fin en sí mismo, sino un medio para la transformación de la experiencia (*bottom-up policy*).

Esta exigencia se materializa en la propia estructura de *Un ensayo de Escuela Nueva en el Perú* (2013 [1932]), producto de la experiencia de Encinas como director del Centro Escolar n.º 881 entre 1907 y 1911. El texto se abre con una revisión histórico-crítica de la situación del maestro y la escuela en el Perú desde fines del siglo XIX; a continuación, se describe el funcionamiento del Centro en relación con su contexto sociohistórico; finalmente, se evalúa la vida estudiantil a partir de la caracterización de la personalidad de diversos estudiantes con nombre y apellido. La progresión de lo más general (el contexto) a lo más particular (la personalidad) muestra la metodología del proyecto de Encinas que da a la experiencia de los estudiantes la última palabra.

Esta estructura obedece no solo al género al cual se adscribe el texto de Encinas (el ensayo), sino también a la propia experiencia que describe. La ausencia de este tipo de iniciativas en el Perú actual es consecuencia, entre otras cosas, de la banalización de la praxis pedagógica y de la persistencia de prejuicios acerca de ella. A lo largo del texto, es patente la crítica que Encinas hace de la enseñanza de la Pedagogía en las carreras de Educación²¹ (de más está decir que estos problemas pueden extenderse a los prejuicios que incluso hoy se tienen sobre esta en la universidad). La exigencia enciniana de que la Pedagogía responda a las necesidades de la sociedad no hace que sus propuestas caigan en el chauvinismo o el populismo (*populist policy*), sino que lo lleva a reconocer la importancia de un diálogo horizontal entre los diversos actores —locales y globales— involucrados en el diseño de políticas educativas (*glocal policy*).

Luego de su trabajo en el Centro (1907-1911), del cual es producto el *Ensayo* (1932), Encinas obtiene

becas en importantes universidades europeas: estudió en la Universidad de Cambridge, en Inglaterra, y posteriormente en La Sorbona, en París; asimismo, los exilios —debido a gobiernos autoritarios— hacen que viaje constantemente enriqueciendo y testeando sus propuestas. Lejos de una educación hipernacionalista —pero sí nacional o, mejor aún, glocal (*glocal pedagogy*)²²—, Encinas pone en primer plano la *agencia para el autodiseño y el autogobierno* de cualquier individuo en comunidad; es ese el aporte neurálgico de su pedagogía. El desarrollo de esta agencia exige el diseño de una praxis pedagógica que surja de necesidades concretas y que se nutra del intercambio cultural, pero que tenga como eje una experiencia social específica.

La tesis de maestría que Encinas presenta a la Universidad de Cambridge en 1928 es elocuente de esta urgencia por visibilizar la agencia de todos los pueblos; en su caso, la de los del Altiplano peruano con fuerte población aimara y quechua²³. Uno de los objetivos de la tesis es demostrar la falta de minuciosidad y de conocimiento de campo de los antropólogos y etnólogos europeos y norteamericanos con respecto a la religiosidad andina. Encinas critica la rigidez de la clasificación y las generalizaciones que se han hecho de estos pueblos²⁴.

La clasificación teleológica de las investigaciones que se habían hecho hasta entonces sobre el pueblo aimara sostenía que su religiosidad no había dejado el estadio del totemismo, el más alejado del monoteísmo de las religiones avanzadas de Occidente. Como hijos de su época, estos antropólogos tenían en mente una noción evolucionista de la historia donde el totemismo era parte de las sociedades más “primitivas”, mientras que el monoteísmo era el rasgo de las más “avanzadas”. Hoy en día, una clasificación así por parte de las ciencias sociales sería impensable, pero mucha agua ha corrido bajo el puente.

Gracias al análisis de fuentes escritas y al trabajo de campo, Encinas demuestra que el pueblo aimara no se encuentra en el estadio del totemismo, sino que ha desarrollado una religiosidad compleja. La apuesta del puneño, hijo de su tiempo también, es mostrar la agencia religiosa y cultural de la población andina para desmarcarla del primitivismo en el que un desarrollismo europeo-norteamericano la había colocado. La tesis muestra el deseo de su autor de relacionar la dinámica complejidad de la cosmovisión de los antiguos perua-

nos con la modernidad del peruano quechua y aimara de su tiempo. La actualidad de este temprano trabajo de Encinas, no solo como investigación académica sino como *ensayo*, radica en concebir la investigación como una labor no solo cultural, sino política y económica, a fin de cuentas, interdisciplinaria²⁵.

Así, Encinas lleva a cabo su crítica a través de varios frentes: uno de ellos es el de la investigación etnográfica y antropológica como experiencia vital²⁶ y no solo como estudio académico; otro frente es la introducción del factor económico en el estudio de las culturas andinas: las leyendas de estas culturas, lejos de tener una función totémica, tenían un sentido económico (1928, pp. 1-2)²⁷. De hecho, esta interpretación acerca a Encinas a José Carlos Mariátegui quien, desde una perspectiva socialista, sostenía que el problema del indio era, sobre todo, económico, pues, sin la posesión de la tierra, cualquier reforma política y/o cultural no sería más que un gesto incapaz de conseguir el empoderamiento real del habitante de los Andes.

Dejar de lado el factor económico es “un absurdo porque el problema del indio es fundamentalmente económico, esencialmente agrario. Un maestro que ignore esta necesidad o se muestre indiferente ante ella no cumple con la misión social que le toca desempeñar” (Encinas, 1985, p. 30). De allí que el maestro sea un líder social que toma en cuenta no solo la cultura o la política, sino también la situación económica de sus estudiantes. En tal sentido, con respecto a la escuela rural, Encinas afirma lo siguiente en el *Ensayo*: “la escuela rural significa tierra propia. Idéntico argumento aducimos en el caso de abogar por las escuelas de artes y de oficios; nadie sabe dónde y cómo quedarían colocados los que saliesen de estas escuelas” (2013 [1932], p. 347); si la educación se desentiende de la dimensión laboral de los estudiantes, está lejos de cumplir su verdadera misión.

Finalmente, merece una mención la forma de escritura del *Ensayo* y de la tesis. Ambos textos, si bien tienen un propósito documental y académico respectivamente, desbordan esa intencionalidad primera, pues despliegan, simultáneamente, una intencionalidad segunda que desea ser protesta (crítica) y propuesta (erótica)²⁸ en torno a una problemática concreta: las carencias de la educación peruana, por un lado; el insuficiente conocimiento sobre las culturas quechua y aimara, por otro.

Lo que enriquece estos textos es su deseo de ser útiles para su contemporaneidad, su élan vital se encuentra en la urgencia de transformar un estado de cosas no a través solo de la crítica, sino ofreciendo líneas de acción basadas en las experiencias de su autor como educador y como estudiante en el Perú y el mundo, de allí que el mismo Encinas reconozca, en la “Nota preliminar” del *Ensayo*, la necesidad de un género distinto para reflexionar sobre su experiencia como maestro:

Pude haber concretado mi exposición al Centro Escolar N.º 881 que dirigí durante cuatro años, y dar a este libro el título que primitivamente pensé: *Centro Escolar N.º 881*, pero esta exposición envuelve el verdadero enjuiciamiento de la escuela primaria en el Perú en el decurso de veinticinco años, enjuiciamiento que significa señalar nuevos rumbos a base de la experiencia adquirida. Por eso, ha sido necesario variar el título de este libro y considerarlo, no tanto como un bosquejo histórico de una Escuela, cuanto como un *Ensayo de Escuela Nueva en el Perú* tal como debe ser considerado el Centro Escolar N.º 881 donde se experimentó a pesar de las deficiencias lealmente anotadas, muchos de los principios que hoy sirven de regla al movimiento de la Nueva Escuela. (2013 [1932], pp. 241-242)

Tanto la tesis como el *Ensayo* muestran la necesidad de una praxis pedagógica de carácter nacional que sea capaz de dialogar de igual a igual con cualquier otra, seleccionando y transformando creativamente lo que su contexto concreto²⁹ le exige (*pedagogía glocal*). En la siguiente parte de esta investigación se analizarán algunos ejemplos de cómo la praxis pedagógica de Encinas puso a la experiencia estética en primer plano como desencadenante de procesos de renovación social de alto impacto para la región de Puno.

3. Experiencia estética enciniana II: talleres, (des)orden y maneras transformadoras

Para Encinas, lo estético no es un espacio de la esfera humana apartada de otras como, por ejemplo, la laboral. La modernidad burguesa europea ha tendido a separar el arte, como espacio del ocio (*otium*), del trabajo como la esfera del negocio (*negotium*); arte y negocios, en consecuencia, están divorciados, ya que “uno se dedica al arte cuando ya no tiene nada que hacer; en su tiempo libre”. Si bien esta visión del fenómeno

estético —materializado en el arte como institución— es válida e importante, una perspectiva andina ofrece un modo de comprender el fenómeno estético como experiencia vital y comunitaria, como actividad que se hace no solo por el placer individual, sino también para el bienestar comunitario.

Se trata, entonces, de la reciprocidad del fenómeno estético en el espacio andino que no tenía, hasta donde se sabe, una institución “arte” como la Europa moderna. Encinas activa esta estética andina de la experiencia en su propuesta pedagógica a través del trabajo manual con diversos materiales en talleres para los estudiantes donde se producían y diseñaban objetos que permitían el desarrollo de la creatividad del alumnado y que, al mismo tiempo, eran producciones que estaban conectadas con la vida de la comunidad: se producían tanto zapatos como periódicos y libros. El interés y la seducción, en estos talleres, es consecuencia de la articulación del *deseo* del estudiante para realizar un objeto de la mejor manera posible y de la *utilidad* de este para la comunidad.

No se trata, en este punto, de idealizar la propuesta pedagógica de Encinas, sino de mostrar una praxis pedagógica que ve lo estético no como un ornamento de la educación sino como parte estructurante de esta, como una estrategia de transformación comunitaria que tiene en el interés y la seducción —que la experiencia estética produce— a sus principales aliados³⁰. La actualidad de esta forma de comprender la pedagogía radica en la crítica que hace de las metodologías de enseñanza contemporáneas; en primer lugar, el puneño critica el formalismo metodológico reflejado en las formas de evaluación, basadas en estadísticas y porcentajes, cuyos receptores no son, prioritariamente, maestros y estudiantes, sino diversas instituciones internacionales que llevan a cabo las evaluaciones (por ejemplo, la prueba Pisa). Este tipo de evaluación genera que las formas de la enseñanza privilegien las variables cuantificables y no las *configuraciones personales* de los estudiantes.

En segundo lugar, Encinas cuestiona los excesos de las propuestas cualitativas centradas en la innovación individual, pero que no se interesan por el diseño de propuestas replicables y cuyos resultados sean medibles y útiles para la comunidad. Lo cualitativo, entendido de este modo, genera propuestas novedosas, pero que, en general, carecen de la medición

y el análisis de resultados que permitiría su replicación en diversas instituciones educativas; asimismo, las propuestas que enfatizan sobremanera el individualismo creativo pueden, sin quererlo, hacerle el juego a un capitalismo que se desentiende de una educación experimentada como búsqueda del bienestar colectivo. La tercera crítica del puneño recae sobre el divorcio de lo cuantitativo y lo cualitativo; la insuficiencia de ambas metodologías para una transformación educativa radica, justamente, en la persistencia de esta (*¿irreconciliable?*) dicotomía.

Este divorcio metodológico, como se ha visto, genera un desfase comunicativo: en un congreso de Educación, por ejemplo, abundan las ponencias que comunican sus resultados en términos estadísticos y porcentuales; este tipo de exposiciones difícilmente atrae a un público más amplio debido a los tecnicismos de su metodología. Por otro lado, se encuentran las ponencias más innovadoras que, aunque interesantes, raramente muestran resultados medibles y replicables. Asimismo, este desfase se expresa en el vocabulario y las lecturas teóricas y metodológicas que cada enfoque comparte: los profesionales de la educación, por ejemplo, manejan un lenguaje estadístico que los humanistas, en la mayoría de los casos, no poseen; igualmente, múltiples lecturas teóricas de los humanistas no son compartidas por los educadores. Sin duda, una reflexión sobre esta situación es necesaria y urgente.

La respuesta de Encinas a este desfase, que se refleja en los procesos de aprendizaje de los estudiantes, es, como se ha visto, una noción estética; la *manera*³¹, que introduce una compleja constelación de sentidos que articula estética y pedagogía. En primer lugar, para Encinas, todos los elementos con los que el estudiante viene a la escuela son materiales de autoconstrucción; se trata de que el estudiante diseñe su forma de expresarse, su *estilo*. De allí que, para el puneño, la escuela se configure como taller del maestro-artista cuya finalidad es que cada uno de sus aprendices encuentre su manera, entendida esta como autodiseño estético con materiales.

El taller cuestiona entonces cualquier idealismo pedagógico y reconoce que la experiencia significativa de aprendizaje se produce en la manipulación estética de los materiales (que el estudiante trae consigo). Para Encinas, la participación del maestro

en el diseño de la manera de cada estudiante debe ser mínimo y depender de las necesidades de este. El maestro (más que una autoridad que impone modelos de conducta) es un compañero de ruta que proporciona diversas herramientas para que el estudiante intervenga libremente en su propia existencia en el dinámico diseño de su manera.

* * *

... *podemos decir que entre nosotros el barroco fue arte de la contraconquista.*

José Lezama Lima³²

Vincular la manera enciniana (pedagogía) con la *maniera* de la historia del arte (estética) introduce el diseño y la gracia como fenómenos estructuradores del estilo del estudiante. La *maniera* es la forma concreta que muestra el estilo de un artista. El diseño, por su parte, se refiere a las múltiples configuraciones que aquel da a sus materiales para materializar sus deseos expresivos; más aún, la *maniera* no puede medirse, pero el estudiante-convertido-en-artista puede entrenarse en su ejecución³³. Esta noción usada por Encinas sugiere relaciones que escapan a los fines de esta investigación; mencionaré solo dos que desarrollaré en un texto posterior. Recuérdese, en primer lugar, el juicio negativo que el (neo)clasicismo tenía de la noción de *maniera* caracterizada como excesiva, como una degeneración del estilo clásico al que todos los artistas debían aspirar.

El (neo)clasicismo promovía la reproducción (cuantitativa) de un ideal estético grecolatino (cualitativo); lo cuantitativo como sierva de lo cualitativo. La *maniera* (prefiguración del barroco), en cambio, transgredía el ideal desbordándolo. Un juicio negativo de la *maniera* se mantuvo hasta el siglo XX, cuando se inició su revaloración como expresión de una realidad contradictoria y hasta paradójica. Se ha dicho, por ejemplo, que el exceso manierista y la expresión barroca no fueron sino una consecuencia del cuestionamiento identitario que Europa y el llamado Nuevo Mundo experimentaron al encontrarse³⁴.

En consonancia con esto, y como segundo ejemplo, recuérdese *El pliegue* (1989) de Gilles Deleuze en el que se reinterpreta la noción de pliegue como característica de la *maniera* barroca que mostraba el

incesante despliegue de un mundo cuyas fronteras se extendían rápidamente³⁵. Mientras que el deseo clásico buscaba preservar y reproducir los modelos grecolatinos cristianizados (imagen de una realidad cuyo anhelo era la síntesis imperial del mundo conocido), el deseo manierista (y barroco) se desplegaba como proliferación de identidades que cuestionaban y desbordaban los modelos. Mientras que el mundo clásico reproducía el ideal, la *maniera* barroca lo desfiguraba para reconfigurarlo sin cesar.

Deleuze define el pliegue barroco como escisión que no crea polaridades irreconciliables, sino que “relanza los términos por ella creados unos sobre los otros” (1989, p. 50), de modo tal que se encuentran, se hibridan, se (de- y re-)generan cuestionando cualquier imperativo que pretenda reducir su singularidad expresiva³⁶. Asimismo, el barroco opera temporalmente desde la caducidad (Benjamin, 1990, p. 185), es decir, desde la inevitabilidad de su perecer. Si el mundo clásico aspira a su eternización, el barroco funciona con la conciencia de su insuficiencia y transitoriedad.

Desde esta perspectiva, una posible articulación entre políticas culturales-educativas y experiencia estética barroca es productiva; de tal forma, si

[...] la teleología de la ilustración veía en la felicidad humana el fin último de la naturaleza y de la historia, para el barroco la finalidad de la naturaleza estriba en la expresión de sí misma, expresión que, en tanto alegórica, nunca puede coincidir con la realización histórica de un sentido. (Benjamin, 1990, pp. 163-164)

Una definición clásica y/o ilustrada de las políticas públicas se centra en la consecución eficiente de una finalidad *exterior* a los propios destinatarios de la política (el “sentido” último).

En términos barrocos, en cambio, estas serían expresión de los deseos históricos de *sus* destinatarios y, además, serían fragmentarias debido a su historicidad, de allí que no podrían ser reducidas a un ideal exterior a ellas mismas. De hecho, una visión clásica de las políticas públicas opera en el espacio del arte como institución, mientras que una experiencia barroca de las mismas se produce en el espacio de lo estético entendido como diseño de las condiciones de posibilidad para experiencias orgánicas y productivas de los ciudadanos a quienes las políticas van dirigidas.

Comprender las políticas públicas de esta manera exige, por un lado, cuestionar la desconexión de las políticas culturales y educativas en el Perú (este hecho tiene como consecuencia su falta de continuidad y eventual desaparición o, en extremo opuesto, una ideologización que busca homogenizar la agencia de los ciudadanos); y, por otro, abordarlas como un orgánico equilibrio entre la singularidad de una política (ciudadana, estudiantil, etc.) y sus múltiples repliegues y despliegues.

En este sentido, la *man(i)era* como constelación estético-pedagógica es una noción sobre la cual debe reflexionarse más³⁷; Gamaliel Churata³⁸, por ejemplo, estudiante de Encinas y representante de un vanguardismo andino barroco, hará del pliegue y sus infinitos despliegues las formas de su diseño estético en *El pez de oro* (Galdo, 2010). A continuación, una anécdota muestra la máxima enciniana según la cual el estudiante debe diseñar su propia manera.

Encinas reconoce que el movimiento de los cuerpos de los estudiantes (primer material para la construcción de la manera) no debe someterse a una coreografía ideal (la clásica formación de cuño militar que los estudiantes hasta la actualidad están obligados a ejecutar diariamente). Para el puneño, la libertad de movimiento, a través de la cual cada persona construye individual y colaborativamente coreografías que responden a sus múltiples maneras, era vital para promover en el estudiante valores democráticos. Al respecto, Encinas recuerda su experiencia en la escuela n.º 881 donde

[...] los niños salían como debían salir, con entera libertad. Buscaban y elegían camaradas; formaban grupos; organizaban partidos; los maestros se confundían con ellos. Grupos de muchachos llenaban la calle en medio de una gran algarrabía; los unos a los otros llamábanse a grandes voces; alguien daba una consigna; otro —seguramente el jefe del grupo—, una orden; los más tímidos y retraídos, los que aún no sentían el impulso a la colectividad, venían donde nosotros, prendiéndose de nuestro brazo, caminando así, en una perfecta camaradería. (2013 [1932], pp. 384-385)

Este retrato del movimiento de los estudiantes muestra el respeto que Encinas, como pedagogo de vanguardia, tenía de las maneras de moverse

(coreografías y variaciones) de sus estudiantes. Ese desplazarse libre no representaba para él —como se verá— un desorden, sino el orden o la *manera personal* de cada uno de ellos.

A continuación, Encinas imagina el contraste entre su escuela “con aquella otra donde los niños salían de paseo cohibidos bajo la orden de guardar silencio en las calles, de caminar por la misma acera, de ir acompañado por un camarada impuesto por el maestro” (2013 [1932], p. 385). Es este el retrato de una escuela silenciosa que no respeta el *deseo de estilo* de los estudiantes y que se rige por la autoridad del profesor y las coreografías que se les impone. El puneño, entonces, recuerda que, una vez,

[...] un vecino al sentir el vocerío de los muchachos y ver el desorden —que es el orden infantil— me dijo: —¿Por qué no los lleva usted formados y en silencio como lo hace el Seminario? Yo le contesté: —Porque esos chiquillos no son los presos de la cárcel ni estudian para ser monaguillos. (Encinas, 2013 [1932], p. 385)

La noción estético-pedagógica que se desprende de dicha anécdota (y que activa el potencial de movimiento de la *manera*) es que *el desorden es el orden* infantil. Esta afirmación de Encinas establece un contrapunto crítico entre la visión ideal de un profesor que exige a sus estudiantes que se acomoden al ideal de una formación (que Encinas identifica con la biopolítica que impone el sistema carcelario y/o el dogma cristiano), y la *metáfora coreográfica* del maestro-artista que reconoce que el deseo de los estudiantes tiene de suyo una manera (desorden) que es su estilo siempre en transformación (orden estético).

... *el espíritu de Telésforo Catacora
vibra en Gamaliel Churata.*

José Antonio Encinas (2013 [1932], p. 470)

Durante la experiencia de Encinas en el Centro Escolar n.º 881 destacan dos iniciativas de diseño estético: el periodismo y el teatro. Como se ha dicho, la propuesta pedagógica del puneño articula diseño estético y utilidad comunitaria como componentes del diseño de políticas culturales y educativas³⁹ del maestro como

líder social; la producción cultural no puede estar determinada solo por su funcionalidad, pero tampoco solo por un individualista diseño alejado de la realidad en la que se sitúa y de las necesidades que esta posee.

Encinas reconoció en sus estudiantes el deseo de expresión y vio en la elaboración colectiva de un periódico, *El Educador de los Niños*, una manera de materializar productivamente este deseo. A través del periódico, se pudieron desplegar las diversas maneras de los estudiantes, ya que algunos lo diagramaban, otros escribían las columnas, etc. Gamaliel Churata en el prólogo al *Ensayo* recuerda que

[...] el episodio periodístico del Centro es resonante y sirve para comprobar cómo la iniciativa infantil, racionalmente estimulada, es virtud y creadora. Estoy persuadido de que *El Educador de los Niños*, periódico del Centro fundado por Encinas, fue un resultado inmediato de nuestra campaña periodística. (2013, p. 246)

Churata recuerda que fue el maestro quien “captó en esta actividad el germen de una colectiva aptitud para la aprehensión de los deberes públicos” (2013, p. 246). Para ello hizo *énfasis en la habilidad del* docente para ver en las actividades estudiantiles una forma de promover prácticas democráticas.

Otra de las experiencias estético-pedagógicas encinianas es el teatro, que cumplía funciones análogas a las del periódico. Vale la pena, sin embargo, mencionar un elemento quizás hoy impensable entre educadores y/o humanistas peruanos, a saber, la introducción del intercambio económico como parte de una actividad artística. Encinas, director de la escuela, pagaba veinte centavos a los estudiantes por las obras que representaban:

[...] el director asistía a estas funciones, previo pago de la entrada respectiva, que, para él, a quien sinceramente estimábamos, subía de un botón, que era la general, a veinte centavos. Para todos nosotros, los veinte centavos fueron el mayor milagro de los magos. (Churata, 2013, p. 247)

La praxis enciniana reconecta lo estético con la economía en una apuesta que reconoce que el arte tiene un valor no solo simbólico, sino también económico.

Nuevamente, es Churata quien recuerda que el teatro “ha sido otro de los medios que, descubierto por los alumnos, fue rápidamente sustentado por el

director” (2013, p. 246). En consonancia con la idea de autodiseño colaborativo, nótese que el maestro no impone modelos, sino que sabe reconocer la utilidad pedagógica de la praxis de sus propios estudiantes; *la praxis pedagógica debe ser, en consecuencia, hábil reconocedora de prácticas estudiantiles que sean útiles para el quehacer del educador*. Churata sigue recordando:

[...] en la casa que ocupaba el Centro, había una habitación ruinoso destinada a desván. Pues en ella se instaló el carretón de Théspis del Centro y allí resucitó la vida y maravillas de los magos caldeos. Toda la representación era una serie de visajes quirománticos en que aparecían tarros volando por el escenario y los magos que se desprendían de una llamarada de pólvora. (2013, p. 246)⁴⁰

El teatro como praxis que vincula imaginación y economía, promueve entre los estudiantes formas democráticas de participación que cada uno adaptará a sus específicas maneras.

Un último ejemplo servirá para dar cuenta de la importancia de la experiencia estética para la pedagogía enciniana en relación con la noción de *man(i)era*. En la última parte del *Ensayo*, Encinas ofrece un perfil de diversos estudiantes que pasaron por el Centro Escolar n.º 881 con el fin de mostrar los beneficios de su propuesta pedagógica. Un primer elemento que salta a la vista es la clasificación que hace de los estudiantes en tres grupos: los que se encuentran a la derecha (más interesados en el cálculo y con una personalidad dispuesta a seguir órdenes); los del centro (caracterizados por una personalidad creativa, pero no muy interesados en liderar sus propuestas); y, finalmente, los de izquierda (poseídos por un espíritu de protesta y rebeldía que lucha por cambiar las cosas).

Nótese que esta clasificación no se hace desde un criterio político-ideológico, sino a partir de las características de la personalidad; interesante, sin embargo, es el lenguaje usado por Encinas que deja entrever cómo los estudiantes actuarán políticamente fuera de la escuela. Otro elemento atractivo en esta parte del *Ensayo* es la gran presencia de exalumnos artistas; de hecho, la mayoría de los estudiantes mencionados se ha dedicado de alguna u otra forma a actividades artísticas, lo cual parece confirmar la importancia que la experiencia estética tiene para la pedagogía enciniana.

Dentro del grupo de artistas de izquierda, Encinas dedica especial atención a los hermanos Peralta, Alejandro y Arturo, que llegaron a la Escuela con 7 u 8 años de edad; ambos representan los grados más altos que el arte alcanzó entre los exalumnos del Centro. De ambos afirma Encinas que “se destacaban con una recia y propia personalidad” (2013 [1932], p. 463) y que “se perfilaba en ellos todos los elementos capaces de determinar una vigorosa mentalidad que va a desenvolverse dentro de un espíritu dotado de inquietud y rebeldía” (2013 [1932], p. 463).

La originalidad de esta descripción radica en que se configura como un análisis pedagógico-literario-social que, a partir de la experiencia de los hermanos Peralta en la escuela, ofrece una interpretación social de sus respectivas obras literarias que, a su vez, muestra dos componentes clave de la experiencia estética de la pedagogía enciniana: por un lado, la emoción estética convertida en poesía lírica (cuyo representante máximo es Alejandro Peralta) y la praxis estética materializada en apostolado revolucionario (representado por Arturo Peralta/Gamaliel Churata). La originalidad de Encinas como pedagogo aparece aquí de forma patente, haciendo un análisis eminentemente interdisciplinario de la experiencia estética como desencadenante de procesos de renovación social.

En primer lugar, Encinas (2013 [1932]) describe a Alejandro Peralta como un niño interesado por conocer las cosas en todos sus detalles; poseía, en este sentido, una actitud analítica frente a la vida que lo llevó a buscar desde muy joven el contacto con la naturaleza. Con respecto a su forma de aprender, Peralta no seguía el camino que el profesor le señalaba, sino que solo iba buscando “no el camino más sencillo, pero sí el que más le placía” (p. 463); el interés, entonces, permitió que aprendiera más rápido. Contrario a memorizar los libros para repetirlos y a copiar servilmente lo que dictaba el profesor, él “no estudiaba como muchos, pero pensaba” (p. 464), de allí que era importante “dejarlo con ese fuego interior; apagarlo, mecanizando su mentalidad, hubiera sido matar en él su mejor impulso, el único con que podía dirigir su vida” (p. 464).

Para Encinas, el espíritu de este tipo de niños “se posa sobre las cosas, se connaturaliza con ellas, trata de buscar, ya no solo su razón de ser, sino su

esencia, su alma misma: esta es la emoción estética” (2013 [1932], p. 464). La actitud analítica de no lo llevó a la ciencia, sino a la poesía lírica. La emoción, en cuanto componente de la experiencia estética, se configura como rasgo característico de la personalidad del menor de los Peralta⁴¹. A continuación, y a partir del análisis precedente, Encinas procede a interpretar en clave social la obra de su exalumno quien “tiene el mérito de haber fundido sus sentimientos con los del Indio; es el primer poeta que ha comenzado a cantar con un vigor poco común las excelencias de la raza aborigen. Peralta no es indio, pero es proletario” (2013 [1932], p. 465). Como si este encomio no fuera suficiente, el pedagogo puneño confirma la potencia transformadora de la poesía:

Así, en esta vez, como en otras, es el Poeta quien abre el surco para que se arroje la nueva semilla. Las grandes reivindicaciones sociales no han sido fruto de disquisiciones filosóficas o de elaboración de leyes. Ellas han venido después de que el Poeta ha abierto el corazón humano. Por eso, Peralta, que es un poeta que no corre detrás del oro, ni pierde su dignidad, ni busca el aplauso, es el poeta de la próxima redención del Indio. (Encinas, 2013 [1932], p. 466)

Esta cita muestra la importancia de la emoción (parte de la experiencia estética) como desencadenante de procesos de renovación social; no es la ciencia o el derecho lo que despierta esta urgencia de cambio, sino la emoción que el arte produce. Nótese, sin embargo, que la emoción poética que Peralta expresa en su poemario *Ande* (1926) no es ya cambio, sino “próxima redención”; la emoción estética, en este sentido, es un *deseo de un futuro renovado* que necesita de la acción apasionada, de la entrega vital a la revolución entendida como transformación de la experiencia del ser humano en su historia.

A continuación, aparece en escena la pasión estética representada por el mayor de los Peralta cuya recia personalidad, señala Encinas, es poco común en la etapa escolar en la que, tradicionalmente, el niño suele estar sometido a la disciplina exigida por los maestros. Desde niño, Churata manifiesta una personalidad que no oculta sus pensamientos, sino que —si los considera justos— los expresa abiertamente: “nada de dobleces tiene su espíritu; ninguna encrucijada guarda su conciencia. Sus impulsos, sus tenden-

cias, sus rebeldías, surgen a la superficie espontáneamente” (Encinas, 2013 [1932], p. 467).

Para ejemplificar este “recio temperamento de revolucionario social” (2013 [1932], p. 470), Encinas ofrece tres incidentes. En el primero de ellos, un Churata de 7 u 8 años se dirigió indignado a la dirección para protestar a causa de un error cometido por su maestro; Encinas recuerda que, luego de escucharlo atentamente, se le dio la razón y se le indicó que podía regresar a clase. Lejos de ufanarse de su victoria, el estudiante “no mostró malquerencia alguna contra el maestro que quiso imponerle el castigo” (Encinas, 2013 [1932], p. 469) y continuó diligentemente con sus actividades escolares.

En el segundo, el inspector escolar, sabiendo que el padre de los Peralta era protestante y con el fin de mostrar las deficiencias en la enseñanza de la religión, exige a Churata repetir el credo en voz alta; lejos de someterse a las órdenes del católico inspector, el niño se resiste de una manera muy particular:

Cuando Churata estuvo delante del Inspector y cuando este le exigió que rezara el “Credo”, frunció las cejas, contrajo los músculos de la cara y no dijo una sola sílaba. En pie, con el más absoluto dominio de su persona, ese niño defendió su conciencia. Nos parecía ver un coloso delante de un pigmeo. A otro niño que no hubiera sido Churata, aun procediendo de una familia protestante, atemorizado su espíritu por las inectivas del Inspector hubiera desfallecido y, por lo menos, el llanto habría sido el final de la crisis; pero Churata no lloró, su protesta fue interior; no podía hacer más a los ocho años de edad. (Encinas, 2013 [1932], p. 469)

Finalmente, Encinas recuerda la ocasión en la que Churata fue invitado a una reunión para editar un periódico llamado *Opinión Escolar*; el director del periódico, “el tipo de estudiante proletario” (2013 [1932], p. 470), quiso imponer a los asistentes que fueran los domingos a la escuela para copiar el periódico. A Churata, esta imposición le pareció injusta y respondió con su acostumbrada rebeldía; el director entonces le dijo que arreglarían las cosas a la salida. Sin embargo, este, mayor que Churata, no abusó de sus fuerzas y le aconsejó amigablemente que siguiera con sus camaradas otra línea de conducta. Dice Encinas sobre este hecho:

[...] he aquí otro incidente donde un niño de la naturaleza de Churata se rebela ante toda imposición, pero cede cuando se le habla invocando la razón y la conveniencia del grupo. Churata nos presenta, así, otra faceta de su espíritu, la de mostrarse solidario a los intereses del grupo después de afirmar su personalidad. (2013 [1932], p. 470)

El perfil que Encinas hace de los hermanos Peralta muestra la diferencia y *la complementariedad* entre la vida-obra de Alejandro Peralta y Gamaliel Churata; mientras que la personalidad del primero, a través de la emoción estética, es capaz de despertar los deseos de transformación social; el segundo ya no permanece en la emoción anhelante que anhela un cambio, sino que actúa apasionadamente para promoverlo. En tal sentido, Churata,

[...] no es solo un literato, que se distingue por la brillantez de su talento, por la exactitud que guarda en el relato, por su tendencia doctrinaria, sino que va rumbo al apostolado, que es la cumbre máxima a la que puede aspirar el alma humana. (2013 [1932], p. 470)

Es esta la *man(i)era* churatiana que la pedagogía enciniana, y su énfasis en la experiencia estética, ha ayudado a perfilar y que es “síntesis de todo el esfuerzo realizado en el Centro” (Encinas, 2013 [1932], p. 470).

Dicha interpretación de la vida-obra de los hermanos Peralta es quizás la más elocuente prueba de la potencia renovadora del proyecto pedagógico de Encinas; la experiencia estética (desplegada fraternalmente en emoción y pasión) se configura como *telos* del proceso educativo y la que guía la transformación social en favor de la población que más lo necesita, a saber, la indígena. Si la *emoción poética* de Alejandro Peralta desencadena los deseos de transformación social que la sola razón no puede; la *acción poética* de Gamaliel Churata es la llamada a transformar el cosmos desde una perspectiva regional-nacional-cósmica⁴².

4. Conclusiones provisionales

Culmino reafirmando la importancia de rescatar la vida-obra de los pedagogos de vanguardia peruanos y encontrar *en y con* ellos propuestas creativas y viables de políticas educativo-culturales. Encinas puso todas

sus esperanzas en la potencia estética del maestro, en su *man(i)era*, cuyo liderazgo social reside en su capacidad de diseñar políticas educativo-culturales que (re) articulen estética, política y economía. Es en este sentido que, para el puneño,

[...] el más alto cargo que un ciudadano puede desempeñar en una democracia es el de maestro de escuela. Cuando la sociedad actual se sacuda del egoísmo y de los prejuicios que anquilosan sus más vitales funciones y cuando el maestro, de su parte, deje la rutina y se transforme en un líder social, entonces el magisterio habrá sobrepasado en importancia a cualquiera otra actividad humana. (Encinas, 2013 [1932], p. 253)

Solo si volvemos la mirada a nuestros pedagogos será posible un cambio estructural de la educación peruana; de otro modo, seguiremos nadando en ese océano impersonal de teorías cuyas corrientes no responden a los problemas concretos que aquejan al Perú contemporáneo. Solo sumergiéndonos en el río pedagógico de nuestros mejores maestros será posible una apuesta educativa nacional realmente transformadora. En tal sentido, José Portugal Catacora afirma que “cuando los educadores peruanos estudiemos y comprendamos plenamente el pensamiento y la obra del maestro Encinas, no será más necesario imaginar diseños abstractos ni importar sistemas pedagógicos foráneos” (2013, p. 87).

Para Encinas, no es posible una verdadera reforma educativa si no se produce la rearticulación de la Pedagogía (entendida como praxis que tiene como objeto de estudio todas las dimensiones del proceso educativo y su renovación con impacto social) con las Humanidades. Como se afirmó al inicio de esta investigación, el divorcio entre las facultades de Educación y de Humanidades no es sino reflejo de la nefasta separación entre políticas educativas y culturales. En consecuencia, es urgente una perspectiva interdisciplinaria de carácter teórico-práctico y que involucre no solo la transformación de los planes de estudios, sino de las prácticas docentes tanto en la Educación Básica Regular como en la Educación Superior.

Como afirma Encinas en las conclusiones del *Ensayo*: “todo intento de reforma escolar envuelve el estudio de valores sociales, políticos y económicos del país. El resultado de ese estudio debe definir el ideal

educativo que se trata de alcanzar” (2013 [1932], p. 489). Del análisis de la vida-obra de José Antonio Encinas se desprende, entonces, que la estética es esa experiencia capaz de rearticular Pedagogía y Humanidades; esta experiencia se configura así como una manera viable de (re)construir ese puente tan urgente

entre políticas educativas y culturales que nunca debió romperse (por lo menos en la universidad).

Este artículo es parte del proyecto Fondecyt Postdoctorado N° 3200171, en el que el autor es Investigador responsable y Lucero de Vivanco es Investigadora patrocinante.

Notas

- 1 Para Wayne Parsons, estas se refieren “a la forma en que se definen y construyen cuestiones y problemas, y a la forma en que llegan a la agenda política y a la agenda de las políticas públicas” (2007, p. 31). Sobre el fin del análisis de estas políticas, Edward Quade afirma que consiste en “ayudar al tomador de decisiones a elegir una mejor opción de la que podía haber tomado; por lo tanto, se ocupa de una manipulación más efectiva del mundo real” (1976, p. 21). Como se verá, en el caso de Encinas el fin de las políticas educativas y culturales es proporcionar a sus destinatarios las herramientas para su autodiseño personal en tanto habitante de diversas comunidades históricas; el estudiante-ciudadano se convierte, entonces, en diseñador de sus propias políticas, de modo tal que la “manipulación” mencionada por Quade no se subordine a una eficiencia instrumental, sino a una experiencia estética de diseño comunitario en constante transformación.
- 2 A propósito del tema, véase el tercer capítulo titulado “Publica o muere” del documental chileno *Paradojas del Nihilismo, La Academia* (Genoveva, 2020).
- 3 En términos generales, las políticas culturales pueden definirse como “el conjunto de recursos institucionales públicos y privados que compiten no solo por el manejo de los bienes artísticos y simbólicos que definen imaginarios de la sociedad, sino que también por el ‘espacio político’ que existe entre el Estado, la sociedad, los artistas y los individuos. La política cultural, entonces, tiene que ver no solo con el mundo de las artes, sino también con la activación de nuevas formas de producción simbólica: es decir, con producir nuevos significados y relaciones sociales en el conjunto social” (Peters, 2020, p. 177).
- 4 Entendidas como “cursos de acción y flujos de información relacionados con un objetivo público definido de forma democrática; los que son desarrollados por el sector público y, frecuentemente, con la participación de la comunidad y el sector privado” (Lahera, 2008, p. 16) y que “se materializan, a través de una cadena causal, en base a una serie de acciones y omisiones de numerosos actores políticos y sociales, que derivan en un conjunto de leyes, decretos, disposiciones, reglamentos, resoluciones, orientaciones y/o lineamientos, que de manera sistemática y permanente orientan, supervisan y proveen servicios asociados con los fines educativos en el país” (Aziz dos Santos, 2018, p. 4).
- 5 Durante el virreinato, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) era llamada “Universidad de Lima”; después de la proclamación de la Independencia mantuvo tanto de manera coloquial como formal —en diversos tratados y documentos históricos— esta denominación hasta 1946, año en que se oficializó su nombre actual y denominación como universidad “Nacional” y “Mayor”.
- 6 El fundamento filosófico de la pedagogía de Dewey es el pragmatismo: para Charles Sanders Peirce (EE. UU., 1839-1914), iniciador de tal corriente, el significado de un concepto no se encuentra en el enunciado e idea de este, sino en su resultado; es decir, en su efecto práctico. En esta misma línea, para William James (EE. UU., 1842-1910), lo verdadero es lo útil en cuanto aquello capaz de introducir un beneficio vital que merece ser conservado. Para Dewey, la educación es útil si permite la transformación provechosa de la experiencia; en este sentido, más que pragmática puede afirmarse que su pedagogía es experiencial; se entiende así su definición de educación en *Democracy and Education*: “[...] education is a constant reorganizing or reconstructing of experience. It has all the time an immediate end, and so far as activity is educative, it reaches that end the direct transformation of the quality of experience. Infancy, youth, adult life, all stand on the same educative level in the sense that what is really learned at any and every stage of experience constitutes the value of that experience, and in the sense that it is the chief business of life at every point to make living thus contribute to an enrichment of its own perceptible meaning. We thus

reach a technical definition of education: It is, that reconstruction or reorganization of experience which adds to the meaning of experience, and which increases ability to direct the course of subsequent experience" (1930, pp. 89-90).

- 7 Sobre el intento fallido de las vanguardias históricas de hacer de la vida una obra de arte, véase Burger, 2000.
- 8 "Distinctions and relations are instituted within a situation; they are recurrent and repeatable in different situations. Discourse that is not controlled by reference to a situation is not discourse, but a meaningless jumble, just as a mass of pied type is not a font much less a sentence. *A universe of experience is the precondition of a universe of discourse.* Without its controlling presence, there is no way to determine the relevancy, weight or coherence of any designated distinction or relation. The universe of experience surrounds and regulates the universe of discourse but never appears as such within the latter" (Dewey, 1981, p. 74; énfasis añadido).
- 9 En términos de Dewey, la estética buscaría "el desplegamiento pleno, armonioso, rico en perspectivas y posibilidades ulteriores, de nuestras facultades activas. [...] Por lo tanto, no existen valores o fines absolutos. Al margen de las necesidades biológicas inmediatas, los fines propiamente humanos, que no sean puras fantasías estériles, son proyectos construidos en términos de los medios necesarios para su realización y surgen precisamente de esos medios, es decir, del haz de actividades que prometen actualizar su valor, su cualidad deseable" (Abbagnano y Visalberghi, 1964, p. 639).
- 10 El meliorismo, como doctrina filosófica, sostiene que "el mundo no es por principio ni radicalmente malo ni absolutamente bueno, sino que puede ser mejorado" (Ferrater, 1964, p. 173) gracias a la intervención de los seres humanos, pues estos tienen "por misión perfeccionar un mundo que es precisamente susceptible de mejoramiento indefinido" (p. 173). Asimismo, como concepto de la persona y de la sociedad, el meliorismo se encuentra en la fundación de la democracia liberal contemporánea y los derechos humanos; y tiene a William James y John Dewey como dos de sus más importantes representantes.
- 11 Sobre esta tensión metodológica en tierras peruanas, véase el debate entre Eduardo Dargent (2010) y Juan Carlos Ubilluz (2010) acerca de los riesgos que corre el análisis del discurso al "no llevar paracaídas", es decir, al no dialogar con investigaciones cuantitativas, con el resultado de que sus conclusiones se convierten en generalizaciones curiosas pero irrelevantes sobre la realidad que pretende analizar.
- 12 "Lectura distante, donde la distancia, cabe repetir, es *una condición del conocimiento*; es lo que permite colocar el foco en unidades mucho más pequeñas o mucho más grandes que el texto: recursos, temas, o bien géneros y sistemas. Y si entre lo pequeño y lo grande desaparece el texto propiamente dicho, estaremos en uno de esos casos que justifican la consigna de 'menos es más'. Para comprender el sistema en su totalidad, tenemos que aceptar alguna pérdida. Siempre pagamos un precio por el conocimiento teórico: la realidad es infinitamente más rica; los conceptos son abstractos, son pobres. Pero es precisamente esta 'pobreza' lo que permite manejarlos, y en consecuencia saber" (Moretti, 2013, p. 63; énfasis del original).
- 13 "The dimension of the Self is not a preexisting determination that can be found ready-made. Here again, a line of subjectification is a process, a production of subjectivity in an apparatus: it must be made to the extent that the apparatus allows it or makes it possible. It is a *line of flight*. It escapes the previous lines; it escapes *from them*. The Self is not knowledge or power. It is a process of individuation that effects groups or people and eludes both established lines of force and constituted knowledge. It is a kind of surplus value. Not every apparatus necessarily has it" (Deleuze, 2006, p. 341; énfasis del original).
- 14 Específicamente, *Un ensayo de Escuela Nueva en el Perú* (2013 [1932]) e *Higiene mental* (2013 [1936]).
- 15 Los fines que esta escuela persigue "se agrupan en los siguientes principios: a)- la Escuela debe dar a los alumnos una instrucción general social y técnica suficiente para permitirles una buena orientación práctica en la vida; b)- debe tener, antes de todo, un carácter práctico a fin de facilitar al alumno la transición entre la escuela y la realidad integral de la existencia, de suerte que comprendiendo el medio se *haga maestro de sí mismo*; c)- debe habituar al niño a que analice y explique científicamente su trabajo, de modo que sea capaz de remontarse del problema práctico a la

idea general teórica, y de aquí en etapas superiores, a buscar la solución de nuevos problemas (*Les Problèmes Fondamentaux de l'École du Travail – Pistrak*)” (Encinas, 2013 [1932], p. 346; énfasis añadido).

- 16 “Esta política educativa de respetar la autonomía de los escolares, de convertir las escuelas en repúblicas, en monarquías constitucionales, en municipalidades, es la tendencia dominante. [...] Después de la guerra los ensayos de esta clase de escuelas se multiplican. Ya no se trata, simplemente, de experimentar con niños anormales o delincuentes, la escuela activa, el *self-government* en la Escuela, tanto privado como oficial, alcanza un desarrollo superior. Puede registrarse en ellas mayor o menor éxito en el detalle, pero están acordes, sin excepción, de que el autoritarismo del maestro, la inutilidad de los reglamentos en la escuela ha terminado para siempre. Son célebres los ensayos hechos por Homer Lane en Inglaterra con su *little commonwealth* (la pequeña república), destinada a niños delincuentes. Lane no considera sus discípulos como delincuentes. El medio social y la educación los han hecho tipos antisociales. Por consiguiente, lo necesario es cambiar el sistema. ‘Comienza a funcionar la escuela sin reglamento, los niños pueden hacer lo que quieran. Después de un corto período de anarquía, ellos sienten la necesidad de la ley y del orden’. Se instituye una Asamblea Legislativa, una Corte de Justicia. El Mundo exterior es fielmente reproducido. La escuela funciona como en una granja. La organización del trabajo está reglamentada por los mismos niños, el régimen de autonomía es suficiente para mantener el orden” (Encinas, 2013 [1932], pp. 441-442).
- 17 Una anécdota contada por José Portugal muestra esta preocupación de Encinas que no se amilana frente a fáciles etiquetas políticas: “Durante el segundo período de senador por Puno, en pleno parlamento se le acusó de comunista. Encinas respondió serenamente ‘Si defender las causas que defiendo en esta cámara, es comunismo, yo soy más que comunista’” (2013, p. 84).
- 18 La glocalización puede definirse como “the interpenetration of the global and the local, resulting in *unique outcomes* in different geographic areas. This view emphasizes global heterogeneity and tends to reject the idea that forces emanating from the West in general and the United States in particular are leading to economic, political, institutional, and —most importantly— cultural homogeneity” (Ritzer, 2003, pp. 193-194; énfasis añadido). Si bien el término se ha utilizado generalmente para analizar prácticas comerciales en un contexto global, aplicado a la educación, permite reconsiderar las propuestas pedagógicas más allá del binario hegemonía/subalternidad.
- 19 “Acostumbrar a los niños a no sentirse vencidos por no obtener el íntegro de sus deseos es un hábito de importancia, que implica un ejercicio continuo de la voluntad. Permitir que se desalienten o busquen amparo en fuerzas ajenas, es llevarlos a un estado permanente de indecisión. Esta clase de niños temen afrontar cualquier trabajo, porque se sienten derrotados de antemano. Adquieren así un hábito natural en donde la duda es continua” (Encinas, 2013 [1936], p. 30).
- 20 En la Escuela Normal de Varones, los alumnos “eran becarios y mayoritariamente procedían de provincias serranas. El reglamento disponía el régimen de internado, pero los alumnos podían salir en horas de libre disponibilidad. El gobierno entregaba a cada uno de ellos, gratuitamente, dos ternos, uniforme de uso diario y pago por movilidad de Lima a sus ciudades de procedencia” (Robles, 2004, p. 71). Encinas llegó a ser director del Centro Escolar n.º 881 de su natal ciudad de Puno, donde ejerció el cargo durante cuatro años y experimentó diversas innovaciones a la luz de los principios del movimiento de la Escuela Nueva, hecho del que da testimonio en el *Ensayo* (Robles, 2004, p. 74).
- 21 “En efecto, el curso de Pedagogía, considerado simplemente como una introducción a la Educación y como un conocimiento teórico práctico de lo que se denomina Metodología General o Aplicada, no puede preparar al futuro educador, ni siquiera al futuro institutor. El hecho de haber dado demasiada importancia a la metodología, es una prueba del deseo de mantener el aspecto puramente formal de la enseñanza. Hoy no se trata de saber cómo se enseña (*process of teaching*), sino cómo se aprende (*process of learning*); por consiguiente, todo aquel andamiaje levantado por la vieja pedagogía alrededor de los denominados métodos, procedimientos de enseñanza, etc., etc., ha tenido que derrumbarse para dar paso a un estudio profundo del sujeto que va a aprender, o sea, el discípulo. Una lección sobre métodos para un maestro que no conoce al niño resulta tan inútil como una lección de Terapéutica para un médico que jamás ha visto un enfermo” (Encinas, 2013 [1932], pp. 484-485).

- 22 La praxis pedagógica de Encinas interpenetra los saberes del Occidente y los del Altiplano andino, y produce no una copia o adaptación de una pedagogía global(izada), sino una propuesta con el potencial de transformar realidades que sobrepasan el contexto histórico-geográfico para la que fue diseñada. Lo glocal hace posible ver lo local no solo como *víctima* que lucha contra la homogenización cultural (y económica) a causa de la globalización, sino como *agente* que actúa creativamente en un contexto de (desigual) interacción económica y cultural (Robertson, 1997, p. 31); una pedagogía glocal, desde esta perspectiva, no solo se configura como víctima que resiste, sino como agente creador cuyas originales propuestas son capaces de poner en cuestión al poder hegemónico y subvertirlo.
- 23 Este reconocimiento de la agencia de la comunidad andina recorre todo el *Ensayo*; tras criticar los métodos anticuados de lectura, Encinas considera que una enseñanza activa está en consonancia con el carácter dinámico del indígena (oponiéndose al prejuicio que lo describía como un ser pasivo; véase al respecto López Albújar, 1926): "Los indios ignorantes en el idioma español aprendieron a leer y escribir con mayor facilidad. Este éxito obedece no solo a la técnica, sino al interés que despertó en el espíritu del indio trozos de lecturas convenientemente seleccionados. El indio es un tipo dinámico por excelencia. Toda su vida constituye una permanente acción. Es absurdo suponerlo viviendo en medio de una pasividad mental. Es lo contrario; está en continua agitación, así lo demuestran las múltiples ocupaciones a que se dedica. Por eso, un Sistema de enseñanza activa debía, necesariamente, adaptarse a su naturaleza; de allí que el nuevo Sistema de lectura triunfó a pesar de no conocer el idioma castellano" (Encinas, 2013 [1932], p. 360).
- 24 En el "Prefacio", Encinas (1928) afirma que "in the content of my thesis I have criticized the point of view adopted by Latcham and made reference also to the theory which Aguila appear to ascribe Totemism among Peruvians. I have only two parts of this thesis and by its content it seems that the author claims to establish a connection between Totemism and question dealing with legal matters" (p. 1). A continuación, en el "Resumen", declara que "to prove the validity of those totemic theories I have made a careful analysis of the legends, ideas about animals, Huaca and Ayllu, and found no vestiges of an early totemic society" (p. 1).
- 25 "It is impossible to learn from the present life of the Indian whether there was an ancient totemic organization. The Peruvian Indians cannot be considered as a savage or uncivilized people. They include architects, agricultural workers, miners and soldiers. Their wives and their children are engaged in dangerous and heavy work. In spite of this, the descendants of the ancient Peruvians have no guarantee for their property or persons. No schools, no rights. All of them are living under the most hateful exploitation and under the indifference of the State" (Encinas, 1928, p. 10).
- 26 "The facts which I deal with in my thesis have been taken from the chroniclers referred to in the introduction, from the private inquiry and from my own observations" (Encinas, 1928, p. 1).
- 27 "The *Huaca*, with which *Pacarina*, *Malqui* and *Conopa* are frequently confused, has many of the characters of a totem, but is too intimately related to the Ayllu to be treated separately. No traces of totemic animals or plants are found in the Ayllu, the organization of which is purely economic. All constituent elements, rules of relationship, social functions of relatives, exogamy and endogamy, an early classificatory system, father right, etc., are economic, not totemic features. The Huaca is the necessary mystic element binding the members of the Ayllu" (Encinas, 1928, pp. 8-9).
- 28 Sobre lo erótico como componente de la labor pedagógica, véase Suárez, 2017 y 2020.
- 29 Refiriéndose a la importancia que para Encinas tenía el estudio del contexto educativo en sus múltiples aspectos, Gamaliel Churata afirma que la educación en el Perú tomaba "en nula importancia al factor indígena, guiándose solamente por los resultados de la experiencia europea o yanqui, que, seguramente, es un respetable bloque de sabiduría, pero no soluciona dentro de la realidad psicológica del país su problema educativo" (2013, p. 249).
- 30 Este tipo de pedagogía, que comprendía lo estético como parte de la experiencia cotidiana (perspectiva andina) y no como institución (modernidad burguesa), es la que forma a la vanguardia no solo estética sino también política de Puno; baste para ejemplificar ello el caso de Gamaliel Churata, uno de los más importantes autores de

vanguardia en el Perú y América Latina que fue estudiante del Centro Escolar n.º 881. Sobre la impronta de Encinas en la obra de Churata, Boris Espezuía afirma que “*El pez de oro*, en gran medida, comenzó a ser escrito en la escuela primaria cuando aún vivía el ambiente del aula. Es entonces una ‘enciclopedia’, una ‘obra gigantesca’ que tomó un largo tiempo de maduración, de organización, de estructuración que posiblemente se haya gestado por influencia de su maestro José Antonio Encinas y que se materializó cuando Churata era ya un adulto. Recordemos que Churata abandona la escolaridad siendo un púber y se convierte en un autodidacta y en un líder adolescente de *La Tea* y líder juvenil del *Grupo Orkopata*” (2008, p. 100).

- 31 “El propósito que un maestro debe perseguir no es enseñar sino edificar, construir con los materiales que el estudiante aporte. Sólo cuando este material es deficiente o inservible, el maestro proporciona el suyo. Tal concepto de enseñar está de acuerdo con el dinamismo que caracteriza al estudiante. Una pura y exclusiva transmisión de conocimientos, sometiendo al niño a una quietud mental, es tanto o más dañosa que el *magister dixit* o el uso de textos. Por estas razones, la lección cambió de naturaleza. [...] Para el normalista lo que vale no es la cantidad ni aun la calidad de conocimientos que el discípulo adquiere, sino *la manera cómo los asimila y los utiliza, en virtud de fuerzas propias, con un mínimo de influencia de parte del maestro*. Tal es la verdadera revolución que el normalista opera en la técnica de enseñar” (Encinas, 2013 [1932], p. 269; énfasis añadido).
- 32 Fragmento tomado de una conferencia en La Habana de 1957, publicado en *La expresión americana* (1993). Como afirma Andrés Kozel, para Lezama, la estética barroca “se manifestó tanto entre la elite virreinal como entre artistas populares indios o mestizos” (2007, p. 168).
- 33 Giorgio Vasari acierta con la interpretación manierista del concepto de *grazia* cuando “la caracteriza como un elemento indefinible dependiente del juicio instintivo del ojo. La correcta proporción produce belleza, pero no *grazia*. La *Bella maniera*, por su parte, engendra una *grazia* que, simplemente, *no puede medirse*. También depende de la facilidad en la ejecución. El artista debe ser diestro y espontáneo, ya que la *grazia* puede destruirse con el excesivo estudio... como la *sprezzatura* de Castiglione, la *grazia* de Vasari no puede aprenderse. La facilidad no solamente asegura la *grazia*, sino que estimula la libertad y osadía del *disegno*” (Maniate, 1979, p. 21; énfasis añadido).
- 34 Si, para Irleamar Chiampi (2000), el barroco latinoamericano se produjo cuando “la experimentación con y la recreación de formas barrocas se conjugó con la reivindicación de la identidad cultural americana” (Kozel, 2007, p. 167), para Bolívar Echeverría el arte barroco habita, transgrede y refuncionaliza el capitalismo *simultáneamente*: “el arte barroco puede prestarle su nombre a un *ethos* porque, como él [...], éste también resulta de una estrategia de afirmación de la corporeidad concreta del valor de uso que termina en una reconstrucción de la misma en un segundo nivel; una estrategia que acepta las leyes de la circulación mercantil, a las que esa corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza” (1998, p. 46).
- 35 En la expresión barroca, “todo contorno se difumina en beneficio de las potencias formales o maneras, que ascienden a la superficie y se presentan como otros tantos repliegues suplementarios” (Deleuze, 1989, p. 28).
- 36 Sobre la centralidad que, para el barroco, tiene la singularidad, su expresión y la imposibilidad de reducirla a un concepto, dice Willy Thayer que “el origen del drama barroco alemán operó el giro barroco como interrupción del giro copernicano y abrió la diseminación alegórica como interrupción del imperativo categórico. Con este giro la lógica representacional de la mismidad se verá desplazada por la lógica expresiva de la singularidad” (2007, p. 103).
- 37 De hecho, Encinas considera que, para explicar los orígenes míticos del mundo, el maestro no debe recurrir a mitos ajenos a la experiencia del estudiante, sino a su propia tradición: “el maestro en el Perú no necesita recurrir a la Biblia (no debe recurrir) para explicar en forma mítica el origen del mundo y del hombre; le basta la leyenda de Wirakocha. El niño seguramente encontrará en esta leyenda mayor consistencia, mayor lógica, mayor belleza que en aquella otra que nos cuentan los judíos. Wirakocha crea al hombre de piedra; Jehová lo crea de barro. Ambos se equivocan; pero Wirakocha rectifica su error creando a los hombres ya no individualmente, sino por naciones” (Churata, 2013, p. 250).

- 38 Seudónimo de Arturo Peralta Miranda (1897-1969). Estudió junto con su hermano Alejandro en la escuela dirigida por Encinas (véase más adelante).
- 39 Para Dewey, "los fines del trabajo tienen en común con los del juego la característica de que se eligen valuando en lo esencial la cualidad de las actividades por las cuales se logra su consecución; pero mientras la finalidad del juego (en cuanto finalidad consciente), una vez alcanzada, marca también el fin de las actividades emprendidas, pues no es otra cosa que el medio procesal por el que se vuelven posibles esas actividades coordinadas (por ejemplo, las que supone la construcción de un castillo de arena), la finalidad del trabajo, una vez alcanzada, se transforma de medio procesal con funciones análogas, en medio material para nuevas actividades. Quien se construye una casa con las propias manos, al terminarla empieza por medio de ella las actividades conexas con la posesión de una casa" (en Abbagnano y Visalberghi, 1964, p. 640; énfasis añadido). Para Encinas, los talleres a través de los cuales los estudiantes construyen su manera (estilo personal) tienen consecuencias fuera del aula; si los estudiantes elaboran periódicos y hacen teatro en la escuela, los efectos positivos de estas actividades se reproducirán en el espacio público.
- 40 Como se ha dicho, un estudio comparado de los pedagogos de vanguardia puneños aún está por hacerse; baste mencionar a tres de ellos cuya labor tanto Encinas como Churata reconocen: Manuel Camacho, evolucionista intuitivo y tenaz gestor educativo, que vio en la estética del juego la clave para una pedagogía de vanguardia; el músico y maestro Julián Palacios, para quien estética y pedagogía confluyeron en la composición de su *Cancionero andino para niños indios*; y por último, Telésforo Catacora quien, desde la libertad de pensamiento que ofrecía la ciencia, puso las bases de una escuela nueva. Así, Camacho "pintó de blanco una de las paredes de su casa, y sobre la pared, el abecedario. Con estos simples elementos en dos años preparó dieciséis profesores para sembrarlos luego en campos de Kota, Pallalla, llave, etc. ¿Pero enseñó solamente a leer? No. Educó a estos PIONERS en los ideales de reivindicación del indio y les enseñó que ésta nunca podría conducirse si antes no se tumbaba la influencia del Cura. Para esto llamó a evangelistas, y evangelistas gringos, pues en una breve entrada en San Francisco de California, había experimentado que los gringos eran excelentes para entenderse con las autoridades del Perú. ¡Qué significativo!" (Churata, 2013, p. 249; mayúsculas del original). Por su parte, Catacora comprendió que "la Escuela no tiene significado alguno sin convertirla en un instrumento de renovación social" (Encinas, 2013 [1932], p. 332), de allí que su "Escuela de Perfección" estuviera destinada a "depurar la conciencia de una serie de prejuicios que la paralizan y atormentan" (Encinas, 2013 [1932], p. 232) gracias al "estudio libre de la ciencia. Catacora, trabajador auténtico, era un sindicalista fervoroso y un adelantado de popularización de la cultura, un precursor de la Universidad popular" (Churata, 2013, p. 249). Finalmente, sobre la pedagogía estética de Julián Palacios, Dan Chapin Hazen afirma que sus inclinaciones musicales "were combined with pedagogical concern in the *Cancionero andino para niños indios*, a songbook for Indian children stressing education and enlightenment in three languages. Puno representatives to the Constituent Congress moved that the Ministry of Education consider publishing the work, though their initiative apparently triggered no official response. In 1934, Palacios contributed an article to the *Revista del Museo Nacional* detailing archeological sites in Puno, all of which he had seen during school inspection trips. Other contributions transcribed local legends and folklore" (1974, p. 409).
- 41 "Peralta es el máximo poeta de su generación, no solo en el Perú, sino en Indo-América. Dotado de una gran capacidad descriptiva. Peralta no es un sensualista, sino un emotivo de la más pura especie" (Encinas, 2013 [1932], p. 465).
- 42 En la *Resurrección de los muertos* (2010), donde desarrolla las ideas planteadas en *El Pez de oro* (1957), Churata describe una conferencia ante un auditorio planetario. Los protagonistas del evento son el Profesor Analfabeto (intelectual iletrado de rasgos altioplánicos) y Platón (representante del saber de Occidente). Para el Profesor, ha sido un grave error el culto a la razón y el lenguaje divorciado del canto, el grito y los gestos animales; la única posibilidad de redención frente a este escenario es la poesía. Asimismo, sostiene que los Incas, desconociendo la escritura alfabética, fueron la expresión más alta de todos los tiempos.

Referencias bibliográficas

- Abbagnano, N., y Visalberghi, A. (1964). *Historia de la pedagogía*. Fondo de Cultura Económica.
- Alexander, T. M. (1987). *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature*. State University of New York Press.
- Aziz dos Santos, C. (2018). *Evolución e implementación de las políticas educativas en Chile*. Nota técnica N.º 2. Líderes Educativos, Centro de Liderazgo para la Mejora Escolar.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Taurus.
- Bennet, T. (1998). *Culture. A Reformer's Science*. Sage.
- Burger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península.
- Caiceo, J. (2016). Génesis y Desarrollo de la Pedagogía de Dewey en Chile. *Espacio, Tiempo y Educación*, 3(2), 131-155. <https://doi.org/10.14516/ete.2016.003.002.006>
- Chiampi, I. (2000). El barroco en el ocaso de la modernidad. En I. Chiampi, *Barroco y modernidad* (pp. 17-41). Fondo de Cultura Económica.
- Churata, G. (1957). *El Pez de Oro. Retablos del laykhakuy*. Canata.
- Churata, G. (2010). *Resurrección de los muertos: alfabeto del incognoscible*. Asamblea Nacional de Rectores.
- Churata, G. (2013). Prólogo. En J. A. Encinas, *Un ensayo de Escuela Nueva en el Perú* (pp. 243-252). Universidad Nacional del Altiplano.
- Dargent, E. (2010). Sobre vuelos creativos y el riesgo de no llevar paracaídas. *Argumentos. Revista de Análisis y Crítica*, 3. <http://argumentos-historico.iep.org.pe/articulos/sobre-vuelos-creativos-y-el-riesgo-de-no-llevar-paracaidas/>.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós.
- Deleuze, G. (2006). What is a dispositif? En G. Deleuze, *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995* (pp. 338-358). Semiotext(e).
- Dewey, J. (1930). *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education*. The MacMillan Company.
- Dewey, J. (1980 [1934]). *Art as Experience*. Perigree Books.
- Dewey, J. (1981). *Experience and Nature*. Vol. 1 of *John Dewey: The Later Works*. Southern Illinois University Press.
- Echeverría, B. (1998). El ethos barroco. En B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (pp. 173-184). Era, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Encinas, J. A. (1928). *Totemism among the ancient Peruvians* (Tesis de maestría). Fitzwilliam House. <https://doi.org/10.17863/CAM.31359>
- Encinas, J. A. (1985). El maestro como líder social. Selección de *Un ensayo de Escuela Nueva en el Perú*. *Autoeducación*, 12, 28-32.
- Encinas, J. A. (2013 [1932]). *Un ensayo de Escuela Nueva en el Perú*. Universidad Nacional del Altiplano.
- Encinas, J. A. (2013 [1936]). *Higiene mental. Lecciones dedicadas a los padres de familia y a los maestros de escuela primaria*. Universidad Nacional del Altiplano.
- Espezúa Salmón, D. (2008). Contra la textolatría. Las motivaciones creativas en los testimonios de Arguedas, Alegría, Churata e Izquierdo Ríos. *Letras (Lima)* 79(114), 81-106. <https://doi.org/10.30920/letras.79.114.4>
- Ferrater, J. (1964). *Diccionario de Filosofía*. Tomo II. L-Z. Buenos Aires: Sudamericana.
- Foucault, M. (1991). Governmentality. En G. Burchell, C. Gordon y P. Miller (Eds.), *The Foucault effect: Studies in governmentality* (pp. 87-104). Harvester Wheatsheaf.
- Galdo, J. C. (2010). "Campo de batalla somos": saberes en conflicto y transgresiones barrocas en *El pez de oro*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36(72), 369-390.

- Genoveva, E. (2020, 11 de junio). *Publica o muere. Paradojas del Nihilismo*, La Academia. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kjSArv5cNY&t=3s>
- Hazen, D. Ch. (1974). *The Awakening of Puno: Government Policy and the Indian Problem in Southern Peru 1900-1955*. [Tesis de doctorado en Filosofía]. Yale University.
- Kozel, A. (2007). Barroco americano y crítica de la modernidad burguesa. En *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos 2007* (Vol. II, pp. 163-177). Universidad Nacional Autónoma de México. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/57659>
- Lahera, E. (2008 [2004]). *Introducción a las políticas públicas*, 2.^a edición. Fondo de Cultura Económica.
- Ley Orgánica de Educación Pública. Ley n.º 9359 de 1941. 1 de abril de 1941 (Perú).
- Lezama Lima, J. (1993). *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica.
- López Albújar, E. (1926). Sobre la psicología del indio. *Amauta*, 4, 1-2.
- Maniate, M. R. (1979). *Mannerism in Italian music and culture, 1530-1630*. Manchester University Press.
- Miller, T., y Yudice, G. (2002). *Cultural policy*. Sage.
- Moretti, F. (2013). *Lectura distante*. Fondo de Cultura Económica.
- Nuevo Estatuto o Carta Constitutiva de la Universidad Peruana. Ley n.º 10555 de 1946. 24 de abril de 1946 (Perú). <https://www.deperu.com/legislacion/ley-10555-pdf.html>
- Parsons, W. (2007). *Políticas públicas: Una introducción a la teoría y la práctica del análisis de políticas públicas*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Peralta, A. (1926). *Ande*. Editorial Titikaka.
- Peters, T. (2020). *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Metales Pesados.
- Portugal, J. (2013). *Historia de la Educación en Puno*. Universidad Nacional del Altiplano.
- Quade, E. S. (1976). *Analysis for public decisions*. American Elsevier Publishing Company.
- Ritzer, G. (2003). Rethinking Globalization: Glocalization/Grobalization and Something/Nothing. *Sociological Theory* 21(3), 193-209. <https://doi.org/10.1111/1467-9558.00185>
- Robertson, R. (1997). Glocalization: Time-Space Homogeneity-Heterogeneity. En M. Featherstone, S. Lash y R. Robertson, *Global Modernities* (pp. 25-44). Sage.
- Robles, Elmer. (2004). Las Primeras Escuelas Normales en el Perú. *Rhela*, 6, 57-86.
- Stanbridge, A. (2002). Detour or dead-end? Contemporary cultural theory and the search for new cultural policy models. *International Journal of Cultural Policy*, 8(2), 121-34. <https://doi.org/10.1080/1028663022000009588>
- Suárez, J. (2017). ¿Qué es lo erótico? En J. Suárez y M. Soez (Eds.), *Erocrítica I. Provocaciones humanísticas* (pp. 99-104). LAVAPERÚ.
- Suárez, J. (2020). LAVAPERÚ y sus pedagogías poéticas. En J. Suárez y I. Valer (Coords.), *Erocrítica II. Pedagogías poéticas* (pp. 91-146). LAVAPERÚ.
- Ubilluz, J. C. (2010). Réplica a la reseña de Eduardo Dargent sobre el libro *Cultura política en el Perú*. *Argumentos. Revista de Análisis y Crítica*, 4. <https://argumentos-historico.iep.org.pe/articulos/replica-a-la-resena-de-eduardo-dargent-sobre-el-libro-cultura-politica-en-el-peru/>
- Thayer, W. (2007). El giro barroco. De G. Deleuze a Walter Benjamin. *Archivos: Revista de Filosofía*, 2, 93-119.

Cómo nombrar lo innombrable. Un análisis de la metáfora del cuerpo en la poesía de Violeta Barrientos

How to name the unnamable. An analysis of the body metaphor in the poetry of Violeta Barrientos

Judith Mavila Paredes Morales

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: judith.paredes@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8566-9760>

RESUMEN

En este trabajo, se estudiará la escritura sobre el deseo invisibilizado que propone el poemario *El innombrable cuerpo del deseo*, publicado en 1992 por la poeta peruana Violeta Barrientos Silva. A través de la metáfora del cuerpo, la voz poética se enfrenta a la matriz heterosexual, transformando al cuerpo en un espacio donde el deseo hegemónico puede ser desarticulado, al hacer posible una serie de resistencias que permite pensar en una poética homoerótica. El poemario inicia con la metáfora del cuerpo unida a un deseo, donde se antepone el cuerpo a la razón; luego, nos presenta la imposibilidad de representar el deseo homoerótico dentro de un marco heteronormativo; posteriormente, evidenciamos una lucha por la representación de una voz homoerótica, la cual finalmente se hará evidente en la transgresión misma de la configuración de los géneros. Para desarrollar esta propuesta, nos apoyaremos en los conceptos de la retórica y los estudios de género, específicamente, la metáfora (Stefano Arduini, y George Lakoff y Mark Johnson), el cuerpo y la performatividad (Judith Butler) y el homoerotismo (Andrés Santana). Nos enfocaremos en los poemas que nos permitan responder a las interrogantes acerca del cuerpo y la construcción de un discurso de la resistencia homoerótica.).

Palabras clave: Cuerpo; Homoerotismo; Metáfora; Poesía; Violeta Barrientos

ABSTRACT

In this paper, the writing about the invisible desire proposed by the collection of poems *El innombrable cuerpo del deseo*, published in 1992 by the Peruvian poet Violeta Barrientos Silva, will be studied. Through the metaphor of the body, the poetic voice confronts the heterosexual matrix, transforming the body into a space where the hegemonic desire can be disarticulated, by making possible a series of resistances that allows us to think of a homoerotic poetics. The collection of poems begins with the metaphor of the body linked to a desire, where the body is put before reason; then, it presents us with the impossibility of representing homoerotic desire within a heteronormative framework; subsequently, we evidence a struggle for the representation of a homoerotic voice, which will finally become evident in the very transgression of the gender configuration. To develop this proposal, we will rely on the concepts of rhetoric and gender studies, specifically, the metaphor (Stefano Arduini, and George Lakoff and Mark Johnson), the body and performativity (Judith Butler) and homoeroticism (Andrés Santana). Thus we will focus on the poems that allow us to answer questions about the body and the construction of a discourse of homoerotic resistance.

Keywords: Body; Homoeroticism; Metaphor; Poetry; Violeta Barrientos

1. Introducción

No resulta casual que la crítica literaria latinoamericana de la mayor parte del siglo XX haya invisibilizado a la literatura escrita por mujeres. Ello se denota, sobre todo, en la ausencia de la inserción de escritoras en las corrientes y movimientos literarios de ese siglo. Es más, escribir siendo mujer resultaba en una serie de calificativos peyorativos y vejatorios para quien, desde la trinchera de su género o disidencia sexual, se propuso cifrar en palabras los avatares de su realidad y —por qué no— la de todas las mujeres.

La poesía en el Perú, durante las primeras décadas del siglo XX, ha sido especialmente direccionada, tanto por la crítica como por la mayor parte de los creadores, a una posición donde la mujer es más un ente pasivo en una relación de objeto-sujeto que una posible voz que puede desarrollar un aparato crítico y literario desde el “otro lado”. Por ello, es necesario una valoración de la crítica literaria desde una óptica no fetichista que descentre la lectura tradicional del lector, que lo confronte a no encausarse en un marco de referencialidad hegemónico donde se evidencia un sesgo por cuestiones de sexo y/o género. No obstante, desde la segunda mitad del siglo XX, la presencia de las escritoras peruanas ha mostrado un creciente influjo a partir de los cambios sociales y políticos, posibilitando una libertad creativa y de la representación de la mujer y sus deseos.

Así, estudiaremos la escritura sobre el deseo invisibilizado que plantea el poemario *El innombrable cuerpo del deseo* (1992) de Violeta Barrientos. Mediante la metáfora del cuerpo, la voz poética resiste a la matriz heterosexual normativa, imaginando un cuerpo capaz de fragmentar el deseo hegemónico. Por ende proponemos que, en el referido poemario, la escritura del cuerpo diseña imágenes que resisten una forma normativa del deseo, y, por el contrario, perfila una inclinación por los deseos homoeróticos, visibilizándose al mismo tiempo que se libera de las ataduras y dependencias del pensamiento patriarcal. Para tales fines, nos apoyaremos en categorías que provienen de la retórica para el análisis de los versos, específicamente, la metáfora, tal como la conciben Stefano Arduini (2000), así como George Lakoff y Mark Johnson (1995); igualmente, en la propuesta teórica de Judith Butler (2002) sobre el cuerpo y también en la concepción de performatividad que plantea Andrés Santana (2004).

2. El cuerpo de la crítica o ¿una crítica del cuerpo?

Primero, debemos decir que la crítica sobre la producción poética de Violeta Barrientos es superficial y reducida, debido quizá al formato en el que se publican, como las reseñas y artículos. No obstante, también encontramos unos pocos textos que realizan un acercamiento más apropiado a las características de su producción poética. Aquí presentaremos a los autores que se han enfocado en el poemario estudiado.

De una parte, encontramos que, con el mismo título del poemario de Violeta Barrientos *El innombrable cuerpo del deseo*, Víctor Vich (1992) escribe una reseña en la que manifiesta una visión centrada en el cuerpo como ente único sobre el cual gira toda la propuesta del poemario. Vich acierta cuando dice que “solo un cuerpo puede sentir otro cuerpo” (p. 21); sin embargo, el autor invisibiliza la cuestión homoerótica y la destrucción del género binario que él mismo cita líneas antes de finalizar su reseña. No solo se expresa con cierta autoridad sobre la juventud de la poeta y califica a su primer poemario como “algo desigual y apresurado”, sino que se anima a referir que, con este segundo [poemario], la autora “manifiesta un sólido homenaje a sí misma y a su reencuentro” (p. 21). Desde nuestro punto de vista, queda claro que la reseña presenta una omisión del aparato homoerótico, lo cual limita un acercamiento pleno al proyecto estético de Violeta Barrientos.

Por otra parte, en 1994 se publica el texto “Las poetisas de los 80 seducidas por el mal”, donde Carmen Ollé señala que los poemas de Violeta Barrientos “hablan del cuerpo lesbiano y de la noche”. Aunque pueda parecer escueto dicho comentario, la poeta logra sintetizar la propuesta estética de Barrientos por esos años, que aborda el cuerpo de las disidencias sexuales y todo aquello que pueda caer sobre el sema “noche”, pues es en lo oscuro, lo secreto y hasta en lo antitético donde se mueve su producción poética.

Asimismo, Susana Reisz (1998) propone en “Escritura femenina’ y estrategias de auto-representación en la ‘nueva’ poesía peruana” volver sobre un tema ya tocado por ella misma en otras publicaciones, con la justificación de que lo que “realmente [le] interesa es la capacidad de innovación y autoregeneración [...]” (p. 218) de la poesía escrita por mujeres en el Perú. Después de abordar el tema de las mujeres como metáfora (y viceversa), la escritura “femenina”

y la mirada gay, e imágenes de un cuerpo en crisis, la autora escribe sobre aquellos tabúes radicales presentes en la producción poética de las mujeres peruanas de los años 90. Ahí, resume en un párrafo la propuesta de Violeta Barrientos (y de otras poetas), al afirmar que existe poco espacio en la poesía peruana para la representación de las sexualidades femeninas no ortodoxas. Acierta, pues, con mencionar que “unos pocos poemas de Violeta Barrientos, Doris Moromisato o Jessica Morales constituyen la excepción que confirma la regla” (Reisz, 1998, p. 229). Luego, la autora realiza una crítica comparada entre la producción peruana con otras de la región, e incluso la norteamericana, sin tomar en cuenta de manera reflexiva el proyecto poético individual de las escritoras. Vamos por partes: Reisz comienza señalando la audacia de estos textos dentro del contexto social (peruano) para que, después, sostenga que “la cautela enunciativa y la discreta opacidad de las metáforas homoeróticas contrasta no solo con las libertades de la escritura gay anglosajona sino también con el lenguaje franco y directo de muchas hispanoamericanas [...]” (1998, p. 229). De lo anterior, es importante subrayar el alcance que le otorga la conocida crítica a la metáfora.

En la misma línea de la metáfora, Lady Rojas-Trempe, en su libro *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas: signos y pláticas* publicado en 1999, analiza el poema “Las imposibles orquídeas” del poemario estudiado, donde se muestra un intenso combate contra las significaciones tradicionales a partir de un intento de simbolización distinta, asociado al ser lesbiano. Así, al interior del poema se establecen las relaciones entre cuerpo-sexo-género-palabra situados dentro del campo de lo inefable, relación que intenta ser metáfora de una identidad diferente. En tal sentido, la hablante postula las bases para la formación de otro canon poético, el de un yo andrógino que no se reconoce a partir del género. Además, realiza un sobresaliente recuento de las voces más “peculiares” de la poesía peruana escrita por mujeres en los años noventa. En otro de sus trabajos, Rojas-Trempe (2002) rescata las características de las voces más importantes de la poesía de finales del siglo XX, incluido el comentario referido a la propuesta poética de Violeta Barrientos, de cuyos versos afirma que abordan y “se deleitan con lo innombrable o se ofuscan con historias en las que se gesta o se escamotea las identidades sexuales” (p. 175).

Como hemos visto, la crítica ha puesto de manifiesto la propuesta homoerótica de Violeta Barrientos. Coincidimos con estos estudios, pero, a falta de análisis detenidos sobre el texto de la poeta, en el presente artículo analizaremos dos poemas de *El innombrable cuerpo del deseo* (1992): “Desear un cuerpo” y “El encuentro de las orquídeas” (primer y último poema del libro, respectivamente), sin dejar de mencionar, por supuesto, otros poemas como “Los nuevos amores” y “Las imposibles orquídeas”. El eje de nuestro análisis partirá de las siguientes preguntas: ¿cómo se desarrolla el deseo homoerótico en el poemario? y ¿es el cuerpo importante para tal configuración?

3. “Desear un cuerpo”: la otra corporalidad del amor

Stefano Arduini (2000) entiende el campo figurativo de la metáfora no solo como una intersección entre campos semánticos, sino que, para el estudioso italiano, esta es una realidad nueva, donde se busca ir “más allá del significado referencial y alcanzar una verdad más íntima y profunda” (p. 108). Asimismo, la teoría cognitiva planteada por Lakoff y Johnson (1995) nos dice que la metáfora “impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (p. 39). Las metáforas, para estos autores, serían fenómenos cognitivos y estéticos que comprenden nuestra visión del mundo. Siguiendo esta idea, podemos decir que, en el poemario de Barrientos, una metáfora recorre todos los poemas, metáfora que revela la concepción del mundo que presenta el sujeto lírico y cómo la subjetividad se relaciona con los objetos del mundo; tal metáfora es la del cuerpo.

Por ello, comenzaremos con el primer poema de *El innombrable cuerpo del deseo*, el cual se titula “Desear un cuerpo”. El hecho de que este poema se ubique al inicio obedece a una *dispositio* pensada a partir de la seducción. Es decir, el sujeto lírico entabla un proceso por el cual el alocutario (entidad a la que se dirige el sujeto lírico dentro del poemario) logre entender el valor del cuerpo, independientemente de constructos genéricos o sexuales, y que, una vez hecho esto, se plantee, en los siguientes poemas, que esa necesidad sí tenga una representación erótica, o más precisamente homoerótica.

El sujeto lírico se imagina como un cuerpo. Del sema corporal podemos colegir la asociación que ha tenido este en la historia de nuestra cultura con la imagen de las mujeres o lo no blanco, ya que, a su vez, occidente construye la figura masculina en contraposición a la femenina, en tanto la primera sea la de la razón, tal como sugiere Aníbal Quijano (2000). Entonces, podemos deducir que hay un vínculo con lo otro y con lo femenino. Para una mejor comprensión del tema corporal, segmentaremos el poema “Desear un cuerpo” en tres secciones. La primera segmentación la encontramos en los versos del uno al tres. Barrientos (2013) nos dice: “Ya no siento, estoy ausente / como un miembro amputado, / sin utilidad” (p. 13). En este primer segmento del poema, el sujeto lírico se estructura como una parte del cuerpo (“miembro”) que se encuentra en un estado incompleto, lo que le produce una falta en los sentimientos, tanto que se concibe inútil. Barrientos, al abordar el tema del cuerpo, está trazando una diferencia con las poéticas que se basan en el código hegemónico de la razón o el alma. El sujeto lírico se piensa a partir de su materialidad. Como observamos, lo corporal se nutre del campo figurativo de la metáfora, específicamente de la figura retórica llamada *símil*, al focalizarse en el cuerpo, el cual se define a partir de la falta, de lo incompleto. ¿Qué es lo que produce la falta de sensibilidad en el cuerpo? La respuesta se presenta en la falta de utilidad del mismo.

Con respecto a la segunda segmentación del poema, la encontramos del verso cuatro al nueve: “Necesito amar un cuerpo / Pertenerle / y ser sus pies, su cabeza, / los órganos nobles / por donde respira, / por donde se nutre” (Barrientos, 2013, p. 13). En estos versos, el sujeto lírico nuevamente se piensa como un cuerpo y sus partes, y, a la vez, también concibe al sujeto amado como materia, donde el espacio corporal del sujeto deviene en el cuerpo amado en una relación de pertenencia. Ya que, como hemos visto en la primera segmentación, ser útil está ligado íntimamente con sentir, pero, en esta segmentación, la utilidad reside, precisamente, en sentir amor, y, a su vez, sentir/desear un cuerpo. Este fenómeno abstracto del amor recurre a la identificación metafórica, concretizando ese afecto por medio de la corporalidad, incorporándose, dándole cuerpo al amor. La corporalización de lo abstracto obedece a una metaforización del deseo. Por ello, el registro de Barrientos se alimenta del cuer-

po: pies, cabeza, cerebro, corazón, riñones, pulmones e hígado.

La última segmentación del poema cubre los versos diez al diecisiete: “Y así volverme a la vida, / transfigurarme / para sentir dolor / de su hambre, / calmar su sed, ser su carne / y estar presente / entre los otros cuerpos / como todos los días” (Barrientos, 2013, p. 13). El sujeto lírico en esta parte final del poema revela, como una necesidad, devenir en otro cuerpo, proceso en el cual las partículas de un sujeto se mezclan con otras dentro de una zona común, generando un nuevo *yo* para poder sentir las necesidades tanto emocionales como fisiológicas del cuerpo amado, además de interactuar con otros cuerpos. El campo figurativo de la metáfora presenta la posibilidad de devenir en el cuerpo del otro; de ese modo, no siente las necesidades del otro a partir de la distancia que existe entre dos cuerpos, sino que el sujeto lírico elimina esa distancia, tornándose en el cuerpo del otro, del ser amado, con lo que ya no estamos hablando de dos existencias corpóreas, sino de una sola, de un otro *yo*. Dicha transformación originará que el sujeto lírico vuelva a la vida y a sentir.

Como se ha observado, el sujeto lírico inaugura con el primer poema el proceso de seducción, en tanto se vuelve imperativa la necesidad de aprehender el cuerpo a través de la convergencia del deseo y del amor. Consecuentemente, en los siguientes poemas, estos dos elementos adquieren una eroticidad específica: la homoerótica, pero, a partir de una lucha con un sistema patriarcal. El poema que sigue inmediatamente a “Desear un cuerpo” es “Las imposibles orquídeas”, donde observamos la representación del deseo innombrable, pero aun así “padecible”; este se manifiesta desde el título ya que las orquídeas representan, a partir de su pistilo, una estructura que contiene los órganos sexuales masculino y femenino, en otras palabras, una metáfora de lo andrógino: “Vago sobre un vientre andrógino criador de bestias, / guardián secreto de grutas negras, / escondrijos en que hurgo buscando aromas subterráneos / perdiéndome en el fondo más oscuro y húmedo” (Barrientos, 2013, p. 15). Las imágenes que se desarrollan al inicio del poema, y, en el poemario en general, son las del deseo asociado al color negro, que a su vez se refuerza a partir de lo profundo, oculto y húmedo. Los semas femeninos se hacen notorios, pero uniéndose a un sujeto lírico femenino (versos más adelante nos revelará

su género) más activo: es el guardián que hurga y se pierde en la concavidad. Vemos, así, cómo aparece una comunión de imágenes pasivas y activas a partir de lo femenino y lo andrógino.

Sin embargo, en la tercera estrofa, el título se nos revela de forma clara: *El innombrable cuerpo del deseo*. Barrientos (2013) escribe en esta estrofa: “Se entumecieron mis dedos tras lo imposible de tocar / y sin ojos de ver, creyéndome diosa desde mi altura, comparé distancias” (p. 15). Se hace notorio la imposibilidad del sujeto lírico femenino de acceder a otros cuerpos (“Dormida en el agobio de esa soledad”) por lo inasible en el acto de nombrar los afectos y los deseos. Así, desde el paratexto del poemario, lo evidenciamos, pues estamos ante la corporalización de un deseo que no se puede nombrar, idea que se refuerza en la última estrofa: “y la única belleza fue la imposible de tocar, / de contemplar, de retener / porque el deseo no se puede nombrar, / solo padecer” (Barrientos, 2013, p. 16). De esta manera, nos encontramos frente a un deseo que puede tomar la forma del amor; sin embargo, es uno que no se puede citar, no goza de los atributos de la heterosexualidad y de lo aceptado, esto se debe a que existen las exclusiones por cuestiones de género, donde son prohibidos los eros homosexuales. Ante esto, podemos decir que hay una ausencia del cuerpo, como veíamos en el poema “Desear un cuerpo”, porque lo que no se nombra no existe.

El sujeto lírico de “Las imposibles orquídeas” revela la existencia de un deseo que está más allá de la matriz heterosexual, ya que descubre que ese deseo encarna su prohibición en el cuerpo; es decir, el poema nos muestra que, a pesar de que se pretenda parecer inexistente el deseo homoerótico, este se sufre y se padece en el cuerpo: “Se entumecieron mis dedos tras lo imposible de tocar” (Barrientos, 2013, p. 15). Aquí es pertinente señalar la propuesta de Andrés Santana (2004) acerca de la importancia de lo homoerótico en tanto este irrumpe “[...] en los procesos de formación de las identidades sexuales, las marcas de género y la articulación o desmontaje de la propia noción de cuerpo, en tanto material susceptible que deja ver las parcelaciones y sistemas ideológicos del poder” (p. 38).

Por consiguiente, la imagen que se trabaja en el primer poema estudiado, “Desear un cuerpo”, es la del encuentro corporal a partir del amor como da-

dor de vida, la cual también la encontramos en otro poema: “Los nuevos amores”, donde se muestra que, para la matriz heterosexual, el deseo homoerótico es inadmisibles. Los dos primeros versos de este poema evidencian un vínculo entre cuerpos semejantes o cuerpos homoeróticos: “Vine a descubrir lo imposible, / mi deseo en un cuerpo igual al mío” (Barrientos, 2013, p. 25). Si bien el deseo existe, este se lo concibe imposible. No obstante, el sujeto lírico recobrar su “voz”, es decir, su deseo será evidenciado:

Que la vida se resquebraje
y los miedos recién llegados partan
los muros de la ciudad, esos altos nombres.
Recobraré entonces mi voz perdida
y no se empañará mi aliento;
limpia y recta, mi palabra surcará los aires
cuando el nuevo amor encuentre mi cuerpo.
(Barrientos, 2013, p. 25)

Estamos, pues, ante una transformación del sujeto, ya que hay una ruptura que se evidencia también a nivel formal con el encabalgamiento (partan / los muros), el miedo es habilitante, puede partir el edificio heterosexual. Pero qué es lo que produce el cambio. La solución se encuentra, al igual que en “Desear un cuerpo”, en el amor.

El afecto homoerótico permitirá al sujeto lírico vencer el vacío y enfrentarse a la vida donde su deseo está vedado. De ese modo, el carácter iterativo o performativo del género falla. En palabras de Judith Butler (2002), la performatividad de género es “[...] una repetición y un ritual que logra su efecto mediante la naturalización en el contexto de un cuerpo” (p. 15). En tal sentido, esa naturalización se agrieta, ya que no estamos ante un cuerpo pasivo que se somete a la regla heterosexual, sino ante uno paródico. Butler explica que las prácticas paródicas presentan el efecto de “[...] desestabilizar la identidad sustantiva, y privar a las narraciones naturalizadoras de la heterosexualidad obligatoria de sus protagonistas centrales: ‘hombre’ y ‘mujer’” (2002, p. 177). Por lo tanto, gracias a su deseo, el sujeto lírico puede desestabilizar la estructura heterosexual, ya que, después de todo, los cuerpos abyectos son exteriores consecutivos, es decir, “son interiores a ese sistema como su propia necesidad no tematizable. Surge dentro del sistema como incoherencia, como desbarajuste, como una amenaza a su propia sistematicidad” (Butler, 2002, p. 71).

4. “El encuentro de las orquídeas”: desencuentro con la matriz heterosexual

El poema último titulado “El encuentro de las orquídeas” se divide en dos partes. Nuevamente aparece el sema de las orquídeas en el título del poema. En este caso no son imposibles, sino que se entiende a partir de un encuentro. Barrientos emplea la metáfora de las orquídeas para representar la imagen del andrógino. El poema I, al igual que los anteriores, muestra el amor homoerótico como un deseo secreto, pero que es posible enfrentar por medio del encuentro amoroso, apelando a los sentidos. En el poema II, lo que antes no se manifestaba por prohibido, en este último poema se revela, se produce el encuentro amoroso, quebrando la dicotomía de hombre/mujer. Pasemos a ver en detalle esta reflexión, para lo cual segmentaremos el poema I en cuatro partes. La primera se observa en los cinco primeros versos: “Extienden al calor de noches bajas / adormecidas pieles: / aún por descubrirse en el aire sus olores, / se abrazan y ondulan, orquídeas / entre árboles y flores” (Barrientos, 2013, p. 27). Advertimos que los versos uno y tres, respectivamente: “noches bajas” y “aún por descubrirse” revelan una metáfora orientacional (arriba-abajo), donde “noche”, “abajo” y “oculto” guardan una relación muy fuerte, mostrando características o lugares negativos para nuestra sociedad; ello se debe a que estas metáforas tienen como fundamento la experiencia física y cultural, es decir, son ubicaciones espaciales que se generan a partir del cuerpo y su vínculo con un medio físico. En palabras de Lakoff y Johnson (1995) es

[...] aquello que podemos llamar experiencia física directa no es un mero hecho de tener cierta clase de cuerpo. Podría ser más correcto decir que toda experiencia es cultural hasta las raíces, que experimentamos nuestro mundo de modo tal que nuestra cultura ya está presente en la misma experiencia. (p. 57)

En nuestro contexto social, lo que se relaciona con la oscuridad, con lo bajo y, además, con lo oculto pertenece a la esfera de lo abyecto, lo que se mueve en la sombra de lo prohibido, “aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitadas’ de la vida social que, sin embargo están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos” (Butler, 2002, pp. 19-20).

Las orquídeas, metáforas no solo andróginas, sino también representantes de una relación diversa en el entorno natural, tienen una forma de reproducirse que se basa en un encuentro con diferentes elementos de la naturaleza. Idea que podemos notar en los versos citados: la piel se extiende y toma la forma de las orquídeas, y estas se unen a otras plantas en un tiempo donde esa confluencia —sea al amparo de la noche, la oscuridad— denota el tiempo del deseo oculto.

La siguiente segmentación cubre los versos del catorce al veinte: “Imagino su encuentro / en el fondo más oscuro y húmedo / como un secreto del que nada / se sabe. Vuelvo así a nacer: / reviva en mí el amor, / retorne a mí el placer” (Barrientos, 2013, p. 27). En esta sección del poema se descubre lo que estaba oculto en la primera estrofa, liberando el deseo del sujeto lírico, pero paradójicamente aún este sujeto quiere preservar en secreto el encuentro amoroso que funciona como un volver a nacer. Este espacio secreto se representa con características que lo compararían con el útero o matriz; los semas “fondo”, “oscuro”, “húmedo”, además de la idea del renacer, así lo demuestran. El encuentro sexual puede ser visto como el retorno a la madre y al placer, regreso a ese cuerpo femenino primario para volver sobre los otros cuerpos amados.

La siguiente división del poema se realiza en los versos del veintiuno al veinticinco: “Oigo los cantos de coral / repetirse a cada ola que cae y se levanta. / Mi oído entonces débil ahogaba mi razón: / así me condujiste / a tierras de goce donde vencía tu fuerza” (Barrientos, 2013, p. 28). En este extracto, el sujeto lírico se ve perdido y confundido por el deseo, dejando de lado la tan ansiada razón del discurso colonialista-moderno. Modernidad y colonialidad del poder, nos dice Quijano (2006), son procesos históricos del sistema-mundo, que traza y ordena el sistema actual: “Es decir, colonialidad y modernidad/racionalidad fueron desde la partida, y no han dejado de serlo hasta hoy, dos caras de la misma moneda, dos dimensiones inseparables de un mismo proceso histórico” (p. 362). El eurocentrismo se ha constituido como una racionalidad desde la cual se debe observar el mundo. Pero propuestas como la de Barrientos nos presentan el cuerpo como otra forma de entender la realidad a partir de la unión con la naturaleza. Esta separa-

ción de la razón se observa en todo el poemario, hay una propuesta clara de estar al otro lado (“cuerpo/naturaleza humana”) de la dicotomía dominante “razón/sujeto”, pues, en la racionalidad eurocéntrica, el “cuerpo” ha sido fijado como objeto de conocimiento, con lo que ha sido alejado del entorno de la “razón/sujeto”. Esta separación originará otras exclusiones a partir de la materia, ya que se concibe el “cuerpo” como objeto de estudio y, por lo tanto, más cercano a la naturaleza, convirtiéndolo en sumiso y explotable. Esta dicotomía afecta tanto a las relaciones raciales como a las sexuales, lo que ha colocado a las mujeres y a sus deseos en el eje del dominado.

La última segmentación cobija los versos treinta y cuatro al verso treinta y ocho: “Hundí en el cielo la mirada, / me arriesgué y descubrí / nuevas orquídeas, nuevos seres animales / reposando quietamente por las tardes / en que recobro mis pasos, en que emigro tras de mí” (Barrientos, 2013, p. 28). En este último fragmento, el cuerpo amado abandona al sujeto lírico; así lo leemos en el verso treinta tres: “solitaria, a esta orilla me devolvió” (p. 28), pero esta soledad no tiene un cariz negativo, ya que ese despertar al deseo le permitirá descubrir otros cuerpos-orquídeas y, sobre todo, a sí misma. Supone que la reunión amorosa homoerótica estimulará al sujeto lírico a embarcarse a nuevos espacios-cuerpos, incluyendo su propio cuerpo. La metáfora de las orquídeas vuelve a aparecer, estamos ante un sema que construye la sexualidad más allá de todo binarismo y que apunta a una comunión de los sexos en un cuerpo. También es importante anotar que la aparición de estas flores se hace en plural y como “nuevas”. El sujeto lírico puebla la poesía de estos cuerpos andróginos, crecen como la voz poética, es decir, esta (re)adquiere un conocimiento de sí misma.

Prosiguiendo con el análisis literario, podemos observar en la primera estrofa del poema I el vínculo que se teje entre el espacio homoerótico y la naturaleza; como un paraíso de lo otro, los cuerpos amados asumen la figura de las orquídeas, pero habíamos dicho líneas arriba que ese espacio se mueve bajo los semas “noche”, “abajo” y “oculto”. El sujeto lírico del poema no reniega de lo bajo, sino que lo recrea y lo hace suyo como un espacio donde el deseo homoerótico no está vedado. Imagina, de esta manera, un cuerpo capaz de transgredir lo binario a partir del campo semántico que otorga la figura de la orquídea,

la cual nos remite a la conjunción de los sexos, alejándose del patrón heterosexual: varón/mujer.

En los versos del trece al veinte, pertenecientes a la segunda segmentación, nuevamente hallamos otra metáfora, en este caso de recipiente, donde el acto en el que lo exterior se confronta con lo interior es lo que predomina. Al respecto, Lakoff y Johnson (1995) sostienen:

Somos seres físicos, limitados y separados del resto del mundo por la superficie de nuestra piel, y experimentamos el resto del mundo como algo de nosotros. Cada uno de nosotros es un recipiente con una superficie limitada y una orientación dentro-fuera sobre otros objetos físicos que están limitados por superficies. (p. 67)

Así, el cuerpo se torna en un recipiente con un exterior y un interior; al respecto, leemos en el verso dieciséis: “Imagino su encuentro / en el fondo más oscuro y húmedo”, zona donde se concibe el encuentro sexual y al cuerpo amado como un espacio interior que acoge los semas “oscuridad” y “humedad”, lo que refuerza con otro verso la idea de “secreto”. Es decir, el sujeto lírico concibe un espacio donde su deseo no sea observado, y ese espacio es el propio cuerpo, donde encontrará placer, pero también le devolverá la vida. El poema regresa sobre la idea de amor como posibilidad de vida (“Vuelvo así a nacer: / reviva en mí el amor, / retorne a mí el placer”), pero no el amor aceptado por la matriz heterosexual sino el amor que no se puede nombrar, capaz de cuestionar al propio sistema heterosexual, pero que aquí prefiere mantenerse aún en incógnito, debido a que el campo semántico es el de lo oculto: “un secreto del que nada / se sabe” (Barrientos, 2013, p. 27). Ocultar es una forma de negarle conocimiento a la mirada falocéntrica, es un escape de esta visión del mundo, de ahí que no le permita penetrar en ese espacio íntimo.

En la tercera segmentación encontramos otra propuesta interesante de Barrientos. En estos versos, surge la oposición en la que se desarrolla el campo figurativo de la antítesis: razón contra goce. Mientras, desde una visión teológica, el cuerpo es un lastre para el alma, ya que lo que buscaba era la salvación de lo espiritual; con Descartes, según Quijano (2000), se produce una separación radical entre “sujeto/razón” y “cuerpo”. La razón —nos dice este crítico—

[...] no es solamente una secularización de la idea de “alma” en el sentido teológico, sino una mutación en una nueva identidad, la “razón/sujeto”, la única entidad capaz de conocimiento “racional”, respecto del cual el “cuerpo” es y no puede ser otra cosa que “objeto” de conocimiento. (p. 224)

Barrientos, al contraponer la figura del goce al de la razón, está negando este lugar privilegiado y universal de la razón en la historia del ser humano, contraponiendo su historia particular, al mostrar el deseo homoerótico como capaz de dar vida, y, sobre todo, dándole “voz” al cuerpo. De esta manera, podemos afirmar que, en todo el poemario, el sujeto se configura no como la razón, sino como un cuerpo; pero tampoco el cuerpo aceptado de la heterosexualidad, sino el del deseo abyecto. Por eso, en la última segmentación, encontramos un acercamiento al cuerpo, al goce, que le ha permitido descubrir otros cuerpos, como el de ella, y otro espacio ligado a la naturaleza donde ella también se ha encontrado a sí misma.

Esta idea se reforzará con la segunda parte del poema “El encuentro de las orquídeas”, específicamente, en los versos del cinco al doce:

Son tus vellos que ensortijan mis dedos
y creo imaginar lo nunca visto:
esa llegada
a veces hombre, otras mujer,
su aguijón ampollando mi alma
y al deseo acercándose al sexo
como esponja humedecida
calmando su respiración.
(Barrientos, 2013, p. 29)

En estos versos, el sujeto lírico va un poco más allá, comienza a discutir la configuración del género, colocando al cuerpo en un lugar ambiguo: “a veces hombre, otras mujer”. Las metáforas acerca del encuentro sexual son también ambiguas; por un lado, es un “aguijón” y, por otro, una “esponja humedecida”, desvirtuando, de ese modo la idea hegemónica sobre el género. Así, se le arrebató a la pareja varón/mujer su lugar privilegiado y se le otorga al deseo homoerótico un espacio en las letras.

Además, este deseo es para el sujeto lírico un espacio donde también se mueve entre la ambigüedad: “cielo” y “mar”, “divina” y “terrenal”, deses-

tructurando la metáfora de tipo orientacional; en ese proceso, se une lo de “arriba” con lo de “abajo”. Por consiguiente, como leemos en los versos del diecinueve al veintitrés: “y en tu superficie no hallo rincones / emboscándome, navego en equilibrio / entre el cielo y el mar, / entre sus dos aguas: una divina, la otra, terrenal” (Barrientos, 2013, p. 29), tal ambigüedad llegará a su extremo en el encuentro amoroso, donde el sujeto lírico pierde la razón y abandona su cuerpo para devenir en el del cuerpo amado:

Abandono mi cuerpo
a cambio del tuyo, de igual a igual,
que abrazados llenarán sus vacíos
en formas caprichosas, en mágico ritual,
donde las sombras ofrezcan la noche
y hembra se haga hombre
y hombre amante mujer.
(Barrientos, 2013, p. 30)

Al final, el sujeto lírico devendrá en el cuerpo querido para desaparecer lo binario y hacerse uno, donde también el dualismo heterosexual se deshaga, a cambio de un vínculo de sustancias entre lo femenino y lo masculino.

5. A modo de conclusión

A lo largo de este trabajo nos hemos enfocado en el primer y último poema de *El innombrable cuerpo del deseo*, sin dejar de lado los otros poemas del libro de Barrientos que nos han permitido desarrollar nuestra propuesta de lectura, los cuales se articulan con base en la construcción de un discurso de la resistencia homoerótica, de una lucha contra un pensamiento patriarcal. De ahí que podamos notar que el poemario tiene un desarrollo bien delimitado: comienza con la metáfora del cuerpo ligada a un deseo, lo pone en el centro de la palabra, anteponiendo el cuerpo a la razón (“Desear un cuerpo”); luego, nos presenta la imposibilidad de representar el deseo homoerótico dentro de un marco patriarcal (“Las imposibles orquídeas”); posteriormente, evidenciamos una lucha por la representación de una voz homoerótica (“Los nuevos amores”), la cual finalmente se hará notoria en la transgresión misma de la configuración de los géneros, donde se desfigura la dualidad hombre/mujer para dar paso a la metáfora de lo andrógino, en donde los límites de lo femenino y masculino se difuminan

y los deseos transitan de uno a otro y viceversa (“El encuentro de las orquídeas”). Entonces, al término, no es miedo u “opacidad” lo que lleva a Barrientos a cifrar las imágenes y metáforas homoeróticas, sino una intencionalidad por el ocultamiento a la mirada hegemónica, heterosexual, binaria y patriarcal, y una propuesta por reconfigurar lo femenino y masculino a partir de una conjunción de deseos, despojando, de esta manera, toda posibilidad de participación para la crítica ortodoxa.

Notas

- 1 Para este trabajo, se utilizará la segunda edición del poemario, publicado en 2013.
- 2 Aníbal Quijano (2000) afirma lo siguiente: “Ese nuevo y radical dualismo no afectó solamente a las relaciones raciales de dominación, sino también a las más antiguas, las relaciones sexuales de dominación. En adelante, el lugar de las mujeres, muy en especial el de las mujeres de las razas inferiores, quedó estereotipado junto con el resto de los cuerpos” (p. 225).
- 3 Deleuze y Guattari (1997) explican en *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* que “[d]evenir no es imitar a algo o a alguien, no es identificarse con él, tampoco es proporcionar relaciones formales [...] Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo y gracias a las cuales se deviene” (p. 275).
- 4 Yera Moreno Sainz-Ezquerria (2017) nos aclara qué entiende Butler por sujeto: “[...] la articulación de la subjetividad se pro-duce siempre socialmente, dentro de un contexto normativo que nos (de)limita y a la vez nos produce como sujetos, como seres reconocibles social-mente. El sujeto emerge así como efecto de un proceso performativo que es abierto, en devenir constante, y temporal, siendo la temporalidad una de las características básicas de la performatividad: nos hacemos sujetos en el hacer a lo largo del tiempo, en la repetición de actos que crean el efecto de un sujeto que los otros reconocen, al que otorgan legibilidad cultural” (p. 309).
- 5 Se entiende por falogocentrismo “la estrecha relación que Derrida hilvana entre *logos*, *foné* y *falo*, a partir de las posibles imbricaciones no sistémicas que pueden darse entre el *logos* como representante de la verdad y el sentido, con la *foné* como hablante del sentido, y el *falo* como erección del *logos* paterno, es decir, como significante privilegiado de la relación asimétrica entre lo femenino y lo masculino” (Glavic, 2010, pp. 15-16).

Referencias bibliográficas

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Barrientos, V. (2013 [1992]). *El innombrable cuerpo del deseo*. Intermezzo Tropical.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-textos.
- Glavic Maurer, K. (2010). *La operación materna en Jacques Derrida: problemas y posibilidades para una deconstrucción de lo femenino* [Tesis para optar al grado de Magíster en Filosofía con Mención en Axiología y Filosofía Política], Universidad de Chile. Facultad Filosofía y Humanidades. Repositorio institucional. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108642>
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Moreno Sainz, Y. (2017). Judith Butler y la construcción del sujeto en términos performativos. *THÉMATA. Revista De Filosofía*, (56). <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/2956>

- Ollé, C. (1994, 21 de julio). Las poetas de los 80 seducidas por el mal. *Todas las artes (Revista peruana de cultura total)*, 1(1), 11-16.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder; eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 342-386). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Quijano, A. (2006). Don Quijote y los molinos de viento en América Latina. *Investigaciones Sociales*, 10(16), 347-368. <https://doi.org/10.15381/is.v10i16.7030>
- Reisz, S. (1998). "Escritura femenina" y estrategias de auto-representación en la "nueva" poesía peruana. En Kohut, K., Morales, J. y Rose, S. (Eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación* (pp. 218-233). Vervuert Verlag. <https://doi.org/10.31819/9783954879809-019>
- Rojas-Trempe, L. (1999). *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas: signos y pláticas*. Arteidea.
- Rojas-Trempe, L. (2002). Escritoras peruanas al alba del próximo milenio. En Castillo, D. y Satller, B. (Ed.), *Perú en su cultura* (pp. 175-181). Ediciones Lepas.
- Vich, V. (1992). El innombrable cuerpo del deseo. *Imaginario del arte (Revista de Literatura y otras Imágenes)*, 4, 21.

Curando a algunos doctores. La poética medicinal de José María Arguedas

Healing some doctors:

The Medicinal Poetics of José María Arguedas

Pedro Favaron

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

Contacto: pfavaron@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-1985-1679>

RESUMEN

El presente trabajo académico realiza una interpretación medicinal, desde una comprensión holística, filosófica e indígena de la salud, del famoso poema de José María Arguedas "Llamado a algunos doctores". Luego de revisar algunos aspectos de la propuesta literaria y poética de Arguedas, el artículo reflexionará sobre el contexto político y el ánimo filosófico (profundamente eurocéntricos) de la élite letrada andina que motivaron la escritura de este poema. Arguedas, desde una identificación empática con los sabios indígenas, y en diálogo con los territorios de la sierra peruana, invita al campo académico a aprender de estos saberes medicinales que tienen la potestad de reconectar a los intelectuales con su propio corazón y de revertir la distancia moderna que separa al ser humano de los territorios. Como se verá hacia el final del trabajo, a pesar de todas las voces ilustradas que vaticinaron la desaparición de las naciones originarias del continente americano, la propuesta de Arguedas conserva aún vigencia y señala el innegable aporte que los pensamientos indígenas pueden echar ante la crisis civilizatoria de la modernidad.

Palabras clave: José María Arguedas; Llamado a algunos doctores; Poesía quechua; Saberes ancestrales; Ecología indígena.

ABSTRACT

The present academic paper makes a medicinal interpretation, from a holistic, philosophical and indigenous understanding of health, of José María Arguedas' famous poem "Llamado a algunos doctores" [Call to some doctors]. After reviewing some aspects of Arguedas' literary and poetic proposal, the article will reflect on the political context and the philosophical mood (deeply Eurocentric) of the Andean literate elite that motivated the writing of this poem. Arguedas, from an empathetic identification with the indigenous sages, and in dialogue with the territories of the Peruvian highlands, invites the academic field to learn from this medicinal knowledge that has the power to reconnect intellectuals with their own heart and to reverse the modern distance that separates human beings from the territories. As will be seen towards the end of the paper, despite all the enlightened voices that predicted the disappearance of the native nations of the American continent, Arguedas' proposal is still valid and points to the undeniable contribution that indigenous thought can make in the face of the civilization crisis of modernity.

Keywords: José María Arguedas; Llamado a algunos doctores; Quechua poetry; Ancestral knowledge; Indigenous ecology.

1. Introducción

En el último de los 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana* titulado “El proceso de la literatura”, José Carlos Mariátegui escribió que “la literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena” (1998, p. 335). La obra de José María Arguedas, en cierto sentido, retomó esta crítica de Mariátegui y nació como una respuesta a los primeros indigenistas, quienes seguían pensando y describiendo al indígena desde posiciones ilustradas, como un sujeto distante, exótico y atrasado. Ignoraban los modos indígenas de entender la vida y la profundidad de sus conocimientos. La gran mayoría de escritores indigenistas provenían de entornos urbanos y nunca convivieron de manera prolongada con las comunidades rurales. No las conocían, no habían penetrado en el corazón indígena ni aprendido de los saberes ancestrales.

La particular biografía de Arguedas nutrió su recorrido intelectual. Nació en la sierra y fue criado y protegido, en buena medida, por la compasión de los peones en la hacienda de su madrastra y por los runas libres de la comunidad nativa de Utec. Hablaba el quechua y fue amparado por ellos del maltrato. Nunca olvidaría esa experiencia, la que citó muchas veces en su vida. Posteriormente, cuando Arguedas llegó a ser escritor, su propuesta literaria parece indicar que sintió una suerte de obligación de dar cuenta de forma auténtica tanto del alma indígena como de los múltiples cruces culturales de los mundos andinos¹. El corazón mismo de Arguedas experimentaba estos entrecruzamientos, las más de las veces con dolor y amargura. Pero le resultaba meridianamente claro que, más allá de los prejuicios ilustrados, las naciones originarias de los Andes manifestaban una cultura aún viva y profunda, que tenía mucho que enseñar a las sociedades modernas. En su trabajo antropológico y de recopilación de tradiciones orales y musicales (como *Canto Kechwa*, de 1938; *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, de 1947; o *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, de 1949, entre muchos otros), Arguedas dio cuenta del dinamismo y la belleza de las culturales indígenas. Aseguraba que lo indígena debía ser el sustento ineludible para que los intelectuales y crea-

dores andinos pudieran generar un arte y un pensamiento auténtico:

El wayno es arte, como música y poesía. Sólo hace falta que se haga ver bien esto. Lo indígena no es inferior. Y el día en que la misma gente de la sierra, que se avergüenza todavía de lo indio, descubra, en sí misma, las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena, ese día, seguro de sus propios valores, el pueblo mestizo e indio podrá demostrar definitivamente la equivalencia de su capacidad creadora con relación a lo europeo, que hoy lo desplaza y avergüenza. Y tal día vendrá de todos modos. Lo indígena está en lo más íntimo de toda la gente de la sierra del Perú. (Arguedas, 1938, p. 13)

Arguedas plantea el necesario reconocimiento en nosotros mismos de lo indígena. Rompe con el estrecho marco de una definición meramente étnica para recordar que el mestizo tiene también una raíz ancestral, pues “lo indígena está en lo más íntimo” (Arguedas, 1938, p. 13) de los mundos andinos. Plantea que, si llegamos a vincularnos con esa raíz, es posible que podamos realizar de forma irrestricta nuestras potencialidades artísticas y filosóficas. Solo entonces daremos un verdadero aporte al arte universal y al pensamiento humano. Esta propuesta de Arguedas no se circunscribe a la idealización señorial del pasado inkaiko, sino que la totalidad de su trabajo literario y antropológico da cuenta de la vitalidad y del vigor del espíritu indígena moderno. “No se trata de perderse en el laberinto de la nostalgia, ni por supuesto en el anhelo de resurrecciones que la historia siempre hace imposibles, sino de afinarse en el presente y de construir —con el deseo y con la acción— el futuro” (Cornejo Polar, 2017, p. 117).

Sin dudas, esta tarea fue ejecutada por Arguedas con plena consciencia, ya que no solo era un creador literario sino también un investigador académico con hondura filosófica. Cuando recibió el premio “Inca Garcilaso de la Vega”, se definió a sí mismo como un escritor quechua moderno. Estaba orgulloso de su herencia ancestral propiamente amerindia; pero, por la misma consciencia de este valor, había podido ampliarla y enriquecerla con elementos de la modernidad occidental, sin sentirse amenazado. Arguedas rechaza la visión exotista e inmovilista que pretende que lo indígena ha cambiado poco desde el

tiempo de la Conquista; por el contrario, afirma que, si bien los pueblos indígenas han subsistido soterrados y marginados, lo han hecho con vigor justamente porque han sido capaces de adaptarse a las nuevas circunstancias vitales. Los pueblos indígenas, a pesar del aislamiento opresor al que fueron sometidos desde la Conquista (que se prolongó durante el virreinato y aún en la era republicana), siguieron incorporando y rumiando productos, símbolos y pensamientos de la modernidad, sin por ello perder su raíz cultural y su ánimo creativo.

No obstante, si bien han asimilado parte de la herencia occidental y de la tecnología moderna, al mismo tiempo mantienen rasgos fundamentales de la sabiduría de sus ancestros y persisten cercanos a los elementos primigenios que posibilitan la vida, en diálogo con los territorios y con todos los seres vivos. Arguedas se inspira en esta dinámica inclusiva de las culturas indígenas y en sus mecanismos de supervivencia para plantear su propia propuesta intercultural. No rechaza o trata de negar su filiación occidental, pero reconoce que su herencia occidental no es el único cauce que nutre su espíritu. Lo que Arguedas intenta en su trabajo poético y literario es, según sus propias palabras, “convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores” (1983, p. 13). Su obra es clarificadora y fecundante, aunque no libre de tensiones, las que el propio Arguedas parece haber vivido como intolerables. Estas tensiones llegaron a uno de sus momentos álgidos cuando, hacia finales de los años sesenta del siglo XX, la obra de Arguedas (y en especial la novela *Todas las sangres*, publicada en 1964) fue duramente criticada desde las ciencias sociales por académicos progresistas y marxistas que consideraban que la propuesta arguediana estaba desfasada.

2. El contexto político-académico del poema de Arguedas

El marxismo es una metodología de estudios y una filosofía de la historia nacida desde la obra filosófica, política y económica de Karl Marx, un pensador alemán del siglo XIX que tenía una fe bastante férrea en el progreso de la especie humana y estaba encerrado en una ontología materialista. El marxismo comparte la base paradigmática de la modernidad hegemónica, la cual establece, en primer lugar, una concepción li-

neal y evolutiva del tiempo, en la que se supone que la civilización humana está continuamente progresando sobre la base del desarrollo tecnológico y de la acumulación material. Así mismo, la modernidad positivista proclama que la naturaleza es una materia muerta, carente de consciencia, de lenguaje y de sentimientos, que funciona respondiendo a leyes mecánicas que el ser humano puede conocer mediante el método científico (que implica la separación del sujeto de su entorno y la objetivación del mundo). Desde este punto de vista, la naturaleza está a disposición del uso humano y debe ser racionalmente explotada para garantizar el bienestar de la sociedad². Es bastante fácil de señalar, entonces, el contraste insalvable entre los aspectos más positivistas del marxismo y las ontologías “animistas” de los pueblos indígenas de América.

La comprensión política de Arguedas, aunque no desconocía los aportes filosóficos de la modernidad, tenía un enraizamiento afectivo en esperanzas algo telúricas y milenaristas. “Si bien Arguedas afirma apoyarse en el socialismo andino-marxista de Mariátegui, la configuración concreta de sus obras, poéticas o narrativas, tiende más bien a afirmar una utopía algo fluctuante de raigambre andina” (Lienhard, 1990, p. 193). Es evidente que la opción política de Arguedas siempre fue por un socialismo andino y por la defensa de los pueblos oprimidos. Se trataba de una crítica a toda forma de abuso y de injusticia. Sus insoslayables compromisos políticos, sin embargo, nunca pasaron por plegarse de manera dogmática a una determinada doctrina o partido, sino por un afecto poético hacia los que sufren. “Reconociendo su deuda hacia el pensamiento político de José Carlos Mariátegui, Arguedas no obstante se mostraba cauteloso con los partidos de izquierda radical del Perú, en particular por sus conflictos internos y su descuido hacia las poblaciones indígenas” (Chávarry, 2020, p. 393). En el ambiente cultural de entonces y bajo la primacía de una interpretación algo doctrinaria del marxismo y del proceso revolucionario, las propuestas poéticas y utópicas de José María Arguedas parecían, al menos a una parte de la inteligencia de izquierda, demasiado románticas e inviables. Aníbal Quijano, por ejemplo, aseguró en esos años que “una solución indígena del problema campesino” le parecía “a todas luces” inviable (Escobar, 1985, p. 60). La cúpula académica de las izquierdas andinas —grupos letrados que promulgaban la necesidad de un proceso desa-

rrollista— consideraba que ya no se debía hablar de pueblos indígenas, sino de campesinos oprimidos por las fuerzas del capital y los rezagos de feudalidad. Según afirma Marisol de la Cadena, si bien en esa época los movimientos indígenas andinos recibían ayuda organizacional de los partidos marxistas en su lucha en contra de las haciendas, los dirigentes runas nunca se resignaron a ser meramente campesinos que buscaban recuperar las tierras comunales: eran simpatizantes de la causa marxista, “pero también eran algo más” (2020, p. 296). A la vez que organizaban protestas y celebraciones por el Día del Trabajo, seguían hablando en la lengua de sus padres, dialogando con los dueños espirituales de los cerros y realizando ceremonias de inspiración ancestral.

Un hito fundamental sobre estas disquisiciones de la izquierda andina será la Mesa Redonda llevada a cabo el miércoles 23 de junio de 1965, en el Instituto de Estudios Peruanos (IEP), en la que se discutió acaloradamente sobre la novela *Todas las sangres* de José María Arguedas. La obra recibió duras críticas que resultaron demoledoras para el frágil estado anímico del escritor andahuaylino. Algunos de los invitados a participar de la mesa redonda (especialmente Aníbal Quijano, Henri Favre y Jorge Bravo Bresani), sostuvieron que la propuesta de un socialismo inspirado en el ayllu estaba desfasada. “La comunidad antigua puede servir de base para una comunidad nueva” (Escobar, 1985, p. 48), afirmó esa noche Arguedas, frente a la incrédula mirada de unos intelectuales progresistas que consideraban a lo indígena casi como un lastre primitivo, supersticioso, prepolítico y antimoderno, incapaz de realizar una transformación social y destinado a ser erradicado³. Incluso, según manifestaron, era deseable que dejaran de ser indígenas para volverse campesinos, capaces de desarrollar cierta conciencia de clase que los pudiera acercar al proletariado en aras del progreso del Perú. No cabe duda de que

[...] el rechazo por parte de los intelectuales en la Mesa Redonda hacia la propuesta de *Todas las sangres* parte de una incapacidad de entender la epistemología andina sobre la cual Arguedas construye su novela, y su universo literario en general. (Chávarry, 2020, p. 393)

Este tipo de posturas ideológicas eurocéntricas y sordas a la diferencia fueron comunes a buena parte de la

juventud revolucionaria del siglo XX en todo el continente:

Los especialistas en el “proceso histórico” nos martillaban los oídos con el dogma de que la “condición campesina” (con la opción de la proletarización) era el devenir histórico inexorable y por lo tanto la *verdad* de las sociedades indígenas, y que la descripción de estas sociedades como entidades socioculturales autónomas suponía un modelo naturalizado y a-histórico. (Viveiros de Castro, 2013, p. 102)

Arguedas nunca negó el proceso modernizador ni el dinamismo de las comunidades indígenas. Tampoco su filiación a la esperanza de un socialismo propiamente andino, inspirado en el afecto y la reciprocidad de los ayllus. Afirmó, en esa ocasión, que “la sociedad peruana debe ser transformada; pero en este sentido de convertirla en una sociedad en que lo fraternal y la solidaridad humana sea el elemento que impulse la marcha del hombre, y no la competencia” (Escobar, 1985, p. 50). El cooperativismo indígena, como había sostenido antes José Carlos Mariátegui, podía ser el sustento autóctono de una sociedad futura.

La solidaridad arguediana opera por lo tanto a un nivel aparte, quizá incluso opuesto, al del compromiso de los críticos en la Mesa Redonda. Y es que, más que una solidaridad ideológica o partidista, la de Arguedas se formula de manera afectiva. (Chávarry, 2020, p. 409)

Arguedas plantea así una forma de participación y compromiso político menos dogmático, y más abierta a la creación poética, a la imaginación utópica y a la sensibilidad. Sin embargo, sordos a tales propuestas y a esta forma innovadora de encarar el compromiso social, tanto Favre, como Quijano y Bravo Bresani sostuvieron en esa ocasión que la visión de lo indígena y de la problemática social descrita por Arguedas ya no era “históricamente válida” (Escobar, 1985); para ellos, el cooperativismo comunal se sustentaba en valores superados y la novela *Todas las sangres* proponía una visión negativa para el proceso revolucionario o modernizador en el Perú⁴. Según planteó Quijano en esa ocasión, afirmar que “la cultura tradicional indígena podría desenvolverse e integrarse en el nuevo marco de la cultura moderna” correspondía a una “doble concepción, que es muy conflictiva, es incoherente, no logra integrarse

en una teoría consistente del cambio” (Escobar, 1985, p. 59). Estas críticas, lanzadas desde un eurocentrismo pobremente camuflado, desmoralizaron a Arguedas, quien solo atinó a decir: “¿He vivido en vano?”. Esa noche escribió un texto desgarrador:

Creo que hoy mi vida ha dejado por entero de tener razón de ser.

Destrozado mi hogar por la influencia lenta y progresiva de incompatibilidades entre mi esposa y yo; convencido hoy mismo de la inutilidad o impracticabilidad de formar otro hogar con una joven a quien pido perdón; casi demostrado por dos sabios sociólogos y un economista, también hoy, de que mi libro *Todas las sangres* es negativo para el país, no tengo nada que hacer ya en este mundo. Mis fuerzas han declinado creo que irremediabilmente [...]

Me voy o me iré a la tierra en que nací y procuraré morir allí de inmediato. Que me canten en quechua cada cierto tiempo donde quiera se me haya enterrado en Andahuaylas, y aunque los sociólogos tomen a broma este ruego —y con razón— creo que el canto me llegará no sé dónde ni cómo [...]

Perdón y adiós. Que Celia y Sybila me perdonen. José María

(El quechua será inmortal, amigos de esta noche. Y eso no se mastica, sólo se habla y se oye). (Escobar, 1985, pp. 67-68)

Arguedas sentía haber vivido con vocación de servicio al prójimo; entregó su vida, en un enorme gesto de amor y sacrificio, por los pueblos indígenas y los mundos andinos, tratando de brindar una visión alternativa a los discursos elitistas y excluyentes de la Ilustración: su planteamiento pretendía conjugar los saberes indígenas con los aspectos más positivos de la modernidad occidental. El socialismo andino de Arguedas, presente incluso en sus poemas y novelas, estaba guiado por una confianza en la transformación de la situación opresiva que sufrían los pueblos indígenas bajo el sistema oligárquico y colonial. La apuesta por el socialismo andino en Arguedas era una fe poética en el espíritu humano y su solidaridad, que se inspiraba en el afecto y colaboración de las comunidades indígenas. Por lo menos hasta cierto punto es posible asociar esta esperanza arguediana, como hace Lienhard, con una resemantización de la noción quechua de “pachakutiy o vuelta-del-mun-

do-tiempo” (1990, p. 336). Sin embargo, su obra fue descalificada como arcaizante y peligrosa por académicos que no se sentían parte de los pueblos indígenas, y cuyas durezas ideológicas los hacían mirar a las comunidades como meros objetos de estudio. Ante tanta incompreensión, Arguedas pensó en suicidarse, pero confiaba en que desde otro mundo seguiría escuchando los huaynos que tanto amó; y lo escribe a pesar de que intuye que esta afirmación parecerá ridícula a quienes han asimilado el materialismo positivista y el ateísmo militante. Sintiendo derrotado y ninguneado, Arguedas confía, sin embargo, en que la lengua runasimi no ha de morir.

3. El poema que cura la dureza moderna

Según me comentó en una conversación personal el académico José Antonio Mazzotti (14 de enero de 2022), no cabe duda de que el poema “Huk doctorkunaman qayay / Llamado a algunos doctores”, escrito por Arguedas poco después de la mesa del IEP (firmado en marzo de 1966, para ser más preciso), fue una “especie de respuesta poética a los argumentos de los *civilizados* intelectuales progresistas”. En este poema, Arguedas asegura que los doctores —que son los máximos investigadores y eruditos de las academias modernas— afirman que los indígenas son el atraso, que no valen nada y que deben cambiar su cabeza/pensamiento/cultura. Según ha escrito Rolando Álvarez (2011), en el contexto significativo del poema, “habrá que entender el término doctores no sólo como un grado académico en ostentación, sino como la visión de mundo y el Ser, impositivos, de *los cercadores* de la nación indígena” (p. 123). Estos especialistas académicos son quienes, ya sea posicionándose en el denominado espectro político de la izquierda o de la derecha, aseguran que los pensamientos indígenas no responden a la modernidad, que su corazón es demasiado débil para cumplir con las exigencias del progreso. Debido a ello, deben cambiarles las cabezas, es decir, piensan que los pueblos indígenas deben ser asimilados mediante la educación “civilizatoria” a las ideologías y prácticas modernas.

No es un dato menor que Arguedas, luego de haber sido atacado y considerado como arcaizante por una parte de la intelectualidad marxista y positivista de su tiempo, decidiera consolidar su propuesta de escribir poesía en lengua runasimi (la

que había empezado a practicar algunos años antes). Esto significó un cambio importante en sus propias concepciones lingüísticas y literarias: “Si en los años 30, Arguedas consideró el español como único idioma literario posible, en 1962 empezó también a escribir en quechua” (Lienhard, 1990, p. 200). Esta opción creativa da cuenta del intento de Arguedas de hablar desde el interior de un pensamiento indígena, capaz de manifestar unas dinámicas poéticas y racionales distintas a las que posibilita la lengua castellana y los paradigmas epistémicos y ontológicos de la modernidad hegemónica. “El yo-poético arguediano proyecta desde el *adentro-indígena* hacia el *afuera-no-indígena*, desde la entraña, y codifica este movimiento gracias a la versificación en runasimi” (Federico, 2020, p. 239). Arguedas, de esta manera, contribuiría a inaugurar una “literatura quechua moderna y escrita” (Lienhard, 1990, p. 200), que puso de manifiesto, de manera más decidida, el vigor del pensamiento y la creatividad indígena, así como una forma propia de entender el socialismo basado en las prácticas y esperanzas de los ayllus. El poema “Llamado a algunos doctores” es parte fundamental de este intento estético (y aun diría filosófico), en el que, mediante una compleja “red de interpelaciones léxicas, que remiten al lector a las etnocategorías de la cultura campesina” (Lienhard, 1990, p. 201), el poeta, afectivamente identificado con los sabios andinos, cuestiona las durezas y las trabas ideológicas de los expertos académicos. Arguedas opta así por una poética del afecto que le permite franquear las distancias entre su formación letrada y los saberes orales de los pueblos indígenas; lo que propone, en este poema, es una forma de conocer la belleza de la existencia y la sabiduría del territorio, no mediante la distancia objetiva del paradigma moderno, sino apelando a la empatía inmersiva con la que los sabios indígenas experimentan el vínculo sagrado entre todos los seres vivos.

Arguedas responde a estos representantes de la modernidad ilustrada y asegura que no podrán forzar a los runakuna a calzar en los moldes de comportamiento eurocéntrico, ni en sus parámetros filosóficos o políticos. Las naciones originarias de los Andes han sobrevivido a la opresión y podrán seguir haciéndolo. Por el contrario, el poema extiende la mano a estos doctores y los invita a conocer a los pueblos indígenas con profundidad. Les afirma que son hijos de

un mismo territorio, “el viento que va de mi tierra a la tuya es el mismo”; han bebido del agua que brota de las montañas sagradas, su cuerpo se ha nutrido del electromagnetismo de la tierra y han crecido comiendo las cosechas de los campesinos indígenas. Por lo tanto, deberíamos poder reconocer lo mucho que nos hermana, respetando nuestras diferencias, para complementarnos los unos con los otros, ya que ese tipo de prácticas es lo que corresponde a una humanidad legítima que conoce sus obligaciones éticas con la totalidad del cosmos. Según manifiesta el poema de Arguedas, el alma indígena, sus pensamientos, su sangre, sus cuerpos, están hechos de la misma pacha que los múltiples colores de las flores; y es en ese compenetrarse con el tejido consciente de la vida, que extraen su belleza y sabiduría.

Dicen que no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.

Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el de un toro grande al que se degüella, que por eso es imperitante.

Dicen que algunos doctores afirman eso de nosotros, doctores que se reproducen en nuestra misma tierra, que aquí engordan o que se vuelven amarillos.

Que estén hablando, pues: que estén cotorreando, si eso les gusta.

¿De qué están hechos mis sesos? ¿De qué está hecha la carne de mi corazón?

Saca tu larga vista, tus mejores anteojos. Mira, si puedes.

Quinientas flores de papas distintas crecen en los balcones de los abismos que tus ojos no alcanzan, sobre la tierra en que la noche y el oro, la plata y el día se mezclan. Esas quinientas flores, son mis sesos, mi carne.

¿Por qué se ha detenido un instante el sol, por qué ha desaparecido la sombra en todas partes, doctor?

Pon en marcha tu helicóptero y sube aquí, si puedes. Las plumas de los cóndores, de los pequeños pájaros se han convertido en arco iris y alumbran.

Las cien flores de la quinua que sembré en las cumbres hierven al sol en colores, en flor se ha convertido la negra ala del cóndor y de las aves pequeñas.

Es el mediodía; estoy junto a las montañas sagradas: la gran nieve con lampos amarillos, con manchas rojizas, lanzan su luz a los cielos.

En esta fría tierra, siembro quinua de cien colores, de cien clases, de semilla poderosa. Los cien colores son también mi alma, mis infaltables ojos.

Yo, aleteando amor, sacaré de tus sesos las piedras idiotas que te han hundido. El sonido de los precipicios que nadie alcanza, la luz de la nieve rojiza, de espantado, brilla en las cumbres. El jugo feliz de los millares de yerba, de millares de raíces que piensan y saben, derramaré tu sangre, en la niña de tus ojos.

El latido de miradas de gusanos que guardan tierra y luz; el vocerío de los insectos voladores, te los enseñaré hermano, haré que los entiendas. Las lágrimas de las aves que cantan, su pecho que acaricia igual que la aurora, haré que las sientas y las oigas.

Ninguna máquina difícil hizo lo que sé, lo que sufro, lo que gozar del mundo gozo. Sobre la tierra, desde la nieve que rompe los huesos hasta el fuego de las quebradas, delante del cielo, con su voluntad y con mis fuerzas hicimos todo eso.

No huyas de mí, doctor, acércate. Mírame bien, reconóceme. ¿Hasta cuándo he de esperarte? Acércate a mí; levántame hasta la cabina de tu helicóptero. Yo te invitaré el licor de mil savias diferentes.

Curaré tu fatiga que a veces te nubla como bala de plomo, te recrearé con la luz de las cien flores de quinua, con la imagen de su danza al soplo de los vientos; con el pequeño corazón de la calandria en que se retrata el mundo, te refrescaré con el agua limpia que canta y que yo arranco de la pared de los abismos que templan con su sombra a nuestras criaturas.

¿Trabajaré siglos de años y meses para que alguien que no me conoce y a quien no conozco me corte la cabeza con una máquina pequeña?

No, hermanito mío. No ayudes a afilar esa máquina contra mí, acércate, deja que te conozca, mira detenidamente mi rostro, mis venas, el viento que va de mi tierra a la tuya es el mismo; el

mismo viento que respiramos; la tierra en que tus máquinas, tus libros y tus flores cuentas, baja de la mía, mejorada, amansada.

Que afilen cuchillos, que hagan tronar zurriagos; que amasen barro para desfigurar nuestros rostros; que todo eso hagan.

No tememos a la muerte, durante siglos hemos ahogado a la muerte con nuestra sangre, la hemos hecho danzar en caminos conocidos y no conocidos.

Sabemos que pretenden desfigurar nuestros rostros con barro; mostrarnos así, desfigurados, ante nuestros hijos para que ellos nos maten.

No sabemos bien qué ha de suceder. Que camine la muerte hacia nosotros; que vengan esos hombres a quienes no conocemos. Los esperaremos en guardia, somos hijos del padre de todos los ríos, del padre de todas las montañas ¿es que ya no vale nada el mundo, hermanito doctor?

No contestes que no vale. Más grande que mi fuerza en miles de años aprendida; que los músculos de mi cuello en miles de meses; en miles de años fortalecidos, es la vida, la eterna vida mía, el mundo que no descansa, que crea sin fatiga; que pare y forma como el tiempo, sin fin y sin principio. (Arguedas, 2013, pp. 81-91)

El poema plantea que los doctores no pueden ver la belleza afectiva del pensamiento indígena ni captar su sabiduría porque miran a través de sus largavistas; los paradigmas y las metodologías del pensamiento moderno deforman lo que ven, al tratar de acomodarlo a un aparato idiosincrático ajeno. El campo letrado y el de la ciencia moderna no pueden romper el hechizo hipnótico del “artificial espejismo del progreso”, y este encierro condena al doctor a ser siempre un mero “observador tan sólo de lo aparente e incapaz de penetrar con la mirada lo profundo y esencial del mundo” (Álvarez, 2011, p. 125). Para los doctores, la naturaleza no es vida con la que el ser humano pueda dialogar: “la tradición dominante en Occidente considera a la naturaleza un *Nicht-Ich* (no-yo en sentido de Fichte), una realidad desanimada y bruta, una *res extensa* (Descartes) o simplemente una mega-máquina” (Estermann, 2009, p. 188). Además, los doctores suben a las montañas en sus helicópteros⁵; no sienten el rigor de la escalada, ni la pequeñez humana frente a los abismos insondables de la cordi-

llera. Los motores del progreso no los dejan escuchar la fina palabra que brota de las quebradas. Las ideas preconcebidas de las ciencias occidentales catalogan y separan la existencia en estancos aislados, demasiado rígidos para aprehender el dinamismo y la fluidez de las lenguas indígenas y su sabiduría. Estas piedras mentales tienen su cura en el amor que se prodigan los miembros del ayllu, en el cuidarse unos a otros y en el alimentarse juntos.

El poema de Arguedas asegura que con el aleteo de su amor puede limpiar a los doctores de las “piedras” que les han puesto en la cabeza. “Ante la docta estupidez, el poeta abre el sencillo y profundísimo saber natural, la sapiencia cósmica a la que se llega a fuerza de vida” (Álvarez, 2011, p. 127). El poeta-sabio es un curandero que cura con el canto, con la sabiduría de la tierra y del sol, un *jampiqkamayoq* “salido desde las mismas entrañas del wamani, sabio en las propiedades curativas de las plantas, conocedor de los secretos de otra ciencia más humana y, ahora, doctor de doctores, es quien curará al doctor enfermo” (Noriega, 2012, p. 137). Si el doctor académico relaja las durezas ideológicas, metodológicas y epistémicas de su racionalidad positivista, y vive junto al ayllu, con humildad, puede renacer. La salud, en términos indígenas, tiene que ser comprendida siempre como una relación armónica con el resto de seres vivos; la distancia que establece la modernidad ilustrada entre el ser humano y la naturaleza, por lo tanto, es fuente de malestar y enfermedad. La medicina del canto de Arguedas, sustentada en los saberes curativos de los sabios indígenas, propone curar esta separación y volver a hilar al doctor académico al gran tejido cósmico, a la red sagrada de la vida.

El amor curativo del poema, que invita al doctor a reconocer su pertenencia al territorio, proviene del extracto de yerbas medicinales, las que permitirán al intelectual despertar a la existencia. Como dice el propio Arguedas, las yerbas y las raíces saben y piensan. Han extraído sus conocimientos bebiendo de los ríos y de las lluvias que descenden de los cielos, nutriéndose de la tierra, atraídas por la luz del sol, realizando fotosíntesis y purificando la atmósfera. El científico, entonces, curado por el amor indígena, geográfico y vegetal, ya no tomaría a las plantas como mero objeto de estudio, sino que aprendería de ellas a habitar la tierra con agradecimiento. Y podrá decir, libre del temor a sus colegas, que ama las plantas, que

ama a la tierra, que ama a la humanidad, y que este amor no distorsiona su ciencia, sino que la engrandece y le otorga una orientación ética: el saber —en términos indígenas— es siempre generoso, e implica la búsqueda de una armonía con el resto de seres vivos; el sabio indígena no se impone sobre la naturaleza ni la depreda de forma excesiva, sino que se armoniza con sus tiempos y busca favorecer la continuidad de la vida y la salud del territorio.

El sabio indígena sabe secretarse con las yerbas y raíces, conversar íntimamente con ellas. ¿Con qué oídos se puede escuchar a los vegetales para aprender de esa sabiduría gestada en la oscuridad húmeda de la tierra, en el misterio de la fotosíntesis, en el tallo y en la hoja? Él escucha con su corazón las voces y secretos de todos los seres. Por eso puede extraer de esas yerbas y raíces un extracto medicinal que tiene el potencial de sanar a los intelectuales de su fatiga, de su nihilismo y de su regodeo vanidoso. El doctor académico al que alude el poema podrá entonces comprender, gracias al influjo curativo de la geografía, el lenguaje de los insectos y de las aves, de las montañas y los abismos. Y aprenderá a respetar su existencia, sintiéndose hermanado con cada ser vivo. Sabrá respetar la sacralidad de los territorios, el lugar fundamental que ocupa cada quien, su misión en el mantenimiento del balance cósmico. Y podrá entonces escuchar y ver el aliento eterno, sin principio ni fin, que da luz a cada pálpito. El pensamiento del runa nace del corazón y recorre su cuerpo entero. Es un pensamiento que se involucra afectivamente con lo que conoce, percibiendo las resonancias íntimas y simbólicas de la materia. El sabio conoce las propiedades medicinales de las plantas, la voz de las montañas y a los dueños espirituales de los territorios, gracias a su apertura empática, reconociendo lo mucho que nos vincula, el aliento cósmico que emparenta a todos los seres vivos.

El pensamiento del corazón, como afirma Rodolfo Kusch (2000), “participa del mundo intelectual de la percepción”, pero también “siente fe en lo que se esté viendo, casi a manera de un registro profundo, como una afirmación de toda la psique” (t. II, p. 304). El pensamiento del corazón incluye al sujeto en su totalidad y, de esa manera, lo integra en la totalidad de la existencia. El runa está vinculado al cosmos entero. No puede escindirse de la realidad para interpretar lo fenoménico como un mero observador. Ya

que no existe nada que no tenga vinculación con esa fina red de relaciones, “desconectarse de los vínculos naturales y cósmicos (un postulado de la Ilustración), significaría para el runa/jaqi de los andes firmar su propia sentencia de muerte” (Estermann, 2009, p. 110). Esta relacionalidad afectiva es la base sobre la que se puede desplegar una reflexión filosófica que postule una epistemología indígena, una ontología amplia, una ética fundada en la luz del sol, en el influjo de la tierra, en la flexibilidad fecundante del agua, en la ligereza del viento, para dar a luz una necesaria cosmopolítica. Estos criterios tienen el potencial de cuestionar buena parte de las premisas fundantes de la modernidad ilustrada y plantear nuevas posibilidades filosóficas para la humanidad. Es preciso resarcir la separación moderna para volver a ser parte del círculo sagrado de la vida.

4. A manera de conclusión

Arguedas acabó sintiéndose aislado en medio de una intelectualidad, una realidad política y un campo artístico un tanto acomplejado, que trataba de asimilar a toda costa los discursos de la modernidad eurocéntrica, incluso en sus disidencias, y pretendían forjar un país moderno, libre de “supersticiones animistas” y de toda identidad cultural distinta a la de la nación mestiza, oficial y progresista. Su propuesta de un socialismo con base indígena tenía simpatizantes y lectores interesados, pero no despertaba muchas adhesiones como proyecto político. Con el tiempo, la lectura ortodoxa y rabiosa del *Manifiesto comunista*, por parte de una intelectualidad resentida debido al clasismo y racismo que mantenían marginada a gran parte de la población, acabó en el desastre ideológico y sanguinario de Sendero Luminoso (SL). Cuando finalmente se desató el terror de SL en las alturas andinas, por momentos parecía que esta violencia sería la estocada final que desbarataría por completo la continuidad del ayllu, que extinguiría a los pueblos indígenas. Sin embargo, a pesar del duro golpe que significó para las comunidades altoandinas el terrorismo maoísta —y la también incontrolada respuesta que por momentos desplegaron las Fuerzas Armadas—, la resiliencia indígena volvió a brotar de la tierra arrasada como una planta de esperanza inagotable.

Sendero Luminoso empezó a desbaratarse a partir de la captura de Abimael Guzmán (1992). Su

derrota, junto a la caída del muro de Berlín y al celebrado triunfo del capitalismo sobre el comunismo a escala global, permitió un cambio económico y constitucional en el Perú a principios de la década de los noventa del siglo XX. El gobierno peruano, comandado por Alberto Fujimori, dejó de lado las políticas proteccionistas y liberó los mercados, practicando una privatización radical. No pocos intelectuales garantizaron que estas medidas, ahora sí, liquidarían para siempre a los pueblos indígenas. Mario Vargas Llosa, el más conocido de los escritores de la élite criolla, escribió que la extinción de las naciones originarias no solo era irreversible, sino que era además necesaria y deseable:

Tal vez no hay otra manera realista de integrar nuestras sociedades que pidiendo a los indios pagar ese alto precio; tal vez, el ideal, es decir, la preservación de las culturas primitivas de América, es una utopía incompatible con otra meta más urgente: el establecimiento de sociedades modernas. (1992, p. 809)

Una vez más, el campo letrado pensó en términos unilaterales, sin imaginar una modernidad heterogénea que permita la subsistencia de lo ancestral.

Sin embargo, y a pesar de estas amenazas y presiones, las comunidades indígenas sobreviven; y se transformaron culturalmente, de una manera creativa e inesperada, sin dejar nunca por completo su diferencia. “La comunidad, en su infinita resistencia a todo lo que quiere acabarla (en todos los sentidos de la palabra), significa una exigencia política irrepresible” (Nancy, 2000, p. 136). Desde finales del siglo XX, en Bolivia y Ecuador, así como en Perú y en otras partes del continente americano (incluyendo los Estados Unidos y Canadá), las asociaciones indígenas y las propias comunidades han empezado a mostrarse como actores políticos importantes, capaces de ganar simpatías incluso entre sectores urbanos. El creciente interés por la producción literaria en lenguas indígenas da cuenta de una revitalización cultural y de la consolidación de una intelectualidad indígena. Muchos pueblos originarios han obtenido cierta autonomía política y la demarcación de sus territorios, “el reconocimiento constitucional de un estatuto diferenciado permanente dentro de la llamada comunión nacional” (Viveiros de Castro, 2013, p. 102). En este contexto, las búsquedas y esperanzas de José María

Arguedas siguen mostrándose vigentes e inspiran a nuevas generaciones intelectuales y artísticas. No en vano, como afirma José Antonio Mazzotti (2020), la obra de Arguedas viene siendo crecientemente interpretada como un antecedente fértil de “los procesos de liberación epistemológica y revaloración de la cosmovisión indígena que hoy ocupan un lugar central en la academia latinoamericana y occidental” (p. 13). Los actuales movimientos políticos y sociales de las naciones indígenas dan razón y sentido a la propuesta de Arguedas, cuya vibración poética, como expresa Julio Noriega, sigue tocando las fibras más íntimas del alma andina:

La vida, la obra y la muerte de Arguedas simbolizan el sentir de todos los serranos que han sido tocados a medianoche por las manos de viejas curanderas; recogen el latir de los corazones de enfermos que en el pequeño cuerpo de un conejillo de indias se ve más viva y nítidamente que en las placas radiográficas; condensan el jugo de múltiples plantas, semillas y flores silvestres con el que se baña el hombre andino por dentro y por fuera; y, en fin, les reafirma la memoria a todos aquellos que habiendo aprendido el español, pasando por las aulas universitarias lo mismo que por las cárceles peruanas e, incluso, radicando fuera del Perú, no han renunciado a cantar, bailar y pensar en quechua, contrariamente a lo que predica el avasallante proyecto de modernización. (2012, p. 134)

El fortalecimiento cultural y político de los intelectuales indígenas y de sus organizaciones, sin embargo, no puede subsanar del todo las serias amenazas que circundan a los ayllus. La influencia creciente de los medios de comunicación y de ciertas Iglesias cristianas que desarticulan los vínculos de afecto, junto con la contaminación de los territorios por las industrias extractivas y las fragmentaciones internas, son factores ineludibles. Por nuestra parte, desde el mundo académico aún queda mucho trabajo por hacer para poder aceptar la invitación curativa de Arguedas y reterritorializar nuestro pensamiento. La permanente necesidad que experimentamos, desde el campo letrado, de legitimarnos y de pensarnos a partir de un andamiaje intelectual eurocéntrico, muchas veces carente de poesía y de afecto, impide que ahondemos en aquello que Fredy Roncalla llama las “fuentes profundas y primordiales” (2014, p. 91). Ante

la magnitud de la crisis moderna, convendría dejar de lado los prejuicios infundados, para ser capaces de aprender aquello que los sabios vienen enseñando desde hace tanto a sus hijos en un lenguaje narrativo, ritual y poético. A pesar de sus notables diferencias, los pueblos indígenas del continente comparten un saber poético que agradece al agua, a la tierra, a los animales y a todos los seres vivos.

El diálogo entre la modernidad ilustrada y las naciones originarias no necesita que la ciencia deje de lado sus rigores metodológicos, pero sí que recupere la racionalidad afectiva y empática que nos vincula íntimamente con los otros. Tal vez así podamos frenar la destructiva carrera de una civilización desmedida. El agradecimiento a los elementos sensibles y supra-sensibles que permiten la vida podría transformar la ciencia. Al reconocer la profundidad y sabiduría de las formas metafóricas en las que los sabios indígenas se expresan, la ciencia tendría la oportunidad de ir más allá de los límites y sinrazones de la modernidad eurocéntrica, para empezar a desarrollar sus investigaciones sin dejar de lado el amor que une al ser humano con el territorio. No se trata, por lo tanto, de renunciar a la ciencia o a la modernidad, sino de ser capaces de desarrollar una modernidad heterogénea, en términos propios, que no sea calco ni copia, sino creación dialógica y respetuosa de las múltiples herencias culturales, ontológicas, epistémicas y espirituales que conforman los mundos andinos:

Sería posible leer la utopía arguediana no en términos de síntesis conciliante sino de pluralidad múltiple, inclusive contradictoria, que no abdica frente al turbador anhelo de ser muchos seres, vivir muchas vidas, hablar muchas lenguas, habitar muchos mundos [...] Quiero decir que desde esta perspectiva pierde sentido la problemática de la “integración nacional”, o de la nación como cuerpo social uniformemente homogéneo, y adquiere en cambio la opción de imaginarla en términos de convivencia justa y articulada entre lo plural y lo distinto [...] la celebración de una patria capaz de acoger, con gozo, a todas las patrias; esto es, un espacio social abierto a las peculiaridades y disidencias de los varios grupos humanos que coexisten en él y han preservado y desean preservar los modos idiosincráticos de sus culturas, no como repetición siempre de lo mismo sino, al revés, como resultado de sus in-

teracciones más o menos simétricas y no hegemónicas con sus prójimos colectivos. (Cornejo Polar, 2011, p. 182)

Para dialogar con aquellos que son diferentes a nosotros, de una manera respetuosa, hay que primero tener una conexión profunda con las raíces culturales y espirituales que nos constituyen. Hay que conocerse a uno mismo, rescatando los aspectos más fecundos y libertarios de nuestras herencias, y desechando las tendencias autoritarias y excluyentes. Lejos del etnocentrismo chauvinista, tenemos que ser conscientes de los aspectos positivos y negativos de nuestras múltiples herencias, para evaluar qué conviene mantener y qué debemos cambiar, qué debemos aprender de los otros y qué es lo mejor que tenemos para ofrecer a la humanidad. Los encuentros culturales no deben ser vividos como un drama ni debemos encerrarnos en la negación de las influencias extranjeras; por el contrario, cuando se hace con amor y respeto a las diferencias, los intercambios culturales y las complementaciones

de los diferentes, rescatan lo superior de las culturas que se encuentran. Y en ese encuentro amoroso todos crecemos, aprendemos y nos nutrimos, nos fortalecemos, de múltiples maneras. Es posible responder sin conflictos excesivos tanto a los retos de la modernidad global, como a la necesidad psíquica, espiritual y aún física de sentirnos enraizados en nuestras ancestralidades y territorios. Y reanudar, escuchando con el corazón el legado de Arguedas, “su apuesta por un mundo más justo y socialista, por el respeto y el amor a la naturaleza, mucho antes del ecologismo y desde una perspectiva identitaria indígena, por los idiomas originarios y su sabiduría milenaria” (Mazzotti, 2020, p. 15). Desde el mundo de los antepasados, y desde los sabios que hasta el día de hoy persisten, nos viene una fuerza y una sabiduría con las que podemos encarar los retos de nuestra cotidianidad, y marchar hacia un futuro que sea —en todo sentido— más justo y satisfactorio, conscientes del vínculo cósmico que nos nutre y hermana.

Notas

- 1 Creo necesario hablar de los mundos andinos en plural, en tanto no se trata de una geografía cultural homogénea; por el contrario, los mundos andinos se caracterizan por lo diverso y lo heterogéneo. Como afirma Josef Estermann “el concepto de lo andino es un concepto multifacético y polisémico” (2009, p. 59). La antigua concepción, propia de buena parte del indigenismo de la primera mitad del siglo XX, que asimila la sierra con lo indígena y lo verdaderamente peruano, y a la costa con lo occidental, con lo blanco y con lo corrupto, es una simplificación poco afortunada e injusta. Lo andino no se circunscribe a lo serrano, como muchas veces se utiliza en nuestra habla coloquial, ya que eso sería un uso demasiado restrictivo del término. Lo andino, como concepto capaz de acoger en su seno a distintas fuerzas contrapuestas, incluye tanto a lo indígena como también a los proyectos modernizadores de las élites ilustradas y de los grupos de poder regionales. Los mundos andinos deben pensarse desde las múltiples transculturaciones y contradicciones culturales que nos conforman, desde la complejidad.
- 2 Es evidente que el presente análisis no hace justicia a la riqueza del pensamiento marxista y neomarxista; sin embargo, al no ser un artículo cuyo tema central sea presentar las variantes y los matices de esta corriente político-económica-filosófica, el interés principal al que responde esta breve presentación es el de resaltar los aspectos más positivistas y ligados al autoritarismo moderno del marxismo, ya que es al verse confrontado con estas tendencias intrínsecas al pensamiento de Marx (continuadas, en buena medida, por los sectores hegemónicos del marxismo latinoamericano), que Arguedas terminará sintiendo una profunda incomodidad, la que lo llevará a escribir el poema “Llamado a unos doctores”.
- 3 En honor a la verdad, es necesario afirmar que el propio Arguedas, en un momento de su evolución intelectual (justamente cuando estaba más involucrado con el mundo académico limeño y con la institucionalidad estatal), tuvo opiniones que, al menos en cierta medida, profetizaban el fin del quechua y, por ende, de buena parte de la sensibilidad y de los conocimientos indígenas. En una carta a Emilio Adolfo Westphalen

escribió: “Yo no creo, ni mucho menos, en el kechwa como una solución. Al contrario, estoy absolutamente seguro que el kechwa desaparecerá, y que debe desaparecer. La castellanización es una necesidad urgente en el Perú” (Arguedas y Westphalen, 2011, p. 70). Sin embargo, fue justamente la crisis desatada en José María Arguedas por la mesa en el IEP, lo que incentivó en él un vuelco distinto y más heterodoxo, que se manifestó en su producción literaria tardía, sobre todo en su poesía escrita en lengua runasimi.

- 4 El sociólogo francés Henry Favre fue quien más insistió en la posible influencia negativa de la novela de Arguedas: “Dentro de estas mismas reglas, dentro de esta misma pregunta sobre el Perú, hay también un contenido filosófico subyacente que me asusta un poco. Me parece que hay una magnificación del instinto, de un instinto casi biológico que se encuentra dentro de los indios; instinto biológico que hace que los indios, como por una brújula se dirijan siempre hacia el bien, a lo bueno, ante esta actitud, de este instinto, a ese instinto se opone el pensamiento lógico, racional de los empresarios. Pensamiento lógico que, siempre, o casi siempre desemboca sobre el caos. Y en lo que a esta pregunta, tengo una pregunta sobre la praxis de la novela. Tengo muchas dudas o por lo menos, hoy tengo dudas sobre la acción positiva que pueda tener la novela, el impacto positivo de la novela. A mi parecer tendría, mejor decir que tendría un impacto más bien negativo” (Escobar, 1985, pp. 38-39).
- 5 La metáfora del helicóptero parece hacer referencia a la pretendida distancia del sujeto de conocimiento de la naturaleza mediante una mirada que se piensa como objetiva y universal, pero que, al negar su vínculo con la vida y con la tierra, solo archiva pero no experimenta ni respira el influjo poético del territorio.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, R. (2011). La voz del amauta en el poema Llamado a algunos doctores (Huk Doctorkunaman Qayay). *Valenciana*, 8, 117-137. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i8.217>
- Arguedas, J. M. (1938). *Canto kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Compañía de Impresiones y Publicaciones.
- Arguedas, J. M. (1949). *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Editorial Huascarán.
- Arguedas, J. M. (1983). *Obras completas*. Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2013). *Katatay: poesía reunida*. Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Arguedas, J. M. e Izquierdo Ríos, F. (1947). *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Dirección de educación artística y extensión cultural de Ministerio de Instrucción Pública.
- Arguedas, J. M. y Westphalen, E. A. (2011). *El río y el mar. Correspondencia José María Arguedas/Emilio Adolfo Westphalen (1939-1969)*. Fondo de Cultura Económica.
- Chávarry, J. (2020). Redes de trabajo: imperio y solidaridad en *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En Mazzotti, J. A. (Ed.), *Arguedas global: indigenismo en el nuevo milenio* (pp. 389-412). Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Universidad César Vallejo.
- Cornejo Polar, A. (2011). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Cornejo Polar, A. (2017). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- De la Cadena, M. (2020). Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la “política”. *Tabula Rasa*, 33. <https://doi.org/10.25058/20112742.n33.10>
- Escobar, A. (Ed.). (1985). ¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las Sangres (25 de junio de 1965). Instituto de Estudios Peruano.
- Estermann, J. (2009). *Filosofía andina: sabiduría indígena para un nuevo mundo*. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.
- Federico, F. (2020). El temperamento lírico de José María Arguedas. En Mazzotti, J. A. (Ed.), *Arguedas global: indigenismo en el nuevo milenio* (pp. 233-258). Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Universidad César Vallejo.

- Kusch, R. (2000). *Obras completas I, II y III*. Rosario: Fundación Ross.
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. Casa de las Américas.
- Mariátegui, J. C. (1998). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Minerva.
- Mazzotti, J. A. (2020). Presentación: Arguedas global y el arte de la esperanza. En Mazzotti, J. A. (Ed.), *Arguedas global: indigenismo en el nuevo milenio* (pp. 13-25). Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Universidad César Vallejo.
- Nancy, J.-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Lom Ediciones, Universidad Arcis.
- Noriega, J. (2012). *Caminan los Apus: Escritura andina en migración*. Pakarina Editores.
- Roncalla, F. (2014). *Hawansuyo ukun words*. Pakarina Editores.
- Vargas Llosa, M. (1992). El nacimiento del Perú. *Hispania*, 75(4), 805-811. <https://doi.org/10.2307/343848>
- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar: introducción al pensamiento amerindio*. Tinta Limón Ediciones.

Se busca autor. Análisis de textos críticos en torno a la película *La muralla verde* (Armando Robles Godoy, 1970)

Author wanted. Analysis of critical texts about "The Green Wall" movie (Armando Robles Godoy, 1970)

César Pita Dueñas

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima, Perú

Contacto: pcpucpit@upc.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-9436-614X>

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo identificar algunas líneas de discusión y de valoración crítica en torno a la película peruana *La muralla verde* (Robles Godoy, 1970). Dos textos firmados por Desiderio Blanco e Isaac León Frías en 1970 —el primero publicado en el semanario *Oiga* y el segundo en la revista *Hablemos de Cine*— se contrastan con dos artículos escritos por Sebastián Pimentel para la revista *Godard!* en los años 2005 y 2010. Los hallazgos se agrupan en tres dimensiones: las referencias a la puesta en escena cinematográfica —el empleo de planos y movimientos de cámara, sonido, actuaciones y uso del montaje como recurso temporal—, a las construcciones simbólicas —el significado de la selva y el enfrentamiento entre burocracia e individuo— y a la condición autoral del cineasta. El análisis permite concluir que las posturas que se pueden identificar en los textos de valoración crítica de *La muralla verde* y de la obra de Armando Robles Godoy, responden a distintos condicionamientos conceptuales, sustratos ideológicos, métodos de acercamiento y etapas de desarrollo del arte cinematográfico. Las películas, como sucede con todas las obras de arte, se resignifican en el tiempo. Por lo tanto, ciertos elementos que en su momento no fueron valorados pueden ser redescubiertos.

Palabras clave: Cine peruano; Crítica cinematográfica; Análisis cinematográfico; Puesta en escena; Análisis de textos.

ABSTRACT

This paper aims to identify some lines of discussion and critical appraisal around Peruvian movie *The Green Wall* (Robles Godoy, 1970). The contents of two texts written by Desiderio Blanco and Isaac León Frías in 1970 —the first published in *Oiga* magazine and the second in *Hablemos de Cine* magazine— are contrasted with two texts written by Sebastián Pimentel for *Godard!* magazine in 2005 and 2010. The results of analysis are grouped around three dimensions: references about cinematographic staging —shots and camera movements, sound, character performances and film edition as temporal resource—, symbolic constructions —the meaning of Tingo Maria's jungle in the film and the confrontation between bureaucracy and main character as individual human being— and authorial condition of Armando Robles Godoy as filmmaker. Analysis allows us to conclude that issues identified in critical evaluation's texts of *La muralla verde*, as well as in Robles Godoy's film work, respond to different conceptual conditionings, ideological substrates, cinema approach methods and diverse development's stages of cinematographic art. Many films, as it happens with any form of artistic manifestation, can be resignified over the years and in the course of time. Thus, certain elements not valued in its time can be rediscovered later.

Keywords: Peruvian Cinema; Film Criticism; Film Analysis; Staging; Text Analysis.

1. Introducción

La muralla verde, tercera película dirigida por Armando Robles Godoy tras *Ganarás el pan* (1965) y *En la selva no hay estrellas* (1966), fue estrenada el 16 de julio de 1970. El film nace de la experiencia del cineasta, quien durante ocho años vivió en la selva con su familia incentivado por un programa nacional de colonización que fracasó. “No es una obra de creación sino de memoria”, señaló a la revista *Caretas* en una entrevista publicada en 1973 (García, 2020). Fue una de las cintas más costosas del cine peruano, con un presupuesto cercano a los 150.000 dólares y es “un resumen del estilo de Robles Godoy y de sus marcas de ‘autor’” (Bedoya, 2009, p. 161). Esas señas autorales se enmarcan en un nuevo tipo de cine que surge en una década particularmente convulsa —la de 1960—, en la que el lenguaje cinematográfico se renueva “a través de nuevas técnicas, formas estéticas, miradas, discursos, conceptos... nuevas maneras de relacionarse con la realidad” (Planes, 2014, p. 80). Es lo que constituye la llamada modernidad cinematográfica.

La película nos traslada a un lugar cercano a la ciudad de Tingo María, en plena selva peruana. Allí vive una familia de colonos conformada por Mario, Delba y su hijo Rómulo. En un lote de terreno el padre se dedica a las labores agrícolas, la madre es ama de casa y el niño aguarda ir al colegio mientras juega con un pequeño molino de viento. El film rompe con la línea narrativa temporal y alterna el presente con el pasado, muestra las ilusiones de la pareja, las tragedias que afrontan y el enfrentamiento del protagonista con la burocracia para conseguir y hacer respetar su parcela.

Algunos años antes del estreno de *La muralla verde*, a inicios de 1965, apareció en Perú *Hablemos de Cine*, revista impulsada por un grupo de jóvenes universitarios con Desiderio Blanco como mentor, “una comunidad de voces y un núcleo generacional cuya defensa —inicialmente intransigente— de la herencia baziniana y posbaziniana traducida en la ‘política de autores’ y el cine de puesta en escena supo matizarse con los años”, lo que les permitió participar “en el debate sobre el cine peruano que surgió hacia mediados de la década de 1970” (De Cárdenas y León, 2017, p. 15).

Buena parte de la crítica peruana fue favorable a *La muralla verde* durante su estreno. Algunos identificaron componentes cinematográficos novedosos o señalaron elementos de modernidad en las téc-

nicas de montaje y de composición, como el texto de Alfonso La Torre publicado en la revista *Copé*. Otros mostraron sorpresa por el empleo de recursos eróticos y lisuras, señalados con ingenuidad como ejercicios cercanos a lo pornográfico en la reseña de Alfonso Delboy para el diario *La Prensa* (Bedoya, 1997).

La crítica internacional resaltó también las cualidades del film. Se contextualiza el elemento erótico como “una de las más bellas evocaciones del amor” (Ebert, 1972, párr. 6) o se define la obra como “una película sincera, solemne, técnicamente de primer nivel”, aunque también se indica que el director “sustituye la ornamentación (excéntricos ángulos de cámara, filtros, fotogramas congelados, banda sonora) por un estilo riguroso que podría haber comunicado alguna idea acerca de lo que trata la película” (Canby, 1972, párr. 1).

En contraposición, Blanco (1970) fue tajante desde el inicio de su columna: “Robles Godoy continúa por el camino de las equivocaciones” (párr. 1). Ello marca la tónica de lo que después será la crítica firmada por Isaac León Frías en la revista *Hablemos de Cine*, en la que describe *La muralla verde* como “absolutamente nula” y que “se pretende cinematográficamente importante” (León, 1970, párr. 1).

No será la única vez que la obra de Robles Godoy recibirá este trato en la revista (al respecto, se puede revisar Bullita, 1965; León, 1971; *Hablemos de Cine*, 1970 y 1972). A ello hay que añadir la relación del cineasta con la crítica, a la que calificó en una conversación con Anabelle Krateil como “eyaculación prematura de la función intelectual” (Bustamante, 2020, p. 26). La reseña de *Espejismo*, publicada en la edición 66 de *Hablemos de Cine*, inicia así: “Hace tres años, a raíz del estreno de *La muralla verde*, las esperanzas de surgimiento de un cine peruano a cargo de Robles Godoy desaparecieron” (Lama, 1974, párr. 1).

Otro artículo de León, publicado en la edición 69 de *Hablemos de Cine*, califica la obra de Robles Godoy como “ripio estetizante” y que “se reclama” como “cine artístico o de calidad” (León, 1977, párr. 2). Más adelante el autor, en un artículo de la edición 77, lamenta el alejamiento del director ya que “nadie ha insistido mucho en la preocupación autoral y en el cine como instrumento de expresión personal” (León, 1984, párr. 5). Es notorio el tono de menor confrontación, lo que queda patente en el comentario adicional publicado en el volumen 1 de *Hablemos de Cine* (Antolo-

gía) en el que no está de acuerdo “con esa operación destructiva, que también se manifiesta en el texto ‘El cascarón publicitario de *La muralla verde*’ y que respondía en una importante medida a la permanente controversia con Robles Godoy que sostuvimos entre 1965 y 1973” (De Cárdenas y León, 2017, p. 79).

El escenario en el que estos textos se publican es inmediatamente posterior al estreno de la película. Como se ha mencionado, los críticos de *Hablemos de Cine* son cercanos a los postulados de André Bazin sobre la construcción de la imagen cinematográfica. El teórico francés tenía particular predilección por el neorrealismo italiano y por la austeridad de las formas vistas en pantalla (Bazin, 1990). Las películas de Robles Godoy, por el contrario, hacen uso de estilemas que resultan aparentemente ajenos a las aproximaciones teóricas de los críticos de *Hablemos de Cine*.

A lo anterior se suma el nacimiento del llamado nuevo cine latinoamericano a finales de la década de 1960, de aspiración independiente y con una mirada crítica hacia el entorno, que abogaba por una visión comprometida desde lo social y cuya originalidad radica en el hambre (Rocha, 2004). Los elevados costos de *La muralla verde* la alejaron de esta forma de hacer cine, que encontraba cabida en las páginas de *Hablemos de Cine*. Por ello, la crítica de 1970 desacreditaba la película desde su condición de producto costoso para la época. El cine nacional, apunta Blanco (1970), no tiene una estructura industrial; por ende, “*La muralla verde* resulta un despropósito” por el costo elevado de la misma, de tal modo que el único propósito del film es “servir a las satisfacciones egolátricas de un autor” (párr. 2). *Hablemos de Cine* señaló, en su momento, que Robles se aprovechaba de la ley de cine que se promulgó en 1972. Sin embargo, la película se financió a través de otras estrategias (Bedoya, 1997). La desacreditación asociada con los altos costos se refuerza cuando se establece una correlación con lo que se hace en industrias más consolidadas: “Si *La muralla verde* hubiera sido realizada en Italia, Francia o Suecia, es muy poco lo que se tendría que decir de ella, dado que como película es absolutamente nula” (León, 1970, párr. 1).

Tal como sucede con algunos autores de la nueva ola francesa, la cinefilia de Robles Godoy se evidencia primero en el ejercicio crítico y luego en el cinematográfico (Bustamante, 2020). Sin embargo, su condición autoral lo sitúa en un terreno “fuertemente

individualista, y por tanto ajeno a lo que se hacía en ese momento en otros países, justo los años en que se asentaba la idea del nuevo cine latinoamericano, a la que Robles permaneció totalmente ajeno” (León, 2013, p. 137). Esta referencia al individualismo del autor, en desmedro de un ideal colectivo que muestre el esfuerzo conjunto de los involucrados, es un elemento recurrente en la valoración de los años setenta del siglo pasado.

Al parecer, lo que importaba a los críticos era la consecución de un solo ideal: el cine nacional. Un autor, con estas características, tendría cabida únicamente en un contexto en el que existiese una industria, lo que en Perú no sucedía. Entonces, un planteamiento como el de *La muralla verde* fue descalificado por no seguir este ideal en términos monetarios —el costo excesivo de la filmación y sus pocas posibilidades de reembolso— ni en términos artísticos —no incorporar un ideal colectivo y privilegiar la búsqueda de una voz individual—:

En *La muralla verde* todo resulta, pues, impostado, y demostrar su falsedad de principio a fin exigiría un análisis plano a plano muchísimo más largo y detallado. Podemos concluir, provisionalmente, que una película expresivamente tan mala como esta y que opone a su nimiedad una pretensión tan excesiva, no significa nada para el cine y, lo más sensible, es una lamentable equivocación en el panorama del cine nacional. (León, 1970, párr. 20)

El crítico reflexionará sobre estas palabras más adelante al señalar que “las tintas están hipercargadas en esta crítica”, pues existe “un exceso de subjetividad que apunta a una demolición total: no se salva nada y la película es inservible por donde se la mire” (León y De Cárdenas, 2017, p. 79). Justamente, en lo que se refiere a los comentarios sobre el presupuesto, León indica que “no tiene un asidero sólido y mencionar una supuesta ‘superproducción’, por relativa que fuese la aplicación del término al contexto peruano, es una tremenda exageración. Implícitamente era como pedirle que deje de hacer cine para que otros lo hagan” (León y De Cárdenas, 2017, p. 79).

La crítica se resignificó con el tiempo, pero se traduce de mejor manera en la postura que la revista *Godard!* traza en el año 2005:

La muralla verde aún espera ser descubierta. Se trata de la mejor película de Robles, la mejor he-

cha en Perú, y una de las más importantes del cine latinoamericano de la década del setenta. Lamentablemente, nuestros críticos de turno la defenestraron, o no le encontraron mayores méritos. Eso, sumado a la dificultad de verla, ha hecho que haya pasado inadvertida no sólo para nosotros, sino también para muchas generaciones de cinéfilos. (Pimentel, 2005, párr. 1)

La lectura que los críticos de la revista *Godard!* hacen sobre la obra filmica de Robles Godoy y sobre *La muralla verde* en particular se realiza más de 30 años después de su estreno original, en contextos de consumo y de interpretación distintos:

Luego del impacto que significó, para nosotros, *La muralla verde*, ya no sólo discrepábamos frente a la apreciación —muy complaciente para nuestro gusto— de la mayoría de críticos locales en relación a estrenos nacionales que considerábamos desastrosos. También nos pusimos en guardia frente a lo que se había escrito sobre el pasado del cine nacional, y, especialmente, lo que se había escrito acerca de Robles. (Pimentel, 2010, párr. 5)

Como se ha mencionado, León vuelve sobre sus apreciaciones pasadas y publica dos textos en los que reflexiona sobre su mirada y lamenta algunos excesos. Nuestro objetivo no es indagar en estas posturas posteriores, pero es interesante el intercambio de pareceres en el blog *La cinefilia no es patriota* entre los usuarios y el propio León. En el blog *Las páginas del diario de Satán* también se ha publicado un artículo del crítico (León, 2009) que resume la relación entre Robles Godoy y el equipo de la revista *Hablemos de Cine*.

2. Métodos y fuentes

Las posturas de *Hablemos de Cine* y de *Godard!* en torno a *La muralla verde* expresan puntos de vista afines a los contextos en las que fueron publicadas: último tercio del siglo XX y primera década del siglo XXI. Lo interesante es comparar estas miradas críticas para entender cómo una obra cinematográfica se resignifica en el tiempo. Los hallazgos se articulan en torno a tres dimensiones que se han identificado en los textos a partir de su lectura: las referencias a la puesta en escena cinematográfica, a las construcciones simbólicas y a la condición autoral del cineasta. Las posturas son contrarias en torno a la película: dos de ellas corresponden a la mirada crítica del año 1970 y dos a

la reivindicación posterior en la primera década del siglo XXI:

- “Cinecrítica: La muralla verde”, de Desiderio Blanco, publicado en la revista *Oiga*, 24 de julio de 1970, número 384, páginas 34-36.
- “*La muralla verde* de Armando Robles Godoy”, de Isaac León Frías, publicado en la revista *Hablemos de Cine*, 1970, número 53, páginas 41-44.
- “La quietud del pionero. *La muralla verde* (1970), de Armando Robles Godoy”, de Sebastián Pimentel, publicado en la revista *Godard!*, 2005 y en la antología *Imagen y mundo. Ensayos sobre cine moderno* (Pimentel, 2008).
- “Armando Robles Godoy: nuestro clásico más moderno”, de Sebastián Pimentel, publicado en la revista *Godard!*, número 25, 2010, páginas 20-21.

Los cuatro textos han sido diseccionados a partir de técnicas de análisis del discurso con la finalidad de encontrar los elementos que resulten comparables. Ello nos ha permitido definir las dimensiones de nuestro análisis y realizar la comparación respectiva para dar cuenta de los hallazgos.

3. Resultados y discusión

3.1. Sobre la puesta en escena cinematográfica

La puesta en escena es el conjunto de elementos plásticos apreciados en pantalla, los cuales conforman los códigos cinematográficos que configuran la realidad que se representa. Al respecto tomamos en cuenta las referencias al empleo de planos y movimientos de cámara, el uso del sonido, las actuaciones y la utilización del montaje como elemento de temporalidad.

3.1.1. Sobre la planificación y los movimientos de cámara

Blanco (1970) señala la torpeza de Robles al usar los primeros planos en la película. Estos, anota el crítico, anteponen al autor sobre la obra y subrayan la presencia del artista sobre el relato, lo que origina un distanciamiento en la puesta en escena: “Robles Godoy convierte los objetos en amuletos de un mundo muerto y fosilizado y a las personas las transforma en fetiches de sus ideas personales” (párr. 3). El acercamiento de la cámara no interioriza el universo parti-

cular de los personajes, sino que es un recurso estético que momifica. Lo inanimado permanece y el mundo que rodea la obra no tiene vida. Se reconocen logros técnicos, pero carecen de significado; aluden al individuo, pero son inútiles para construir el ideal de cine peruano:

Lo que hay que reconocer a Robles es la habilidad de los *travellings*, la precisión de los planos, la profundidad de los angulares empleados en las tomas, la justeza del montaje. Alarde técnico inaudito en un ambiente como el nuestro y con tres películas tan solo en su haber. Artesanalmente *La muralla verde* es una nueva conquista de Robles Godoy, pero no del cine peruano. (Blanco, 1970, párr. 5)

León (1970) se suma a esta percepción y señala el uso poco prolijo, innecesario y exacerbado de los encuadres que privilegian el efecto. De ahí “esa alargadísima repetición de planos que denuncian la morosidad de la administración pública” y “la interminable parte final del film con el traslado del niño hacia el cementerio”, lo que muestra “el afán de Robles de magnificar, de enfatizar ciertas situaciones dándoles una altura dramática especial. Nuevamente, todo es puramente mecánico”. A ello se suma que Robles copiaría con descaro recursos previamente utilizados, son “plagio (a un nivel, incluso, ingenuo) de estilos cinematográficos ajenos”:

Es el caso de los planos en el ministerio: largos corredores, tomas en gran angular, pasos que se escuchan en forma ascendente y obsesiva, conversaciones en voz baja, gente sentada en actitud de espera, planos en profundidad de la oficina del director de colonización (Jorge Montoro) arremolinado sobre la mesa y rodeado de legajos y libros, *travellings* sucesivos por los pasillos, etc. No solo es una estudiada aplicación de ciertas secuencias de *El proceso*, de Welles (al pie de la letra, dirían algunos), sino que está llevada a un grado desorbitado de multiplicación. (León, 1970, párr. 13)

El gran pecado es la exacerbación, el uso exagerado de los planos y de los movimientos de cámara, “los constantes primeros planos (por ejemplo, el plano en que el padre coge la mano del niño), en general mal articulados en la acción”. Por ello “no hay un principio de planificación en el film” ya que “los planos se articulan mal en el interior de cada secuen-

cia y guardan muy poca relación con los de las otras secuencias” (León, 1970, párr. 13). De este modo, el relato no tiene coherencia ni solidez y más bien se difumina y desagrega. No se trata de un asunto únicamente vinculado con la planificación sino que, inclusive, los movimientos de cámara resultan un ejercicio de despliegue técnico que se usa para impresionar al espectador y no para significar dentro del relato:

En gran parte del film, los planos son cortados, breves, pero siempre producen un efecto de disgregación (ni hablar, por ejemplo, de la mayor parte de las tomas de Tingo María o de los planos de resumen de la ciudad de Lima). En otros casos hay planos largos totalmente gratuitos: el plano del maletín de Alemán en el momento de la petición de matrimonio, plano totalmente neutro, inerte y frío; el ángulo en picado de conversación de Sandra Riva con sus padres para mostrar el embarazo de la hija, etc. Al efecto de disgregación contribuyen los acosantes procesos de traslación: *travellings* siguiendo a Alemán por la selva, carrera de Alemán en busca del médico, carrera dentro del hospital con el niño en brazos, etc. En todos estos *travellings* pesa mucho más el deseo de que el movimiento se note, el puro alarde exterior: el desplazamiento en el hospital es didáctico en este sentido. (León, 1970, párr. 14)

Por el contrario, Pimentel (2005) evidencia en la planificación un interés más expresivo y menos estático, que dota de un aire de encierro la escena para representar ese claustro en el que el protagonista principal parece estar atado. El traslado del personaje por pasillos que amplifican los ecos de sus pasos rumbo a la oficina con el fin de obtener el permiso de colonización se acompaña por composiciones geométricas que, constreñidas por el encuadre, construyen un ambiente claustrofóbico, contrario a una selva que “luce desbordante” y se determina “por su amplitud y por tomas panorámicas muy líricas”, en dialéctica con el ambiente urbano:

El protagonista deja Lima por razones que no se han hecho explícitas, pero que Robles expresa a través de su cámara. Los tonos lavados y grises de la fotografía se unen a un paisaje urbano congestionado y moribundo, a unos encuadres que aprisionan la geometría de objetos y pórticos, a una profundidad de campo que expresa el vértigo burocrático cuando se atraviesan pasillos y se suben pisos interminables. (Pimentel, 2005, párr. 6)

La planificación exterioriza el mundo interno de los personajes para revelar la mirada que tienen del entorno: el niño se concentra en el detalle de los juegos a través de los primeros planos y el padre siente el encierro con los planos abiertos. La selva, en su extensión, empequeñece al personaje, lo aprisiona y amuralla en torno al verde:

Eso es lo que hace Rómulo: el tiempo que sentimos con él da la contraparte al de su padre. El niño tiene una relación intuitiva con su entorno. Su comportamiento taciturno está en armonía con largas tomas que lo presentan subiendo al techo de la cabaña y observando en secreto los quehaceres de su madre. Por otro lado, Rómulo pasa los días contemplando el pueblito en miniatura que ha construido al lado de un riachuelo —una especie de minúscula Tingo María hecha de muñecos de plástico, casitas de madera y unos figurines de barro que parecen haber sido confeccionados por indígenas—. Podemos decir que esta réplica de juguete es coherente con la perspectiva general del niño: el tamaño del pueblo real de Tingo María es insignificante en medio de ese cosmos natural inmenso e ingobernable del que él se siente parte. (Pimentel, 2005, párr. 10)

Para el crítico de la revista *Godard!*, los elementos expresivos en el cine de Robles ya no son repeticiones y multiplicaciones sin significado. Por el contrario: revelan lo que permanece invisible para los protagonistas del relato. Este acto se traslada al espectador, quien desentraña la carga simbólica de la película porque “la cámara revelará lo invisible, lo que hasta entonces estaba oculto en la muralla verde” (Pimentel, 2005, párr. 15).

3.1.2. *Sonido*

Para Blanco (1970), la banda sonora y el diálogo son los elementos que “más contribuyen al esquematismo y a la falsedad”:

Los diálogos son de una pobreza absoluta. [...] Lo que más perjudica a los diálogos de *La muralla verde* es el tono en que están dichos; mejor, recitados. [...] No existe una perspectiva espacial para el sonido, a pesar de las confesiones de Robles sobre su preocupación sobre los niveles sonoros. La resonancia acompaña tanto a los diálogos que se recitan en interiores como a los que se pronuncian en pleno campo abierto. Y los falsean por completo. Si este efecto también ha sido buscado, no

deja de ser una nueva equivocación en el conjunto de equivocaciones de la concepción del film como obra cinematográfica. (Blanco, 1970, párr. 9)

Este crítico se refiere al trabajo de doblaje —el sonido no es directo, sino que se ha mezclado posteriormente— que otorga una cualidad de eco a la voz humana. A ello se añade el deliberado tono monocorde en la dicción de los actores, quienes aparentemente no muestran compromiso emocional con lo que dicen. León (1970) reitera esta percepción y señala “la falsedad de los diálogos, dichos casi siempre en un tono cuasirrecitativo y de carácter a menudo sentencioso y filosófal”, lo que afecta a los actores principales y secundarios:

La secuencia de la conversación del grupo de amigos en el bar, por ejemplo, fuera de evidenciar falsedad en la actuación, produce la impresión de que todos hubieran ido con sus frases hechas y estudiadas [...] Lo mismo podemos decir, por ejemplo, de las lisuras dichas en la película. Lo que en verdad es algo muy natural y espontáneo, tiene siempre el tono de algo estudiado. (León, 1970, párr. 16)

A lo anteriormente indicado se suman las menciones a las deficiencias del doblaje y del sonido en general porque “casi en ningún momento se siente que las voces correspondan a las distancias” y la selva parece “una caja de resonancia” (León, 1970, párr. 17).

Por el contrario, para el crítico de *Godard!* “Robles domina con maestría” el sonido, porque da cuenta de la dialéctica temporal permanente entre pasado y presente. Además, es consustancial respecto de la construcción de los espacios que se aprecian en la pantalla:

El sonido también termina por configurar al paisaje. Por lo general, y sobre todo en las oficinas estatales, lo que escuchamos es el vacío que remarca el eco tétrico de las voces, acorde con el carácter espectral y mortuorio de la metrópoli. En contraste, la selva siempre envuelve con una gama de ruidos frescos, tintineantes y vivos, gracias al oleaje del viento sobre los árboles o al arrullo del río. (Pimentel, 2005, párr. 6)

Sin embargo, el espacio cinematográfico también se construye con el silencio. El eco, lo monocorde y la falta de emoción son preámbulo del horror. La muerte del niño, víctima de una mordedura de serpiente,

obliga al mutismo porque las palabras no valen nada. Frente a la pérdida de lo humano aparece el automatismo, lo robótico, la declamación fría y sin rasgos:

Los esposos no han podido impedir que muera su hijo, y esta desgracia inconmensurable los pone frente a la imposibilidad de pensar y de hablar, e incluso ante la imposibilidad de consolarse mutuamente o de compartir el dolor. Desde que fallece el niño, desde que la muerte le gana la carrera a un hombre hasta ese entonces imbatible, Robles va a resolver los veinte minutos restantes de metraje sin ninguna palabra, sin una sola conversación. Los esposos van a regresar sollozando en medio del silencio y ya no resonará la voz de la memoria, o la agitación interior del personaje. Mario se ha reducido a la impotencia total, al enmudecimiento fúnebre en un tiempo presente que golpea con dureza cada segundo y frente a un espacio exterior que no deja de interpelarlo. (Pimentel, 2005, párr. 14)

La película no termina con el cortejo fúnebre: el epílogo traza, desde el sonido, una alegoría del entorno, una presencia subyacente de la naturaleza a través de sus manifestaciones evidentes: el agua, la lluvia, los insectos y el viento. Frente a ese terreno hostil y ajeno a la presencia de lo humano aparece el artefacto, el elemento invasivo de alteración:

Mario presta atención al timbre de la copa que suena una y otra vez. Parece que nunca antes se hubiera fijado en él, y eso es muy significativo. Por primera vez, el protagonista mira ese mundo que ahora se convierte en una gran interrogante. Mario se acerca al origen del sonido y observa el pueblito de juguete. Luego rompe en llanto y destruye el molino de su hijo, para acabar con ese sonido terco y permanente. En otro nivel, es una manera de expresar su odio por esa realidad que alguna vez soñó como un paraíso. Sin embargo, pasado el momento de ira, Robles inserta varios primeros planos de los hombrecillos que habitan la maqueta. Algunos se tapan los ojos, otros tienen la boca abierta de asombro, otros tienen una lágrima de barro cayendo por su mejilla. [...] El hombre se detiene en los gestos pasmados de esas figuras, y luego decide reparar la minúscula campana. El sonido vuelve, intermitente y punzante, y pareciera que ahora lo acepta con respeto. ¿Es el latido de la selva que Mario recién puede escuchar? Lo interesante no es sólo

que estos veinte minutos hacen estallar un indómito y casi “divino” poder expresivo del espacio y del silencio. También se ha dejado de poseer la naturaleza para contemplarla, para oírla y mirarla, así como se ha trastocado la ambición por la humildad. (Pimentel, 2005, párr. 16)

3.1.3. Actuaciones

Blanco (1970) señala que al cineasta le importan más las formas cinematográficas que el estudio del alma humana. A ojos del crítico, la fijación de la cámara sobre un rostro inerte limita las posibilidades ya de por sí escasas de los actores:

Como Robles confía su mensaje a las formas cinematográficas, desdeña atender a los seres humanos que pueblan el universo de sus filmes. La familia de Mario es una familia de marionetas, sin sentimientos, sin motivaciones, sin espíritu. Los actores parecen petrificados en un estado del tiempo, de un tiempo que no es. Julio Alemán consigue algunos momentos de autenticidad; pocos, porque son pocos los instantes que el director aleja la cámara de sus narices para que pueda moverse a su gusto. [...] Sandra Riva permanece tesa como un poste de telégrafos a lo largo de todo el film, sin posibilidad de rescate. Robles multiplica y prolonga los planos de su rostro inútilmente, ya que su rostro no dice nada. [...] Y el niño Martín es otro de los muñecos de ese mundillo que se ha fabricado (mejor dicho, que le han fabricado) en torno al molino. Su rostro no hace mueca. Estamos en el reino de las figuras de cera (de arcilla, en este caso) Y si lo que Robles buscaba era precisamente esta inexpresividad, este hieratismo hermético, quiere decir que la vida no le importa un bledo (*sic*); prefiere sus fantasmas personales, encarnados en títeres sin sentimiento. (Blanco, 1970, párr. 6)

Blanco subraya la falta de vida en la obra de Robles Godoy. Así, la inexpresividad ya no es únicamente elemento de impericia, sino que tiene una naturaleza destructora, como si la película fuera un atentado contra las formas cinematográficas. Similar enfoque tiene León (1970) cuando señala que en *La muralla verde* “la dirección de actores es inexistente” porque el director “no busca adecuar, en lo más mínimo, los personajes a las características y disposiciones de los actores”. No es un ejercicio de exploración sino de imposición. Ya no es la inexpresividad como rasgo de expresividad, sino que “ejercita una dirección que

para algunos quiere pasar por distanciada, cuando en verdad es de una dureza e impassibilidad notorias”. Rescata la interpretación del mexicano Julio Alemán, pero lapida sin piedad la de Sandra Riva, aunque las bondades del actor son producto de la experiencia del mismo y las falencias radican en la actriz, a quien califica de “lamentable” porque “está pésimamente dirigida”. Por ello, “la mayor parte de las veces en que la actriz habla la vemos o de lejos o de espaldas, evitándose, prácticamente que actúe” (párr. 16).

Las falencias interpretativas, en tal sentido, apuntan a un error en la configuración de los personajes. De ahí la referencia a la falta de motivaciones que deviene en poco rigor dramático cuando se señala que la pasión sexual que Robles Godoy muestra “no tiene el menor aliento erótico”, ya que el acto de multiplicar los planos de la pareja “no puede forzar una pasión que no nace de los mismos actores con una fuerza tal que la haga auténtica” (León, 1970, párr. 18).

El enfoque en *Godard!* es distinto y se advierte una intencionalidad dramática coherente con el relato: la lucha de Mario por hacerse de su tierra permite el lucimiento actoral ya que gracias “al nervio y la fuerza interpretativa de Julio Alemán”, el personaje “da la sensación de ser todopoderoso”, lo que transmite la “actitud omnipotente y desafiante del protagonista, que se cambiará por una presencia extremadamente vulnerable cuando una serpiente muerda a su hijo” (Pimentel, 2005, párr. 8). La cualidad trágica del personaje, que transita un viaje con ecos de hazaña épica, se evidencia en el tramo final del texto:

Por último, hay una tensión, un dolor contenido que espera un desahogo mutuo. Porque, ahora, el desamparo se ha hecho patente y obliga a ver de frente ese cosmos inmemorial. Entonces, cuando la oscuridad empieza a cernirse sobre el rostro de Mario, veremos romperse los diques de la vergüenza y la impotencia por breves segundos, antes de que un preciso congelado cinematográfico haga el puyazo final. De esa forma, Armando Robles da término a un drama de dimensiones trágicas, que convierte a un personaje poderoso y vigoroso —que se sobreponía a la pusilánime resignación de los limeños— en el más frágil de los mortales. (Pimentel, 2005, párr. 17)

El texto en *Godard!* también señala las diferencias entre el padre y el hijo: mientras el primero

debe domesticar una tierra extraña, el hijo “conoce la nueva tierra como si fuera su espacio originario; lo que se suma a una mirada originaria, aquella que le es propia porque es un ser que empieza a vivir”. La cercanía con el entorno implica “una relación íntima con la naturaleza”, lo que origina por momentos la reprimenda del padre: “Tendrá que ser una desgracia —como en toda tragedia clásica— la que abra los ojos de Mario a una dimensión nueva, esa que su hijo sí percibe” (Pimentel, 2005, párr. 9). La condición épica se manifiesta. La tragedia no está únicamente en el padre, quien desea domesticar lo desconocido, sino también en el hijo que es devorado por lo que reconoce: la naturaleza en la que se siente cómodo y con la que establece una relación especial. ¿La selva reclama para sí lo que le pertenece, al ser Rómulo un hijo del entorno? Para León (1970), Rómulo “es un ente más” porque Robles se preocupa “la mayor parte del tiempo en realizar primeros planos del rostro del niño”, pero “la relación del niño con sus juegos, con el mundo que lo rodea y con sus padres aparece completamente desdibujada” (párr. 17).

3.1.4. Montaje y temporalidad

Uno de los elementos más representativos en la obra de Robles Godoy es su particular uso del montaje, lo cual afecta la estructura temporal y narrativa. Es un cine desde su memoria, organizado a partir de retazos que se arman como un rompecabezas (Fangacio, 2016). Al respecto, Arnau Vilaró (2016) da cuenta de la herencia que el crítico francés Jean-Marc Lalanne identifica en el cine contemporáneo a partir de la nueva ola francesa, punto de inicio de la modernidad cinematográfica: una búsqueda que no se centra únicamente en la narración, sino que se plantea desde el montaje y la puesta en escena. Estas técnicas ya forman parte de la obra del cineasta peruano, pero su valoración ha sido distinta con el correr de los años.

Respecto a la narrativa no lineal de *La muralla verde*, Blanco (1970) señala que la necesidad de tener todo calculado alcanza “su supremo dominio en la construcción de montaje impuesta por Robles a su película”, de tal modo que el exceso, nuevamente, se convierte en lastre narrativo y “los resultados son inoperantes estéticamente” debido a “esta manera de asfixiar la realidad mostrada” (párr. 3). Define el montaje de Robles como “abstracto” por acumular elementos en una sola escena o por mantener el plano

durante demasiado tiempo. Ni el corte rápido ni la contemplación del plano funcionan en la puesta en escena:

El tiempo tiene una estructura durativa y Robles trata de eternizarlo con un montaje abstracto que paraliza la sucesión de la duración. La acumulación de elementos en una misma secuencia [...] crea a lo sumo un concepto de tiempo, pero impide su vivencia como transcurrir concreto y cotidiano. O prolonga desmesuradamente los planos anulando las posibilidades expresivas de la duración. (Blanco, 1970, párr. 4)

La mirada de Blanco parece invalidar construcciones similares como las de Godard, los ejercicios estéticos de la nueva ola checa o las claves dialécticas en la obra de Gutiérrez Alea. Pero es que para el crítico, el director ni siquiera se acerca a estas propuestas o las realiza por simple coincidencia: “*La muralla verde* no es un simulacro estructural de la realidad, sino un artificio sin sentido” (Blanco, 1970, párr. 4).

Para León (1970), la narración no sucede “de manera temporalmente lineal y cronológicamente” y “se acude a una combinación de fragmentos temporales estructurados en forma cíclica” para que “los datos sustanciales del drama se vayan componiendo como en una especie de mosaico creativo” (párr. 12). Esto es válido para él, mas el problema es la gratuidad que responde a un enamoramiento formal, a un abuso del recurso por intereses personales ajenos al espectador, “una reelaboración de experiencias humanas en un orden mental, imponiendo un esquema temporal arbitrario” que “contribuye a aumentar el efecto de que todo en el film es teórico, previsible y súper estudiado”:

En *La muralla verde* el encadenamiento es artificial, mecánico, y no hace sino probar que el realizador no tiene frente a lo filmado la menor flexibilidad o ductilidad. Además, la estructura está llena de reiteraciones inútiles.

[...] El método, en este caso, funciona por una operación de acumulación-repetición. (León, 1970, párr. 12-13)

Sin embargo, la narración fragmentada y los retornos constantes al pasado son rescatados por los críticos de *Godard!* El concepto de memoria es sustancial al relato, pues experimenta “un ir y venir del

presente al pasado y viceversa, lo que se logra gracias a un motivo que permite el pliegue o que sirve de bisagra para la conexión de los dos tiempos” (Pimentel, 2005, párr. 3). De ahí la “asociación de imágenes por contraste”, que es herencia de los mecanismos dialécticos del cine y que articula una particularidad al sentido narrativo:

Lo interesante es que esa devolución de uno a otro tiempo es torrencial, vertiginosa, como parte de un sistema interno del filme, de tal manera que es casi imposible hablar ya de *flashbacks*. A la vez, cada momento está cargado de un sentido particular por la precedencia de su polo contrapuesto. (Pimentel, 2005, párr. 4)

Para los críticos de *Godard!*, la asociación de imágenes no carece de significado sino todo lo contrario: “Desde que la serpiente venenosa muerde a Rómulo, la película se hace angustiante, pero también más densa y sabia —las imágenes empiezan a formularnos más interrogantes, a expresar algo muy fuerte en el silencio—” (Pimentel, 2005, párr. 12).

3.2. Referencias en torno a las construcciones simbólicas

En la película, la selva es el escenario por domesticar y el entorno en el que transcurren las acciones. Es la muralla verde que debe derrumbarse o que protege, de acuerdo con la mirada que se le dé al film. Al narrar la lucha de un individuo por lograr un propósito, el elemento antagónico es la burocracia peruana.

3.2.1. La selva

A pesar de ser el elemento por excelencia, para Blanco (1970) la selva carece de relevancia, significado e importancia. Para el crítico se trata de un universo abstracto, creado desde un punto de vista individual que resulta inasible e inentendible:

La selva no tiene una existencia vital. Y por tanto, no condiciona la existencia de los personajes en ningún sentido. No se produce ningún movimiento de adaptación al nuevo medio. El paso del comfortable departamento de Lima a la cabaña de la selva es un simple cambio turístico; en nada modifica los comportamientos y los sentimientos de los personajes. (Blanco, 1970, párr. 7)

La presencia de este elemento resulta, para el crítico, gratuita e ineficiente. Si una película no cons-

truye dramáticamente el entorno carece de valor comunicativo al no comunicar nada. Para León (1970), la selva motiva los propósitos del personaje: “Los deseos y esfuerzo de Mario están dados por la repetición de planos” y por los “comentarios en *off*” y no aparece “su lucha con la naturaleza ni su trabajo de colonizador” (párr. 18):

De aquí, también, que la presencia de la selva (fotografiada de modo que se asemeja a una escéptica jardinería) sea casi totalmente indiferente en el proceso del film. Lo mismo hubiera dado que la acción se desarrollara en cualquier otro lugar. La selva viene a ser [...] un mero elemento simbólico y decorativo, sin ejercer, realmente, el menor influjo sobre los personajes. (León, 1970, párr. 19)

No obstante, para los críticos de *Godard!* la selva sí es elemento motivador, territorio que se convierte en hogar, razón de ser del conflicto dramático que envuelve a los personajes: “Mario ama esa tierra salvaje en la que ha hecho su hogar, pero lo que se desprende del filme es que él sigue siendo un colono” porque “a pesar de sus esfuerzos, nunca llega a pertenecer del todo”, de tal modo que “cuando Robles presenta el punto de vista de su héroe” muestra “la selva de dos modos: como un mundo idealizado, o como algo de lo que apropiarse bajo el modelo de la producción, de la posesión” (Pimentel, 2005, párr. 8). Esta doble significación está ausente en la interpretación de los críticos de *Hablemos de Cine*.

La selva reclama lo que es suyo y se impone sobre los colonos. Pide un precio y es demasiado alto: la vida de Rómulo. De ahí que el tramo final de la película, “la secuencia más poderosa del filme”, permite entender el proceso de los personajes vulnerados por un entorno ajeno que únicamente en ese momento llega a ser entendido con completa lucidez:

Están más solos que nunca en medio del río, acompañados por indios cuyos rostros hieráticos expresan respeto por el deceso del niño, pero también cierta sabiduría en relación a su hábitat, sabiduría que es parte del paisaje y que pertenece a la misma selva que ahora se convierte, para la pareja, en un lugar inextricable y desconocido, un universo misterioso y quietamente animado. (Pimentel, 2005, párr. 15)

3.2.2. *La burocracia frente al individuo*

La motivación de Mario es dominar el entorno. Para Blanco (1970) este proceso “se reduce a una operación de poda, mostrada en primerísimos planos” y a “*travellings* diversos por las plantaciones” que transmiten “el resto de contenidos propuestos por Robles sobre el proceso colonizador” (párr. 8). Esta sucesión de planos conduce a que *La muralla verde* sea “una película cerebralmente construida, abstracta, aunque no por eso más significativa”, porque “la trivialidad de los conceptos que se ponen en escena no concuerda con la ampulosidad de las formas cinematográficas utilizadas en la película” (párr. 10), así que “a pesar de su cerebralismo, *La muralla verde* es una película carente de significado” (párr. 11). El ataque a la burocracia “está desmesurado por la expresión de imágenes retóricas, desproporcionadas para la situación planteada” e inclusive se exige una militancia de talante político:

Los pasillos resonantes del Ministerio de Colonización (Palacio de Justicia), las escaleras giratorias y los ángulos insólitos se desligan del insignificante motivo que los motiva. La insignificancia del motivo está dada por la falta de conexión entre el entorpecimiento administrativo y la condición del trabajo de Alemán como colono de selva. La realidad peruana y sus desequilibrios no se componen con los cambios administrativos, sino con transformaciones mucho más radicales. (Blanco, 1970, párr. 10)

León (1970) no niega los elementos simbólicos del film e identifica un “sentido” vinculado con “la tónica fatalista del desarrollo de la acción”, pero para él la técnica resulta previsible y carente de sorpresa. Al respecto, aunque es “tan claro el sentido de la muerte del niño”, se recurre al polvo que ocasiona el paso de los autos, “un símbolo más para que no quede duda de nada”, una técnica de “brocha gorda” que culmina en la crítica a la administración pública “que llega al colmo de los diálogos explicativos con los primeros planos de la boca de Montoro” a lo que se suman “los diálogos en *off* sobre las imágenes repetidísimas de los corredores” (párr. 15).

León señala también cierta morosidad en los planteamientos políticos de Robles sobre el funcionamiento burocrático:

La supuesta crítica a la institución política es un desprecio irracional en nada clarificador. Y, pese a todo lo condenable que pueda tener, desde un

punto de vista ideológico, su rechazo irracional de las soluciones colectivas, la película valdría estéticamente si asumiera relativamente la posición exacerbadamente individualista del ánimo. Pero no, el neofascismo maniqueísta que lo lleva a oponer a una especie de superhombre fracasado a un mundo de mediocres se queda en el nivel de la pura caricatura (por ejemplo, el grupo de colonos presentado como un rebaño de carneros). (León, 1970, párr. 19)

Años después, el crítico señaló que la dureza con la que evaluó el film estuvo motivada “por esa defensa un poco a ultranza de los nuevos cines latinoamericanos” frente a la “postura individualista de Robles” (León y De Cárdenas, 2017, p. 79). Ello identifica a este director como un espíritu libre, ajeno a los agrupamientos y con una condición de *rara avis*.

Para Pimentel, Robles Godoy logra que el espectador reconozca el proceso que el personaje atraviesa durante su lucha contra el entorno y contra la burocracia del Estado:

La oscilación entre el presente y el pasado tiene dos fines. Por un lado, resalta la naturaleza cambiante del estado de las cosas, subraya su precariedad y finitud. Pero, por otro lado, es una expresión de la fractura que configura la interioridad de este limeño establecido en Tingo María. Mario intenta fundarse de nuevo (a sí mismo junto a su recién formada familia) en un mundo diferente, opuesto al de la capital; un mundo virgen, vital, donde pueda sentirse enraizado con la naturaleza a través del trabajo físico propio del colono que siembra, cosecha, cuida el ganado, etc. [...] El ir y venir entre el presente y el pasado habla, más bien, de una lucha personal que amenaza con ser tragada por la memoria, de la dramaticidad de un choque crítico que vive en Mario y que a la vez lo determina: *La muralla verde* trata sobre una nación partida en dos, y él está en medio de ambos pedazos. (Pimentel, 2005, párr. 5)

Para el crítico, Robles Godoy tiene una lectura sobre la realidad peruana de esos años y asume una actitud política al dar cuenta de una problemática sobre la que tiene algo que decir. El autor se identifica con su protagonista y narra contra la corriente: se embarca en una aventura que posiblemente le origine una tragedia personal. El texto clarifica esta idea:

[...] el suyo es el conflicto del hombre que no se encuentra en su propio país, que se la juega por un espacio inexplorado que no le pertenece y que, a su vez, tiene un espíritu secreto que solo podrá escuchar, que solo podrá mirar al final de la aventura. (Pimentel, 2005, párr. 7)

3.3. Referencias sobre la condición autoral de Armando Robles Godoy

Blanco (1970) admira la constancia de Robles para “construir la industria cinematográfica nacional” y señala que “se presenta como un autor integral en el camino de la realización cinematográfica: aporta todos los materiales de la obra y controla todas las etapas de la realización” (párr. 1). No obstante, cuestiona su acercamiento desde lo literario:

Robles aplica los mismos métodos de construcción en la creación literaria y en la creación cinematográfica; pero en lo que en un sistema expresivo tiene validez puede no tenerla en el otro. Y por lo general, no la tiene. Robles se estrella contra estas murallas, o callejones sin salida, como él gusta de llamarlos. Y por este camino se encierra en un solipsismo estéril, que lo aleja de todo contacto con la realidad en que vive. (Blanco, 1970, párr. 1)

Esta actitud de monólogo le impide establecer conversación con el espectador o con el crítico. Blanco (1970) señala que, en *La muralla verde*, “planteada como una película de autor” en la que Robles es “el pequeño dios que gobierna su mundo y decide lo que debe hacerse”, es “utópico” buscar “algún rasgo que pueda acercarnos a la realidad” ya que al utilizar “imágenes despojadas de todo referente objetivo” emplea “imágenes puras, lo que para él quiere decir abstractas” (párr. 3). Abstracción e individualismo aniquilan las capacidades expresivas del cineasta, que de autor únicamente parece tener la autoproclamada condición.

León (1970) reconoce la capacidad autoral de Robles cuando la compara con películas consideradas fallidas en su época: “Frente a productos técnicamente deficientísimos y abominables en todo sentido, *La muralla verde* representa un cine digno, serio y de autor”. Sin embargo, “pese a ser técnicamente limpia [...] es artísticamente casi tan inoperante como *Nemesio* y en el fondo tan equivocada como ella” (párr. 5):

Hay algo saltante en las películas de Robles Godoy [...] y es el afán de construir un estilo que se quiere renovador y vanguardista, y con él un

mundo de autor personal y único. El presuntuoso tono de sus películas no da lugar a dudas sobre esto, aparte, repito, de las continuas declaraciones de autogenialidad del realizador. Sin embargo, ni el estilo es renovador ni constituye un mundo de autor propiamente personal. Tanto *En la selva no hay estrellas* como *La muralla verde*, que se quieren inéditas, están plagadas de clichés, lugares comunes y simplezas estilísticas que sostienen un conjunto de reflexiones sobre el ser humano de un sustrato ideológico esquemático y reaccionario. (León, 1970, párr. 6)

El crítico establece elementos que Robles toma del cine de Orson Welles, pero apunta otros fracasos que en manos de otros realizadores resultarían triunfos:

El nivel de abstracción de las películas de Robles es superficial, no hay diversos niveles o capas expresivas que nos vayan dando el sentido de las cosas. Por el contrario, todo aparece en bloque, sin matices, en trazos gruesos. Sin embargo, la estructura de las películas quiere ser compleja, desbrozando o desentrañando un conjunto de hechos para descubrir el sentido que los anima o las proyecciones que posee. Y esta presunta complejidad se apoya en recursos de estructura y estilo que quieren pasar por sutiles y que son todo lo contrario, no solo por lo notorios y explícitos, sino porque en muchos casos de tan repetidos producen una sensación de insistencia y machaconería agotadoras. (León, 1970, párr. 8)

Aunque las películas de Robles serían herederas de una supuesta modernidad, León (1970) señala: “no sólo no resultan modernas, sino incluso superadas y viejas” y “a veces resultan de una primariedad tal que chocaría hasta en el caso de un estudiante de realización cinematográfica” (párr. 8). De nuevo el problema no es la forma, sino el acercamiento individualista. Por eso León afirma que la obra de Robles “funge de renovación expresiva”, pero no lo es. Inclusive señala que el uso del tiempo se presenta como “posresnaisiana, cosa que a la larga resulta tan pobre y aplicada que cualquier mención a Resnais es, sin más, desproporcionada”. En torno a sus recursos de estilo, compara *La muralla verde* con “el cine del exceso expresivo, de la exuberancia estilística”, pero “a la postre todo es enfático, efectista, reducido a vulgares figuras de estilo. Cualquier parecido, pues, con el cine

de los autores, llamémoslos ‘del exceso’, viene dado por radical oposición” (párr. 9).

Más allá de conformar un corpus autoral, la obra de Robles no tiene valor porque se sitúa “dentro de una concepción tan aristocratizante del arte cinematográfico” y refleja “una ideología (o, más bien, una visión del mundo) tan individualista y, me atrevería a decir, neofascista”, que se ubica “al margen, también en esto, del trabajo en el que están empeñadas las auténticas vanguardias del cine latinoamericano” (León, 1970, párr. 10).

En *Godard!*, la figura de Robles Godoy como autor se perfila en un texto que Pimentel publica en 2010. Ahí señala que, aunque no le gustó *Espejismo* (Robles, 1973) la primera vez que la vio, reconoce “una poética personal y arriesgada, y de una factura técnica irreprochable”:

Nunca debes hacer extensivo el parecer de una película a todo el cine de un autor. [...] Menos aún a una obra tan arriesgada, ambiciosa, e inconforme consigo misma. Y es que Robles quizá sea el cineasta peruano que más haya experimentado con las posibilidades del cine, hasta el final de su carrera [...]. Hablamos de una filmografía que no puede medirse, siempre, con las mismas expectativas, y que no puede ser encasillada de acuerdo a un “sistema” que algunos pretenden advertir para desestimar, de golpe, todos sus títulos. (Pimentel, 2010, párr. 4)

Se reconoce a Robles Godoy como un autor desde su primera película, que muestra una “conjunción de clasicismo, modernidad y calado humano” (Pimentel, 2010, párr. 8):

No solo podemos decir que es el cine “de autor” fundacional en el Perú, ni el de solvencia profesional y técnica más antiguo del país. Más importante, aún: es el que reta con más independencia y ambición artística al espectador, o el más polémico y, a veces, el más hermético. (párr. 9)

Pimentel (2010) señala también que el problema de la postura crítica de 1970 radica en la metodología utilizada:

[...] el acercamiento semiológico —originado en el estructuralismo y el modelo de la lingüística—, en especial el defendido por Christian Metz, Desiderio Blanco y la escuela de *Hablemos de Cine*, es, precisamente, especialmente inútil para abordar el

cine de Armando Robles. (Pimentel, 2010, nota 3) El de Armando Robles fue un cine de la Imagen-tiempo, para usar el concepto de Deleuze: un cine donde las capas del pasado o de la memoria se superponen [...].

Por supuesto, lejos de imitar, Robles buscó su propio camino, su propio lenguaje, en esa comprensión del cine como un arte que podía hacer, del tiempo, una manifestación del pensamiento, materia visible, flujo dramático que confunde lo subjetivo y lo objetivo, el atestado y la fantasía. En esa experiencia del tiempo, en esta historia sin puerto que nos reconcilie con el mundo o con una “verdad”, en este desarraigo netamente moderno —donde lo más difícil es “creer” en la vida— encontramos al aventurero en busca de oro de *En la selva no hay estrellas*, al colono de *La muralla verde* y a la pareja desconcertada que se detiene en su propio reflejo, en el segundo episodio de *Sonata Soledad*. (Pimentel, 2010, párr. 13-14)

4. Conclusión

En 2005, los editores de la revista *Godard!* organizaron un homenaje a Armando Robles Godoy en el Centro Cultural de España, en Lima. El cineasta, de 82 años, señaló: “Hace ya bastante tiempo elaboré una definición de lo que para mí era la crítica y la calificué como la eyaculación precoz de la función intelectual”, refiriéndose “a esa crítica antigua, arcaica” (Cordero, 2020). Las posturas de *Hablemos de Cine* y de *Godard!*, como se aprecia, se sitúan en las antípodas al valorar críticamente *La muralla verde* y la obra de Robles Godoy. Ello es consecuencia del contexto en el que los visionados fueron efectuados, lo que responde también a distintos condicionamientos conceptuales, sustratos ideológicos, métodos de acercamiento y etapas de desarrollo del arte cinematográfico. Las películas, como toda obra de arte, se resignifican en el tiempo y muestran elementos que en un determinado momento no fueron valorados o bien entendidos.

Al respecto, la crítica de la década de 1970 califica de fallida la visión de Robles Godoy y enfatiza su condición individualista, así como su predilección por unas formas cinematográficas carentes de significado. Para Blanco y León, *La muralla verde* no presenta cualidades simbólicas y es un ejercicio vacío, sin rasgo de humanidad, a diferencia de lo que en ese momento podía apreciarse en otras películas que pertenecen a la corriente del nuevo cine latinoamericano, que *Hablemos de Cine* defendía a ultranza, tal como lo hace notar León Frías años después. Este aparente ejercicio ególatra denota una falta de compromiso ideológico en Robles Godoy.

Por el contrario, la visión crítica de inicios del siglo XXI enfatiza en la revelación que ante los ojos del espectador originan los recursos expresivos de Robles Godoy, tanto a nivel sonoro como de montaje, desde las actuaciones hasta los planos utilizados. Todos estos elementos dotan de una gran carga simbólica al film y ponen de manifiesto la condición autoral del cineasta. Los críticos de *Godard!* se animan también a plantear una explicación para entender el aparente error en el que habrían incurrido los críticos de *Hablemos de Cine*: el método empleado, más afín a la lógica baziniana que a los recursos de la imagen-tiempo que Gilles Deleuze identifica con el cine de la modernidad.

Lo valioso del análisis de estos textos críticos cinematográficos es que nos permiten entender contextos, miradas y elementos ideológicos que dan cuenta de una obra de arte en un espacio y tiempo determinados. Como indican Jacques Aumont y Michel Marie (1990), la actividad del crítico radica en informar y ofrecer un juicio de apreciación, a diferencia de lo que sucede con una persona que hace análisis filmico y que debe generar conocimiento. Ese juicio crítico varía con el tiempo, lo que permite que una película siempre pueda redescubrirse y resignificarse, como ha sucedido con *La muralla verde*.

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
 Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Ediciones RIALP.
 Bedoya, R. (1997). *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

- Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Blanco, D. (1970, 24 de julio). Cinecrítica: La muralla verde. *Oiga*, 8(384), 34-36. <http://www.inca.net.pe/assets/objeto/la-muralla-verde9/>
- Bullita, J. (1965). Ganarás el pan de A. Robles Godoy. *Hablemos de Cine*, 11, 37-42.
- Bustamante, E. (2020). *Armando Robles Godoy: La batalla por el buen cine. Textos críticos 1961-1963*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Canby, V. (1972, 7 de junio). Screen: The Green Wall. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1972/06/07/archives/screen-the-green-wall.html>
- Cordero, C. (2020, 17 de julio). Homenaje a Armando Robles Godoy y "La muralla verde". *Revista Godard!* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=MZ5cOzjExsl>
- Ebert, R. (1972, 30 de junio). The Green Wall. *Chicago Sun-Times*. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-green-wall-1972/>
- Fangacio, J. (2016, 8 de mayo). Armando Robles Godoy: El arte de mirar los ríos. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/armando-robles-godoy-arte-mirar-rios-395694-noticia/?ref=ecr>
- García, O. (2020, 17 de julio). 50 años de *La muralla verde*: ¿por qué muchos críticos la llaman la mejor película del cine peruano? *Somos*. <https://elcomercio.pe/somos/historias/cine-peruano-50-anos-de-la-muralla-verde-por-que-muchos-criticos-la-llaman-la-mejor-pelicula-del-cine-peruano-armando-robles-godoy-noticia/?ref=ecr>
- Hablemos de Cine*. (1970). El cascarón publicitario de *La muralla verde*. *Hablemos de Cine*, 55-56, 4-5.
- Hablemos de Cine*. (1972). Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica, ¿al servicio de quién? *Hablemos de Cine*, 63, 5.
- Lama, L. (1974). Espejismo de Armando Robles Godoy. *Hablemos de Cine*, 66, 13-14.
- León, I. (1970). La muralla verde de Armando Robles Godoy. *Hablemos de Cine*, 53, 41-44.
- León, I. (1971). Pálidos resuellos en el cine peruano. *Hablemos de Cine*, 58, 4-5.
- León, I. (1977). La búsqueda de una voz propia en el cine peruano. *Hablemos de Cine*, 69, 16-19.
- León, I. (1984). ¿Predicando en el desierto? *Hablemos de Cine*, 77, 17-21.
- León, I. (2009, 15 de marzo). Armando Robles Godoy y *Hablemos de Cine* [Blog]. Páginas del Diario de Satán, blog de cine. <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2009/03/1-armando-robles-godoy-y-hablemos-de.html>
- León, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- León, I. y De Cárdenas, F., Eds. (2017). *Hablemos de Cine (Antología). Volumen 1*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pimentel, S. (2005). La quietud del pionero. La muralla verde, de Armando Robles Godoy. [Blog]. La cinefilia no es patriota. Dedicado al cine peruano que aún no existe. <http://lacinefilianoespatriota.blogspot.com/2010/06/la-quietud-del-pionero-la-muralla-verde.html>
- Pimentel, S. (2008) *Imagen y mundo. Ensayos sobre cine moderno*. Ediciones El Nosedal.
- Pimentel, S. (2010). Armando Robles Godoy: Nuestro clásico más moderno. *Godard!*, 25, 20-21. <http://revistagodard.blogspot.com/2010/10/armando-robles-godoy-nuestro-clasico.html>
- Planes, J. (2014). *El paradigma estético en la crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos*- [Tesis para optar el grado de Doctor en Comunicación]. Universidad Católica de Murcia, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. <http://hdl.handle.net/10952/1058>
- Rocha, G. (2004). *Del hambre al sueño: Obra, política y pensamiento*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Colección Constantini.
- Vilaró, A. (2016). Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica. *Historia y Comunicación Social*, 21(1), 221-239. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2016.v21.n1.52693

Pautas urbanas de interacción social: modelos de Lima y Ciudad de México versus el tipo ideal de Georg Simmel

Urban Patterns of Social Interaction: Models of Lima and Mexico City versus Georg Simmel's Ideal Type

César R. Nureña

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: cesar.nurena@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-3290-7948>

RESUMEN

Con base en el caso de Berlín a fines del siglo XIX, Georg Simmel sostiene que la sobreexposición del individuo a estímulos del medio urbano moderno, sumada a la despersonalización y racionalización de la vida bajo la economía monetaria, operan para producir un tipo de sujeto ciudadano caracterizado por una actitud individualista, indiferente y reservada que privilegia el lado intelectual. Este modelo conceptual ha sido empleado en estudios urbanos en América Latina, donde sin embargo predominan tipos sociales muy distintos. Este trabajo presenta observaciones etnográficas y de fuentes diversas acerca de algunas pautas culturales de interacción social en Lima y Ciudad de México, con un enfoque en las concepciones sobre el tiempo y los modos cotidianos de gestionar los acuerdos. Se muestra así que, en estas urbes, el tipo social predominante es aquel que valora la reciprocidad, amabilidad y calidez en las relaciones sociales, y que en variados ámbitos actúa guiado por afectos, sentidos e ideales tradicionales, contrastando en estos y otros aspectos con el arquetipo de Simmel. Partiendo de esta comparación, se plantea una discusión acerca de cómo el uso descontextualizado y acrítico de esquemas teóricos puede contribuir a la reproducción de prejuicios y estereotipos sobre los latinoamericanos.

Palabras claves: Estudios urbanos; Concepción del tiempo; Puntualidad; Relaciones cotidianas; Antropología urbana; Estereotipos.

ABSTRACT

Based on the case of Berlin at the end of the 19th century, the German sociologist Georg Simmel argues that individual's overexposure to influences from modern urban environment, in addition to depersonalization and rationalization of life under monetary economy, operate to produce a type of subject characterized by an individualistic, indifferent and reserved attitude that enhance intellectual traits. This conceptual model has been used in Latin American urban studies, where, however, the predominant social types are very different. This paper presents ethnographic observations and materials from various sources about some cultural patterns of social interaction in Lima and Mexico City, with a focus on conceptions of time and the everyday ways in which people manage agreements. Thus, it is shown that, in these cities, the predominant social type is one that values reciprocity, kindness and warmth in social relations, and that in various fields acts guided by affections, senses and traditional ideals, contrasting in these and other aspects with that archetype that Simmel formulated to characterize urban people from an industrial society. On this basis, it is discussed how the decontextualized, uncritical and normative use of theoretical schemes can contribute to the reproduction of prejudices and stereotypes about Latin Americans.

Keywords: Urban Studies; Conception of Time; Punctuality; Everyday Relationships; Urban Anthropology; Stereotypes.

1. Introducción¹

El sociólogo alemán Georg Simmel, en su ensayo de 1903 titulado “La metrópolis y la vida mental”, argumentaba que una suma de influencias en las grandes ciudades modernas opera para la constitución de un tipo de individuo urbano con rasgos mentales notablemente distintos de los que caracterizan a los habitantes de espacios rurales o de grandes ciudades de épocas pasadas. Para este autor, las diferencias del urbanita moderno frente a otros tipos de sujetos se deberían a su sobreexposición a nuevos estímulos sensoriales ciudadanos, junto con el cálculo, despersonalización y racionalización de la vida y el trabajo impulsadas por la economía monetaria, factores que propiciarían una actitud individualista, indiferente y reservada que privilegia el lado intelectual.

No obstante, si observamos las características sociales, culturales o “psíquicas” de quienes viven en las ciudades latinoamericanas más modernas y densamente pobladas de hoy, podemos advertir que aquel tipo de individuo urbano que nos presenta Simmel es más bien *atípico* en las grandes urbes de América Latina, donde, en contraste, el tipo de sujeto predominante es el que valora la reciprocidad y calidez en las relaciones sociales (antes que los intercambios despersonalizados), y que en variados ámbitos de su vida tiende a actuar guiado por afectos, sentidos e ideales colectivos que se resisten a ser desplazados por el cálculo y la racionalidad de la economía monetaria. De ello dan cuenta variados estudios que destacan la importancia que muchos latinoamericanos le otorgan a la cordialidad, amabilidad y cortesía en sus interacciones cotidianas, incluyendo la personalización del trato, las emociones y la etiqueta social tradicional (Ateca-Amestoy et ál., 2014; Díaz-Guerrero, 1959; Duarte, 2011; Randall, 2018).

Respecto a esas diferencias, es preciso tener presente que Simmel formuló su modelo con base en las condiciones del Berlín de fines del siglo XIX, al calor del despegue de la Revolución Industrial germana y cuando la ciudad experimentaba un notable crecimiento demográfico: de tener unos ochocientos mil habitantes en 1871, cuando se establecía como capital del nuevo Imperio Alemán unificado por Prusia, pasó a albergar cerca de dos millones en 1900 (Reulecke, 1977). En América Latina no existen casos de desarrollo industrial que hayan alcanzado

la profundidad, envergadura y significación de lo ocurrido desde aquellos años en Berlín ni en otras ciudades industriales europeas y norteamericanas.

Sin embargo, el modelo de Simmel ha sido empleado en los marcos teóricos y analíticos de numerosos estudios urbanos en América Latina. Hay quienes, por ejemplo, trazan paralelismos entre situaciones que él describe en Berlín y fenómenos emergentes en ciudades latinoamericanas (Santos, 2008), en tanto que otros apelan a su esquema conceptual al proponer interpretaciones de diversos sucesos y cambios sociales observables en estas urbes. Así, en un estudio de los imaginarios urbanos en Buenos Aires, Ciudad de México, São Paulo y Río de Janeiro, Jeremy Smith (2021, p. 132) ha sostenido que estas urbes “se convierten en ciudades de la mente metropolitana, como argumenta Simmel”, donde “la intensidad de la experiencia del colectivo anónimo se vuelve un *habitus* metropolitano compartido” (traducción propia).

Por su parte, Ramiro Segura y Josefina Cingolani (2020) equiparan ciertas actitudes de desconfianza y rechazo que algunas personas experimentan en sus interacciones en la ciudad de La Plata, asociadas con la inseguridad urbana y la discriminación clasista, con la postura intelectualista y de reservada indiferencia del berlinés simmeliano, aun cuando el modelo de Simmel no se ocupa en principio de la inseguridad y la discriminación. Y estos autores, además, aluden a la actual proliferación del uso de *smartphones* y aplicaciones de pedidos comerciales presentándola como un símil de la generalización del uso de relojes de pulsera en el Berlín de 1900. Esto último, sin embargo, respondía para Simmel a la necesidad de precisión en los tratos cotidianos y a la integración de la puntualidad entre los rasgos de personalidad del urbanita, mientras que se puede dudar de que un efecto análogo se haya producido en las poblaciones urbanas latinoamericanas con la popularización de los *smartphones*².

De tal forma, el propósito de este trabajo es analizar y comparar el esquema de Simmel con algunas pautas de interacción social reconocibles en Lima y Ciudad de México. Para ello, presento en primer lugar la caracterización del urbanita berlinés, concretamente en las maneras de concebir y gestionar el tiempo y los acuerdos, y la contraste luego con los casos de América Latina.

Para delinear los casos recurro a observaciones etnográficas que realicé en Lima y Ciudad de México. Mis datos de esta última urbe provienen de una estadía académica de posgrado que realicé allí en los años 2013 a 2014. Por intereses propios de mi formación como antropólogo, aproveché dicha estancia para ocasionalmente observar comportamientos y discursos urbanos de personas locales y extranjeras, prestándole atención a las similitudes y diferencias con respecto a los de mi experiencia previa de socialización en Lima. Registré mis observaciones e interpretaciones en un diario de campo etnográfico, y recuperé luego algunas notas que había tomado años atrás, en 2010, cuando llevé el curso de Antropología urbana dictado por el profesor Jürgen Golte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, además de recuerdos significativos de cara a la exploración. Complementariamente, analicé una suma de fuentes escritas y audiovisuales referidas a particularidades culturales urbanas de las dos ciudades (fuentes académicas, periodísticas y contenidos de internet, varias de las cuales aparecen citadas más adelante en este trabajo). Luego, analicé estos materiales empleando criterios del método comparativo etnológico.

Así, mediante la contrastación y análisis de los contenidos, códigos y prácticas que se despliegan en Lima y Ciudad de México en una serie de interacciones cotidianas, muestro que en ellas opera una lógica subyacente guiada por afectos, consideraciones morales y representaciones sociales que remiten a valores colectivos culturalmente arraigados y apreciados en América Latina.

Finalmente, luego de comparar las señaladas pautas de interacción, desarrollo una discusión acerca de cómo distintas definiciones culturales inscritas en las relaciones sociales pueden entrar en tensión con dos diferentes ideales de racionalidad —una social, tradicional y jerárquica, versus otra económico-capitalista—, conflicto del que resultan espacios y ocasiones para la formación de prejuicios y estereotipos sobre los latinoamericanos.

2. El urbanita moderno en la teoría de Georg Simmel

En su texto de 1903, Simmel presenta lo que él ve como los rasgos del berlinés “promedio” de aquel tiempo, quien encarnaría un tipo de racionalidad

particular adquirida en general por el habitante ciudadano moderno e inducida por las influencias de su entorno. Analicemos punto por punto a qué se refiere, enfocándonos en el tópico del manejo del tiempo y los acuerdos en el marco de las relaciones sociales. Según el autor, en la gran urbe moderna la economía monetaria propiciaría que todos los elementos de la vida del individuo urbano adquirieran:

1) una nueva *precisión*; 2) una *certeza* en la definición de las identidades y de las diferencias; [y] 3) una *falta de ambigüedad* en los pactos, tratos, compromisos y contratos. Externamente esta tendencia hacia la precisión se ha realizado a través de la difusión universal de los relojes de pulsera. (Simmel, 1988 [1903], p. 50; énfasis agregado).

Se aprecia aquí que cuando Simmel alude a la “precisión” no se refiere únicamente a la claridad en los mensajes intercambiados (“falta de ambigüedad”), sino también a la gestión racional del tiempo, lo que desde luego incluye la puntualidad. Debido a la gran variedad y complejidad de las relaciones y negocios del sujeto urbano moderno, “sin la más estricta de las *puntualidades* en sus promesas y servicios toda la estructura se disolvería en un caos inextricable”; desde esta óptica, la necesidad del berlinés de ser ordenado, cumplido y puntual “está dada por la integración imperativa de un agregado muy grande de personas con intereses diferenciados en un solo organismo altamente complejo” (Simmel, 1988 [1903], p. 50; énfasis agregado). Es decir, la densidad y diversidad poblacional en la gran ciudad hace necesaria la imposición de un orden normativo y temporal en las relaciones. Y agrega Simmel respecto al tiempo y los acuerdos que:

Si únicamente los relojes de Berlín se desincronizaran por tan sólo una hora, las comunicaciones, la vida económica de la ciudad toda se derrumbaría parcialmente por algún tiempo. Amén que un factor meramente externo, las grandes distancias, traería como consecuencia que toda espera y toda cita rota resultasen inaudita e insoportable pérdida de tiempo. De esta forma la técnica de la vida metropolitana es sencillamente inimaginable sin una *integración puntualísima de toda actividad y relación mutua al interior de un horario estable e impersonal*. (1988 [1903], p. 50; énfasis agregado)

Como “la economía monetaria y el predominio del intelecto están intrínsecamente conectados”, el sujeto metropolitano gestiona su “trato con los hombres y las cosas” desde una mirada “intelectualista” y calculadora (mientras que en pueblos y pequeñas ciudades la norma serían las “relaciones emocionales profundas”; Simmel, 1988 [1903], p. 48). Puesto que la economía llena la vida de la gran ciudad con operaciones de cálculo, peso y determinaciones numéricas, su habitante, “en vez de actuar con el corazón, lo hace con el entendimiento”. Así es como

[...] juzga a sus abastecedores y a sus clientes, a sus sirvientes domésticos y, algunas veces, aun a las personas con las que está obligado a tener relaciones sociales. Estas características de la *actitud intelectual* contrastan con la naturaleza de los pequeños círculos, en los cuales el conocimiento inevitable de la individualidad necesariamente produce un tono más cálido de comportamiento. (Simmel, 1988 [1903], p. 49; énfasis agregado)

Vemos aquí que los vínculos sociales de tipo más “cálido” (emocionales y amicales) se restringen al ámbito de los “pequeños círculos” de familiares y amigos más cercanos. Con otras personas, las relaciones pasan más por evaluaciones del intelecto. Además, la intensa proximidad de la gente en las ciudades provocaría comportamientos caracterizados por actitudes impersonales, reservadas y de indiferencia basadas en el hastío (o actitud *blasé*).

Esta disposición mental de los metropolitanos entre sí puede ser designada, desde una perspectiva formal, como reserva. Si uno respondiese positivamente a todas las innumerables personas con quien se tiene contacto en la ciudad... uno se vería atomizado internamente y sujeto a presiones psíquicas inimaginables. [...] el núcleo de esta reserva externa no es sólo *indiferencia* sino —y esto en un grado mayor de lo que uno cree— que contiene una ligera omisión, un *rechazo y extrañeza mutuos*... (Simmel, 1988 [1903], p. 53; énfasis agregado)

En este enfoque, las aversiones mutuas y distancias emocionales (“antipatía latente”) favorecerían el desarrollo del individualismo y la libertad personal.

No sobra reiterar que Simmel nos presenta aquí un tipo ideal. No sostiene que los individuos sean todos así en la gran ciudad, sino que allí la gente tiende predominantemente a mostrar esos rasgos. De hecho, anota que “los tipos voluntariosos de personalidad — caracterizados por ‘impulsos irracionales’— no son por ningún motivo imposibles en la ciudad”, pero los ve más bien como marginales o infrecuentes (1988 [1903], p. 51)³.

3. Lima y Ciudad de México: concepción y manejo del tiempo y los acuerdos

El sujeto urbano racionalista, metódicamente calculador, puntualísimo y de afectos reprimidos mostrado en el apartado previo, es un personaje más bien raro en el paisaje social de las mayores urbes latinoamericanas de hoy, aun cuando estas superan varias veces en población al Berlín de 1900 (cerca de 14 millones de habitantes en Lima, y 22 millones en la zona metropolitana del Valle de México, la aglomeración urbana más grande del mundo), y se encuentran en países con economías capitalistas o “monetarias”. Desde luego, en ellas hay también individuos que se asemejan al modelo de Simmel, pero difícilmente se les podría señalar como los latinoamericanos *típicos*. Veamos los casos de comparación.

Según el psicoanalista Jorge Bruce (2014), la “idiosincrasia” peruana presenta como un rasgo “clásico” una cierta tendencia a dejar las cosas sin definición, irresueltas, en el limbo de la incertidumbre, lo que se puede graficar con la pregunta: “¿Cierro la puerta al salir o la dejo abierta?”, ante lo cual el peruano “típico” respondería: “Júntala nomás”. Es decir, “Ni fu ni fa. Ni chicha ni limonada. No te digo que sí, pero tampoco que no. Tú verás. Hablamos” (en el lenguaje coloquial peruano, “hablamos” suele significar “hablamos después”, o “después vemos”). Nótese aquí el contraste con la enorme importancia que el berlinés promedio le otorga a la “precisión” y la “falta de ambigüedad” en el trato cotidiano.

Para el caso de México, numerosas fuentes advierten que los códigos de etiqueta social en ese país, y en su capital específicamente, incluyen formas diversas y complejas para evitar decir que “no” de manera directa en muchas situaciones de interacción social. Un asesor mexicano de negocios para empresas estadounidenses decía, por ejemplo (en un blog):

Fue una hora de presentaciones en la que mis compatriotas mostraron mucho interés e hicieron bastantes preguntas. Al terminar, el ejecutivo mexicano... dijo: “Mañana les llamamos a ver si ya cerramos el trato”. Ya solos, el norteamericano al frente de la negociación me dijo: “¡Nos fue muy bien! ¡Mañana cerramos el trato!”. Y tuve que darle la mala noticia. En mexicano, “mañana” sólo quiere decir “hoy no”. Y lejos de ser una garantía de un sí, es casi una garantía de un no. Y así fue. Mis compatriotas dijeron “mañana” otra vez al día siguiente, y al siguiente y así sucesivamente hasta que los norteamericanos se dieron por vencidos. Dijeron que no sin decir que no. Una de las particularidades de nuestro “dialecto” local mexicano es que no sabemos decir que no. Hemos desarrollado un gran vocabulario alternativo para nunca tener que dar una negativa. *Evitar el “no” es nuestra manera de ser amables* y de darle un tono positivo a nuestra comunicación. Dentro de lo posible, siempre preferimos evitar un conflicto, disgusto o confrontación. (J. Escobedo, “Las negativas del mexicano”, 14 ene. 2014⁴; énfasis agregado)

La clave está aquí en lo que se dice sobre una “manera de ser amables”. Precisamente, en la sociedad mexicana se valora mucho la cordialidad, la amabilidad y los “buenos modales” en las relaciones cotidianas. Esto lo tienen presente no solo los propios mexicanos, sino que lo reconocen también muchos extranjeros que han visitado o viven en México, o que han conocido a mexicanos emigrados (como los de la etnografía de Robert Redfield [2008] en Chicago: “Todos eran amistosos, bien comportados y decentes”).

Entonces, es en relación con estas representaciones de amabilidad que deben evaluarse los mensajes verbales y no-verbales de las interacciones sociales, independientemente del sentido literal o la “precisión” de las palabras o los actos. Todo ello desde una concepción del tiempo en la que el presente tiene un valor en sí mismo. Apreciar esas interacciones en su dimensión ritual ayuda a comprender que la importancia de dicho presente reside en su densidad simbólica: como momento y espacio en el que se transmiten conceptos a través de códigos de “amabilidad”, “cortesía” y “buenos modales”, mientras que el futuro pierde relevancia, por ejemplo, cuando se gestionan acuerdos o compromisos.

Ayer, M. (una compañera colombiana del postgrado) me dijo cuando almorzábamos: “¿Has notado que acá en México la gente tiene como una dificultad para decir que no, y más bien dicen que sí a todo?”. Yo le dije que sí lo había percibido. Luego, por la noche, fuimos a la casa de otra compañera de la universidad. En una conversación grupal, D. (una amiga mexicana) nos propuso a varias personas ir juntos a visitar un sitio arqueológico cercano a la ciudad el sábado siguiente. Quienes estaban presentes le dijeron que sí irían, excepto yo, que le respondí que no estaba seguro de si podría ir. Entonces ella me miró con sorpresa, sonrió y me dijo: “Tú dime que sí, aunque después me digas que no”. Cuando le reiteré que no podía comprometerme aún, me volvió a decir: “Solo dime que sí, aunque después me digas que no”. Ya en otro momento, mi amiga colombiana — que participó en esa misma conversación — me dijo, ya a solas: “¿Ya ves? Es lo que te decía más temprano: no les gusta que les digan que no”. (Diario de campo etnográfico [DCE], 16 mar. 2013)

Conversé hoy con una profesora española que tiene ya varios años viviendo en México. Ella me contó una de sus primeras experiencias al llegar al país. Resulta que, en una conversación con varios amigos de su esposo (mexicano), alguien les propuso verse el siguiente fin de semana para salir juntos a divertirse. Pero llegado el día acordado, y cuando ella se encontraba ya vestida y lista para salir, su esposo le hizo notar que aquella invitación “no iba en serio”, y que cuando alguien propone hacer algo, lo usual es que los demás digan que sí solo por cortesía. (DCE, 19 feb. 2014)

Desde el enfoque que propongo, esta resistencia a dar respuestas negativas (o la proclividad a dar respuestas positivas) es tan solo el aspecto más superficial del fenómeno. En su dimensión simbólica, esta pauta integra varios sentidos, formas y usos. En los análisis de mis conversaciones acerca de este tema con mujeres y varones mexicanos (egresados y estudiantes de posgrado de la Universidad Iberoamericana y la Universidad Nacional Autónoma de México), he identificado en ocasiones un uso instrumental: “Puede ser una forma de quitarse a alguien de encima sin ser grosero”. Otras veces aparece como un imperativo moral coercitivo: “Es que nos da

mucha *pena* [vergüenza] decir que no”; “Tengo una dificultad terrible para decir que no; no puedo...”. Y puede manifestarse en ello, también, un sentido de empatía: “Siempre tomamos en cuenta al otro; nos preocupamos por los demás, por no molestar ni ofender, por llevarnos bien con la gente; eso me parece muy *padre...*”, además de lo ya indicado sobre la cortesía y amabilidad (DCE, entrevistas y conversaciones grupales, abril y mayo de 2014).

Algo de esto se puede apreciar también, por ejemplo, cuando alguien solicita ayuda para encontrar calles o direcciones. Días después de mi llegada a Ciudad de México, una de las primeras recomendaciones que me dio un colega peruano que residía allí por algo más de dos años fue que no pregunte por direcciones en la calle, porque “te pueden mandar a cualquier lado”. “Demasiado tarde”, le respondí, porque era eso lo que justamente me había ocurrido cuando me dirigía a reunirme con él. Al año siguiente tuve ocasión de ver en YouTube un video que mostraba un “experimento” realizado por estudiantes universitarios, en el que un joven recorría en auto la ciudad preguntando a varios peatones por cómo llegar a una calle de nombre ficticio. De una decena de transeúntes consultados, casi todos (incluyendo a dos policías) le indicaron cómo ubicar la supuesta calle “Ignacio Núñez”, muy cordialmente, con bastante seguridad y algunos dándole detalles de cuántas cuadras había que recorrer, alternativas de rutas, atajos, etc. (el video, que no está ya disponible, se titulaba “¿Por qué los mexicanos no sabemos decir no sé?”, producido por estudiantes de la Universidad Panamericana en 2013).

También aquí, como en el caso peruano, queda poco o ningún margen para la “falta de ambigüedad” y la “precisión” en los acuerdos e interacciones, mientras que el tiempo de la planificación a futuro (el de la racionalidad productiva) se subordina al tiempo inmediato del encuentro social. Algo muy similar había planteado hace ya unas décadas el profesor mexicano Rogelio Díaz-Guerrero (1959, p. 186):

Pregúntele a un mexicano por las direcciones de las calles. A menudo entrará en una serie compleja de explicaciones y gestos, con frecuencia sonriendo; él te hará *sentir* bien. ¡Pero es posible que no llegues a ninguna parte con sus instrucciones! Simplemente porque no puede

responder a tu pregunta, el mexicano nunca dejaría que la *cosa real*, el agradable encuentro interpersonal, se desperdiciara. Una definición de tal concepto de realidad interpersonal tal como se encuentra entre los mexicanos podría ser la siguiente: “El grado de realidad de una situación interpersonal radica en la frecuencia, calidad y calidez de las reacciones interpersonales que se pueden lograr en un período de tiempo determinado”. Tales reacciones son espontáneas y se parecen más a elecciones que a respuestas convencionales. Incluso cuando se expresan de manera convencional, estas reacciones no son estereotipadas, sino que tienen un contenido emocional variado y agradable. (Traducción libre; cursivas en el original)

Así las cosas, estos sujetos tampoco se preocupan demasiado por la “puntualidad” (algo esencial para Simmel). Antes bien, en Perú y México es habitual la tolerancia o expectativa de tolerancia frente a las demoras, cuando no una resignada irritación frente a estas.

Para examinar más a fondo tales diferencias entre el urbanita latinoamericano y el de Simmel, recogí algunas ideas y experiencias de Jürgen Golte (†2021), un antropólogo alemán originario justamente de Berlín, quien por alrededor de medio siglo ha investigado la historia y cultura andinas, y que ha realizado estudios también en México. Según Golte, el sujeto metropolitano de Simmel corresponde a un contexto capitalista “industrial-productivo”, pero sus rasgos básicos de personalidad venían ya definidos por una particular “ética del trabajo” (como la describió Weber, 2011 [1904]), que se podía observar en la cultura urbana prusiana ya desde inicios del siglo XIX, e incluso antes, cuando se producía en pequeños talleres (comunicación personal, 17 oct. 2014). Aquí es importante resaltar cómo el carácter *industrial* de la economía puede llegar a influir en la constitución mental del sujeto:

Se dice que los alemanes son puntuales, pero esto no es un rasgo esencial. Los alemanes *tienen que ser puntuales por necesidad y obligación*, porque el tren que los lleva a la fábrica parte a una hora fija, porque las máquinas están programadas para trabajar con tiempos muy precisos. Simplemente no se puede parar la producción, y la gente tiene que ajustarse a eso. En invierno uno tiene que

calcular cuántos segundos toma llegar de la casa al paradero que está a una cuadra, para poder tomar el bus en el momento justo y no morirse de frío en la calle. Todo esto se llega a interiorizar fuertemente en las personas. Yo tengo un reloj biológico que me levanta todos los días a las seis de la mañana en punto sin necesidad de despertador. (J. Golte, apuntes del curso de Antropología urbana, 2019, Universidad Nacional Mayor de San Marcos; énfasis agregado)

Golte enfatiza que ese capitalismo “industrial-productivo” alemán es muy distinto del capitalismo predominante en el Perú, cuya economía funciona básicamente con esquemas “rentistas”. Como las rentas del capital o de la economía extractivista suelen quedar bajo el control de ciertas élites económicas y políticas, quienes no forman parte de este sector desarrollan estrategias sociales para acceder a recursos y oportunidades. Por eso son tan importantes las redes de relaciones sociales y los vínculos con quienes están más cerca de los espacios de poder. La gente necesita cultivar, cuidar y reforzar esas relaciones porque son una manera de posicionarse ventajosamente en una sociedad muy desigual. Esta pauta, visible hoy en Lima, tiene hondas raíces históricas. En contraste con las “ciudades de productores” (industriales) europeas, lugares como Lima y Cusco han sido principalmente “ciudades palacio”, es decir, centros de gobierno y administración, con jerarquías sociales muy marcadas incluso desde mucho antes de la llegada de los españoles o de la economía capitalista. Como en otras antiguas “ciudades palacio” de Europa y Asia, los sujetos en este contexto tienden a desarrollar estilos de comportamiento más cortesianos, pues el saber “quién es quién” en la pirámide social suele ser más importante que su rol o sus capacidades en los procesos productivos. Esto significa que los individuos, en sus interacciones cotidianas, deben exhibir los atributos de su “rango”.

En su ensayo sobre las prácticas de discriminación en Lima, el sociólogo Walter Tvanama (1992) planteaba que en un encuentro típico entre dos peruanos que no se conocen, ambos realizarían una “ecuación” mental para evaluarse mutuamente por el fenotipo y la apariencia física (vestimenta, símbolos de prestigio, etc.), los modales, la manera de hablar (uso del castellano, acentos regionales), entre otros elementos; así, tratarían de inferir de ese modo el

origen social del interactuante, su nivel educativo, lugar de procedencia, estatus socioeconómico, etc., para según eso modular su trato hacia él. Es decir, buscarán clasificarse el uno al otro para determinar la posición que cada quien ocupa en una estructura social desigual, cuyos mecanismos de exclusión regulan la competencia entre quienes aspiran a ubicarse mejor en la sociedad. Estas necesidades ayudan a entender por qué los limeños y muchos otros peruanos tienen una sensibilidad muy fina para percibir las diferencias de estatus social, rasgo que en otras sociedades es menos visible o se presenta más atenuado⁵.

Sobre este último punto es pertinente señalar también la cada vez mayor importancia que los peruanos le atribuyen a la “educación” como indicador de posición o estatus social (incluso, el insulto de “ignorante” se ha vuelto en Lima un sucedáneo de términos ahora políticamente incorrectos como “cholo”, “serrano” o “indio”). No es difícil trazar paralelos entre esta figura y la relevancia que se le otorga en México al despliegue público de la propia “educación” a través de la amabilidad y los “buenos modales”, y tampoco es difícil notar nuevamente la diferencia entre estas maneras de relacionarse unos con otros y aquella actitud distante, reservada e intelectualista del urbanita berlinés.

4. Desencuentros culturales y formación de prejuicios

Las grandes urbes latinoamericanas de hoy son un terreno de gran diversidad y profusos contactos interculturales. Por eso no es raro observar en ellas desencuentros, incomprendimientos o tensiones en la comunicación, sobre todo cuando quienes interactúan manejan distintos ideales y definiciones de comportamiento y etiqueta social, así como también diferentes maneras de concebir el tiempo. Por ejemplo, en algunas sociedades o en ciertos grupos, antes que la cordialidad o la cortesía se aprecia más la franqueza, la sinceridad y la transparencia:

En el trato entre alemanes, es común la noción de que “el que te critica es tu amigo”, pues si te critica es porque quiere que seas mejor; y, por el contrario, puedes desconfiar del que te adula o no te señala tus errores, porque se le toma como alguien que quiere que sigas equivocado. (J. Golte, comunicación personal, 2010)

En México, Perú y otros países de América Latina, hay muchos ámbitos en los que criticar o contradecir directamente a los demás suele ser visto como muy “rudo”, o como una “falta de tacto”, pero ya vemos que entre los alemanes ello tiene que ver más con la claridad y precisión de las que nos hablaba Simmel. Incluso en Europa, entre los berlineses hay quienes “piensan que los franceses hablan con muchos giros superfluos, en vez de explicar algo con la *brevidad* necesaria”, según Golte. Pero él reconoce esos extravíos más acentuadamente en Lima, donde “muchos son también muy enredados para *no decir lo que piensan...* [En Perú] decir directamente lo que uno piensa puede ser problemático”. Por eso, “para un prusiano común y corriente lo de Lima sería casi inaguantable, porque está habituado a ser muy preciso en lo que se dice, y muy preciso con la puntualidad” (J. Golte, comunicación personal, 17 oct. 2014; énfasis agregado)⁶.

Sin embargo, a pesar de todas esas ambigüedades, demoras e imprecisiones, las sociedades latinoamericanas no se “disuelven” en el “caos inextricable” e “insoportable” que avizoraba Simmel ante la falta de puntualidad y precisión, lo cual se debe a que funcionan básicamente con una racionalidad distinta. Mientras que los rasgos del tipo social berlinés pueden resultar funcionales en un entorno industrial, esas mismas características pueden llegar a ser disfuncionales en una sociedad que valora más la calidez en las relaciones sociales. El problema aquí es que, si juzgamos los comportamientos de los latinoamericanos según un estándar europeo-industrial, entonces comenzaremos a advertir en ellos numerosas carencias, y los veremos como “informales”, “incumplidos”, “irracionales”, “impuntuales”, “imprecisos”, etc. Pero queda menos lugar para la formación de prejuicios y estereotipos si observamos esos comportamientos de acuerdo con las estructuras, necesidades y lógicas de sus propias sociedades; es decir, desde su propia racionalidad.

5. Conclusiones

Georg Simmel nos ofrece una excelente descripción del tipo social berlinés de su época. Sin embargo, de la comparación con los casos latinoamericanos se desprende que algunos de sus rasgos se deben no precisamente al medio urbano moderno y su densidad poblacional (que Simmel veía como cofactores

causales de la constitución mental berlinesa), ni a la “economía monetaria” o al capitalismo (conceptos bastante amplios), sino sobre todo al desarrollo *industrial* de Berlín, asociado a una ética del trabajo que estaba ya presente en Prusia y otras partes de Europa desde mucho antes del *boom* industrial-urbano alemán de fines del siglo XIX (Weber, 2011 [1904]). Es bajo esas condiciones históricas que el individuo comienza a verse sujeto a la dictadura de un tiempo racionalizado en función de la producción y la planificación (privilegiando el orden, la precisión, la puntualidad, etc.).

En muchas ciudades de Perú, México y de otros países de América Latina, aun cuando existen grandes aglomeraciones urbanas y relaciones económicas capitalistas, la concepción y gestión del tiempo suele encajar en una racionalidad diferente, más social que productiva. Por ello, en varios sentidos, lo observado en Lima y Ciudad de México aparece como lo opuesto de lo que advierte Simmel en Berlín a este respecto. En lugar de relaciones dominadas por el intelecto y actitudes distantes (o *blasée*), tenemos vínculos cargados de empatía, imperativos morales y elementos emocionales, guiados además por definiciones culturales de etiqueta social tradicional, donde la forma del trato responde a necesidades dirigidas a la preservación y el fortalecimiento de los vínculos sociales. Estos tienen un alto valor en sí mismos, y su gestión adecuada puede ser una condición relevante de éxito del sujeto ciudadano latinoamericano, un éxito que no viene definido solo por el mercado, económicamente, sino también en términos sociales y simbólicos: como prestigio frente a los demás y como una forma de demostrar la propia “educación”, siendo que en América Latina la “decencia” y la “educación” que se percibe en los demás son criterios importantes de jerarquización social.

Todo ello se da en América Latina incluso después de siglos de penetración del capitalismo. En la interpretación formulada en este trabajo, la reproducción de culturas “cortesanías” y de preservación de lazos sociales en Perú, México y otros países latinoamericanos vendría condicionada tanto por la persistencia de antiguas estructuras tradicionales de jerarquización social, como por la preeminencia (en distintos grados) de un capitalismo del tipo “rentista”, el cual no solo no llegaría a desarticular aquellas estructuras tradicionales

(como se esperaría desde un uso descontextualizado de la teoría de Simmel), sino que sería incluso funcional a la reproducción de esos esquemas tradicionales. En esta óptica, la razón de que los sujetos latinoamericanos “típicos” no presenten las características del berlinés simmeliano, aun viviendo bajo relaciones capitalistas y en entornos densamente poblados, estaría en la cuasi ausencia de un capitalismo del tipo industrial-productivo en el ámbito latinoamericano (o su carácter limitado o incipiente, como se quiera apreciar).

Esta perspectiva confluye con las que variados autores clásicos y contemporáneos han ofrecido acerca de los cambios culturales inducidos por la industrialización en Europa y Norteamérica. Esa literatura abunda en detalles acerca de cómo la puntualidad y la despersonalización racionalista de las relaciones sociales emergen como resultado directo del maquinismo, la organización industrial de la producción y la réplica de este modelo organizativo en ámbitos políticos y civiles, más allá de lo estrictamente económico (cfr. Mumford, 1992 [1934]; Thompson, 1984; Weber, 2014 [1922]).

Sin embargo, si bien la economía monetaria moderna no ha llegado a desplazar algunos esquemas arraigados en la cultura y las estructuras sociales, sus conceptos y esquemas de valoración sí son utilizados para evaluar el comportamiento social de los latinoamericanos. Producto de ello son las múltiples representaciones estereotipadas que los muestran como “impuntuales”, “informales”, etc. No muy diferente es lo que ocurre en el terreno académico con el uso de teorías sociológicas que, en su momento, se

formularon para entender determinadas realidades socioculturales históricamente situadas, y que luego son solo aplicadas a otros contextos espaciales y temporales —como el nuestro— sin una evaluación de cuán pertinentes pueden ser para la comprensión de los fenómenos sociales y culturales que se dan en entornos y épocas distintos de aquellos de donde emergieron tales esquemas teóricos.

En tanto herramienta analítica, el tipo ideal berlinés puede ser útil para comparar distintas formas de personalidad urbanas, siempre que no se pierda de vista que se trata de solo una de muchas variantes posibles, asociada con condiciones históricas específicas. Pero si se le toma ahistórica y acriticamente como un criterio para examinar una realidad ajena al contexto en que surgió, existe el riesgo de asumir al tipo ideal como *ideal normativo*, es decir, como un patrón para juzgar y determinar las virtudes o carencias de los sujetos analizados desde esa lente. En tal sentido, cabe hablar de una inadecuación de la teoría de Simmel para el análisis del mundo urbano de América Latina, al menos en lo que concierne a la gestión del tiempo y los acuerdos en las interacciones sociales. Autores como Aníbal Quijano, Boaventura de Souza, Pierre Bourdieu y varios otros han mostrado cómo, mediante esos mecanismos de traslación de conceptos, se produce una “colonización de las perspectivas cognitivas” (Quijano, 1993), que en lo sustancial consiste en mirarnos a nosotros mismos desde los ojos de los europeos. Para conjurar este riesgo, resulta más apropiado construir conceptos a partir de la propia realidad social y contrastarlos luego con otros modelos.

Notas

1. Este trabajo ha sido posible gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt), otorgada en 2013 a través de un convenio con el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso) para realizar estudios de posgrado en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Lo dedico a la memoria de Jürgen Golte, mi profesor y mentor en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, quien falleció en 2021 y cuya contribución a este estudio ha sido esencial.
2. El interés en la obra de Simmel ha cobrado cierto impulso en América Latina durante las últimas décadas (cfr. Privitera y Perelman, 2021; Sabido, 2007, 2017, 2020). Para una revisión más amplia de la trayectoria de su recepción en esta región, véase Vernik (2011, 2020).

3. Simmel trata de identificar en otras ciudades algunas de las pautas que atribuye al berlinés promedio, y habla por ejemplo de los efectos de la división del trabajo entre los parisinos, pero no profundiza ese análisis. Revisa también antiguos casos de aglomeración urbana, donde observa patrones distintos del que él examina (e. g., Atenas en la Grecia clásica). Para un contraste entre sus descripciones de Berlín y de otras ciudades que visitó en su tiempo, como Roma, Florencia y Venecia, véase Simmel (2007).
4. Tomado del blog *Todo Importa-Un Mexicano por el mundo* (blogs.gq.com.mx, acceso 17 oct. 2014 [inactivo en 2023]). Sobre la dificultad para decir "no" en México, hay abundantes fuentes que incluyen reportajes periodísticos y ensayos (e. g. Bartra, 2013; Rodríguez, 2020; Rojas, 2019), y sobre todo materiales de internet. Por ejemplo: S. Rigg, "5 cosas que dicen los mexicanos para evitar decir 'no'", *MatadorNetwork.com*, 26 set. 2014, <<http://goo.gl/64ifRT>>, y "13 diferencias entre un amigo normal y un amigo mexicano", 5 may. 2014, <<http://goo.gl/vwDYwj>>; Y. Thomassiny, "Por qué no sabemos decir: NO", *Chilango.com*, 11 ago. 2011, <<http://goo.gl/61Su3y>>; "Aprenda a decir NO", *Cultura Ciudad de México* [Facebook], 13 oct. 2014, <<https://goo.gl/VL4P09>>.
5. Esa sensibilidad para percibir las diferencias sociales puede ser apreciada como una prolongación del interés colonial en la distinción entre "castas", representadas en pinturas que son casi idénticas en México y Perú. Véase "Casta painting", *Wikimedia Commons*: <<https://goo.gl/A6Yj1M>>; Estenssoro et ál. (2000); y en internet las imágenes sobre el tema en <<https://goo.gl/FZdqMh>>.
6. Sobre los estereotipos, cabe citar un caso de Brasil, a propósito de una "guía" de la FIFA para su Campeonato Mundial de 2014, que tuvo que retirar debido a varias afirmaciones controversiales que contenía: "1- Los brasileños 'no saben decir que no'. Si te dicen 'sí', puede significar 'quizás'. Y si te dicen que te llaman en cinco minutos no esperes que lo hagan. 2- Cuando alguien te cite en un lugar determinado, no esperes encontrarlo. Son informales. No son serios." (J. Arias, *El País*, 25 mar. 2014). No sobra indicar que la FIFA tiene su sede en Suiza, el país de los relojes de precisión y la puntualidad.

Referencias bibliográficas

- Ateca-Amestoy, V., Aguilar, A. C. y Moro-Egido, A. I. (2014). Social interactions and life satisfaction: Evidence from Latin America. *Journal of Happiness Studies*, 15(3), 527-554. <https://doi.org/10.1007/s10902-013-9434-y>
- Bartra, R. (Ed.). (2013). *Anatomía del mexicano*. Penguin Random House.
- Bruce, J. (2014, 17 de marzo). Júntala nomás. En *La República* (Lima).
- Díaz-Guerrero, R. (1959). Mexican assumptions about interpersonal relations. *ETC: A Review of General Semantics*, 16(2), 185-188.
- Duarte, F. (2011). The strategic role of charm, simpatía and jeitinho in Brazilian society: A qualitative study. *Asian Journal of Latin American Studies*, 24(3), 29-48. <http://www.ajlas.org/v2006/paper/2011vol24no302.pdf>
- Estenssoro J. C., Romero, P., Wuffarden, L. E. y Majluf, N. (2000). *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat: La representación etnográfica en el Perú colonial*. Museo de Arte de Lima.
- Mumford, L. (1992 [1934]). *Técnica y civilización*. Alianza.
- Privitera, M. y Perelman, M. (2021). Georg Simmel: Vida urbana y personalidad. En V. Paiva (Comp.), *Sociología y vida urbana: De los clásicos a los problemas actuales* (pp. 45-64). Universidad de Buenos Aires.
- Quijano, A. (1993). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 201-246). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

- Randall, R. (2018). Cordiality and intimacy in contemporary Brazilian culture: Introduction. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 24(3), 295-310. <https://doi.org/10.1080/14701847.2018.1531224>
- Redfield, R. (2008). *Mexicanos en Chicago: Diario de campo de Robert Redfield 1924-1925*. Universidad de Guadalajara, Porrúa, El Colegio de San Luis.
- Reulecke, J. (1977). Population growth and urbanization in Germany in the 19th century. *Urbanism Past & Present*, 4, 21-32.
- Rodríguez, D. (2020, 15 de oct.). "Yo te aviso" y otras formas que tienen los mexicanos de decir que no (sin decirlo). *El País-Lo Mejor de Verne* (España). https://verne.elpais.com/verne/2020/10/14/mexico/1602705646_007863.html
- Rojas, A. G. (2019, 12 de sept.). ¿Por qué a los mexicanos les cuesta tanto decir que no? *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49173974>
- Sabido Ramos, O. (Coord.). (2007). *Georg Simmel: Una revisión contemporánea*. Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Sabido Ramos, O. (2017). The senses as a resource of meaning in the construction of the Stranger: An approach from Georg Simmel's relational sociology. *Simmel Studies*, 21(1), 15-41. <https://doi.org/doi.org/10.7202/1041335ar>
- Sabido Ramos, O. (2020). La proximidad sensible y el género en las grandes urbes: Una perspectiva sensorial. *Estudios Sociológicos*, 38(112), 201-231. <https://doi.org/10.24201/es.2020v38n112.1763>
- Santos, M. A. dos. (2008). A arena cultural paulistana: Um olhar sobre as condições de implementação do modernismo na São Paulo do início do século XX. *Oculum Ensaio*, 7/8, 14-23. <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/oculum/article/view/358>
- Segura, R., y Cingolani, J. (2020). Georg Simmel y la vida urbana: Dinero, anonimato, moda y estigmas. En A. J. Lacchini, R. Casajus y M. E. Manuele (Eds.), *Socio / Logía: Algunos recorridos por los temas de la teoría social* (pp. 69-76). Universidad Nacional de La Plata.
- Simmel, G. (1988 [c1903]). La metrópolis y la vida mental. En M. Bassols et ál. (Comps.), *Antología de sociología urbana*. Traducción de J. Zorrilla (pp. 47-61). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Simmel, G. (2007). *Roma, Florencia, Venecia*. Traducción de O. Strunk. Barcelona: Gedisa.
- Smith, J. (2021). Southern lights: Metropolitan imaginaries in Latin America. *Thesis Eleven*, 166(1), 118-135. <https://doi.org/10.1177/07255136211043923>.
- Thompson, E. P. (1984). Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial. En E. P. Thompson, *Tradición, revuelta y consciencia de clase: Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial* (pp. 238-293). Crítica.
- Twanama, W. (1992). Cholear en Lima. *Márgenes: Encuentro y Debate*, 9, 206-240.
- Vernik, E. (2011). Recepción de Simmel en Hispanoamérica. En C. Tejeiro Sarmiento (Ed.), *Georg Simmel y la modernidad* (pp. 19-45). Universidad Nacional de Colombia.
- Vernik, E. (2020). Traces of Simmel in Latin America: Modernity, nation, and memory. En G. Fitz (Ed.), *The Routledge International Handbook of Simmel Studies* (pp. 383-395). Routledge.
- Weber, M. (2011 [1904]). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, 2.^a edición. Fondo de Cultura Económica.
- Weber, M. (2014 [1922]). Los tipos de dominación. 2. La dominación legal con administración burocrática. En M. Weber, *Economía y sociedad*, 3.^a edición (pp. 340-349). Fondo de Cultura Económica.

Dos factores que marcan las diferencias entre *Él. Novela*, de Mercedes Pinto, y *Él*, película de Luis Buñuel

Two Factors That Set the Difference between "Él. Novela", by Mercedes Pinto, and "Él" a Film by Luis Buñuel

Giovanna Pollarolo Giglio

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

Contacto: gpollarolo@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-3209-9899>

RESUMEN

Las diferencias entre *Él* (1952), filme de Luis Buñuel, y la novela *Él*, que la autora canaria Mercedes Pinto publicó en 1926, pueden estudiarse desde los problemas que toda adaptación plantea: "diferencia de lenguajes", "fidelidad", talento y necesidades expresivas del cineasta, entre otras aproximaciones. Sin ignorar su validez, el presente trabajo parte de la premisa de que la inscripción de *Él* como novela autobiográfica, así como su enfoque femenino/feminista, su voluntad de denunciar la violencia doméstica contra la mujer y su objetivo de reivindicar el divorcio, son los factores que marcan la diferencia radical con la película. De esta manera, se abordará el filme de Buñuel desde su registro ficcional, en contraposición al de *Él* como novela autobiográfica y su enfoque que privilegia el protagonismo de la mirada masculina, a diferencia de la novela de Pinto. Desde allí, se discutirá la perspectiva femenina/feminista —ausente en el filme— desde las nociones de "escritura femenina" y "literatura de mujeres" planteadas por Nelly Richard (1994), en relación con las llamadas "tretas del débil" estudiadas por Josefina Ludmer (2017 [1985]), que Pinto emplea, y dan cuenta del precario lugar que la sociedad otorga a las mujeres y cómo esta marginalización se expresa en la escritura.

Palabras claves: Género discursivo; Ficción; Autoficción; Autobiografía; Escritura femenina; Sociedad patriarcal.

ABSTRACT

The differences between *Él* (1952), a film by Luis Buñuel, and the novel *Él*, which the Canarian author Mercedes Pinto published in 1926, can be studied based on the problems that every adaptation poses: "difference in languages", "fidelity", talent, needs expressions of the filmmaker, among other approaches. Without ignoring its validity, this paper is based on the premise that the inscription of *Él* as an autobiographical novel, as well as its feminine/feminist approach and its willingness to denounce domestic violence against women, and its goal of vindicating the divorce are the factors that make the radical difference with the film. Thus, Buñuel's film will be approached from its fictional record and its approach that favors the role of the male gaze unlike Pinto's novel. From there, the feminine/feminist perspective, absent in the film, will be discussed, from the notions of "feminine writing" and "women's literature" raised by Nelly Richard (1994), in relation to the so-called "Tretas del débil" studied by Josefina Ludmer (2017 [1985]) that account for the precarious place that society grants to women and how this marginalization is expressed in writing.

Keywords: Discursive Genre; Fiction; Autofiction; Autobiography; Female Writing; Patriarchal Society.

1. Introducción

Mercedes Pinto (Tenerife, 1883-Ciudad de México, 1976), una escritora prácticamente desconocida hoy en América Latina, publicó en 1926, con el sello editorial de la Casa del Estudiante de Montevideo-Buenos Aires, la novela autobiográfica *Él*, que años más tarde, en 1952, adaptó Luis Buñuel (Calanda, 1900-Ciudad de México, 1983)¹.

La película fue presentada en el Festival de Cannes en 1953 y la reseña crítica publicada en el número 10 (1954) de la ya por entonces prestigiosa revista *Positif*, la calificó como una “obra maestra”, señalando que al igual que “*La edad de oro*, marca una fecha luminosa en la historia del cine”. Y su advertencia de que “No se ha terminado de hablar de esta película” (en Paranaguá, 2001, pp. 79-80)² resultó premonitrice, pues hoy en día es considerada una de las mejores películas de Buñuel. Además, en los últimos años, ha cobrado un nuevo interés para la crítica actual, “tan marcada por el análisis psicológico y la cuestión del sujeto” (Fuentes, 2000, p. 87), interés que anticipó Jacques Lacan cuando vio el filme³. Con la novela de Pinto, en relación con críticos y lectores, ocurrió lo opuesto. Pese a la “diversidad de elogios [que recibió] por parte de personalidades tan célebres como don Gregorio Marañón, Concha Espina o Juana de Ibarbourou y a la buena acogida que le dispensó la prensa latinoamericana” (Rodríguez Hage, s/f, s/p), fue ignorada por la crítica, o apenas mencionada, tal como lo precisa esta autora al señalar que “ha sido maltratada por los investigadores cinematográficos”: o no la mencionan o “se menoscaba su interés literario” (Rodríguez Hage, s/f, s/p).

Entre los muchos estudios dedicados a *Él* (Fuentes, 2000; Monegal, 1993; Paranaguá, 2001; Ruffinelli, 2003; Schwarze, 1988, entre otros), para efectos del presente trabajo —que propone desarrollar dos factores determinantes que marcan la diferencia entre la novela y el filme— me interesa destacar las siguientes aproximaciones críticas.

La primera se refiere a la “[e]norme distancia entre las intenciones de la autora y el cineasta: las preocupaciones y mentalidades de ambos no podían estar más alejadas” (Paranaguá, 2001, p. 97). Para este autor, el lugar de la novela de Pinto respecto del filme es “mero pretexto”, ya que “no resulta exagerado atribuir a Buñuel casi todo”, por cuanto —y esta

afirmación se extiende a las dieciocho adaptaciones realizadas por el cineasta a lo largo de su carrera— Buñuel “nunca dudó en apropiarse del material literario, introduciendo todas las modificaciones consideradas necesarias”; es decir, hizo suyos los textos, aunque tuviera para ello que infligirles un tratamiento absolutamente opuesto a las intenciones del autor” (Paranaguá, 2001, p. 91).

La segunda aproximación considera justamente las necesidades, preocupaciones y temas que aborda un creador tan personal como Buñuel. Destacaré, en primer lugar, la que alude al protagonista del filme como el “héroe” sadiano: “[c]omo ya sucedía con el Modot de *La edad de oro*, es todo un homenaje a lo que más le interesa, en su madurez, del Marqués de Sade: la libertad total concedida a la imaginación” (Fuentes, 2000, p. 86); subraya “la libertad con que Buñuel se permite indagar el sujeto y el deseo masculino” (p. 86). Y luego, la que señala José de la Colina, crítico que considera que el protagonista “no es un hombre insano dentro de una sociedad sana”, sino, por el contrario, sus actos de locura son “actos de transformación poética de la realidad; es decir, de destrucción del arbitrario esquema que los demás llaman realidad” (1961, p. 18).

Buñuel estaba interesado en construir un *Él* que remitiera al “héroe sadiano” desde sus cuestionamientos a la sociedad y a la moral burguesa, al clero, al deseo, así como a sus preocupaciones en torno a la libertad de la imaginación, el “amor loco” proclamado por los surrealistas, el humor negro, etcétera. Intereses bastante alejados de las intenciones de Mercedes Pinto cuando escribió y publicó *Él*, “un relato desgarrador de su vida junto a un atroz paranoico” (Ruffinelli, 2003, p. 137) que narra, con el fin de denunciarla, la violencia conyugal y familiar que padecieron ella y sus hijos. En *Él* de Mercedes Pinto no hay lugar para el humor ni la representación del victimario como exponente de la “transformación poética” o de la libertad de la imaginación frente a las represiones y los mandatos burgueses.

Y justamente en esa línea se inscribe la presente investigación: antes que indagar en las diferencias —enumerando “escenas que estaban en el texto y que desaparecieron en la película, personajes que se llamaban, decían o eran de otra manera” (Wolf, 2001, p. 21); incluso antes que dar cuenta de la “lectu-

ra” de Buñuel y de la manera en que, en términos de Robert Stam (2000), se “apropia de” o “dialoga con” la novela— me interesa explorar dos factores que, a mi juicio, determinan las grandes diferencias que se advierten en ambos relatos y que no se relacionan con los problemas de la “diferencia de lenguajes” y otros debates en torno a las adaptaciones⁴.

Me refiero al registro ficcional en el que se inscribe Buñuel frente al autobiográfico de Pinto, así como a la perspectiva desde la que cada uno organiza el relato. Estudiaré la condición de novela autobiográfica de *Él* recurriendo a las definiciones planteadas por Manuel Alberca (2007) cuando intenta precisar las diferencias entre “ficción” y “autoficción”. Para ello indagaré en aspectos de las biografías de Buñuel y de Pinto que se relacionan con sus respectivos relatos, y desde allí buscaré determinar —remitiéndome a las conocidas nociones de “tretas del débil” de Josefina Ludmer (2017 [1985]) y de “escritura femenina” de Nelly Richard (1994)— la perspectiva femenina/feminista, ausente en el filme, en el que predomina la mirada masculina/patriarcal. Esta lectura permitirá reflexionar en torno a los lugares enunciativos y los horizontes ideológicos como determinantes más allá de una “misma” trama o argumento.

2. Las biografías como referentes de la novela y de la película

En “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”, Ana Casas señala que estos, mayoritariamente, se han interesado por los aspectos de índole pragmática que propician el llamado “pacto ambiguo”, razón que explica que abunden “los trabajos en torno a los indicios paratextuales y peritextuales que orientan la recepción lectora en un sentido o en otro (lectura autobiográfica, novelesca o ambiguamente autoficcional)” (2014, p. 11). Estas aproximaciones buscan determinar “hasta qué punto una obra es más o menos fiel con respecto a una vida, o hasta qué punto la proyección ficcional del autor hace justicia a la persona real”, lo cual —advierte— “no aclara demasiado sobre el funcionamiento del texto” (Casas, 2014, p. 11).

Sin embargo, como señala Manuel Alberca (2007), para comprender en su especificidad relatos en los que lo real y lo vivido se presentan como ficcionales, es necesario prestar atención a las biografías de los autores. No se trata, ciertamente, de volver a los

estudios decimonónicos de las obras literarias que se reducían “a un cotejo de la vida del autor”; pero “sería inadmisibles, después de la desmesurada y agotadora inflación de estudios inmanentistas sobre el texto literario durante la segunda mitad del siglo XX, la defensa de la autonomía y del impersonalismo de la obra literaria, según la cual sería impropio poner de relieve cualquier contenido extraliterario, tal como la crítica textual sostenía” (Alberca, 2007, p. 61). Ante relatos inciertos que se instalan en ese espacio inestable entre lo autobiográfico y lo novelesco, es preciso un ir y venir entre la literatura y la vida, entre el autor y el narrador: “No se puede excluir, sino con grave reduccionismo crítico, ninguno de los dos términos” (Alberca, 2007, p. 62).

Desde esta perspectiva, la referencia a la biografía de los autores —Pinto, la adaptada, y Buñuel, el adaptador— resulta relevante para efectos de este trabajo, cuyo objetivo es explicar y entender cómo la manera de ficcionalizar lo biográfico desde un “yo” ambiguo o incierto determina el sentido de un texto y lo diferencia de aquel que no explicita señales que orienten la recepción hacia lo autobiográfico o autoficcional.

2.1. *Él desde la biografía de Luis Buñuel*

En *Mi último suspiro*, su libro de memorias, Buñuel afirmó que: “*Él* contenía un cierto número de detalles verdaderos, tomados de la observación cotidiana, y también buena parte de invención” (2004 [1982], p. 239). Pero no da demasiados detalles, excepto la referencia a la escena en la que Francisco “hunde una larga aguja en el agujero de una cerradura para saltarle el ojo al observador desconocido que imagina tras la puerta” (p. 239) y que fue inspirada en “un lejano recuerdo de las casetas de baños de San Sebastián” (p. 239). Sánchez Vidal amplía este recuerdo en la sección dedicada a *Él* en su estudio *Luis Buñuel*:

[...] cuando Buñuel tenía 13 o 14 años las casetas de baño en la playa de San Sebastián estaban divididas por un tabique. Los jóvenes se metían en uno de los compartimentos y miraban por el agujero a las señoras que se desnudaban al otro lado. En aquella época estaban de moda unos largos alfileres de sombrero y las señoras, al saberse observadas, [los] introducían en el agujero sin reparo de pinchar el ojo del fisgón. (1994, p. 184)

Por otro lado, Françoise Heitz menciona “el aspecto desconcertante” de la mansión en la que vive Francisco, que se explica “por la irrupción de lo autobiográfico”, pues el padre de Buñuel mandó construir en Calanda “un palacete de ese estilo antes de que se pusieran de moda las obras de Gaudí y sus contemporáneos” (2011, p. 377).

Testimonios de quienes fueron cercanos — víctimas, como su mujer, Jeanne Rucar— y otras entrevistas dadas por él mismo, como se verá enseguida, permiten rastrear evidentes rasgos biográficos de Buñuel en *Él*.

En más de una ocasión —aparte de la breve información que brinda en sus memorias—, Buñuel se refirió a *Él* como “uno de sus filmes más personales” (Paranaguá, 2001, p. 67). En la entrevista que le hicieron José De la Colina y Tomás Pérez Turrent, por ejemplo, declara: “Quizá es la película donde más he puesto yo. Hay algo de mí en el protagonista” (1986, p. 89) y, puestos a hablar de la paranoia de Francisco, agrega: “Y hay también una cosa que me gusta, porque de nuevo me reconozco allí” (1986, p. 90). Refiere, entonces, el episodio en el que Francisco, durante la luna de miel, vuelve a declarar su amor a Gloria, y ella a él. Pero Gloria, después de afirmar: “Qué felices vamos a ser”, sonríe pensativa y él se inquieta y pregunta: “¿En qué estás pensando?”. “En ti, Francisco y en nuestra luna de miel”; “No. Tú estás pensando en otro. Dime en quién estás pensando o te...”. Entonces, concluye Buñuel, “convertido en una fiera, la deja sola y se va a dormir aparte” (De la Colina y Pérez Turrent, 1986, p. 90).

Agustín Sánchez Vidal, en el estudio ya citado, confirma la cierta identificación de Buñuel con Francisco apoyándose en las declaraciones de Jeanne Rucar: “También puso mucho de sí mismo, pues — como ha contado su mujer en un par de entrevistas— los comportamientos de Buñuel en cuanto a celos no distaban de los de su protagonista” (1994, p. 73). En efecto, en 1990, siete años después del fallecimiento de Luis Buñuel, su viuda, Jeanne Rucar, publicó *Memorias de una mujer sin piano*, conmovedor testimonio de una mujer víctima del machismo de una sociedad patriarcal en la que el jefe de familia controla y disciplina a su esposa e hijos, y que —en cierto modo— recuerda la voz de la narradora de la novela de Pinto.

Luis me dijo: “No es decente Jeanne, se te ven las piernas”, y dejé de hacer gimnasia... “Para tocar como tocas... sería mejor no hacerlo...”, y dejé de tocar el piano. Me hice amiga de una italiana que comenzó a venir a casa y Luis me dice: “Dile que no venga”. A veces le pedía prestado un libro: “No leas eso, Jeanne, no vas a entender”. Era celoso de mis actividades: me quitó el piano... la gimnasia, y cuando mis hijos se fueron descubrí la encuadernación, también me la quitó. Nunca me atrevía a oponerme a Luis⁵.

Pero la renuncia —voluntaria y consciente—, que implica sumisión y obediencia a costa de la pérdida de libertad y autonomía, tiene una compensación que la legitima: el amor. En su nombre, la víctima y el victimario invisibilizan —o justifican— la relación desigual que se percibe como natural debido a las diferencias sexuales y los papeles asignados a hombres y mujeres en la sociedad patriarcal.

Luis era gentil conmigo, me cuidaba, supo amarme... Con Luis me lo pasé divinamente. Al sacar un balance de nuestra larga vida juntos, veo que la mayor parte del tiempo fuimos felices, tuvimos alegría... Siempre fue cariñoso y me protegió. Sé que ya no se estila ese tipo de relación en la pareja, que las mujeres jóvenes exclamarían: “Qué horror”. Para mí no fue un horror, en verdad fui feliz. ¿A quién no le gusta ser protegida por el hombre al que ama?

Así, al sujeto masculino le corresponde proveer, proteger, disciplinar; al femenino, el ámbito doméstico, el cuidado de los hijos, actividades como el bordado y la cocina. Pero Rucar, con lucidez y autoconciencia, desmiente sutilmente su anunciada felicidad:

Luis fue un macho celoso. Su mujer debía ser una especie de niña-mujer sin madurar. Nunca me habló de sus proyectos, sueños o guiones, de cómo manejar el dinero, de política, de religión. No tuvimos ni ideas ni responsabilidades compartidas. Él decidía todo: a dónde vivir, las horas de comer, nuestras salidas, la educación de los hijos, mis aficiones, mis amistades. Siempre festejó mis ocurrencias, la comida que le preparé, a diario, desde que nos casamos, la ropa que me confeccionaba. Me alentó en el bordado y en la costura: ambos se hacen en casa.

La identificación entre el personaje y el director resulta evidente, aunque sin los excesos paranoicos de Francisco. La pregunta es si tal similitud determina el carácter autobiográfico del relato filmico. Discutiré este tema en la subsección siguiente, luego de presentar la biografía de Mercedes Pinto.

2.2. *Él desde la biografía de Mercedes Pinto*

Como señalé al inicio, el nombre de Mercedes Pinto es prácticamente desconocido hoy en Latinoamérica e incluso en España. El olvido en que cayó resulta sorprendente, por cuanto, como informa Alicia Llarena,

[f]ue tanta su popularidad en Hispanoamérica y tantos los méritos y reconocimientos que obtuvo de instituciones y gobiernos a lo largo de su vida, que el contraste entre su fama y el olvido en que estuvo relegada se multiplica. Además de novelista, poeta, autora de cuentos y obras de teatro, directora de su propia compañía artística, conferenciante y periodista, Mercedes Pinto trabajó en emisoras de radio y televisión, y en continentes y países muy distintos. Su actividad fue gigantesca, y sus dos pasiones ideológicas —el feminismo y la pedagogía— la dotaron de un relevante magnetismo que calaba hondo en todos los sectores de la vida social: los estudiantes universitarios la aclamaban en Suramérica, los políticos más relevantes la requerían como oradora y apoyaban sus experiencias educativas, las mujeres veían en ella a una líder feminista y hombres de toda ideología llenaban los auditorios para escuchar sus modernas conferencias. (2014, p. 27)

Para la citada investigadora,

[l]a vida y la obra de la polifacética escritora canaria Mercedes Pinto personifican a la mujer moderna que surge en la Edad de Plata y prefigura un concepto y un ideal al que contribuye con sus novelas, sus obras teatrales, sus conferencias, su prosa periodística y su variado e intenso activismo. (Llarena, 2022, p. 133)

Y en efecto, la vida y obra de Pinto deslumbran, tanto por —y a pesar de— los episodios dramáticos que le tocó vivir, como por la condición de “mujer moderna” —que se atrevió a ser—, denunciando la violencia doméstica, luchando a favor del divorcio, de los derechos de las mujeres, etcétera. Como aún es poco conocida entre los lectores, en lo que sigue me referiré

a algunos hechos de su biografía, pero más específicamente a los episodios que narra en su primera novela, *Él*. Pretendo, en tal sentido, inscribirla como novela autobiográfica⁶. En esta breve reseña, sigo a Alicia Llarena (2003, 2014, 2022).

Nacida en una familia culta y acomodada, Mercedes Pinto destacó desde niña como poeta. En 1909, presionada por su familia, contrajo matrimonio con Juan M. de Foronda y Cubilla, con quien tuvo tres hijos: Juan Francisco —de cuyo temprano fallecimiento da cuenta en *Él*—, Ana María y Pituka. Catedrático de la Escuela Náutica de Santa Cruz, y capitán de la Marina Mercante, Juan M. de Foronda y Cubilla era un hombre respetado y muy bien ubicado social y económicamente. Su prestigio era tal que la alta sociedad canaria ignoró, o pretendió ignorar, la violencia doméstica a la que sometió a su esposa e hijos durante los diez años que duró el matrimonio.

Mercedes Pinto describió el infierno en el que vivía a su confesor, al abogado y a su madre, pero ellos o no le creyeron o le aconsejaron que callara. Y obedeció. Tras soportar con cierta resignación una década de maltratos físicos y psicológicos —con el consiguiente temor por su propia vida y las de sus hijos—, solicitó, luego de que Foronda intentara suicidarse, que fuera internado en una institución psiquiátrica de Madrid donde su mal fue diagnosticado: “paranoia celotípica”. Pinto, separada del marido, se instaló en el Madrid “efervescente de esos años, con un movimiento feminista en ebullición” (Capurro, 2008, p. 2): fue el primer paso que dio la joven Mercedes hacia su liberación. En Madrid, precisa Llarena:

Conocerá a grandes personajes del mundo social y artístico (Ortega y Gasset o Carmen de Burgos) que mediarán para proporcionar a Mercedes un espacio editorial en conocidos diarios y revistas de Madrid y Barcelona. En la capital de España publica precisamente su primer libro de versos (*Brisas del Teide*), ocupa el cargo de secretaria de la revista *Los Ciegos* y desarrolla un enorme activismo en favor de la justicia social, y en defensa de la mujer, del obrero y del niño. (2014, p. 29)

Y justamente Carmen de Burgos, gran amiga y compañera de luchas feministas, la invitó a dictar una conferencia en la Universidad Central de Madrid, que trató sobre “El divorcio como medida higiénica”, en la que reivindica el divorcio y denuncia la violencia

doméstica. El tema de la conferencia escandalizó en los medios conservadores a tal punto que la autora fue citada por el dictador Primo de Rivera⁷.

Tras la amenaza —más o menos sutil— de Primo de Rivera, y temiendo represalias políticas, Mercedes Pinto optó por el autoexilio. Sin embargo, no solo huía de Primo de Rivera, sino también de su primer marido, quien pese al grave diagnóstico fue dado de alta. Libre del sanatorio, Foronda tenía derecho a reclamar su potestad como marido y padre. Fue entonces que, en 1924, Mercedes con el abogado Rubén Rojo, su nueva pareja, el hijo de ambos y los tres mayores del primer matrimonio, emprenden el viaje hacia Lisboa, donde muere su hijo mayor, Juan Francisco (tragedia que referirá en *Él* como ya se dijo); luego se embarcan rumbo a Montevideo, donde legalizará su estado civil ya que, en 1907, en Uruguay se había promulgado la ley del divorcio, que tanto tardaría en imponerse en España y el resto de los países hispanoamericanos.

En Montevideo fundó la famosa Casa del Estudiante para la promoción de la cultura de las clases populares, que tuvo como invitados a Rabindranath Tagore, Luigi Pirandello, Alfonsina Storni, Felisberto Hernández, entre otros. Además de publicar la novela *Él* (1926) y posteriormente *Ella*⁸ (1934), escribirá obras de teatro

[...] y una incalculable cantidad de artículos de prensa publicados en los diarios y revistas más selectos del continente, a lo largo de cinco décadas. Directora incluso de su propia revista en la ciudad de La Habana (*Vamos*), Mercedes Pinto extenderá desde la prensa su ideal feminista, su concepto de la mujer moderna, y sus revolucionarias teorías sobre la educación, motivos preferentes asimismo de las populares charlas que emitía desde sus famosos programas radiofónicos en La Habana y Montevideo, y de las exitosas conferencias con las cuales sedujo a las multitudes de aquella época. (Llarena, 2014, p. 31)⁹

Como se puede ver, la relación matrimonial de la narradora de *Él* —que concluye con su huida— refiere a parte de las experiencias vividas por su autora, quien abandonó a Foronda huyendo con sus hijos pequeños. ¿Estamos, pues, ante una *novela autobiográfica*?, ¿una *autobiografía*?, ¿una *autoficción*? En lo que sigue, plantearé la discusión en torno a estos

términos y a la adjudicación de uno u otro a la novela o al filme, no por un simple prurito clasificatorio, sino porque, como señalé al inicio, parto de la premisa de que el género discursivo es un factor determinante que explica las diferencias entre el filme de Buñuel y la novela de Pinto.

3. Novela autobiográfica. Autoficción. Relato ficcional

En la presentación de su estudio comparativo entre el filme y la novela, Heitz le adjudica a esta “historia escrita por una mujer” un “carácter autobiográfico” (2011, p. 372). Más adelante, Heitz afirma que, en esta historia, “prevalece la autoficción y su claro compromiso feminista a favor del divorcio” (p. 372); pero señala que el hecho de que la autora presente cuatro textos escritos por médicos y juristas al inicio de la novela “para acreditar el caso patológico presentado por el esposo” (p. 372) es desconcertante para el lector actual, pues “o bien se trata de un testimonio y entonces el relato ganaría en potencia de convicción... o bien se trata de una ficción, y entonces sobran los testimonios de especialistas” (p. 372). Observemos que los términos *testimonio*, *autobiografía* y *autoficción* son empleados como meros sinónimos, siendo *ficción* el término que se les opone y el que se le adjudica a la película de Buñuel.

Para precisar estos términos seguiré las definiciones de Alberca, quien establece, como punto de partida, que la novela —y propongo extender la caracterización a cualquier texto narrativo ficcional, como el relato filmico, por ejemplo— ha mantenido como divisa “además de su autonomía referencial, el principio de distanciamiento entre autor y narrador” (2007, p. 78). De allí la “des-identidad nominal” de ambos. Cuando el narrador es un “yo” —en un filme, este “yo” se identifica con la subjetividad de la mirada, la voz en *off* del narrador u otros recursos de subjetivación— o cuando el narrador tiene el mismo nombre que el autor, se rompe el pacto ficcional de distanciamiento y estamos frente a una autobiografía, una novela autobiográfica o una autoficción, según sean las señales que dé el relato en algún lugar del paratexto. Las diferencias son evidentes: una autobiografía, testimonio o memorias no pertenecen al ámbito de la ficción por cuanto el pacto de lectura es la narración factual, más allá de que el autor cuente o no la verdad.

En su artículo más difundido, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, Alberca señala que si bien las autoficciones son

hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas [...] en ningún caso debemos confundirlas, pues en las segundas [novelas autobiográficas] el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya. (2005-2006, p. 10)

Es decir, la novela autobiográfica se inscribe en otro registro: el autor se oculta bajo otro nombre —sea por pudor, discreción, etcétera— “para poder disimular los secretos, para contar o reivindicar, criticar o ridiculizar lo que de manera abierta resultaba arriesgado... sin someterse al compromiso público ni al juicio ni a la mirada indiscreta y despiadada del otro” (Alberca, 2007, p. 80). Resulta, así, una ficción

[...] que disimula o disfraza su verdadero contenido autobiográfico, pero sin dejar de aparentarlo ni de sugerirlo de manera más o menos clara, ya que, sin algún guiño o indicio, la pista biográfica le resultaría al lector mucho más difícil de seguir. (Alberca, 2007, p. 125)

Es un relato novelesco que “va y viene entre el registro imaginario y el autobiográfico”, que se combinan, homogeneizan, “por el procedimiento de la ficción” (p. 125).

La *autoficción*¹⁰, en cambio, explicita la identificación del autor con el narrador protagonista

[...] y al mismo tiempo se propone un pacto de ficción, bajo la apariencia de una autobiografía o viceversa. El resultado es un relato híbrido, de propuestas antitéticas, mezcla de la factualidad de la autobiografía y de la ficción de la novela. (Alberca, 2007, p. 93)

Ello instala al lector en el lugar de la incertidumbre: ¿es una autobiografía con la forma de una novela o es una ficción en la que el autor se convierte en protagonista de una historia fabulada? Ambas soluciones son posibles, señala Alberca: “[l]a autoficción puede simular una historia autobiográfica con total transparencia y sin embargo tratarse de una pseudo

autobiografía, o por el contrario ser lo que parece sin apenas disimulo, es decir, una autobiografía en el molde de una novela” (2007, p. 93).

La incertidumbre que propicia la autoficción, continúa Alberca (2007), es “más sibilina y contradictoria” (p. 126) que la de la novela autobiográfica, pues “lo ficticio parece verdadero. Y, viceversa, lo verdadero parecería ficticio y en consecuencia se podría tomar erróneamente por falso” (p. 126). Los textos autoficcionales —señala Alberca (2005-2006, p. 8)— nunca explicitan su condición de testimonio, autobiografía, memorias ni diario; no obstante, saturan el texto de señales autobiográficas tales como el empleo de un yo narrador y personaje cuya identidad nominal —ya se ha dicho— es la misma que la del autor, con innumerables referencias o alusiones a hechos de la biografía del autor suficientemente conocidos, etcétera. En suma, el autor autoficcionario “se afirma y se contradice al mismo tiempo. Es como si nos dijese ‘Ese soy yo y no soy yo, parezco yo pero no lo soy’” (Alberca, 2007, p. 129).

4. *Él*, novela autobiográfica; *Él*, relato fílmico ficcional

De los padecimientos reales de la joven Mercedes Pinto —acosada por un marido violento que sufría un severo desequilibrio mental sistemáticamente negado por la familia, los amigos, allegados y especialistas— dan cuenta estos pasajes de *Él*:

—“Hoy viene mi madre” —pensé, y a esta idea se serenó mi alma pues esperé que los días de martirio que con “El” llevaba, tendrían un paréntesis al hablársele claramente sobre la indignidad de su conducta. Quiso “El” hablarle primero y se encerró con ella largo rato. Yo esperaba nerviosa el resultado de aquella conferencia, cuando los ví salir juntos y amables. —“Aquí la tienes” —dijo “El” a mi madre señalándome zalamero. —“No es mala, pero necesita que la sermonees bien”. Y cuando yo, confiada, me uní a mi madre para contarle mis dolores, me dijo cariñosa: —“Debes ser con “El” más afectuosa y condescendiente; tiene quejas de tí y me las ha explicado “tan razonablemente, que me ha convencido”. “No, no me digas nada” —replicó atajándome— “pues cuando un hombre habla tan con el alma y hasta llega a llorar, no puede mentir. Sé buena, trátalo con dulzura y la paz vendrá sobre vosotros...”. Y

yo al quedarme sola, mordiéndome las manos, grité “loca” ya de desesperación y de angustia: —“¿Y tú Dios mío, lo ves tal como es, o te dejas engañar también...?” (Pinto, 1989 [1926], p. 73).

Esto fué motivo para una nueva visita mía a otro abogado. Este era joven, fino, de talento grandísimo. Le hablé y me respondió amable: —“Son ustedes un matrimonio tan desigual... Usted parece hija suya”. —“Eso no importa!” —respondí yo disgustada al observar su incompreensión. “No crea...” añadió. “Importa mucho en un matrimonio que el marido no sea ‘el tipo’, de la esposa...” A continuación, jovial e indiferente, me enseñó un periódico diciéndome: —“No ha visto lo que dice de su esposo la prensa de hoy?”. Y me mostró un artículo elogioso que comenzaba diciendo que los discípulos de “El”, al terminar el curso, le preparaban un homenaje como profesor meritísimo. (Pinto, 1989 [1926], p. 93)

De allí que la novela haya sido considerada una autobiografía aun cuando —en las primeras páginas, antes de que se inicie el relato— la autora colocara una nota que funciona como advertencia al lector para que el texto no sea leído como su autobiografía:

Cuando hicimos el hoyo para plantar el rosal blanco, al pie del laurel grande, que está junto a la fuente, fué cuando encontré el cofre de metal con este manuscrito, que hoy publico, por si aparece el dueño y quiere completar estas notas, que pudieran servir de aclaración, a muchos casos en que aun se confunde, al malvado, con el irresponsable; por si pudiera ser, bandera noble de una causa justa; por si pudiera ser defensa de una vida; por si pudiera ser verídico bozal ensangrentado, que una mano doliente colocase en ladradoras bocas maldicientes, que con sus babas manchan todo lo que no saben ni comprenden... A manera de título, el manuscrito empezaba con esta palabra escrita en color rojo, no sé si con tinta o con sangre. (Pinto, 1989 [1926], p. 23)

El recurso del “manuscrito encontrado” sugiere que podría tratarse de una propuesta *autoficcional* de Pinto antes de que Serge Doubrovsky acuñara el término, lo que explicaría que Heitz se haya referido a la novela como una *autoficción*. Mas si consideramos la definición de *novela autobiográfica* planteada por Alberca es claro que la “advertencia” debe ser entendida

como una estrategia —por lo demás, bastante usual, retórica y formal— a la que recurren los escritores, ya sea para evitar posibles demandas judiciales o para proteger su intimidad. Sin duda, hay claras señales de que se trata de una novela inspirada en experiencias vividas por la autora: las desavenencias conyugales, la singularidad de los trastornos mentales del cónyuge, la violencia doméstica que padeció.

Desde una aproximación teórica distinta de la de Alberca, el estudioso Alberto Giordano llama *novelas del yo* a aquellas que las editoriales, la prensa o los propios autores etiquetan en la categoría de *autobiográficas*; y, en relación con la incertidumbre o vacilación en la que se sume el lector respecto de la verdad o mentira de lo narrado, cita al escritor Daniel Link, quien, en *La imaginación intimista*¹¹, declara: “Confieso que confieso, y cuando lo hago, la mayoría de las veces solo estoy tratando de recuperar una sensación. Cuando confieso invento e imagino” (en Giordano, 2008, p. 48). Giordano (2008) llama “maestros del arte en confundir al lector” (p. 48) a escritores que —como Link o María Moreno— inventan, falsifican la propia vida presentándola como verdadera. Son, dice, “confesiones ladinas o engañosas”, pero “siguen siendo confesiones”, en tanto que remiten a experiencias íntimas, aunque las hayan inventado (p. 48), aunque se construyan a sí mismos como personajes artísticos (p. 51)¹².

La novela de Mercedes Pinto tampoco se inscribe en esta línea, aunque la “advertencia” pareciera ser un indicio una vez que se ha comprobado que narra hechos de su biografía. Su “confesión” no es, decididamente una “confesión ladina” como la de los escritores que señala Giordano, pues resulta evidente que su objetivo no fue confundir al lector, engañarlo, ni mucho menos inventar hechos conmovedores para luego descubrirle que, en realidad, nunca ocurrieron. Sin embargo también es evidente que no escribió un testimonio de vida ni se propuso exponer pública y explícitamente su situación de mujer violentada. Tampoco escribir su autobiografía. Por todo lo dicho, *Él* no se inscribe en el género discursivo del testimonio; tampoco es una autobiografía ni una *autoficción*.

Como señala Giordano (2008) refiriéndose a la “confesión” de Link en *Yo fui pobre*, que si bien es “de los que tienden a creer que lo que los escritores cuentan en primera persona efectivamente les ocurrió”, al constatar la perfección literaria de la “confesión”,

es consciente de que “la invención deliberada había cumplido un papel importante” (p. 48). Los lectores de *Él*, en el caso que nos ocupa, también tendemos a creer que todo lo narrado ocurrió, pero una lectura atenta nos revela que, aun cuando no se trate de una “invención deliberada”, es producto de un trabajo de composición, de elaboración, de creación, sin que por ello deje de ser una *novela autobiográfica*.

Josefina Ludmer, en su ya clásico *Tretas del débil* (2017 [1985]), señaló que “en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción” (p. 245). Leer los textos de mujeres desde estas características o atributos, continúa esta autora, simplemente “es leer lo que primero fue y sigue siendo inscripto en un espacio social”; no obstante, una manera de romper “el círculo que confirma la diferencia en lo socialmente diferenciado es postular una inversión: leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política, tal como se filtran en los resquicios de lo conocido” (Ludmer, 2017 [1985], p. 245).

En esta línea, mi lectura de la novela *Él* propone que Mercedes Pinto trazó una serie de pistas y señales que le permitieron mostrarse y ocultarse a la vez; narrar ciertos hechos, y silenciar otros, de su atormentado matrimonio; en suma, construir un “yo” que no se identificara explícitamente con su yo “real”. Me interesa prestar atención a esas pistas y señales, a las estrategias puestas en juego para decir y no decir, para leer en las entrelíneas del relato un juego de verdades y mentiras, de silencios que dicen más que las palabras. Desde esta perspectiva, y siguiendo a Nelly Richard (1994) —cuando, allá en los ya lejanos pero aún vigentes años noventa, se preguntaba: “¿Tiene sexo la escritura?” y diferenciaba entre “literatura de mujeres” y “escritura femenina”—, la novela de Pinto, allende los condicionamientos biológico-sexuales, cuestiona la masculinidad hegemónica tematizando lo privado, desprivatizándolo, politizándolo de manera que desborda el campo de lo íntimo y lo doméstico asignado a las mujeres.

Richard insiste en que muchos textos escritos por mujeres que elaboran el intimismo y lo biográfico, “discriminados como expresiones subjetivantes del confinamiento de la mujer en la domesticidad familiar” (1994, p. 137), en muchos casos refuerzan el

lugar subalterno y marginal que se les ha asignado, por cuanto no “polemizan con la escala de valores y subvalores de la cultura que va manufacturando los estereotipos de la ‘privacidad’”. No es el caso, sin duda, de la escritura de Pinto, clara y conscientemente inscrita en lo que Richard llamó “escritura femenina” por cuanto cuestiona, subvierte y transgrede el orden patriarcal.

Para empezar, consideremos el título: explícitamente se presenta como novela; es decir, una ficción. Y en las páginas siguientes, además de una conmovedora dedicatoria a su hijo mayor —fallecido cuando la familia se disponía a salir de España—, hay una “Aclaración” (Pinto, 1989 [1926], pp. 7-8) escrita por la autora y dirigida al público lector para explicar la razón por la que su libro es un “emparedado” colocado entre opiniones de médicos y jurisperitos. En efecto, encontramos un prólogo con el título “A Mercedes Pinto. A guisa de prólogo” (pp. 9-14), firmado por Jaime Torrubiano y Ripoll, “abogado notable”. Continúa un “Ante-libro” (pp. 15-17) escrito por Santín Carlos Rossi, profesor de Psiquiatría de Montevideo. Y al final, dos epílogos: el primero, firmado por el médico Julio Camino Galicia (pp. 172-182); y el último, cerrando el “emparedado”, escrito por el jurisperito y escritor Alberto Valero: “Una opinión final” (pp. 183-186). Los cuatro señores, dos abogados y dos psiquiatras, “escudan” —con sus “prestigiosos nombres”, en palabras de la autora— el “caso clínico y social” que se presenta. “Reunidas están pues en mi novela, opiniones diversas y diversidad de tendencias, como prueba de mi amplitud espiritual, ya que preguntados quedan, católicos, ateos, librepensadores”, concluye Pinto en su “Aclaración” (1989 [1926], pp. 7-8).

La necesidad de ser escudada por la palabra de personajes que gozaban de reconocimiento y prestigio en la época revela la vulnerabilidad de una mujer que necesitaba el permiso de la autoridad para hablar sobre lo prohibido: la denuncia de violencia doméstica y el divorcio. *Él* es un alegato a favor del divorcio, inaceptable en la sociedad de la época, más aún si era una mujer la que lo proponía. De allí la necesidad de recurrir a la palabra de los abogados —por un lado— y de la ciencia médica —por otro—, como lo demuestra el psiquiatra Santín Carlos Rossi al señalar que presenta una “descripción sintomática del caso, hasta permitir un diagnóstico preciso, el de ‘Paranoia crónica’, o ‘Delirio sistematizado de persecuciones a base de interpretaciones’” (Pinto, 1989 [1926], p. 15).

Justamente, la novela comienza con la búsqueda del permiso que requiere la narradora para denunciar el abuso del marido:

Tuve escritas unas cuartillas donde reseñaba la noche de mi boda. Se las enseñé a un Magistrado modelo de rectitud y prorrumpió enrojeciendo de ira: —“No publiques eso, porque cien manos honradas se alargarán justicieras a estrangular su garganta...”. Se las enseñé, después, a mi confesor y me aconsejó en voz baja: —“Rompe eso enseguida; esto pide castigo y el castigo sólo Dios puede darlo”. Luego las leyó el médico que asistió a mi nacimiento y me dijo: —“Publica estas páginas, porque las aberraciones miradas con los ojos de la ciencia pueden evitar en su día males mayores”. Pero releí las cuartillas y haciendo más caso del Magistrado y del Cura que del Médico, las rompí en pedazos y durante un momento vi volar la historia de infamia y locura, de mi noche de bodas. (Pinto, 1989 [1926], p. 24)

Sin embargo, el libro publicado —con la inclusión de las opiniones de los abogados y de los psiquiatras— es una muestra de que, no obstante la autora destruyó las cuartillas escritas sobre la noche de bodas, persistió en su empeño de dar cuenta de las voces de otras mujeres, víctimas como ella de una violencia normalizada que, efectivamente, no desafía al poder religioso, la tercera pieza de la “trilogía” del poder masculino. No lo confronta, a diferencia de lo que hará Buñuel en la adaptación filmica, como veremos luego; pero, en el “emparedado”, Pinto refiere el consejo del sacerdote con discreta ironía:

Y un día hablé a un antiguo confesor de mi familia y le conté, sintéticas, mis penas... Y me oyó acongojado y me fortaleció diciéndome “que una santa muy grande del Cielo” —que me nombró— había sufrido penas muy semejantes y mayores... Me añadió estas palabras: —“Ella al lado de un esposo como el tuyo vivió quince años justos, y rezando, rezando por él, se hizo bueno y vivieron felices. Soporta tú resignada, hija mía, que todavía no llevas más que cinco...”. Y aquella tarde, era una tarde de sol, prometí optimista esperar lo que faltaba... (1989 [1926], p. 74)

Seguramente debido a la disposición en fragmentos —pequeños párrafos que apenas alcanzan diez líneas, media página o dos como máximo, sepa-

rados sin numeración alguna, solo con tres pequeñas estrellas que marcan el inicio, siempre en una página nueva, de cada fragmento—, *Él* fue “equivocadamente llamada Pensamientos por algunos críticos” (Cumings, 2004, p. 78), pese a que bajo el título, *Él*, se especificaba explícitamente su género discursivo: *Novela*; es decir, proponía que se leyera como tal y no como “pensamientos”. En efecto, aunque la estructura y organización del texto en fragmentos puede dar la impresión de que estos son independientes entre sí, la novela de Pinto desarrolla una trama cuyo arco narrativo presenta tres momentos: (i) el inicio: los primeros años de matrimonio y el lento proceso de descubrimiento de la locura de *Él*, descrito con pequeñas anécdotas y recuentos de hechos violentos apenas enunciados: “Tuve escritas unas cuartillas donde reseñaba la noche de mi boda” (Pinto, 1989 [1926], p. 24), que no desarrolla, pero sugiere al señalar que destruye dichas cuartillas, dejando al lector que “complete” lo que ocurrió; o: “Una de las mañanas más tristes de mi vida, macerados el cuerpo y el alma por una noche de sadismo y de horror” (p. 70), que tampoco explicita. (ii) La progresión hacia el reconocimiento de que no puede seguir callando. Y, (iii) el desenlace: el internamiento en el psiquiátrico.

Esta poco convencional estructura para un escrito que se presenta como “novela” —en una época en la cual el género novelístico respondía a una narrativa fundada en la causalidad explícita y la lógica de las acciones— pudo haberse visto como un defecto al atribuirse la fragmentación a la excesiva emotividad e incluso, tal vez, a la poca pericia de la autora en el manejo de las técnicas literarias.

Heitz, por ejemplo, considera que, “como se dice de manera cruel”, este relato “fragmentado y fragmentario”, “grandilocuente y metafórico”, “ha envejecido” (2011, p. 372). Sin embargo, dicha organización fragmentaria —a contracorriente de la narrativa convencional decimonónica—, bien puede ser vista como una innovación e interpretarse, es mi propuesta, como una estrategia, otra “treta” que le permitió a Pinto trabajar las elipsis y romper la linealidad de la trama; decir desde los silencios, porque los débiles no pueden ser demasiado explícitos.

Siguiendo a Heitz (2011), frente al “envejecimiento” de la novela, Buñuel, en cambio, gracias a su genio creador, “se adueña del argumento, lo va trans-

formando y lo hace más complejo, instalando una serie de dudas interpretativas acerca de personajes y situaciones, e incluso, del estatuto del relato” (p. 372). Es decir, frente a un relato autobiográfico, testimonial, o de denuncia feminista, “curiosa mezcla de queja lírica y de enérgico alegato” (p. 378), que no “pone en tela de juicio al sistema, sino tan solo la obcecación de los hombres que rechazan el progreso” (p. 375), se alza una película masculina que deviene en un “estudio del caso clínico de la paranoia” (p. 371), que muestra “los estragos castradores producidos por la sociedad burguesa, patriarcal y cristiana” (p. 375), que subvierte el melodrama, que “explora los roles sexuales” y rehúye toda “simplificación maniquea” (p. 371).

Esta contraposición refiere implícitamente a esa ya vieja concepción de que un texto ficcional es superior a uno que narra hechos fácticos, ocurridos. Como bien señala Alberca, una concepción elitista de la literatura coloca los textos factuales, especialmente los autobiográficos, “en una especie de segunda división literaria, donde se situarían aquellos escritos desprovistos de la esencia de lo literario” (2007, p. 76). Este menosprecio por lo autobiográfico explicaría, en parte, tanto el olvido del que fue víctima la novela de Pinto como la calidad de texto artístico que se le concedió a la adaptación de Buñuel.

Veamos ahora cuál es la relación entre *Él*, el filme, y la biografía de Buñuel.

La identificación de Buñuel con Francisco, el protagonista de *Él*, la película —como se vio en la breve reseña biográfica— no es solo sugerida por el propio Buñuel, sino remarcada explícitamente por Jeanne Rucar, su esposa, y por algunos amigos de la pareja. Ante tales constataciones, es válido preguntarse si estamos o no ante un relato autobiográfico, como se ha mostrado que es el caso de la novela de Pinto.

Para determinarlo, recorro nuevamente a Alberca cuando afirma que es evidente que “buena parte de las novelas explotan literariamente algún aspecto de la vida del autor, no digamos de su personalidad”, pero que corremos el riesgo de hacer un “uso abusivo e indiscriminado” del concepto *novela autobiográfica* (2007, p. 111). De tal forma, no podemos llamar *novela autobiográfica* a cualquier relato en el que se encuentre alguna coincidencia con la biografía del autor. Considero —ampliando *novela* a cualquier relato narrativo y, en el caso del presente trabajo, al

relato filmico que construye Buñuel— que, dada la información biográfica del autor y el contenido narrativo de *Él*, sería abusivo calificarlo de autobiográfico, por cuanto más allá de la identificación del autor con algunos rasgos del personaje, o del uso de ciertas experiencias del pasado, no se perciben señales que inviten a los lectores/espectadores a ver el filme como una narración de la vida matrimonial de Buñuel. Estamos, pues, frente a un *relato ficcional* en el sentido más propio del término; es decir, uno en el que se establece el “pacto novelesco” desde el momento en que el autor “comienza por borrarse o desaparecer del texto y cede su protagonismo al narrador, ese sosías que ya no es él” (Alberca, 2007, p. 71).

Dicho “pacto novelesco” se explicita, en la narrativa del cine clásico —y es el caso de *Él*—, mediante el borramiento de las huellas de la instancia narrativa, en tanto que “se tiende a dar la impresión de que la historia se cuenta por sí misma, y que relato y narración son neutros, transparentes: el universo diegético parece ofrecerse sin intermediario, sin que el espectador tenga la sensación de que necesita recurrir a una tercera instancia para comprender lo que ve” (Aumont et ál., 1985, p. 120). Aunque, sin duda, se trata de una ilusión —pues, como todo discurso, es producido por una instancia enunciativa encargada de elegir “un tipo de encadenamiento narrativo, un tipo de planificación, un tipo de montaje, por oposición a otras posibilidades ofrecidas por el lenguaje cinematográfico” (p. 110)—, la desaparición de las señales de la enunciación ficcionalizan el relato y suspenden cualquier vínculo con la “realidad” del “autor real”.

Aunque parezca una verdad de Perogrullo, más allá de las diferencias entre filme y novela —considerando las especificidades de cada medio de expresión— son las características de la enunciación y el género discursivo las que harán de *Él* un relato femenino y feminista escrito por una mujer desde su perspectiva de sujeto femenino victimizado; y de *Él*, un filme planteado desde la mirada masculina que narra los padecimientos de un hombre que sufre de celos obsesivos.

Como bien señala Heitz, “[p]uestos a comparar la obra literaria y la película, es obvia la falta total de complicidad entre el director y la autora” (2011, p. 372). Y es cierto. En más de una ocasión, Buñuel declaró que sentía compasión por Francisco:

La intención del filme es, más que anticlerical, humorística. Sin embargo, el personaje es patético. A mí me conmovía ese hombre con tales celos, con tanta soledad y angustia dentro y tanta violencia exterior. Lo estudié como a un insecto. (En Sánchez Vidal, 1994, p. 74)

Y Peter William Evans apunta: “Incluso, la propia Gloria, la principal víctima de Francisco, siente compasión por él” (1998, p. 112).

La narradora de Pinto, por el contrario, solo manifiesta compasión por Él cuando se ha evidenciado su locura y es internado en un sanatorio. Asimismo, dada la carga autobiográfica, la narradora carece de la capacidad de distanciarse y observarlo “como un insecto” y menos aún de emplear un tono humorístico. Su historia busca denunciar, acusar a las instituciones que, en la sociedad patriarcal, ignoran a las mujeres víctimas de la violencia de género, en tanto que Buñuel ve a Francisco “como víctima a la vez que agente de las perversiones y crueldades del orden burgués” (Evans, 1998, p. 112).

5. La subjetivación de la mirada: una novela femenina y feminista versus una película masculina y patriarcal

Me referiré ahora a las diferencias determinadas por la inscripción genérico-discursiva de la novela y el filme, apoyándome en las nociones planteadas por Ludmer (2017 [1985]) y Richard (1994) ya revisadas en la sección 4.

Desde el primer plano del filme, la visión es subjetiva y prioriza la mirada de Francisco: en la iglesia, durante la ceremonia del lavatorio del Jueves Santo, la cámara recorre los pies de los jóvenes monaguillos —que lava el padre Velasco— y los de otros feligreses, hasta que se detiene en un par de pies calzados con bellos zapatos; la cámara hace un *tilt up* al rostro de Gloria, quien mira a quien la mira: Francisco. Casi toda la primera parte del relato se focaliza en él: sabemos cómo maquina el plan para conocer a Gloria, averiguar dónde vive, enterarse de su pelea con el abogado. En la segunda parte, si bien es la voz en *off* de Gloria la que narra, el plano que desencadena la crisis es también una subjetiva de Francisco: desde la ventana, él la ve bajar del auto de su exnovio, lo que confirma sus sospechas de que ella lo engaña, que quedarán corroboradas al final de la tercera parte

—también narrada desde la mirada y perspectiva de Francisco—, cuando Gloria, Raúl —ahora esposo de ella— y el niño Francisco ingresan al convento donde se ha recluso luego del episodio de locura en las calles y en la iglesia.

Asimismo, es relevante notar que Gloria no es tan inocente como el yo narrador de *Él*. En más de un plano, el filme se esmera en hacer notar que ella se siente atraída por Francisco; y, en la cena, es ella quien se aparta del grupo, lo que les permite sostener una conversación a solas. Es posible que Buñuel construya así un personaje menos maniqueo y una relación más compleja —empeñado como estaba en estudiar a Francisco “como a un insecto”—, y que se haya servido de la novela para hacerlo, lo cual es legítimo; pero Mercedes Pinto tenía otras intenciones con su novela. La eliminación de los segmentos de la trama en los que el yo narrativo refiere sus embarazos, el cuidado de los hijos —a quienes Él prácticamente ignora—, remarcan el escaso interés de Buñuel por estos temas que se inscriben en el ámbito doméstico; es decir, el asignado a las mujeres.

La narradora de *Él* ha sido descrita como una mujer que se complace en su papel de víctima y es capaz de acentuar o solazarse en su martirio, buscando la compasión del lector. En mi opinión, la proyección de tal imagen no obedece únicamente —como cree Heitz (2011) y lo creyó el público de su tiempo— a su condición “de mujer criada en una educación católica muy estricta” (p. 373), entrenada para ser obediente y sumisa. Tampoco se trata de una contradicción entre la protagonista narradora, que compone un “personaje poco desarrollado y excesivamente sufrido” (p. 374), y la “mujer real”, a la cual es imposible no reconocerle “su labor a favor de la liberación de la mujer... y de una pedagogía progresista preocupada por la educación sexual” (p. 374), que desarrolló además —como se ha visto— una intensa actividad intelectual.

La diferencia entre una y otra da cuenta —a mi juicio— del programa escritural que se propuso Pinto, y que no era otro que construir un alegato a favor del divorcio en una España en la que su aplicación era impensable. La salvación de la Mercedes Pinto “real” solo era posible si se le concedía el divorcio, pues entonces quedaría liberada de las obligaciones conyugales y de la amenaza de perder la tutela de sus hijos.

A fin de conseguir ese objetivo, con habilidad e inteligencia, Mercedes Pinto abre dos frentes de lucha: uno, la vía de la conferencia, la protesta como intelectual, luchadora, feminista; y otro, como novelista, desde la literatura. La mujer, el Yo narrativo que construye en *Él*, a diferencia de la conferencista, es, sin duda, inverosímilmente sumisa y obediente casi hasta el final del relato. Tanto que cuando el marido, ya declarado loco, está en el hospital, ella, en lugar de huir, permanece a su lado día y noche a pesar —ya se dijo— de la violencia padecida, de las innumerables veces en las que intentó matarla:

Inmediatamente sentí sus brazos vigorosos que me levantaban del suelo. Me debatí desesperada y en la lucha logré desasirme, dándome en la boca contra una piedra; un hilillo de sangre manchó mis labios que debían estar blancos. —“Perdona” —me dijo— “creí resbalar y me cogí a tí, pero tú no tienes resistencia ninguna...”. Se oían voces cercanas. (Pinto, 1989 [1926], p. 62)

Mis brazos amanecían llenos de negros cardenales, de duraderas marcas violáceas. Un día se me levantó la manga que cubría uno de ellos y una sirvienta vió con espanto las indelebles señales de martirio. —“¡Pero señorita...!” —murmuró indignada; y sollozando le dejé comprender, que era “El”. (Pinto, 1989 [1926], p. 88)

Y así viví mucho tiempo, pesando mis actos, mis palabras, mis gestos, para perfeccionarme, para ser grata, para no poner mis pobres pies cansados de hacer equilibrios, en el “camino aquel equivocado” que según “El”, yo seguía fatal y tristemente. (Pinto, 1989 [1926], p. 52)

La victimización, la resignación y aceptación de los padecimientos —“Y resolví soportar para siempre mi martirio, tan solo por mis hijos” (Pinto, 1989 [1926], p. 71)—, antes que revelar las consecuencias de una educación católica y conservadora, cumplen una clara función pragmática: demostrar al lector la bondad del Yo sufriente, su espíritu de sacrificio, su intachable pureza, para moverlo a compasión y lograr que se identifique con su causa. No cuenta que, como no obtuvo el divorcio, salió de España con la nueva pareja, con quien tuvo un hijo en Madrid en 1922, durante el litigio; y el segundo, en el barco que los trasladaba a Montevideo, en 1923¹³.

Este silenciamiento de hechos cruciales de la historia biográfica muestra que no podemos creer

todo lo que el Yo relata ni identificar —tan fácilmente— a la autora con el personaje. Se trata de indicios, de señales. Pinto controla lo que dice, nos hace saber que no hay inocencia en su propuesta y que ese sentimentalismo, esos “arrebatos líricos” (Heitz, 2011, p. 374), bien pueden ser leídos como una estrategia para mover a compasión; una estrategia, una “treta” para contar —por qué no— el profundo dolor de una verdad indecible desde un “yo” que la enmascara.

Otras eran, sin duda, las preocupaciones de Buñuel y los temas que quiso desarrollar sirviéndose de la breve trama que le ofrecía la novela. Como señala Evans: “Si los comentarios de Jeanne Rucar acerca de los indicios autobiográficos de la película son acertados, Buñuel no tuvo otra opción que exponer su propia paranoia desplazada a través de una retórica que compaginara compasión con crítica” (1998, p. 112); y es lo que hizo: una crítica a la sociedad burguesa de la cual Francisco es, se ha dicho, “víctima y verdugo”. Es decir, tan digno de compasión como lo es su víctima. En cierto modo recuerda a la vieja y ya desterrada noción de “crimen pasional” que lo explicaba/justificaba justamente apelando a una falta de autocontrol frente a la agresión o el dolor causado por la mujer. La mirada y la voz del Yo narrativo de Mercedes Pinto rechaza el complaciente “crimen pasional”. Como la “mujer moderna” que fue, y aun cuando no se había acuñado el término “feminicidio”, queda claro que en más de una ocasión estuvo muy cerca de convertirse en la víctima de un feminicidio y fue así como lo percibió y narró.

Asimismo, el peso de la religión que se menciona en la novela —y que se critica muy sutilmente— se sobredimensiona en la película, de comienzo a fin, incluyendo la amistad entre Francisco y el padre Velasco, así como su estrecho vínculo con la institución y sus valores conservadores y represivos, pero desde una perspectiva irónica y teñida de humor. La narradora de *Él novela* es la víctima del autoritarismo de las instituciones, de los mandatos que se le imponen a la mujer respecto del cuidado del hogar y de los hijos, de la violencia a la que es sometida. Y desde ese lugar, el de la sumisión y el miedo, denuncia. Un lugar donde no es posible el humor, la ironía ni la distancia del entomólogo.

En suma, la inscripción de *Él* en el registro de novela autobiográfica ha permitido dar cuenta de su escritura desde un enfoque de género y reconocer las

“tretas” empleadas con el propósito de denunciar, de hacer oír una voz que —desde una narración de lo íntimo y doméstico— deviene en una escritura feminista, más allá de los condicionamientos biológicos y psico-

ciales que definen al sujeto autor. En dichos términos, es esta perspectiva la que diferencia la novela de Pinto del filme de Buñuel, cuyas preocupaciones obedecen a los campos políticos y sociales asignados a lo masculino.

- 1 La novela de Pinto fue reeditada en México (1945 y 1948) y en Madrid (1969). En 1989, la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias publicó una edición facsimilar, hoy agotada y prácticamente inhallable, como las anteriores. Recientemente, en 2022, la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias publicó una, según los entendidos, muy actualizada y completa edición de la novela, lamentablemente también inhallable —aunque el estudio introductorio se puede encontrar en el siguiente enlace: <https://acceda-cris.ulpgc.es/handle/10553/120394>— en los circuitos comerciales latinoamericanos e incluso españoles. Para este trabajo he podido disponer de una única copia en PDF que se encuentra en la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú y que corresponde a la edición de 1989.
- 2 Paulo Antonio Paranaguá refiere de manera sucinta las diversas críticas, a favor y en contra, que se publicaron luego de la exhibición de *Él* en el Festival de Cannes en 1953 (2001, pp. 74-90).
- 3 Como señala Daniel Gerber: “Lacan se sentirá fuertemente impresionado por esta película, que nunca dejará de recomendar, afirmando que constituye una notable ilustración del rigor lógico de la paranoia. En efecto, el delirio de celos del protagonista, Francisco Galván, hace que este filme de Buñuel trascienda a la simple presentación de una ‘ilustración clínica’, pues lo que en él se aprecia es esa lógica abrumadora del razonamiento paranoico, razonamiento en donde no queda lugar para el azar o lo accidental” (2016, p. 14). Y Buñuel relata: “Lacan vio *Él* en una proyección organizada por 52 psiquiatras en la Cinemateca, me habló largamente de la película, en la que reconocía el acento de la verdad, y la presentó a sus alumnos en varias ocasiones” (2004 [1982], p. 239).
- 4 María Elena Rodríguez Martín, en “De la fidelidad al original a las narrativas transmedia: desarrollo y evolución de las teorías de adaptación” (2019), desarrolla una revisión bastante completa de las discusiones, aproximaciones y teorías en torno a las adaptaciones literarias: desde aquellas que elaboran la fidelidad y las diferencias de lenguaje —“la novela es un medio lingüístico, mientras que el cine es esencialmente visual” (Bluestone, 1957)— a las aproximaciones narratológicas (Chatman, 1978), y a las más recientes, como la propuesta por Stam (2000), que plantea las adaptaciones como “textos que entablan un diálogo con textos anteriores” (Rodríguez, 2019, p. 48).
- 5 Todas las citas de Jeanne Rucar han sido tomadas del blog *En torno a Luis Buñuel. Todo sobre la vida y obra del realizador*. <https://lbunuel.blogspot.com/2013/10/bunuel-visto-por-2-jeanne-rucar-su.html>.
- 6 Para una información completa sobre la vida y obra de Mercedes Pinto remito a Lla-rena, *Yo soy la novela. Vida y obra de Mercedes Pinto* (2003).
- 7 Mercedes Pinto, según da cuenta Capurro, relata el diálogo que sostuvieron: “—¿Es usted la señorita que ha dado esta semana una conferencia sobre el divorcio, en la Universidad Central? —Sí, señor —respondí casi serenamente—. Sólo que soy señora y con hijos. ¿Y no sabe usted —continuó en voz más alta— que España tiene un concordato con el Vaticano? —No señor, no lo sabía. —¡España es católica —gritó—. Y no se puede consentir que se hable de cosas que Roma prohíbe! Y añadió, en voz más baja: —No lo puedo consentir, porque otros seguirían hablando de cosas, cada vez más prohibidas... Comprendí, con su silencio repentino, que no tenía nada más que decirme, y me despedí con un leve saludo, marchándome convencida de que aquella sería mi primera y última entrevista con el que era el dueño de los destinos ¡y de la voz de España...!” (2008, p. 3).

- 8 La novela *Ella* fue adaptada al cine por la cineasta chilena Valeria Sarmiento. Señala Gerardo Cummings: "Ella (1995) le debe mucho a Buñuel, aunque la directora afirma que jamás haya visto *Él* de Buñuel antes de filmar" (2004, p. 77). Alicia Llarena, en su reciente artículo "Las otras voces de la edad de plata: Mercedes Pinto y la mujer moderna", señala que la directora chilena Valeria Sarmiento adaptó la misma novela, *Él*, "con el título de *Elle* (Francia, 1996) y el propósito de incluir la mirada del personaje femenino de la novela" (2022, p. 135). En realidad, Sarmiento adaptó la novela *Ella*, como señala Cummings. El estudio de la adaptación y la novela está aún pendiente.
- 9 Por qué Mercedes Pinto, autora tan reconocida hasta la década de 1940, fue olvidada/ignorada/invisibilizada por críticos y lectores es una pregunta relevante y requiere de una investigación que excede los límites de este trabajo.
- 10 Desde que Serge Doubrovsky acuñara el término en 1977, las aproximaciones a la *autoficción* son diversas. Algunas se enfocan en su origen: por ejemplo, para Manuel Alberca, es un género de finales del siglo XX, en tanto que Stefano Colonna la rastrea desde Dante Alighieri; otras, en el problema de la recepción lectora; Julio Premat le concede gran importancia a la dimensión referencial, en tanto que un estudioso como José María Pozuelo propone evitar el escollo de la verificación (Casas, 2014, pp. 7-21).
- 11 Daniel Link, "La imaginación intimista", leído en la mesa redonda La Era de la Intimidad, en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires, el 3 de agosto de 2007 (citado en Giordano, 2008, pp. 45-52). El texto completo se puede leer en el blog de Link, www.linkillo.blogspot.com.
- 12 "¿Hasta cuándo vas a seguir creyendo que lo que cuento en primera persona realmente me ocurrió?", cuenta Giordano que lo amonestó Daniel Link tras revelar que nunca fue un niño pobre como lo "confesó" en *Yo fui pobre*, que presentó en el seminario sobre El Giro Autobiográfico en la Literatura Argentina, realizado en Rosario en 2007 (Giordano, 2008, p. 49).
- 13 Es preciso señalar que, en su segunda novela, *Ella*, ya citada, Pinto narra con detalle su matrimonio con Rubén Rojo. Ya habían pasado muchos años de la situación "escandalosa" vivida en Madrid —por cuanto fue "bígama"— hasta cuando logró el divorcio en Uruguay. Y si bien es cierto que la novela *Él* estaba ya en imprenta en Madrid cuando tuvo que exiliarse a toda prisa —y en Madrid no podía narrar estas cuestiones, como algunos lo han señalado—, también es cierto que la publicó en Montevideo y tuvo tiempo, si así lo hubiera querido, de narrar estos hechos que silenció en *Él*. Prueba de que sometió la novela a una revisión es que, por ejemplo, incluyó el "Ante libro" que le solicitó al médico y sociólogo uruguayo Santín Carlos Rossi.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2005-2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, 7/8, 5-17. <https://bdigital.uncu.edu.ar/1095>
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1985). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.
- Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. University of California Press.
- Buñuel, L. (2004 [1982]). *Mi último suspiro*. Random House, Mondadori.
- Capurro, R. (2008). Una estrategia femenina ante la violencia doméstica. Ponencia presentada en las jornadas Presencia de Mercedes Pinto en Uruguay. Conmemorando el 125 aniversario del nacimiento de Mercedes Pinto. 12-13 de noviembre. Centro Cultural de España, Montevideo.

- Casas, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 7-21). Iberoamericana, Vervuert.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- Cummings, G. (2004). Él: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel. *Filología y Lingüística*, XXX(I), 75-91. <https://doi.org/10.15517/rfl.v30i1.4455>
- De la Colina, J. (1961). La agonía del amor romántico. *Nuevo Cine*, 4-5, 8.
- De la Colina, J. y Pérez Turrent, T. (1986). *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*. Joaquín Mortiz, Planeta.
- Evans, P. W. (1998). *Las películas de Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Paidós.
- Fuentes, V. (2000). *Los mundos de Buñuel*. Ediciones Akal.
- Gerber Weinsberg, D. (2016). Paranoia y surrealismo. *Revista Psicoanalítica*, 3, 14-18. <https://doi.org/10.25009/psi.v3i0.2236>
- Giordano, A. (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva Colección Campo Real.
- Heitz, F. (2011). De Ella a Él, caras y máscaras en la "novela" de Mercedes Pinto (1926) y en la película de Luis Buñuel. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(748), 371-381. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2015>
- Llarena, A. (2003). *Yo soy la novela. Vida y obra de Mercedes Pinto*. Cabildo de Gran Canaria.
- Llarena, A. (2014). Enseñar la vida. Mercedes Pinto. *Cuadernos del Ateneo*, 32, 27-39.
- Llarena, A. (2022). Las otras voces de la edad de plata: Mercedes Pinto y la mujer moderna. *Lectora*, 28, 133-151. <https://doi.org/10.1344/Lectora2022.28.7>
- Ludmer, J. (2017 [1985]). Tretas del débil. En N. Prigorean y C. Díaz Orozco (Eds.), *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural: mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe* (pp. 245-251). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Monegal, A. (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Anthropos.
- Paranaguá, P. A. (2001). Él, estudio crítico. Paidós.
- Pinto, M. (1989 [1926]). *Él. Novela*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- Pinto, M. (2011 [1934]). *Ella. Novela*. Ediciones Escalera.
- Richard, N. (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate Feminista*, 9, 127-139. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1755>
- Rodríguez Hage, T. (s/f). *Buñuel, Pinto y las fuentes del filme Él*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/>
- Rodríguez Martín, M. E. (2019). De la fidelidad al original a las narrativas transmedia: desarrollo y evolución de las teorías de adaptación. En G. Pollarolo (Eds.), *Cine y Literatura: Nuevas aproximaciones a viejas polémicas* (pp. 39-61). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ruffinelli, J. (2003). Francisco y Archibaldo: los santos perversos de Luis Buñuel. En *Buñuel: el imaginario transcultural* (pp. 131-144). University of Ottawa.
- Sánchez Vidal, A. (1994). *Luis Buñuel*. Cátedra.
- Schwarze, M. (1988). *Luis Buñuel*. Plaza y Janés.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: "The Dialogics of Adaptation". En J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). Rutgers University Press.
- Wolf, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós.

Manuel Amunátegui. Primeros cincuenta años de *El Comercio*

Manuel Amunátegui. First fifty years of *El Comercio*

Nanda Leonardini Herane

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: nleonardinih@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7494-3437>

RESUMEN

En 1839, el chileno Manuel Amunátegui, junto al argentino Alejandro Villota, funda en la ciudad de Lima el diario *El Comercio*, conocido en la actualidad como "el Decano de la prensa nacional". El presente artículo, cuyo objetivo principal es rescatar la figura y tarea periodística de este importante hombre para la historia del periodismo peruano, relata la vida y quehacer intelectual de Amunátegui íntimamente ligado a los primeros cincuenta años (1839-1889) de *El Comercio*, periódico de clara postura liberal pues, desde sus inicios, abogaba por la abolición de la esclavitud, la supresión del tributo indígena y la libertad de imprenta. Sin embargo, a raíz de apremios en su salud, Amunátegui se ve obligado a firmar una sociedad contraída en 1876 con José Antonio Miró Quesada y Luis Carranza Ayarza, lo cual conlleva a virar la línea del diario a una comercial y esencialmente política. La nueva etapa de *El Comercio* coincide con los efectos de la Guerra del Pacífico y el deterioro de su salud. A su muerte, se le reconoce en algunos diarios de la época como uno de los máximos exponentes del periodismo peruano. Así mismo, se resalta su aporte en la formación de la nueva generación de periodistas.

Palabras claves: Manuel Amunátegui; Diario *El Comercio*; Periodismo peruano del siglo XIX; "El Decano" de la prensa; Prensa peruana.

ABSTRACT

In 1839, the Chilean Manuel Amunátegui, together with the Argentinean Alejandro Villota, founded in the city of Lima the newspaper *El Comercio*, known today as Dean of the National Press. This article, whose main objective is to rescue the figure and journalistic work of this important man for the history of Peruvian journalism, relates the life and intellectual work of Amunátegui intimately linked to the first fifty years (1839-1889) of *El Comercio*, a newspaper with a clear liberal stance since, from its beginnings, it advocated the abolition of slavery, the suppression of indigenous tribute and freedom of the press. However, due to health problems, Amunátegui was forced to sign a partnership agreement in 1876 with José Antonio Miró Quesada and Luis Carranza Ayarza, which led to a change in the newspaper's line towards a commercial and essentially political one. The new phase of *El Comercio* coincided with the effects of the War of the Pacific in the country, and the deterioration of his health. After his death, he was recognised in some newspapers of the time as one of the greatest exponents of Peruvian journalism. His contribution to the training of the new generation of journalists is also highlighted until today.

Keywords: Manuel Amunátegui; *El Comercio* newspaper; Peruvian journalism of the 19th Century; Dean of the press; Peruvian press.

1. Introducción

Para la historia de la prensa peruana es imposible que el nombre de Manuel Amunátegui pase desapercibido. El porqué de ello es sencillo. Amunátegui, junto a Alejandro Villota¹, funda el diario *El Comercio* cuyo primer número, de una hoja impresa por ambos lados, ve la luz el sábado 4 de mayo de 1839 en la ciudad de Lima, en una edición de tres columnas con un costo de un real de plata y suscripción mensual de veinte reales; su venta directa se hacía “solamente en una pequeña tienda frente a la puerta del Perdón de la Catedral y en la antigua botica inglesa de la calle [de] La Merced” (Basadre, 1983, p. 295). El lema del periódico, que con el transcurrir del tiempo es reconocido como “el Decano de la prensa nacional”, estaba resumido en tres palabras: “Orden, Libertad, Saber” impresas dentro de una gran y bien elaborada viñeta xilográfica², en tanto empleaba a modo de subtítulo “Diario Comercial, Político y Literario”. Tan solo con estas siete palabras, Amunátegui y su socio señalan la línea de su nuevo proyecto, ampliada en la editorial donde plantean que esta “será mejorada y perfeccionada según la acogida [sic] que merezca”, proyecto que ha logrado sobrevivir a todo tipo de avatares del Perú republicano.

El presente artículo histórico-bibliográfico tiene un diseño metodológico basado en una revisión sistemática de fuentes primarias del diario *El Comercio* y de la revista *El Perú Ilustrado*. Su objetivo es reconstruir la vida, imagen y quehacer periodístico de Manuel Amunátegui en el Perú, figura relevante por ser el fundador del segundo diario en circulación más antiguo del Perú. La estrategia de búsqueda fue revisar todo lo relacionado con Manuel Amunátegui en *El Comercio* desde mayo de 1839 hasta 1886³. Esta información ha sido complementada con los datos extraídos de la revista *El Perú Ilustrado* entre los años 1887 a 1892, así como de números conmemorativos del diario *El Comercio*. Como criterio de inclusión se tomó en cuenta la revisión sistemática las fuentes primarias descritas, siendo el criterio de exclusión lo que no estuviera relacionado con Manuel Amunátegui y/o las características del nacimiento del diario *El Comercio*.

En tal sentido, y en lo correspondiente a la extracción de datos, tras la búsqueda inicial de las fuentes se localizaron dieciséis mil setenta y seis (16.076) periódicos en soporte físico de 1839 hasta 1886, de



El Perú Ilustrado

los cuales se tomaron siete (7) números con la información específica del tema. Para el caso de la revista *El Perú Ilustrado*, números de 1887 a 1892, del material revisado se utilizaron tres (3) números. Así mismo, del Archivo Arzobispal de Lima se consultó la partida de defunción de Amunátegui (Calvo Zárate, 2014).

Para el análisis de los datos, sobre las fuentes primarias mencionadas, se recurrió a hojas de cálculo para la sistematización y síntesis de la misma de acuerdo con las etapas de la vida de Amunátegui y sobre los personajes y eventos vinculados a su vida. La articulación de la información encontrada fue estructurada para el presente artículo por medio de fuentes secundarias sobre análisis de historiadores y periodistas, tal y como se presenta en la sección de referencias bibliográficas.

2. Pinceladas biográficas sobre Manuel Amunátegui

En la ciudad de Chillán, al sur de Chile, un 3 de junio del año 1802, nació Manuel Amunátegui, hijo del

vizcaíno Domingo de Amunátegui y Aldecoa y de la chilena María de las Mercedes Muñoz. A la edad de once años se dio de alta en el ejército realista que por aquellos días entraba bajo las órdenes del general Mariano Osorio en la campaña de reconquista, razón por la cual Amunátegui participó de manera activa en la guerra de independencia. Prisionero en la batalla de Chacabuco (12 de febrero de 1817), por orden del general José de San Martín es confinado a Las Bruscas (Mendoza) de donde logró huir hasta, después de varios episodios de carácter novelesco, arribar a Buenos Aires, ciudad en la cual fue acogido por una familia española acomodada. Poco tiempo después se embarcó en un mercante francés que lo llevó al Callao; en la capital del virreinato del Perú lo esperaba su padre con las influencias necesarias para que el Estado Mayor del ejército español lo acogiera en la división Monet, donde fue recibido con un aura de prestigio por sus compañeros de armas. De esta manera intervino en todas las campañas de la guerra de emancipación bajo las órdenes del teniente general del Ejército Real José de Canterac y del mariscal de campo Gerónimo Valdés. Participó en las batallas de Torata (19 de enero de 1823), Moquegua (21 de enero de 1823), Junín (6 de agosto de 1824) y Ayacucho (9 de diciembre de 1824) desde donde huyó a Cusco para unirse a las fuerzas españolas que todavía quedaban en esa plaza, pero en el camino fue interceptado por las montoneras patriotas y devuelto a Ayacucho; presentado ante el mariscal Antonio José de Sucre, general del Ejército Unido Libertador del Perú, en virtud de los términos de la capitulación recién firmada, se le otorgó la libertad (Don Manuel Amunátegui, 1886a, p. 2).

Amunátegui se quedaría a vivir en Huamanga. Allí conoció a doña Dominga Ayarza, con quien contrajo matrimonio sin dejar descendencia. Dedicado a tareas periodísticas, junto a su reciente amigo Alejandro Villota, fundó *El Indígena*; este periódico de corta vida salió el 1 de febrero de 1833. De manera paralela, Amunátegui ocupó el cargo de secretario de la primera Junta Departamental de Ayacucho. Los amigos, atraídos por el negocio de las minas, se trasladaron a Cerro de Pasco para trabajar en la Compañía Pasco-Peruana con poco éxito económico (Pérez Arauco, 2009). Este fracaso determinó que Amunátegui, en 1837, retornara a Chile junto a sus hermanos que ocupaban una alta posición (Don Manuel Amunátegui, 1886a, p. 2).

Meses antes, en octubre de 1836, el presidente del Perú, Andrés de Santa Cruz, había proclamado la Confederación Perú-Boliviana, acto político que de inmediato tuvo reacción negativa en Argentina y Chile, pues veían “un peligro para sus intereses nacionales y la ruptura del equilibrio político Sudamericano, [...] reacción aplaudida por los emigrados peruanos enemigos de Santa Cruz que habían recibido asilo político en Chile. [...] La Guerra fue inminente” (Macerera, s/f, pp. 136-137). Chile la declaró en diciembre de 1836 y Argentina en mayo de 1837. De ello se desprenden dos expediciones restauradoras. Aprovechando la coyuntura de la segunda de ellas, iniciada en enero de 1838 y finalizada un año después con la batalla de Yungay (enero de 1839), Manuel Amunátegui retornó al Perú “dentro del ejército de [Manuel] Bulnes [...] como empleado de una dependencia de la comisaría de guerra” (Basadre, 1983, p. 295). Entonces tuvo la oportunidad de relacionarse con importantes personalidades políticas y militares, amistades que mantuvo a lo largo de su existencia.

3. Nace El Comercio

El reencuentro de Amunátegui con Alejandro Villota, en la Lima de 1839, permitió que entre ellos renaciera la idea de fundar otro periódico, el cual organizaron entre los meses de febrero y abril (Varillas, 2008, p. 255). Esta vez se trataba del ya citado diario *El Comercio*, de orientación liberal, desde cuyas columnas se abogó por la abolición de la esclavitud, la supresión del tributo indígena y por la libertad de imprenta.

El primer ejemplar “se trabajó en un taller [de la actual cuadra 2 del jirón Junín] que en esa época era la calle Arzobispo N° 147” conocido como la Casa de la Pila, espacio en el cual se editaron 21 números durante 24 días. “La impresión se hizo en una prensa plana accionada por palancas, era de marca ‘Scott’ de manubrio, hecha de fierro forjado y estaba movida por una mula” (Bachmann, 2013, p. 20). Es probable que este primer local careciera del espacio necesario para implementar bien el diario. Así se explicaría que a las pocas semanas, el 28 de mayo, se trasladaran a otro inmueble ubicado en la actual cuadra 3 del jirón Ucayali, cuyo nombre en ese año era calle de San Pedro N.° 63, ocupado hasta el 9 de octubre de 1841. Allí ve la luz, el 9 de agosto de 1839, el número 79 en una edición ampliada a cuatro pági-



Cuando Villota ya no formaba parte de la sociedad, el mismo notario registra, el 7 de setiembre de 1860, solo por parte de Manuel Amunátegui, la adquisición de la mitad del terreno al coronel José Noriega, en 18.000 pesos; con esto Amunátegui se hacía dueño del 75% de la propiedad. (Bachmann, 2013, pp. 23-24)

Es este espacio urbano el que más asuntos históricos guarda. Por ejemplo, entre el 1 y el 5 de setiembre de 1842 el periódico no circuló porque sus dueños se negaron a pagar la multa impuesta por el efímero gobierno del dictador Juan Crisóstomo Torrico (1808-1875). El motivo: responder con ironía a la prohibición de publicar cualquier asunto de contenido político que no hubiese sido difundido por el diario oficial *El Peruano* (Varillas, 2008, p. 255).

En 1847, el chileno Pedro Félix Vicuña⁵, periodista y político, quien fue uno de los fundadores del diario *El Mercurio* de Valparaíso en 1827, entre otros periódicos, escribió sobre *El Comercio* el siguiente comentario en el puerto de Valparaíso en su folleto *Ocho meses de destierro*⁶:

Amunátegui tiene una imprenta de vapor y sale de ella un periódico que tiene 900 suscriptores... [con] cuatro pesadísimas páginas mayores que la de *El Mercurio* de Valparaíso...

Me ha dicho Amunátegui que él no tiene necesidad de tener redactores; pues, en lugar de pagarlos, por cada columna los escritores pagan a él tres pesos; y teniendo doce columnas el diario, recibe más de 30 pesos diarios, lo que es suficiente para los gastos de su imprenta, siendo de provecho neto la suscripción. La imprenta *El Comercio* es el templo del Sigilo, Amunátegui es el gran sacerdote, el que escribe no será descubierto sino por inferencias. (Citado en Basadre, 1983, p. 296)

La mente empresarial de ambos socios posibilitó que, en 1847, en la zona de la Alameda de los Descalzos ubicada en el distrito del Rímac, Amunátegui y Villota inauguren una fábrica de papel. Esta era la primera en Sudamérica (Varillas, 2008, p. 255), y su producción —conocida como “papel Villota”— fue usada por la imprenta *El Comercio* a partir del día 27 de junio (Bachmann, 2013, p. 22). Para 1860 fungía como administrador de ella el alemán Anatol Mayer

nas. Durante los más de dos años de permanencia en este local, son publicados 682 ediciones del periódico.

La última y definitiva mudanza es a la calle de La Rifa N.º 68, esquina con la calle de San Antonio, en el centro año de 1841. Este local fue demolido en 1914 para construir el actual, finalizado en 1924, año del primer centenario de la batalla de Ayacucho. La mencionada finca:

[...] era propiedad del coronel argentino Juan Francisco Pallardelli, quien se la arrendó a los fundadores. Posteriormente, el 20 de enero de 1853, Manuel Amunátegui y Alejandro Villota compran la mitad del inmueble, o sea 800 m² ante el notario Lucas de la Lama, por 13.045 pesos y 3/4 reales; la alcabala es pagada el 3 de marzo del año citado, precisando que los referidos compradores “lo hacen para ellos y sus herederos y sucesores”.

[...]

Los señores que desean salir en esta Diaria, deberán venir con el importe de la suscripción, en el momento de la salida, y el de los que desean salir, en el momento de la salida, y el de los que desean salir, en el momento de la salida...

Si alguna vez nos deteneremos en las provincias, deberíamos de tener un periódico que al contrario empujara las ideas de los que no son felices a las ideas de los que sí lo son, y que nos sirviera de un espejo para que nos viciáramos a nosotros mismos, pero como la naturaleza es así, y como el hombre es así, y como el mundo es así, y como el tiempo es así, y como el espacio es así, y como el universo es así, y como el cosmos es así, y como el universo es así...

AVISOS.

LA Parroquia de Santa Clara se subarrenda con los útiles necesarios para la misa, con un arriendo de \$100 mensuales, en el caso de ser necesario, para el culto público, en el caso de ser necesario, para el culto público, en el caso de ser necesario, para el culto público...

LA dirección de esta casa se publica en el momento de la salida, y el de los que desean salir, en el momento de la salida, y el de los que desean salir, en el momento de la salida...

LOS EDITORES.

Mucho habría que decir para recomendar una publicación periódica como el principal de la prensa, si no nos detenermos a los intereses de una profesión liberal, que como el mundo bien lo sabe, el de su tiempo, y el de su tiempo, y el de su tiempo, y el de su tiempo, y el de su tiempo, y el de su tiempo...

Loehrs (Mayer, 2020, p. 42). Referente a esto, el literato Manuel Atanasio Fuentes señala:

Esta fábrica fué establecida en 1847 por D. Manuel Amunátegui y D. Alejandro Villota en una finca situada al costado derecho de la portada de Guia; la primera muestra de papel elaborado en el país se depositó en el Museo Nacional en junio de 1848. Venciendo mil obstáculos y haciendo considerables gastos se ha sostenido y mejorado la fábrica que elabora anualmente, diez varas de papel de sesenta y cuatro pulgadas de ancho por minuto. Consume al día 2,800 libras de trapos. El papel elaborado en la fábrica se consume en la impresión del periódico *Comercio*. (Fuentes, 1860, p. 151)

Con respecto a la literatura, el 21 de febrero de 1853 se comienza a publicar por entregas *La choza del tío Tom*, refiriéndose de forma irónica a la novela conocida en español como *La cabaña del tío Tom* de la autora estadounidense Harriet Elisabeth Beecher Stowe (1811-1896), publicada en marzo de 1852. Esta fue la primera novela difundida con dicha modalidad, también practicada en otros lugares de América Latina, tarea mantenida hasta fines del siglo XIX.

Acerca de los adelantos técnicos, entre 1855 y 1857 el suizo Salomón Bachmann —quien arriba al Perú en 1852 contratado por Manuel Amunátegui para instalar y hacer funcionar la primera máquina rotativa traída al país— instala una moderna máquina a vapor Marinoni, empleada durante casi cincuenta años (Bachmann, 2013, pp. 28-29). En 1859, Alejandro Villota, por motivos de salud, se retira de la empresa (Bachmann, 2013, pp. 22-24), razón por la cual Amunátegui queda como único propietario. “La parte de Villota sería años más tarde clave en la disputa por el control de la empresa” (Gargurevich, 1991, p. 71).

El Comercio se convierte lentamente en el diario icónico, atributo reconocido a través de un largo párrafo en la *Guía Histórica-Descriptiva, Administrativa, Judicial y de Domicilio de Lima*. Para cuando esta guía es publicada en 1860, ya contaba con 21 años de antigüedad durante los cuales

[...] han aparecido y desaparecido, casi en su cuna, otros muchos periódicos. *El Comercio* llena todas las necesidades de Lima; registra el movimiento mercantil de la población, inserta toda

clase de anuncios, da noticias del extranjero, franquea sus columnas á los escritores políticos, y sobre todo, tiene una *florida y variada sección de anuncios personales*. Además es el campo donde alcanzan sus primeras glorias todos los escritores noveles; prosa ó verso ó cosas que no sean ni verso ni prosa, todo encuentra cabida en este periódico que es ya un libro que encierra la historia política, militar, literaria, etc., de casi todo el Perú y los misterios de muchas vidas privadas.

El mérito que la muchedumbre encuentra en el *Comercio* [sic], depende del número de comunicados; cuando estos son pocos y no están escritos en estilo punzante, el *Comercio* no ofrece ningún interés para ella. (Fuentes, 1860, pp. 275-276; cursivas del original)

Durante los años en que *El Comercio* estuvo en las manos de Amunátegui, su redacción era el espacio intelectual para estimular y proteger a jóvenes destacados y, por ende, convertirse en una escuela práctica en la cual se formaban distinguidos escritores. Era, además, un lugar de tertulias al cual asistían Manuel Ureta, José Toribio Pacheco, Buenaventura Seoane, Santiago Távara, José Simeón Tejada, Manuel Pardo (Inserciones, 1886, p. 4),

[...] prominentes personalidades de la vida republicana, siendo asiduos concurrentes de ella [además] don Domingo Elías [...], José Gregorio Paz Soldán [...], Francisco Bilbao, Sebastián Lorente y José María Samper [...] y, desde 1872, los más conspicuos miembros del civilismo. En aquellas tertulias organizó Amunátegui su sociedad protectora del indio, tan eficaz como la moderna pro indígena. (Porrás Barrenechea, 2010, p. 30)

Así mismo, sirve de tribuna para exiliados chilenos en el Perú, como el ya citado Bilbao y sus discusiones con el clericalismo. También acogió la carta que José Victorino Lastarria envió sobre Lima a Bartolomé Mitre, el 6 de enero de 1851, quien en ese momento residía en Valparaíso, y los trabajos de Benjamín Vicuña Mackenna.

Acerca de las publicaciones periodísticas, Lastarria comenta con cierta sorpresa:

Pero lo que más muestra la facundia de los limeños es la prensa periódica. Hay corrientes: *El Comercio*, *El Correo* y la *Revista* que son diarios [...].

Los dos primeros, cuyo tamaño es colosal, están llenos todos los días de remitidos: son una palestra a donde van a esgrimir sus armas literarias todos, desde el Ministro de Estado hasta el último mercachifle, siempre que sus intereses estén ofendidos. Allí se tratan los negocios públicos y los privados, los generales y los personales, en prosa y verso, con elegancia y gracia, y muy a menudo con virulencia y desvergüenza. Mas no crea usted que hay memorialistas o escritores consagrados a poner en jerga periodística las ocurrencias diarias, no señor, aquí escriben todos, sin excluir a las mujeres, que también publican sus producciones cuando les conviene.

No hay necesidad de decir que todo el mundo lee y que los periódicos cuentan con una numerosa suscripción. *El Comercio* tiene más de mil doscientos suscriptores, es decir, cuatro tantos más que los que puede tener el periódico más favorecido de Chile. Esto es fuera de los lectores de café, que en Lima son numerosísimos, porque esas casas están llenas a toda hora de toda clase de gentes, sin excluir a la más alta aristocracia, que no desdeña de tomar el chocolate en una mesa de fonda. (2014, p. 170)

4. Entretelones en El Comercio

Los investigadores señalan que *El Comercio* ha tenido cuatro etapas a lo largo de su vida. La primera de ellas entre 1839 y 1875 —que es la de nuestro interés— está marcada por la fundación del diario y la dirección por parte de Amunátegui.

Para el ilustre y prolífico historiador Jorge Basadre⁷, su fisonomía, antes de 1870, era “la de un diario de empresa y no de un diario afiliado a la política” (Basadre, 1983, p. 295). Este comentario hizo eco a lo señalado por los mismos directores cuando, al cumplirse el primer aniversario de fundación, señalaron: “Este es el primer periódico que en el país, no debe su existencia al interés de un partido, ni al poderoso apoyo de un gobierno; el aprecio del público lo ha mantenido hasta hoy, y con él cuenta para la sucesivo”. Por su parte, Manuel Bachmann⁸ señala que “[n]o fue un instrumento de discordia; no agitaba banderas políticas; no defendía caudillos, ni partidos políticos, ni personas; no dependía económicamente de nadie, solo defendía la verdad, la justicia y la ley” (2013, p. 21), pues “fueron muy distintas las características de *El Comercio* en el período posterior a Amunátegui” (Basadre, 1983, p. 297).

Como es de suponer, la vida privada de Amunátegui transcurría de manera paralela en medio de estos avatares, y poco se sabe acerca de ella. Vivía en el mismo local donde funcionaba el diario, esto es en la calle de La Rifa n.º 68. Ya viudo, tuvo un segundo compromiso del cual nació, en 1843, su hija Josefa Amunátegui Ramos, quien a la edad de 16 años, en 1858, contrajo matrimonio con Salomón Bachmann. De ese compromiso nacieron los seis nietos de Amunátegui. El investigador Juan Gargurevich Regal señala:

En relativamente pocos años, Amunátegui hizo fortuna y logró, quizá por influencia de su diario, o sus relaciones familiares y sociales, convertirse en “guanero”, es decir, consignatario para exportar el abono de las islas a China y el Japón en sociedad con Juan Manuel Ugarte y Waldo Graña. Y en 1863 figura como accionista fundador del Banco de la Providencia así como también en el que le sigue, el Banco del Perú, entidad más poderosa que la anterior pues entre los accionistas estaban los dueños de la Compañía Nacional Consignataria del Guano de Londres.

[...]

El Comercio se convierte pronto en vocero de las clases dominantes de la era del guano y, por ende, de los intereses concretos de sus propietarios. Resulta entonces normal contemplar a Manuel Amunátegui entre las 200 personas consideradas la flor y nata de la aristocracia de la sangre, del dinero y del talento que proclamó la candidatura de Manuel Pardo a la Presidencia de la República en 1871. (1991, pp. 70-71)

Un asunto anecdótico es la nota aparecida en *El Comercio* del 10 de marzo de 1870, la cual dice: “A la una de la tarde de hoy, fue aprehendido a la salida de esta imprenta, el Director de ‘El Comercio’, señor Don Manuel Amunátegui”. La orden había sido dada por el mismo presidente de la República, José Balta y Montero (1814-1872), por publicar una nota de dos altos oficiales del batallón Legión Peruana en contra de Balta. Amunátegui, en palacio, es interpelado por el mismo presidente y amenazado de ser fusilado, amenaza que por fortuna no prosperó (Bachmann, 2013, p. 22).

Después de esta peligrosa anécdota, resulta coherente lo que Basadre narra: “En la sección de ‘Comunicados’ se trataron asuntos personales,

así como asuntos del más puro carácter doctrinario. Cuentan que Amunátegui llegó a autorizar cierta vez la publicación de un ‘comunicado’ que iba contra él y contra *El Comercio*” (Basadre, 1983, pp. 295-296). Dicho comentario es ratificado por el escritor José Gálvez cuando, en *Nuestra pequeña historia*, relata:

En una ocasión llevaron a “El Comercio”, un comunicado contra su propietario don Manuel Amunátegui. El administrador fue a ver a don Manuel y le consultó el caso. Amunátegui se limitó a preguntar si reunía los requisitos legales y autorizó la publicación sin preguntar el nombre del garantizador, que no tuvo nunca la muy humana curiosidad de conocer. (1966, p. 380)

Es decir, con actitud abierta para publicar noticias o comunicados, Amunátegui no impuso censura. Sin embargo, el acoso continuó. A inicios de junio de 1872, el mismo gobierno de Balta clausuró *El Comercio* durante un mes con diecinueve días. Este cierre finalizó el 27 de julio de 1872, al asumir hasta el 2 de agosto la presidencia del Perú Mariano Herencia-Zevallos y Larrauri (1820-1873), a raíz del asesinato del presidente Balta (Peralta, 2020, p. 223).

5. Retiro silencioso

Delicado de salud por problemas cardíacos, Manuel Amunátegui —después de revisar meticulosamente día a día cada una de las ediciones de *El Comercio* durante 26 años—, a partir de 1 de marzo de 1875 deja la dirección del periódico en manos de José Antonio Miró Quesada quien, desde el 1 de enero de 1867, era corresponsal del diario en el puerto del Callao. Entre el 23 y 25 de enero de 1876 su estado de salud se agravó, lo que le hizo temer por su vida.

Este acontecimiento urge a Luis Carranza Ayarza⁹ y a José Antonio Miró Quesada¹⁰ a suscribir, el 29 de enero ante el notario Felipe Orellana, un peculiar contrato con Amunátegui donde se establece, entre otros asuntos, que el fundador recibiría 200 soles mensuales por el alquiler del local, así como de las máquinas; además, el nombre se mantendría y la numeración del diario continuaría correlativamente. Dos días más tarde (31 de enero), sobre la base de la minuta, se formó la Sociedad Carranza-Miró Quesada firmada ante un escribano público, en la cual, “el objetivo principal de esta sociedad es fundar un diario esencialmente político y comercial...” (Bachmann,

2013, p. 138), dirigirlo, editarlo y publicarlo. El 31 de mayo fue publicado el siguiente aviso:

Por convenir así a los intereses del señor don Manuel Amunátegui, editor de *El Comercio*, termina con el presente número la publicación de este diario por su cuenta. El señor Amunátegui se constituye responsable de las obligaciones contraídas por la antigua empresa de *El Comercio*, hasta la fecha, habiendo celebrado arreglos con una nueva empresa para la publicación hasta su debido término de los avisos cuyo importe se ha pagado por adelantado. (Citado por Bachmann, 2013, p. 138)

En 1877 es incorporado a la citada sociedad el administrador del periódico, José Ayarza, quien fuera sobrino político de Amunátegui; de esta manera la razón social fue modificada a Sociedad Carranza-Miró Quesada y Compañía (Bachmann, 2013, pp. 88-106).

Sin embargo la historia no concluye aquí. El 24 de octubre de 1879 la propiedad de la calle La Rifa, donde se encontraba la infraestructura y logística de *El Comercio*, es rematada por supuestas deudas con los inexistentes herederos de Villota y acreedores, uno de ellos su propio sobrino político, José Ayarza. Resulta curioso que Manuel Amunátegui, guanero y banquero, de pronto estuviese comprometido en asuntos económicos tan funestos y dejase desvalida a Josefa, su indefensa hija viuda, así como a los seis nietos, dos de ellos varones, que debido a su corta edad no “pudieron ejercer una efectiva defensa de sus derechos”; lo único concedido a la familia Bachmann-Amunátegui fue continuar viviendo en el inmueble en cuestión hasta el fallecimiento de doña Josefa, ocurrido en 1918, además de “darles trabajo” a los varones dentro de la imprenta.

A esta dura prueba para el anciano Amunátegui se agrega la ya declarada Guerra del Pacífico (1879-1883), pues en más de una oportunidad derramaría “lágrimas de ira y de dolor... y mientras duró la ocupación chilena en Lima —agosto de 1884—, se condenó a un encierro absoluto, no dejándose ver sino de los miembros de su familia y de algunos amigos íntimos” (Inserciones, 1886, p. 4). Mientras, por orden del gobierno, el diario dejaría de circular a partir del 16 de enero de 1880 como consecuencia de una crítica acerca de la dictadura de Nicolás de Piérola y Villena (1839-1913). La publicación fue

reiniciada el 23 de octubre de 1883, después de ser firmado el Tratado de Ancón entre Perú y Chile que ponía fin a la citada guerra, aunque el país continuó ocupado por el ejército chileno hasta el mes de agosto del año siguiente.

6. Viaje sin retorno

“Lector infatigable, de claro talento y de memoria prodigiosa, poseía una instrucción solidísima y uno de los criterios más rectos” (Inserciones, 1886, p. 4). El 21 de octubre de 1886,

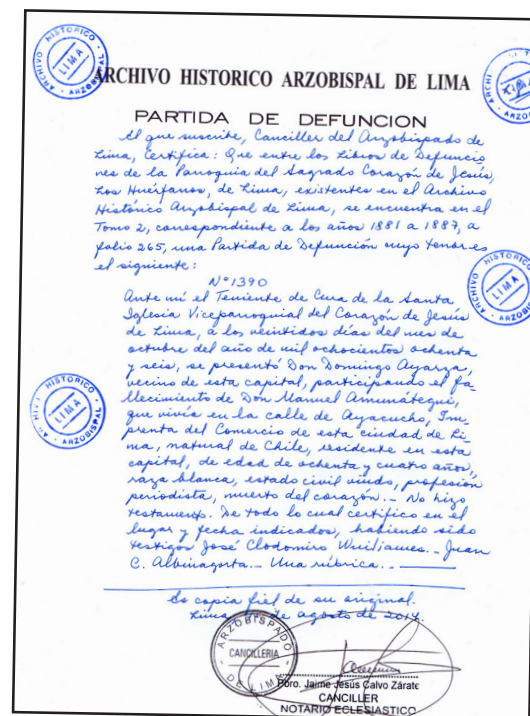
[...] á las seis menos diez minutos de esta tarde.

Una antigua dolencia al corazón ha puesto fin á esa existencia preciosa, habiendo conservado el uso de sus facultades, la rectitud de su juicio y su gran potencia intelectual hasta el último momento.

Lo ha sorprendido la muerte sentado delante de su bufete, con un periódico en la mano, y sin que síntoma alguno alarmante hubiera podido presagiar que iba á apagarse en breves instantes, una de las más nobles existencias que han honrado esa generación que lleva al sepulcro los secretos de toda nuestra historia independiente. (Don Manuel Amunátegui, 1886a, p. 2)

La partida de defunción, asentada en la iglesia del Corazón de Jesús el día 22 de octubre por el cura del citado templo gracias al testimonio de Domingo Ayarza, señala: “[...] natural de Chile, residente en esta capital, de edad de ochenta y cuatro años, raza blanca, estado civil viudo, profesión periodista, muerto del corazón. No hizo testamento”.

Extrañamente, las páginas de *El Comercio* no registran las honras fúnebres ni señalan dónde ni en qué momento se realizó el sepelio, así como tampoco cuándo Amunátegui fue trasladado al Cementerio General de Lima (actual Museo Cementerio Presbítero Matías Maestro) para ser enterrado en el mausoleo 233, cercano al pabellón San José (*Guía Necro-Social*, 1956, pp. 30 y 80). Ni su hija, que por aquellos días tenía 43 años, ni sus nietos varones que bordeaban los veinte, tenían capacidad legal; en el siglo XIX, las mujeres eran consideradas menores en lo referente a sus derechos y los hombres no alcanzaban la mayoría de edad sino hasta los 25 años. A pesar de este sutil boicot, tan importante noticia para la prensa nacional peruana es de inmediato replicada por otros periódicos



de la capital y del interior del país. Sumados al duelo, el impreso limeño *El Derecho* apesadumbrado señala:

Duelo.- La prensa nacional está de luto. Se ha extinguido una existencia fecunda, creadora y prestigiosa en el campo de las ideas y del periodismo.

[...]

El venerable Amunátegui fue Jefe de un centro permanente de ilustración y educó a varias generaciones en la escuela del diarismo.

Vivió como viven los benefactores: olvidado de muchos, rodeado de pocos.

Ha muerto como mueren los buenos: su tránsito a mejor vida fue súbito como las concepciones de su inteligencia, sin el estertor de la agonía. (Crónica, 1886, p. 1)

Mientras tanto la editorial de *El Perú*, de la ciudad de Tarma (departamento de Junín), reseña:

Hasta la época indicada (1839), puede decirse que no existía en el Perú verdadera prensa periódica. A excepción de las Gacetas oficiales, destinadas únicamente a registrar y publicar los actos gubernativos, el periodismo nacional solo se revelaba por la aparición de hojas efímeras que desaparecían al poco tiempo de haber nacido, sin dejar en la mayor parte de las cosas ni aun recuerdo de su breve existencia...

Amunátegui..., comprendió que era preciso crear el verdadero diario, dándole carácter general que reflejase fiel e imparcialmente, el movimiento político, mercantil y literario de la sociedad de la que iba á ser intérprete.

Graves dificultades y serias resistencias se le opusieron durante los primeros tiempos: pero tuvo la habilidad de vencerlas y la constancia de insistir en su propósito, logrando al fin que la lectura de su diario se hiciera una costumbre para la sociedad.

[...]

[S]u diario tuvo siempre una palabra enérgica y saliente para defender las garantías individuales y las libertades públicas y en sus columnas encontró, en todo caso el oprimido, campo para hacer oír sus quejas y sus agravios.

Con este motivo espíritus mezquinos y opacados, han censurado acremente su tolerancia en materia de publicaciones personales sin comprender que la censura previa, ya sea oficial ó privada es la muerte de la libertad de prensa. La intemperancia de los artículos que años atrás figuraban en la sección “Comunicados” de “El Comercio” fue obra de su época y de las costumbres de la sociedad [...]. (Tarma, 1886, p. 4)

Tampoco se hace esperar la correspondencia de los habitantes de la ya citada Tarma, quienes consternados manifiestan:

Hombre ilustrado, como modesto, fue en la prensa uno de los primeros apóstoles de las libertades públicas, así como en la sociedad amiga ó protectora de la raza indígena, uno de sus fundadores. Cooperó con sus consejos, fruto de la experiencia y el estudio, á formar esa pléyade de jóvenes, que hoy figuran en la política, y que constituyen la esperanza futura del país. (Tarma, 1886, p. 4)

Por su parte, *El Huallaga*, de la ciudad de Huánuco, señalaba: “El luto de la prensa de Lima alcanza hasta la de las provincias, y con mayor razón, cuando en esa escuela aprendimos á emitir nuestro pensamiento y á pensar como hombres libres” (D[on]. Manuel Amunátegui, 1886b, p. 1).

Llama la atención que cuando la revista *El Perú Ilustrado* del 4 de mayo de 1889 se detuvo en las “Bodas de Oro” de *El Comercio*, al referirse a Amunátegui tan solo dedicara líneas ambiguas con la promesa, jamás cumplida, de que más adelante con-

tinuaría con el relato. En el retrato litográfico elaborado por el joven David Lozano para ilustrar la nota periodística, figuran los bustos en semiperfil de tres varones encerrados compositivamente en un triángulo: Amunátegui en el ángulo superior, Miró Quesada y Carranza en la base. Este retrato colectivo, tal vez inspirado en algunas fotografías, es la primera fuente iconográfica de don Manuel Amunátegui, imagen que serviría, años después, para realizar un cuadro al óleo de mediano formato donde el fundador de *El Comercio*, entrado en años, se encuentra sentado frente a su escritorio con un legajo de documentos entre sus manos, con seguridad referidos a noticias del momento que tan bien manejaba. Sobre la base de esta tela, en 1966, el artista Álvaro Núñez Rebaza elaboró un dibujo para iluminar la primera edición de la *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, obra de Alberto Tauro del Pino, un clásico de la bibliografía peruana.

Pero regresemos al citado número de *El Perú Ilustrado* del 4 de mayo de 1889. Para complementar visualmente el 50 aniversario de “El Decano”, se publicaron, además, las imágenes de dos de los tres locales ocupados por este diario a lo largo de su historia: la Casa de la Pila en la calle del Arzobispo, el inmueble de la calle de San Pedro y el de la calle de La Rifa, gracias al dibujo de Paulino Tirado.

6. Conclusión y discusión

De acuerdo con las evidencias encontradas en las fuentes consultadas, sobre las cuales se describe el presente artículo, se reconoce la relevancia de Amunátegui como uno de los precursores de la prensa moderna peruana. A lo largo de la investigación se constató que tanto en los diarios como en las revistas y en las fuentes secundarias analizadas los datos referidos a Amunátegui se repetían. La única fuente que proporciona evidencias nuevas es el libro de Manuel Bachmann (2013), descendiente de Amunátegui: *Manuel Amunátegui y lo no contado de la real historia de “El Comercio”*.

De tal forma, sobre la muestra recogida es importante resaltar que no ha habido un esfuerzo del diario *El Comercio* ni de los diarios peruanos limeños y tampoco de los investigadores de humanidades en general por abordar el estudio de un hombre considerado como uno de los pioneros del periodismo libre peruano.

Notas

- 1 Alejandro Villota nació en Argentina en 1803. Como parte del Ejército Libertador llegó a Perú en 1820 bajo las órdenes del general José de San Martín, con el cargo de Auditor de Guerra (Basadre, 1983, p. 295). En la batalla de Ayacucho luchó bajo el mando del coronel mayor Juan Antonio Álvarez de Arenales. En 1847 viajó a Estados Unidos y luego a Europa para empaparse sobre los adelantos industriales relacionados con el periodismo y comprar maquinaria para la imprenta y la fábrica de papel que abrió al siguiente año (Gargurevich, 1991, pp. 69-71). Por motivos de salud se separó de la dirección de *El Comercio* en 1859, momento en el cual se dirige a Francia. Soltero y sin herederos, falleció de cáncer al estómago en París, el 20 de febrero de 1861 (Bachmann, 2013, pp. 15-24).
- 2 Biblioteca Nacional del Perú (2021) Colecciones de publicaciones periódicas. <https://www.bnp.gob.pe/colecciones/publicaciones-periodicas/>.
- 3 A partir del 11 de mayo de 1839 el logotipo fue modificado y cambiado.
- 4 Hasta ese año vivía en su interior la familia Bachmann-Amunátegui, es decir los nietos de Manuel Amunátegui, quienes habían nacido y crecido en ella.
- 5 Pedro Félix Vicuña Aguirre nació en Santiago de Chile, el 21 de febrero de 1805; de él se dice que "estaba llamado a grabar con letras de oro su nombre en los anales del periodismo chileno y en las páginas de la historia". En 1845, se estableció en Perú durante ocho meses, debido al destierro impuesto por apoyar la candidatura presidencial del general Ramón Freire a través de *El Republicano*. Falleció el 24 de mayo de 1874, en su ciudad natal (Varios autores, s/f, pp. 553-554).
- 6 Conocido también como *Cartas sobre el Perú*, es publicado en 1847, en España, por la Imprenta y Librería del Mercurio.
- 7 Historiador (1903-1980). Director de la Biblioteca Nacional, se consagró a reconstruirla a raíz del incendio de 1943. Así mismo, fundó la Escuela de Bibliotecarios (1944) y fue director del Departamento de Relaciones de la Unión Panamericana (1948-1950).
- 8 Manuel Bachmann Amunátegui era nieto de Manuel Amunátegui.
- 9 Luis Carranza Ayarza nació el 10 de octubre de 1843 en Ayacucho. Sobrino de la esposa de Amunátegui, a los doce años quedó huérfano, razón por la cual pasó a la tutela de su tío político en Lima (Gargurevich, 1991, p. 71). Estudió medicina en la Universidad de San Marcos, dedicándose, entre otras labores, al periodismo científico y a la política. Es uno de los fundadores del Partido Civil. Médico de cabecera de Amunátegui, falleció en la ciudad de Lima, el 28 de julio de 1898.
- 10 José Antonio Miró Quesada nació el 19 de enero de 1845 en Panamá, cuando este territorio todavía formaba parte de Colombia. A los dos años de edad llegó con su familia al Callao. Desde el puerto chalaco fue corresponsal de *El Comercio* a partir de 1867; igualmente, dirigió la edición en español de *Lima and Callao Gazette* (1869) y de *South Pacific Times* (1873). Falleció en Lima, el 30 de noviembre de 1930 (Tauro del Pino, 2001, p. 1681).

Referencias bibliográficas

- Bachmann Alfaro, M. (2013). *Manuel Amunátegui y lo no contado de la real historia de "El Comercio"*. Edición del autor impresa en Alora.
- Basadre, J. (1983). *Historia de la República del Perú. 1822-1933*, tomo II. Editorial Universitaria.
- Bodas de Oro. (1889, 4 de mayo). *El Perú Ilustrado*, 104, 1330.
- Calvo Zárate, J. J. (2014, 15 de agosto). *Copia fiel de la partida de defunción de Manuel Amunátegui*. Archivo Histórico Arzobispal de Lima.
- Crónica. (1886, 6 de noviembre). *El Comercio*, p. 1.
- Don Manuel Amunátegui. (1886a, 21 de octubre). *El Comercio*, p. 2.
- D[on]. Manuel Amunátegui (1886b, 20 de noviembre). *El Comercio*, p. 1.

- Fuentes, M. A. (1860). *Guía Histórica-Descriptiva, Administrativa, Judicial y de Domicilio de Lima*. Librería Central. <https://archive.org/details/guiahistoricodes00fuen/page/274/mode/2up>
- Gálvez, J. (1966). *Nuestra pequeña historia*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Gargurevich Regal, J. (1991). *Historia de la prensa peruana. 1594-1990*. La Voz Ediciones.
- Guía Necro-Social de Lima, Callao y Balnearios en inglés y castellano*. (1956). Pax S. A. Editores.
- Inserciones. Don Manuel Amunátegui. Editorial de "El Perú". (1886, 6 de noviembre). *El Comercio*, p. 4.
- Lastarria, J. V. (2014). *Obra narrativa*. Universidad Alberto Hurtado.
- Macera, P. (s/f). *Historia del Perú. Independencia y República*. Studium.
- Mayer, D. (2020). *Vida interna. Autobiografía de Dora Mayer*, tomo I. Heraldos Editores.
- Peralta Apaza, L. (2020). Mariano Herencia Zevallos y Larrauri. "El último eslabón militarista al civilismo". En *Presidentes y Gobernantes del Perú Republicano* (pp. 221-225). Municipalidad de Lima.
- Pérez Arauco, C. (2009). Los creadores de "El Comercio" en el cerro de pasco. [Blog] *Pueblo Mártir*. <http://pueblomartir.wordpress.com/2009/12/31/los-creadores-de-%E2%80%99Cel-comercio%E2%80%99D-en-el-cerro-de-pasco/>
- Porrás Barrenechea, R. (2010). *El periodismo en el Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porrás Barrenechea.
- Tarma (Correspondencia de "El Comercio"). (1886, noviembre 4). *El Comercio*, p. 4.
- Tauro del Pino, A. (2001). *Enciclopedia Ilustrada del Perú*. Peisa, El Comercio.
- Varillas Montenegro, A. (2008). *El periodismo en la historia del Perú. Desde sus orígenes hasta 1850*. Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres.
- Varios autores. (s/f). *Chile a color. Biografías*, tomo II Editorial Antártica.

En los márgenes del poema: la concepción fractal o multidimensionada de la poesía en la ensayística de Javier Sologuren

In the Margins of the Poem: The Fractal or Multidimensional Conception of Poetry in Javier Sologuren's Essays writing

Alex Morillo Sotomayor

Universidad Científica del Sur, Lima, Perú
 Contacto: amorillo@cientifica.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-2232-903X>

RESUMEN

La producción ensayística del poeta peruano Javier Sologuren es una de las facetas poco conocidas y estudiadas del escritor. Este trabajo plantea una aproximación al pensamiento estético de Sologuren a partir de la revisión de algunas de las ideas más importantes de sus notas y ensayos en relación con la concepción y la realización de la poesía. El análisis tomará como referencia el poema "Márgenes", incluido en la colección *Folios del enamorado y la muerte* (1980). Se trata de un texto que materializa, desde un plano visual sugerente y una textualidad interpelante, algunas de las ideas de aquel pensamiento estético, como la forma regeneradora y la tensión superficial del poema, los principios de la simultaneidad y de lo lúdico, la significación desbordada en el espacio del poema y la afectividad como esencia y detonante de esa significación. Asimismo, con la intención de sintetizar las intuiciones estéticas de Sologuren, definiremos la caracterización del poema objeto de estudio como una textualidad fractal o multidimensional, en la medida que su naturaleza y su lógica de composición revelan una complejidad desafiante para la comprensión de un lector que se enfrenta a la emergencia de tres poemas camuflados bajo la forma de una sola textualidad. Una emergencia que, además, revela la existencia de diversas voces, consciencias, estructuras; en suma, de diversas condiciones de lenguaje.

Palabras clave: Javier Sologuren; Producción ensayística; Concepción y realización de la poesía; Poema multidimensionado o fractal

ABSTRACT

The essay production of Peruvian poet Javier Sologuren is one of the less known and less studied facets of the writer. This work offers an approach to the aesthetic thought of Sologuren, from the review of some of the most important ideas of his notes and essays related to the conception and realization of poetry. The analysis will focus on the poem "Márgenes", which is part of the collection called *Folios del enamorado y la muerte* (1980). From a suggestive visual plane and a questioning textuality, this text materializes some of those ideas of aesthetic thought, such as the regenerative form and the surface tension of the poem, the principles of simultaneity and playfulness, the overflowing meaning in the space of the poem and affectivity as the essence and trigger of that meaning. At the same time, summarizing Sologuren's aesthetic intuitions, we will define the characterization of the poem as a fractal or multidimensional textuality, to the extent that its nature and compositional logic reveal a challenging complexity for the reader's understanding who faces the emergence of three poems camouflaged under the form of a single textuality. This emergence also reveals the existence of diverse voices, consciences, structures; in short, of various conditions of language.

Keywords: Javier Sologuren; Essay Production; Conception and Realization of Poetry; Multidimensional Poem; Fractal Poem.

1. Introducción

No cabe duda de que Javier Sologuren es una figura fascinante. Y lo es porque su trayectoria da cuenta de una versatilidad y de una proliferación admirables en el terreno de la escritura: poeta con nada menos que veinticinco colecciones reunidas, siempre bajo el título unificador de *Vida continua*; traductor de poesías de diversas latitudes, como Francia, Italia, Suecia, Brasil, Japón, entre otras; editor a cargo de uno de los proyectos más importantes e imprescindibles para comprender el desarrollo de la poesía peruana (las Ediciones de la Rama Florida); antologador de títulos claves para determinar el canon poético peruano, como *La poesía contemporánea del Perú* (1946, junto a Jorge Eduardo Eielson y Sebastián Salazar Bondy) y la *Antología general de la literatura peruana* (1981); y uno de los últimos ensayistas enciclopédicos y realmente lúcidos que nos entregó la literatura peruana.

Consideramos necesario, ante una trayectoria de tal alcance, ensayar algunas ideas que conecten las diversas escrituras de Sologuren. En esta oportunidad, intentaremos vincular, aunque sea breve y parcialmente, dos de esas escrituras: la poética y la ensayística, a partir del comentario de uno de los poemas que, desde nuestra perspectiva, representa muy bien la complejidad y riqueza del pensamiento estético del autor. Este es el poema en su integridad:

escribo	al pasar
en la zona	acá la
del silencio	mano
no toco el	al trazar
centro / sólo	las letras
lo limito	o al picarlas
el centro	he dado
es un corazón	el huidizo
en blanco que	salto
sin embargo	el blanco
está latiendo	queda
lee en ese	blanco
centro	blanco
desvía	del deseo
la mirada	de escribir
unos grados	de anotar
a la derecha	silencios
allí está	entre estas
el poema	dos columnas
nunca	está el poema
alcanzado	la ausencia

es ese su	siempre
espacio	presente
en esta	pero existen
columna	márgenes
gotean	escribo
palabras	en la
nada más	zona
que palabras	del silencio

(Sologuren, 2014, pp. 208-209)

El título del poema es “Márgenes”, está dedicado a Octavio Paz y aparece en la colección *Folios del enamorado y la muerte* (1980). Una primera impresión sobre el texto puede generar ciertas preguntas sobre las que esbozaremos algunas respuestas, acudiendo a las reflexiones que se encuentran en los ensayos de Sologuren: ¿dónde está realmente el poema anunciado por el sujeto lírico?, ¿será que su “ausencia” es la señal de que su propia naturaleza no cabe, por alguna razón, en la textualidad que la anuncia?, ¿la “zona del silencio” solo es un lugar posible para la aparición del poema o encierra en sus *márgenes* una significación singular más compleja?, ¿el poema del que se habla se llegó a escribir o está por escribirse?, ¿las palabras de ambas columnas son los insumos para el poema que posiblemente aún no se escribe?, ¿las palabras de ambas columnas son los restos del poema que se escribió y que, por alguna razón, ya no aparece?, ¿lo que estoy leyendo se reduce a ser el poema sobre un poema que ya no está?

2. El poema y su forma regeneradora

Un primer asunto importante que destacaremos de la faceta ensayística de Sologuren es su convicción de una concepción vitalista y orgánica del poema. Esta concepción se puede rastrear, por ejemplo, en su ensayo “La mente abstrae”, donde sugiere una suerte de oposición entre la “fuerza” de la razón (patente en el gesto de abstracción del hombre) y la “fuerza” dinámica y heterogénea de la realidad. Lo que lleva a Sologuren a identificar este contraste es una visión crítica sobre la racionalidad mecanicista o automatizada del hombre moderno, toda vez que la abstracción aludida es asumida como un “desfase” o un “esquivo encuentro” que “corta las amarras” de cualquier elemento que refiere respecto de su entorno inmediato o su anclaje vital. Desde esta perspectiva,

la razón superlativa del hombre genera el efecto paradójico de, por un lado, acercarnos a una idea más profunda de la realidad y, por el otro, hacernos olvidar de la experiencia libre de la misma, sustentada en la intuición, la emotividad y la imaginación:

Quizá no sea excesivamente aventurado afirmar que toda la historia intelectual se reduzca a ese esquivo encuentro, a esas nupcias diferidas entre lo que plantea la razón y lo que la vida (entiéndase: sangre, instinto, azar, deseo, sentimiento) va surtiendo originalmente por sí misma. (Sologuren, 2005, p. 35)

Parece que existe, entonces, una diferencia insalvable entre la esquematización sobre el mundo que ofrece una razón desapasionada, sin anclaje vital, una razón maquinada fuera de las revoluciones e intensidades del espíritu, y la realidad que siempre será heterogénea, caótica y fértil, llena de “diversidades infinitas y alucinantes” (Sologuren, 2005, p. 35). No obstante, la concepción vitalista y orgánica de Sologuren, influenciada entre otras tendencias del pensamiento por la estética idealista de inicios del siglo XX, ve en la poesía el “rescate” y la “redención” que supera aquella diferencia¹. En tal sentido, la creación poética se erige en un tipo de abstracción muy particular que equilibra las dos fuerzas:

En medio de esas dos fuerzas, necesarias pero de signo contrario, se sitúa —nos parece— la creación poética y la artística. El flujo vivencial que nutre ambas manifestaciones encuentra su cauce en la forma. La forma es así rescate y redención de las oscuras peripecias vitales. (Sologuren, 2005, p. 35)

Detrás de la idea de la poesía como *forma regeneradora de un equilibrio* se propone —con Sologuren— la defensa de la materialidad restituida y vivificada del lenguaje; es decir, la defensa de un lenguaje, como el poético, que hace resistencia en la consciencia del hombre y asalta su racionalidad supuestamente infranqueable para liberarla del pragmatismo tendencioso que opera en el mundo. Confiar en lo apuntado por Sologuren es hacer propia la sospecha de que el lenguaje perdió el poder de legitimarse como forma: dejó de ser estimulante, se mimetizó con un sistema-mundo francamente alienante, normaliza el comportamiento de los que ven en las palabras una rutina y un sometimiento. En suma, se perdió en

las profundidades de una abstracción sembradora de automatismos, desconociendo un impulso verdaderamente humano. Por estos motivos, el lenguaje debe recuperar su condición de forma: como resistencia, como disidencia, como diferencia, como sin sentido, como conjetura, como silencio, como juego, como liberación, porque todas estas variantes encierran una significación sorprendente e irreductible. Esto puede hacerlo a través de su materialización reinventada en los dominios de la poesía.

La forma del poema que se citó al inicio es una buena muestra de las reflexiones anteriores de Sologuren, porque interviene o asalta la racionalidad del lector. Es más, podría decirse que el texto vuelve extraña o por lo menos impredecible su forma, porque aparenta ser la constitución de un solo poema que juega con la comprensión del lector a partir de su gesto autorreferencial (*el poema está aquí, en mi centro, aunque no lo veas*). Así, cuando el lector recién empieza a creer en esa posibilidad, surge otra tentativa: podría ser también que el supuesto poema escondido entre las columnas es el guiño expresivo que juega con la latencia de más de un poema “nunca alcanzado” (por ahora). La forma irreductible e impredecible de lo poético se asoma en la mente del lector para liberar su racionalidad, que seguramente intenta ubicar en medio de los versos una interpretación que no se salga de una prefiguración en la que el poema es imaginado como una composición uniforme, sin fisuras ni desgloses. De esta manera, “Márgenes” quiere resistirse a cualquier esquematización o encasillamiento donde las proporciones son unitarias, como si se tratara de un texto con una sola condición de lenguaje, una sola voz, una sola consciencia, una sola estructura y una sola lectura.

Dicho de otro modo, el poema citado quiere desencadenar una multiplicidad de sentidos desde la diferencia que marca su forma; es decir, desde la posibilidad de ser todo menos el poema del que se habla: solo su eco, apenas su huella, acaso su punto de partida, pues ni siquiera sabemos de qué trata el “poema nunca alcanzado” que *yace* en la “zona del silencio”: cuántas palabras o versos tiene, en cuántas estrofas se divide (si es que es divisible), qué imágenes lo sustentan, qué tono o registro le da vida y a qué ritmo se mueve. Pero, al mismo tiempo que no es el poema del que tanto se habla, nada impide que sea la expresión de un segundo poema: el que

se deja leer apelando a una *lectura vertical* de las columnas, rompiendo la *lectura horizontal* que insiste en la apariencia de versos fragmentados y marcados por una distancia. Este último poema encierra otro motivo: el acto de la escritura, el mismo que se grafica a partir de otros actos, como el tocar, el trazar o el picar, lo que en definitiva expone la realización de un gesto que hace formas hipersensibles con las palabras: palabras con bordes, con límites, con texturas; en fin, palabras en tanto corporalidades flexibles o dinámicas (palabras que “gotean”). O, como apunta Ricardo Silva-Santisteban, palabras que intentan crear una sensación plástica (2014, p. 13). A fin de cuentas, el acto de la escritura se asume en este segundo poema como un devenir; es decir, como un gesto cuya fuerza apenas se sostiene por las materialidades verbales fluyentes.

Un segundo poema con esas características es posible, porque desde la mirada de Sologuren, como advierte Eduardo Chirinos (2016), la historia personal y social del hombre va cayendo en ocultamientos e inmovilizaciones por el paso del tiempo, y es la creación poética la práctica elegida para desenterrar y dinamizar esas dimensiones ocultas y estáticas; así, al sacarlas a la luz y darles movilidad, se les da existencia a través de las palabras. De este modo, la oposición inmovilidad/muerte-movilidad/vida es una cuestión central en la concepción que maneja Sologuren sobre el alcance de la escritura poética. Precisamente, esta oposición —que Chirinos reconoce y analiza con lucidez en el poema largo “Recinto” (1967)— se explora en “Márgenes”, donde el despliegue visual de su composición y las alusiones que grafican el afán expresivo del hablante poético (tocar-limitar-latir-desviar-gotear-trazar-picar-saltar-desear) hacen de su escritura un gesto dinámico y vivificador.

Con ánimos de alimentar la interpretación que supera la idea del poema unitario, diríamos que se deja apreciar un tercer poema en la “zona del silencio”. Para que se entienda mejor: si la existencia de aquella zona es la prueba de que un poema (que en el instante mismo de la lectura es pura potencia o virtualidad) puede habitarla, nada impide que imaginemos que la sola delimitación de esa zona le da al silencio una anatomía y, por lo mismo, alguna forma en la que una significación lucha por hacerse campo: un corazón en blanco que “está latiendo”. Los cuatro últimos versos de la columna de la derecha

revelan qué tan cercana es esa posibilidad: “escribo / en la / zona / del silencio”, como si una suerte de escritura invisible cargara de sentidos a esa dimensión blanca sitiada por las palabras. Pero el silencio resulta ser más que una zona delimitada, como si se tratara de un silencio interior que existe en medio de las columnas; también hay que dar chance a la latencia de un silencio exterior ubicado fuera de ellas, lo que vendría a ser el espacio exterior del texto “Márgenes”. De manera que el silencio interior no es el producto de dos columnas que hacen presión a un centro “blanco”, sino más bien se deja ver como el fragmento silencioso que fijaron ambas columnas a partir de una dimensión silenciosa mucho mayor y rica en sentidos. Entendido de esta forma, el silencio es, por otro lado, una buena pista para saber por qué “Márgenes” está dedicado a Octavio Paz: para el poeta y ensayista mexicano, todo silencio supone un callar siempre, lo que a su vez implica alguna forma de comunicación latente: “Y aun el silencio dice algo, pues está preñado de signos” (Paz, 1998, p. 31).

La poética de Sologuren dialoga, como se puede ver, con una estética del silencio explorada no solo por pensadores como Paz, ya que, en esa línea, se puede ubicar las ideas de otros autores interesantes. Por ejemplo, tenemos lo propuesto por José Ramírez González (1992), quien le reconoce al silencio su capacidad de ser signo y, por ende, de concretarse en los discursos y provocar sentidos a partir de esa materialización. La palabra y el silencio vienen a ser *modos expresivos* que suponen competencia y poder para su realización. El silencio, asegura el crítico español, puede concebirse como una entidad abstracta que, al ser nombrada, no da cuenta de algún tipo de presencia o fenómeno, sino todo lo contrario: al decir “silencio”, lo que se nombra es lo que no aparece, la ausencia misma, constituyéndose en la metáfora de lo inefable o lo inexpresable. Asimismo, el silencio es lo tácito en la expresión, aquello que no se dice en el decir y que se dice cuando se calló. Los sentidos que no se expresaron directamente no tienen menos existencia que los que sí. Estos sentidos *callados* permanecen en la idea, que viene a ser otro signo que elaboramos cuando interactuamos con la realidad. De modo que siempre expresamos más de lo programado en nuestras intenciones; por ello, lo tácito es una condición inherente a cualquier expresión humana, sea verbal o no. Y entre todas las expresiones conocidas, es acaso la poesía la más

“decidida”, por expresar aquella realidad que de por sí desborda todo lenguaje (Ramírez, 1992, pp. 23-37).

La condición tácita del silencio adopta otra caracterización desde el enfoque de la crítica española María del Carmen Bobes Naves, para quien aquel puede operar como un “subtexto”; es decir, el signo que se “esconde” tras el discurso saturado de palabras. Un subtexto que acaso puede llegar a ser más clamoroso (1992, p. 109). La autora también advierte el carácter integral del silencio en las múltiples manifestaciones artísticas. Su pertinencia, su alcance significativo — aclara—, no solo depende de la contraposición con los signos y las formas visibles de estas artes, ya que estos mismos signos y formas le otorgan sentido. El silencio se abre campo en estas composiciones. En el caso de las verbales, las propias palabras, en el derrotero de su significación, revelan la particular incidencia silenciosa de los sentidos referidos de manera indirecta, los cuales serán inducidos por el lector que explora la “arquitectura del texto”. En suma, así como la hoja en blanco —manifestación primera del silencio— “acoge” a la palabra, esta misma “reclama” silencio mediante la participación del lector (Bobes Naves, 1992, pp. 100-108)².

En función de las sospechas expuestas en este apartado, si damos cabida a la existencia de tres poemas que se camuflan bajo la apariencia de uno solo, cae por su propio peso el hecho de aceptar la convivencia en esa unidad engañosa de diversas condiciones de lenguaje, de diversas voces, de diversas consciencias, de diversas estructuras y de diversas lecturas. Nada más y nada menos que un poema fractal.

3. Un texto y tres poemas: la “tensión superficial” de la forma

Sologuren reflexiona sobre la forma regeneradora del poema (y del arte en general) en más de una ocasión. Ello lo vemos en el texto “El agua y la forma”, donde se asombra por la relación entre una materialidad siempre fluyente, como el agua, y una forma siempre pasajera, como el chorro o la gota. De la observación sobre los misterios que encierran fenómenos tan sutiles, Sologuren concluye que la forma en el arte se erige en un principio ordenador que cohesiona la materia fluida, sea esta verbal, sonora o plástica.

Estas intuiciones son impulsadas, como ya se dijo, por una visión vital y orgánica. Además, esto

se nota porque, primero, Sologuren encuentra en los elementos de la naturaleza los pretextos ideales para armar una concepción sobre lo poético; y, segundo, porque proyecta una suerte de *vitalidad de la forma poética* que nos ubica en el instante mismo de la composición del poema, lo que nos hace pensar en que la forma, antes de ser una superficialidad consumada que resolvió en su trazado lo que le toca leer y comprender al lector, se erige más bien en una “tensión superficial” (Sologuren, 2005, p. 50), de la que emerge una materialidad bullente, intensa, fluyente —la corriente incesante de sentidos que viaja por el lenguaje—, apenas contenida o resistida por la fijación pasajera e inestable de las palabras. Si el lector, portador también de su propia fuerza inventiva, escarba apenas en medio de esas palabras, será esa corriente de sentidos o magma incontrolable la que inunde el poema y su mente.

Sologuren va a la caza de esta idea en otro texto titulado “Me hallo formando parte de una larga cola”. Allí aprovecha el relato sobre su traslado rutinario hacia las afueras de la ciudad de Lima para confesar cómo en el camino da cuerpo a una imagen (un “zumbido inicial”) hasta la concreción del poema o la “criatura”. La *tensión superficial* de la que habla proviene, entonces, de “una frase desprovista de significación”, de “una serie de sonidos encadenándose cadenciosa y obsesivamente, suerte de estuche sonoro dispuesto a recibir la vida del sentido”. Es una tensión en la que vibra una “cadena primigenia” o una “permanente secreta forma engendradora a la vez que el sustento del entero cuerpo engendrado. Es la estructura” (Sologuren, 2005, p. 168). Si insistimos en la complicidad con Paz, este por su parte explica que existe un ritmo secreto que rige el continuo vaivén de las palabras y el límite de la consciencia del poeta, que por cierto es continuamente rebasado, un ritmo secreto o subterráneo que brinda a la creación poética su poder de seducción (1998, pp. 52-53).

Si Sologuren insiste en hablar de una materialidad fluyente en los términos de una corriente, una serie o una cadena de sentidos incesante que alimenta a la forma del poema, acaso aquella materialidad puede entenderse mejor como un lenguaje interior, subterráneo, secreto (“permanente secreta forma”) que acecha a la consciencia creadora del poeta y este *traduce* en un lenguaje exterior que se asoma en la *tensión superficial*. El resultado de

todo esto es el reconocimiento de una subjetividad poética capaz de multidimensionar la significación y el lenguaje; es decir, capaz de imaginar y creer en múltiples posibilidades de realización de los sentidos y en múltiples circunstancias de lenguaje, todas ellas reflejadas en una compleja simultaneidad que recoge el poema³.

Estos últimos apuntes sobre los ensayos de Sologuren resultan más que útiles para graficar lo que sucede en “Márgenes”, debido a que ayudan a identificar, antes que nada, la pretensión de poetizar sobre el principio de simultaneidad del que depende la composición de ese poema fractal. Su forma encarna, ciertamente, una *tensión superficial*, porque está bien marcada la temporalidad del presente gracias a ciertos verbos estratégicos que se despliegan por el texto: “escribo”, “no toco”, “lo limito”, “está”, “lee”, “desvía”, “gotean”, “queda”. Estos se erigen en la expresividad máxima de aquella tensión, toda vez que concretan la existencia de las escrituras paralelas de los tres poemas instantáneos que se superponen en la apariencia de uno solo.

No es difícil deducir de lo anterior cómo es que las palabras que componen “Márgenes” se exponen como constituciones frágiles y permeables (“en esta / columna / gotean / palabras / nada más / que palabras”) ante una sensación de simultaneidad que no hace más que revelar una significación siempre desbocada, fuera de la contención que ofrecen esas mismas palabras. Se trata de una significación que nos lleva a imaginar su desglose a partir de la existencia de un *lenguaje interior* (la corriente, serie o cadena secreta de sentidos), que se relaciona con dos de los tres posibles poemas que estamos identificando: a) “el poema / nunca / alcanzado” y del que no sabemos mucho, salvo que debería ocupar el centro o la “zona del silencio”; y b) el poema escondido en esa misma zona del silencio y que se metaforiza en el texto como “un corazón / en blanco que / sin embargo / está latiendo”. Resulta por lo menos curioso que aparezca en estos versos el adversativo “sin embargo”, pues en realidad sugiere, antes que un acoplamiento armonioso entre los poemas posibles, un desfase, una fricción o —como insiste Sologuren— una *tensión superficial*. La tensión se incrementa con la presencia del otro lenguaje, el exterior, que se concentra en el tercer poema conformado por las palabras de ambas columnas y que quiere hablarnos de la escritura como

un gesto que multidimensiona-multiplica la voz, la estructura y la circunstancia de lenguaje que el texto ofrece. Un gesto que pluraliza, abre, flexibiliza; en suma, potencia precisamente aquella corriente de sentidos que el texto apenas si puede referir, pero no puede contener o controlar en una sola idea y forma de poema.

En este punto de la reflexión sí cabe encontrarle una mayor razón al título del texto ya que, a fin de cuentas, parece sugerir que el lector no tiene otra alternativa que mirar de reojo al poema hecho de poemas. Su mirada está al margen —vale decir, fuera de la integridad del texto—, por lo que le queda conformarse con un asomo oblicuo, fragmentado, desde el desacomodo. El lector no puede darle la cara de frente al texto y solo se aproxima a los bordes de los poemas que se superponen en este.

4. Jugar al sinsentido tiene mucho sentido

Este asunto del poema fractal o de la multidimensionalidad del texto y su desglose en tres poemas, ¿tendrá algún fundamento lúdico?; la disposición visual del texto, ¿es la concreción lúdica de un hecho de lenguaje?; si el yo poético (al menos el más visible de los tres posibles hablantes) encausa el recorrido y el comportamiento del lector (“lee en ese / centro / desvía / la mirada / unos grados / a la derecha”), ¿es señal de una suerte de coparticipación lúdica?; ¿es lúdico el hecho de que la aparición de los tres poemas dependa de un efecto de simultaneidad? Estas son preguntas que pueden encontrar respuestas tentativas en otras reflexiones de Sologuren. Nos referimos, por ejemplo, al ensayo “El consentido juego del sinsentido”, donde la cuestión lúdica encuentra eco en la idea de la liberación:

El disparate literario (poético, en verdad) agiliza la mente; permite escaparse —aunque sea por unos momentos— a la lógica concatenadora y aletargadora de los hechos cotidianos; toca los linderos del acertijo o el chiste y, como estos provoca un conato liberador de las leyes del sentido común. En su juego gratuito y libre se halla la razón de su ejercicio. (Sologuren, 2005, p. 37)

Resulta atractivo el empleo de una caracterización como la de “disparate” para graficar el alcance del impulso poético que supera lógicas, hechos y ritmos cotidianos. Con esto Sologuren quiere decir que el poeta tiene, en el poder refundador del *sinsentido* ficcional, la posibilidad de instaurar nuevos órdenes

y nuevos ritmos que comprometen a las dos fuerzas que él, como vimos al inicio, identificaba en la razón y en la realidad. También es atractivo el hecho de que aquel *sinsentido* ficcional de la poesía se asocie a la noción de la aceleración (“agiliza la mente”), pues una asociación así invita a pensar en un paralelismo entre la aceleración poética y la aceleración deshumanizante reflejada en la carrera ciega del hombre hacia un ideal del progreso cada vez más desnaturalizado. Para decirlo de otro modo: si el mundo le paga a la poesía con una aceleración vital llena de automatismos y circunstancias deshumanizantes, ella responde con otra aceleración, la del lenguaje, con el fin de generar en el hombre el desconcierto o el desacomodo que lo obligue a reiniciar su relación con las palabras, como si la poesía (el arte en general) fuese el paso obligado para sobrevivir (y resistir) en el lenguaje sin ser absorbidos por los vicios de la otra aceleración.

Por otro lado, explorar los límites del *sinsentido* ficcional o del juego poético, a la luz del acertijo o el chiste, es hacer un lugar en el terreno del poema a los actos de la especulación, la sospecha, los dobles o paralelismos del sentido, la ironía, la duda, la negación, el absurdo; en suma, todos los actos que la racionalidad convencional del hombre descartaría por no ser sustentos “serios” del lenguaje. A esto hay que sumar otra consideración: imaginar a la poesía como un “juego gratuito y libre” trae consigo la apuesta por su fuerza contracultural, toda vez que la gratuidad y la libertad que se defienden con la poesía hacen de esta una experiencia que supera la aceleración deshumanizante de la cultura.

Leemos “Márgenes” desde la perspectiva que brindan estas ideas de Sologuren y nos quedamos con la impresión de que su lector no solo juega en/con el poema, sino además *él es un juego* dentro del texto, porque no se trata solo de con quién juega o qué juega, sino de con qué juega y qué se juega. ¿Siempre gana *algo* el lector tras la lectura de un texto como “Márgenes”? Y para ello, ¿debe soltar o desprenderse de otra cosa?, ¿textos así nos afianzan como usuarios que ganamos un horizonte mucho más sensible, flexible y crítico sobre el lenguaje o ponen en jaque —al límite y bajo revisión— lo que creemos ser como portadores y prolongadores de un lenguaje? ¿Leer poesía de este calibre representa nuestra inscripción en una experiencia más amplia y diversa de lenguaje o nuestro destierro por llegar a conocer *el más allá* o los

márgenes de una experiencia que no sabemos definir ni comunicar?

Si el lector, por alguna razón, llega a una de estas preguntas creemos que se puede sentir parte de una experiencia significativa que se legitima por el simple hecho de ubicarse en un posicionamiento de intersticio donde no ve plenamente, pero vislumbra la gran potencialidad del texto. Vislumbra, por ejemplo, un entramado rítmico en el que cada uno de los tres poemas posibles representa una aceleración particular que lucha por abrirse paso en medio del efecto de simultaneidad que ofrece la textualidad matriz que los cobija, lo que por extensión implica diversas formas (y tiempos) de comprensión sobre cada poema, sobre la relación poema-poema y sobre la relación poema-texto. También llegará a percibir que, a veces, se gana más en la duda o en la negación que en la predecible certeza: no es un único poema, no es una sola voz, resulta difícil que esto sea obra de una sola realización de la consciencia, tampoco hay una sola estructura o composición.

5. La sugerencia visual o el origen de la forma

Cuando Sologuren se preocupa por el curso de la historia, reconoce, en notas como “La imaginación de la letra”, una suerte de “estado embrionario” de la escritura, el cual pertenecía a una edad premoderna y que registraba un tipo de representación analógica y sintética en función de aquello que esa escritura quería referir. De modo que la escritura era una expresión visual donde la imagen construida mediante el trazo proyectaba la imagen de los objetos, seres o actos referidos. Era como si la escritura encarnara, en su materialidad misma, las formas del mundo. Y cuando llega la modernidad a la vida del hombre, la escritura experimenta un “estado evolucionado” donde emerge el signo de la palabra para incursionar en una serie de convencionalismos que reemplazan lo analógico de la representación por el ejercicio de la abstracción. En este estado, la escritura gana una densidad tal que hace que las palabras no se parezcan a lo que refieren. Las palabras, digámoslo así, valen más por la traducción lógica que hacen del mundo y no tanto por evocar ellas mismas las formas del mundo⁴.

En esta revisión del recorrido histórico de la escritura, Sologuren parece identificarse otra vez con una concepción vitalista y orgánica de la poesía, puesto que, según él, el poeta, invadido por una sensación

nostálgica, retoma el origen de la escritura. Se trata de un retorno a las “figuraciones arcaicas”, lo que permite que la escritura recupere “su condición de imagen”. El poeta reestablece el vínculo entre la semejanza y la “sugerencia visual” en su escritura, donde las letras, manuscritas o impresas, vuelven a ser “composiciones ópticas”; por lo tanto, las letras: “Se concentran, se abren o estallan; discurren en trayectorias insólitas o colman nítidamente la silueta de un objeto” (Sologuren, 2005, p. 46). En ello consiste, continúa Sologuren, el lirismo de la escritura poética, toda vez que las letras ganan “espíritu” y encarnan en su materialidad la imaginación⁵.

Si el poeta retoma, como dice Sologuren, el origen de la escritura, ¿podría afirmarse, de igual manera —como lo hizo en su momento Charles Baudelaire— que ese mismo poeta retoma la infancia del lenguaje?⁶ Acaso con la recuperación de la sugerencia visual en la poesía también se recupera la sensación del asombro ante las palabras que nos descubren el mundo y la exploración incesante de sentidos con la que se renombra permanentemente al mundo, tal y como ocurre cuando de niños nos asomábamos a la vida desde el lenguaje. El poeta-niño, gracias a su incursión liberadora en el lenguaje, regresa y nos retorna a una suerte de infancia para salvarnos de las condiciones duras-adultas que imponen la lógica, la regulación, la uniformización, la corroboración, la proporcionalidad, la exactitud, etc. En todo ello no hay nada más provocador que ver (otra vez), en la poesía que imagina Sologuren, un gesto contracultural, porque, al ser sugerencia visual, rompe la *abstracción seria* del lenguaje que recubre las cosas. La poesía, desde sus letras refundadas y emancipadas, desmonta el lenguaje que estaba ocupando el lugar de las cosas para la emergencia de ellas mismas. En la sencillez de las formas regeneradoras y liberadoras del poema es donde aparecen las cosas y no solo lo que se dice de estas: si en “Márgenes”, por ejemplo, la voz anuncia la existencia de una zona, es porque esta se aprecia visualmente; si alude a columnas, estas se dejan ver; si se habla de un centro, este es innegable en la composición del texto; y si el yo dice que las palabras gotean, pues estas, en efecto, parecen caer o fluir vertiginosamente por entre las columnas⁷.

Lo estimulante de todo esto es que la condición fractal-lúdica de la poesía, que pone en primer plano la *performance* infantil tanto del poeta como del

lector, es el rasgo que conecta la poesía de Sologuren con una tradición peruana donde otros poetas-niños se posicionan. Pensemos, por ejemplo, en aquellas figuraciones infantiles de José María Eguren que juegan a sugerir la misma experiencia de la poesía y aparecen en poemas como “La dama i”, “La niña de la lámpara azul” y “Peregrín cazador de figuras”. Asimismo, tenemos las primeras insinuaciones objetuales del libro gracias a la poesía de Carlos Oquendo de Amat: “abra el libro como quien pela una fruta” (1927, p. 4), quien, en la dedicatoria a su madre que aparece en *Cinco metros de poemas*, afirma que se trata de “poemas inseguros” como su “primer hablar”. También es oportuno recordar el ludismo de Jorge Eduardo Eielson, cuya escritura tiene mucho de una visión fragmentaria sobre lo textual y lo corporal, de guiños multiexpresivos siempre en apertura hacia otras artes y discursos, así como la conquista progresiva de una soltura de la palabra que puso en jaque las formas manidas y solemnes de construir sentidos en el poema: “El muchacho se desnuda / La muchacha se desnuda / El muchacho y la muchacha estornudan” (1998, p. 258).

A estos poetas hay que sumar la consciencia creadora, muy temprana, de Javier Heraud, quien desde la adolescencia (poemas escritos entre los doce y diecisiete años) proyectaba la imagen de un *juego a solas*: el juego de una autoexploración intensa que conjuga la inocencia (en tanto descubrimiento o despertar) y la lucidez (una mirada capaz de intuir o presentir precozmente una condición existencial marcada por la soledad, la imposibilidad y el deseo), donde las palabras son los juguetes de la infancia que hay que desmontar para ver cómo funcionan —“Lejos / de esta cárcel estrecha / de insolentes mayúsculas y letras ordenadas, / con aquella otra letra rebelde / que aún guarda el sabor del silabario, / en palote, sincera todavía” (Heraud, 2019, p. 20)—. Por último, no se puede obviar, en este resumen mínimo, la poesía de Luis Hernández, que arremete contra la unidad del poema y el despliegue convencional de la palabra y del verso; desde ese juego de lo espontáneo y natural, concreta la imagen de un yo poético que ejerce una postura crítica ante el sistema burgués tecnológico, consumista y materialista, en pos de una nueva propuesta estética que hace de la poesía un quehacer vital regenerador, capaz de renovar la experiencia comunicativa literaria: “Los laureles / Se emplean / En los poetas / Y en los tallarines” (Hernández, 1978, p. 187).

Las ideas de Sologuren referidas hasta aquí nos llevan a asumir que el texto “Márgenes” adopta la forma de un juego verbal que nos invita a pensar en el origen o en la infancia del lenguaje, toda vez que la sugerencia visual que carga se deja apreciar en su naturaleza entramada y fractal, y por eso mismo libre o *al margen* del condicionamiento lógico de lo que normalmente se asume como poema. En tal sentido, se presenta nada más y nada menos como el poema que no se muestra de manera plena (en forma y en contenido) y, en lugar de eso, se deja ver como la conjugación (el juego simultáneo) de tres poemas dispuestos (disponibles) desde sus márgenes. Lo que ganamos, como lectores, es una genuina sensación de asombro y desacomodo, que se emparenta con las ganas de explorar nuevos cruces de sentidos en la percepción de una composición óptica nada seria o poco adulta. La no-seriedad del texto se explica por un lirismo que reemplaza el afán de abstracción habitual de las palabras por una materialidad verbal que encarna la imaginación de lo poético multidimensionado; es decir, la imaginación que multiplica todas las circunstancias de una sola y aparentemente sencilla textualidad. De modo que los tres poemas que oscilan entre la latencia y la presencialidad se asoman no solo como contenedores de abstracciones, sino sobre todo como “espacios”, “zonas”, “centros”, “columnas” y, por extensión, como bordes, recorridos, límites, dimensiones superpuestas. En el texto, por lo tanto, los poemas, antes de leerse, se reconocen en su anatomía refractaria: son forma antes que contenido; son, antes que nada, márgenes.

Resultará útil, a estas alturas, sumar otros ensayos de Sologuren para ampliar algunas ideas discutidas hasta aquí. Es el caso de “Una belleza inmune a las mudanzas del gusto”, donde la afirmación clave es que la belleza trascendente tiene un valor absoluto, porque supera las apreciaciones circunstanciales del gusto; mientras que los “generadores supremos” de aquella belleza son la sugerencia y la simplicidad (Sologuren, 2005, p. 79). En cuanto a la primera, se relaciona con lo no expresado, como si en cualquier poema siempre hubiese un “margen blanco” (Sologuren, 2005, p. 79), revelador de la verdad de la belleza de la obra de arte, lo que se relaciona con el corazón “en blanco” del texto poético que analizamos, en el que además aparecen versos como “el blanco / queda / blanco

/ blanco / del deseo / de escribir”⁸. De modo que aquello que asumimos como “patente” en una obra (los recursos más evidentes de su expresividad) es parte de una experiencia de sentido mayor que yace en lo “latente” (Sologuren, 2005, p. 79). La latencia, definida así por Sologuren, guarda relación, por cierto, con los silencios interiores y exteriores que, como sostuvimos al inicio, son dimensiones altamente sugerentes y complementarias en “Márgenes”. Sobre la segunda, Sologuren entiende que la simplicidad consiste en el empleo de recursos naturales y mínimos que cierran filas ante lo artificioso y lo decorativo.

La forma sugerente y simple del poema se conecta —como apunta en otro ensayo titulado “El poder transformador de la luz”— con la exaltación que mueve al poeta y que este proyecta como su verdad. La exaltación hace de la forma una expresión en esencia hiperbólica o sobredimensionada. Esto, continúa Sologuren, es lo propio de la poesía lírica de todos los tiempos: la magnificación de aquello que asombra al poeta y se muestra como “esos lampos de eternidad” que todo hombre “percibe y persigue” (2005, p. 117). No hay cosa mínima referida en el poema, ya que todo lo poetizado obedece al ritmo de una significación expandida. Todo en el poema tiende a evidenciarlo como el espacio sobrepasado, como si lo realmente significativo fuera lo que en él se rebalsa y apenas tiene eco en la *tensión superficial*. Además, esto justifica la tensionalidad de la forma poética, que pasa por el hecho de que algo tan hiperbolizado o magnificado, producto de la exaltación experimentada por el poeta, alcance una expresión sencilla. Para Sologuren, el juego del acontecimiento poético consiste, en suma, en sondear lo inconmensurable e indecible en la simplicidad más sugerente.

Ello explica, precisamente, lo que ocurre en “Márgenes”: un texto en el que se desboca la poesía hecha potencialidad pura; es decir, como emergencia y ocultamiento, como aparición y desaparición (“la ausencia / siempre / presente”), como resonancia y silencio, como uno y como múltiple. En resumen, como un devenir o fluir de sentidos lo suficientemente hipersensibilizados como para destemplan al lenguaje. Jorge Eduardo Eielson tuvo las palabras exactas para describir cómo el desbocamiento y la potencialidad pura de la poesía llega a los márgenes de la escritura de Sologuren: “Así, durante la pasión, durante el mismo abandono, sostiene siempre alta la antorcha de la poesía,

que no es otra cosa que una interminable indagación, una estrella de infinitas puntas, ante las cuales la más alta pasión resulta insuficiente” (2004, p. 522).

Lo que acabamos de comentar a propósito de la tensionalidad, la sobredimensión y la sencillez de la forma poética tiene que ver, además, con otra de las ideas más potentes del pensamiento de Sologuren: el valor que adquiere la dimensión afectiva o emocional en la experiencia poética. Este es un asunto tratado en varios de sus ensayos: en un par de ellos, que llevan el nombre de “Consideraciones”; así como en “Poesía y traducción”, y en “Margen del poema”. En los dos primeros presentados con el título de “Consideraciones”, la idea es una y clara: la obra de arte es *la forma de la emoción* que un objeto produce en el artista y que este busca suscitar en el espectador (Sologuren, 2005, p. 51), quien justamente experimenta: “Una operación mental de aprehensiones de sentidos a la vez que una exposición afectiva a los influjos del texto hallándose aquella condicionada, desde su misma base, por esta última” (Sologuren, 2005, p. 74). En reflexiones como esta, la dimensión afectiva en cuestión parece ejercer un dominio desde el momento *previo a la forma* (el asombro que llena la experiencia vital del poeta), pasando por el *instante mismo de la forma* (la experiencia creativa propiamente dicha, donde se verbaliza la hiperbolización o sobredimensión descrita antes), hasta el momento *posterior a la forma* (donde se busca conectar con la afectividad expectante del lector).

En el otro par de textos, la argumentación es la misma. En “Margen del poema”, por ejemplo, Sologuren recuerda lo deslumbrante que pudo llegar a ser el hermetismo poético de aventuras como las vanguardistas y afirma —al distinguir a las figuras de César Vallejo y Martín Adán— que, en el desafío de comprensión que está detrás de toda lectura de poesía, el esfuerzo racional no es suficiente, por eso es que solo nos aproximamos al poema, mas no podemos acceder totalmente a él: “¿Cómo acceder racionalmente a la captura de un sentido brotado de las honduras del subconsciente? ¿Cómo encontrar la razón de su estremecimiento exacto con los aparejos propios del análisis racional?” (Sologuren, 2005, p. 257). Aunque no aparezca una alusión expresa a la dimensión afectiva, uno puede deducir que, en el entrapamiento de la razón que describe Sologuren, se asoman las otras dimensiones

dispuestas a desencadenar una experiencia genuina de conocimiento en el lector: la sensorial y la afectiva. Estas dimensiones son tal vez las más sintonizadas con aquel lenguaje interior, subterráneo o secreto cuya materialidad verbal fluye y se deja sentir y entrever en la “tensión superficial” de “Márgenes”. Esas mismas dimensiones son las que nos permiten, a su vez, agenciarnos de una mirada capaz de intuir el carácter fractal-refractario de aquel texto poético.

En cuanto a “Poesía y traducción”, Sologuren tiene muy claro el rol de la práctica de la traducción de la poesía; es decir, el de una “lectura atenta” (2005, p. 89) que funge de señalamiento u orientación hacia una expresión poética en otro idioma que es simplemente inalcanzable, porque: “En poesía no existen sinónimos” (2005, p. 92). Aunque lo inalcanzable se acorta cuando el traductor antepone lo emocional en su afán de recreación: “Solo suscitando —el traductor— en sí mismo las vivencias originarias del poema podrá este ser traducido. En verdad: recreado. Los sentidos latentes en el poema deberían germinar emocionalmente en quien intenta traducirlos, hacerlos patentes” (2005, p. 93). La afectividad es, como vemos, un elemento sustancial para todo poema: es lo que explica su irreductibilidad, pero también lo que nos acerca a sus dimensiones posibles. No hay en “Márgenes” una imagen más precisa para dar vida a esta última afirmación que la del “corazón / en blanco que / sin embargo / está latiendo”. La blancura, como ya se dijo antes, dista mucho de sugerir algún tipo de vacío, ya que es más bien la figuración de la latencia máxima de sentidos que suben, bajan, saltan, se desvían, se dejan trazar, se dejan picar y se dejan desear entre centros, espacios, zonas y columnas. La gran metáfora de este texto poético multidimensionado es un corazón lleno de latidos, que recrea las pulsaciones de los tres poemas que irrumpen desde los márgenes.

Esta incursión fugaz por la ensayística de Javier Sologuren permitió la discusión de una serie de atribuciones sobre un poema tan singular como “Márgenes”, el mismo que resultó ser la expresión de una forma restituida y vivificada del lenguaje, toda vez que en su composición se siente la emergencia de tres poemas camuflados bajo la forma de una sola textualidad. Una emergencia que, además, revela la existencia de diversas voces, consciencias, estructuras; en suma, de diversas condiciones de lenguaje. Así,

fue oportuno catalogarlo como un poema fractal o refractario que revela una forma llena de tensiones, con dimensiones altamente sugerentes, donde factores como lo lúdico, el silencio, el efecto de simultaneidad y la afectividad cumplen un rol clave para su desentrañamiento, y en donde la significación misma se arriesga como pura potencialidad o latencia. Esto, como lectores, nos deja al margen de la poesía, lo que a buena cuenta puede suponer un nuevo tipo de acercamiento.

Notas

- 1 José María Pozuelo Yvancos explica la estilística idealista-espiritualista, impulsada por Leo Spitzer, Carlos Bousoño, Amado Alonso y Dámaso Alonso, como el fundamento de la creación literaria que supera su realización estrictamente formal y está conectada con una "originalidad espiritual, un contenido anímico individualizado" (1994, p. 21). Esta originalidad se explica en los términos de una intuición y una unicidad trascendente que, en tanto principios idealistas, proyectan la imagen del poeta sintonizado con una experiencia desde y sobre el lenguaje, donde prevalece una voluntad creadora única e irrepetible. La "intuición totalizadora" (1994, p. 22) del poeta ve en las palabras la materialidad que integrará su subjetividad con la del lector, en lo que se podría llamar una experiencia comunicativa donde lo racional, lo afectivo, lo sensitivo y lo imaginativo se relacionan estrechamente.
- 2 Además de estas ideas, que tienen una clara sintonía con la escritura silenciosa de Sologuren, existen otras reflexiones que se pueden consultar. Por ejemplo, la concepción performática del silencio (la actuación del silencio) y su relación con la palabra y el cuerpo, de Carlos Castilla del Pino (1992); el silencio como parte de esa visión que Roland Barthes (2006) tiene sobre la liberación de la palabra, en tanto "una cantidad absoluta acompañada de todos sus posibles", en un contexto (como el moderno) donde esa misma palabra se vuelve "terrible e inhumana"; y las correspondencias que propone Maurice Blanchot entre lo que denomina la palabra mental (abstracta, interior) y la palabra material (desarraigada, concreta, exterior), donde se advierte la emergencia de un silencio sonoro en tanto una significación latente (1992, pp. 22-23). En cuanto al escenario latinoamericano, tenemos un estudio clave realizado por Eduardo Chirinos (1998), quien analiza a poetas como Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik y al mismo Javier Sologuren. Precisamente, sobre el poema "Márgenes", Chirinos reconoce un intercambio dinámico entre los márgenes (las palabras que actúan como "anotaciones inscritas en la periferia") y el centro, de lo que deduce lo siguiente: "[...] está en la voluntad de cada quien elegir desde dónde reescribir el poema (esa 'ausencia siempre presente'), pues todo depende de la ubicación que se elija para formular su propio deseo" (1998, p. 144).
- 3 En la nota titulada "Borges", también se aprecia a un Sologuren convencido de la existencia de una "escritura previa" o de una "Suprema Letra" que rige cada acto del hombre, como si se tratase de un principio ordenador de su destino (Sologuren, 2005, p. 58).
- 4 No obstante, en otro momento —concretamente en su ensayo "Lo que la letra nos dice"—, Sologuren advierte, en el estadio moderno o evolucionado de la escritura, los rezagos de una fuerza analógica que resiste el embate de las abstracciones lógicas: "(La A de nuestro alfabeto, como se sabe, no es sino la representación invertida de una cabeza de buey, el Apis de antiguo Egipto; el ideograma significante de hombre en chino está conformado por trazos que sugieren cabeza, tronco y piernas). Conserva, pues, rastros —en su estado actual prácticamente imposibles de identificar— del arcano vínculo de la semejanza con las cosas, al igual que ideogramas, petroglifos, pictogramas, jeroglíficos. De algún modo y siempre, la realidad está aflorando en la letra" (2005, p. 619).
- 5 En "Calidoscopia de la letra", se habla de la letra como el "componente gráfico" del poema. La letra se ve implicada en "nuevas relaciones y variaciones calidoscópicas" (Sologuren, 2005, p. 236). Mientras que en "Imágenes", Sologuren define a las imágenes poéticas como "objetos frágiles", flotantes, encendidos, una suerte de entes de los que emana una gran intensidad: "[...] todas están furiosamente vivas en el alarde y en

- las estrategias sutiles de la expresión" (2005, p. 164); además, ahí mismo las califica de ser: "Corrientes profundas del sonido, reverberaciones simultáneas, vuelos pasantes e incendiarios en las entrañas de la apariencia" (2005, p. 164).
- 6 Precisa el poeta francés: "Nada se parece más a lo que se llama la inspiración que la dicha con que el niño absorbe la forma y el color. Me atreveré a ir más lejos; afirmo que la inspiración tiene alguna relación con la congestión, y que todo pensamiento sublime viene acompañado de una sacudida nerviosa, más o menos fuerte, que repercute hasta en el cerebelo. El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En el uno, la razón ha adquirido una importancia considerable; en el otro, la sensibilidad ocupa casi todo el ser. Pero el genio no es más que la infancia recobrada a voluntad, la infancia dotada ahora para expresarse de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales involuntariamente acumulada. A esta curiosidad profunda y jubilosa hay que atribuir los ojos fijos y animalmente extáticos de los niños ante la novedad, cualquiera que sea, rostro o paisaje, luz, dorados, colores, telas espejeantes, hechizos de la belleza embellecida aún por el tocado" (Baudelaire, 1961, p. 675).
 - 7 Lo que se explica como la emergencia de las cosas en la superficie del poema tiene mucho que ver con lo que Sologuren apunta en otra nota titulada "No lo describo". Allí afirma que el poeta no describe un objeto, sino que más bien construye con este una relación que no es lógica y que lo hace dependiente de él, pues lo gobierna, lo atrae, lo enlaza, lo sumerge hasta los márgenes cada vez más insospechados del lenguaje. El objeto impone su "desnudez indescriptible" y se muestra como una "indemne sencillez" para el poeta (Sologuren, 2005, p. 129). Por debajo de esa desnudez o sencillez, el objeto se muestra en su red interminable de sentidos y más allá del poder inventivo o simbolizador del poeta. Lo que nombramos expresión poética es, entonces, una rica tensión entre la sencillez del objeto y la sencillez de la forma del poema, en la que se cocina una consciencia sobre las materializaciones y pretensiones del lenguaje.
 - 8 La blancura desencadena una constante simbólica en la poesía de Sologuren. En su colección *Haikus* (1999), por ejemplo, aparecen estos versos: "El margen blanco / donde siempre germina / lo inexpresable" (2014, p. 425); asimismo, en la primera parte de "Clepsidra", de su conjunto *La gruta de la sirena* (1961), se lee lo siguiente: "La página blanca, / el signo y el / latido" (2014, p. 118). En un artículo que aborda con gran detalle cómo Sologuren proyecta en su poesía los diversos aspectos relacionados con la experiencia poética, Ana María Gazzolo comparte una reflexión inmejorable sobre la metaforización de la blancura en la escritura del autor: "Hasta aquí, salvo el caso de 'Elipsis' y unos pocos más, la importancia del espacio en blanco se concentraba en aquél que circunda al poema; en *Folios...*, y aún después, el espacio se entromete en la composición, quiebra su usual estructura de bloque y de este modo nos sugiere cosas diferentes según el caso. Son estos poemas, en los que el silencio se materializa en su interior, los que revisten mayor significación cuando nos referimos a la espacialidad de la poesía más experimental de Sologuren" (1991, p. 24).

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2006). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Baudelaire, Ch. (1961). *Obras* (traducción, noticias históricas y notas de Nydia Lamarque). Aguilar.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Paidós.
- Bobes Naves, M. C. (1992). El silencio en la literatura. En C. Castilla del Pino, *El silencio* (pp. 99-123). Alianza Editorial.
- Castilla del Pino, C. (1992). El silencio en el proceso comunicacional. En *El silencio* (pp. 79-97). Alianza Editorial.
- Chirinos, E. (1998). *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*. Fondo de Cultura Económica.
- Chirinos, E. (2016). El collar de Helena en el cuello de Sophia. Una lectura de *Recinto* de Javier Sologuren. En *Abrir en prosa. Nueve ensayos sobre poesía hispanoamericana* (pp. 95-115). M Visor Libros.

- Eielson, J. E. (1998). *Poesía escrita*. Norma.
- Eielson, J. E. (2004). La pasión según Sologuren. En L. Rebaza Soralez (ed.), *Arte poética* (pp. 512-527). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gazzolo, A. M. (1991). Javier Sologuren: la poesía como ejercicio y como metáfora. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 498, 7-34. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--133/>
- Heraud, J. (2019). *Al heroico modo. Ejercicios tempranos (1954-1959)* (selección y notas de Rodrigo Vera). Casa de la Literatura Peruana.
- Hernández, L. (1978). *Vox horrisona*. Ames.
- Oquendo de Amat, C. (1927). *Cinco metros de poema*. Minerva.
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Pozuelo Yancos, J. M. (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra.
- Ramírez González, J. L. (1992). El significado del silencio y el silencio del significado. En C. Castilla del Pino, *El silencio* (pp. 15-45). Alianza Editorial.
- Silva-Santisteban, R. (2014). *Vida continua* de Javier Sologuren. En J. Sologuren, *Vida continua* (pp. 7-17). Academia Peruana de la Lengua.
- Sologuren, J. (1980). *Folios del enamorado y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Sologuren, J. (2005). *Obras completas*. Tomo X, Hojas de herbolario. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sologuren, J. (2014). *Vida continua*. Academia Peruana de la Lengua.

(Sobre)vivir o morir en el vertedero del mundo: violencia de género en “El Limpiador” de Rocío Silva Santisteban

(Sur)living or Dying in the World’s Garbage Dump: Gender Violence in “El Limpiador”, by Rocío Silva Santisteban

Alejandro Susti

Universidad de Lima, Lima, Perú

Contacto: asusti@ulima.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-4489-8273>

RESUMEN

Este artículo examina el relato “El Limpiador” —incluido en el volumen *Me perturbas* (1994) de la escritora peruana Rocío Silva Santisteban (1963)—, una reelaboración del cuento “El campeón de la muerte” de Enrique López Albújar (1872-1966), originalmente publicado en *Cuentos andinos* (1920). En primer lugar, se analiza el espacio en que se desarrolla la historia, el cual es interpretado bajo la forma de un vertedero/zona fronteriza (Bauman, 2005) en el que las nociones de *communitas* (Esposito, 2009), así como de Estado-nación y ley están por completo ausentes. En este territorio limítrofe, la biopolítica, es decir, “la tecnología del poder sobre población como tal, sobre el hombre como ser viviente” (Foucault, 2011), es desplazada por un necropoder (Mbembe, 2011) ejercido no por el Estado sino por aquellos hombres que detentan el poder de matar a los más débiles —principalmente a las mujeres—. En segundo lugar, desde una perspectiva de género, se aborda la normalización de la violencia en el relato base a las tres dimensiones propuestas por Johan Galtung (1969 y 2016), así como la presencia de la violencia de género —según la define el feminismo—: el feminicidio, la violación de mujeres (Segato, 2003 y 2021) y la basurización simbólica (Silva Santisteban, 2003 y 2008), todas ellas como formas de castigo de la conducta de aquellas mujeres que “abandonan el lugar” que les corresponde en el orden patriarcal (Segato, 2003).

Palabras claves: Narrativa peruana del siglo XX; Rocío Silva Santisteban; Violencia de género; Feminicidio y violación; Femenidades y masculinidades.

ABSTRACT

This article examines “El Limpiador” —a short story included in the volume *Me perturbas* (1963), the first narrative volume by Rocío Silva Santisteban (1963)—, a reworking of “El campeón de la muerte” by Enrique López Albújar (1872-1966), initially published in *Cuentos andinos* (1920). First of all, I study the space where the story takes place as an example of the image of a “dump/frontier zone” (Bauman, 2005) in which concepts as *communitas* (Esposito, 2009), State and Law are completely absent. In this bordering territory, biopolitics —“the technology of power over population, over human beings as living beings” (Foucault, 2011)— is displaced by a “necropower” (Mbembe, 2011) exercised not by the State but by those men who hold the power of killing the weakest —mainly women—. In second place, from a gender perspective, the analysis focuses on the normalization of violence by male characters over women employing the three dimensions of violence proposed by Johan Galtung (1969, 2016), as well as the concepts of gender violence —as it is defined by Feminism—, feminicide, rape of women (Segato, 2003, 2021) and “symbolic trashing” (Silva Santisteban, 2003, 2008), all of these regarded as forms of punishment of those women who “abandon their positions” in the patriarchal order (Segato, 2003).

Keywords: Peruvian Narrative of the 20th Century; Rocío Silva Santisteban; Gender Violence; Femicide and Rape; Femeninities and Masculinities.

1. Introducción

En los años ochenta, la poesía de Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963)¹ formó parte de un importante colectivo de poetas peruanas². Años más tarde, la autora publicó *Me perturbas* (1994), libro compuesto por once relatos en los que sus protagonistas femeninas se enfrentan al control, dominio y violencia física masculinos, así como a la soledad, el desamor, la pérdida de la juventud, el deseo no correspondido y la maternidad. En algunos de esos relatos, las caracterizaciones patriarcales de género son confirmadas; en otros, revertidas: hombres que violentan a mujeres (“Rara avis”, “El Limpiador”); personajes masculinos que temen feminizarse (“Aragato Bar”); mujeres que obligan a sus parejas a sacrificarse por ellas, infligirse daño o destruirse a sí mismos (“Me perturbas”, “Dulce amor mío”) o que se preparan para darles muerte (“Aura”)³.

En su narrativa, Silva Santisteban trasluce su posición con respecto a las jerarquías de poder y desigualdades entre hombres y mujeres en la sociedad patriarcal, como se constata en sus respuestas a un cuestionario —no publicado aún— entre un grupo de narradoras y críticas peruanas y extranjeras:

No sé si de manera tan conscientemente militante he tocado temas vinculados a mujeres en mis textos, sean narrativos o poesía; pienso que se ha dado, en la medida que mis intereses personales están íntimamente vinculados con la emancipación de las mujeres, la necesidad de reivindicar nuestros derechos, pero especialmente nuestras voces en el ámbito de la cultura.

Esta respuesta de la autora se complementa con aquella otra referida a la posibilidad de una escritura/narrativa femenina:

¿Pero existe acaso una esencia femenina? Entrar en este terreno pantanoso sobre la discusión de lo esencial, universal o simplemente cultural nos empujaría a dedicarnos varias páginas sobre la revisión del estado de la cuestión. *Lo importante es dejar bien en claro que el asunto de la feminidad o no-feminidad en un texto no pasa sólo por lo que cuenta una mujer sino por cómo lo cuenta, por su cuerpo y por los rastros de ese cuerpo que se quedan en el texto* (la huella derridiana), por la deconstrucción de un yo literario masculino “enmascarado” como neutral y por las significaciones que surjan de estas confluencias. (Énfasis agregado)

En este trabajo examinaré el relato “El Limpiador” y la configuración en él de un espacio territorial —un “barrio”, término empleado a lo largo de la narración— poblado de residuos materiales y humanos. Dicho espacio se configura bajo la imagen de un “vertedero/zona fronteriza” (Bauman, 2005), en el que las nociones de *communitas* (Esposito, 2009), Estado-nación y ley se encuentran por completo ausentes y prevalece la soberanía de un necropoder (Mbembe, 2011) —por oposición a la noción de biopoder desarrollada por Michel Foucault (2011)— que, a través de la violencia de género, el feminicidio, la violación y la bazarización simbólica (Silva Santisteban, 2008) atraviesa las relaciones de género.

2. “El Limpiador”: una primera aproximación

“El Limpiador” es subtítulo por su autora como un “remake de ‘El campeón de la muerte’”⁴, cuento canónico de la literatura peruana escrito por uno de los representantes del indigenismo y el realismo de principios del siglo XX, Enrique López Albújar (1872-1966). Este diálogo intertextual es significativo en la medida en que la autoría femenina del relato desafía una de las convenciones más arraigadas y validadas en el canon de la literatura peruana en torno a la representación de la violencia por un sujeto masculino enmascarado bajo una mirada supuestamente “neutral” u “objetiva” (Richard, 2008, pp. 15-16).

La plasmación verbal de la violencia no obedece a un esencialismo biológico o marca cultural inscrita en el sexo de quien produce un discurso artístico. En el caso de “El Limpiador” y los demás relatos que forman parte de *Me perturbas*, una de las formas que asume la “perturbación” anunciada en el título se vincula con aquellas estrategias discursivas y narrativas que se alejan o producen “deslizamientos” (Silva Santisteban, 2001, pp. 292-293) con respecto a las convenciones de género que han persistido —persisten aún— en el campo literario peruano. Estas rupturas abarcan no solo el cuestionamiento de los roles tradicionales asignados a las mujeres por el orden patriarcal, sino de ciertas convenciones narrativas. En “El Limpiador”, por ejemplo, se lee el siguiente pasaje:

A los muchachos del barrio les fascina ese deporte. Manejan revólveres y pistolas automáticas como si se tratara de juguetes. Además de ser ex-

pertos en desarmar carrocerías al instante o de vender hasta lo imposible por unos cuantos ketes, el filón de esta gente es su desquiciante obsesión por las armas de fuego. Los preparan desde chicos, cuando todavía sorbiéndose los mocos cogen con las dos manos alguna Smith and Weston para darle en el aire a un gorrión distraído. Luego, a los once o a los doce, tratan con Lugers automáticas y el primer gran desafío es dispararle en movimiento a una patrulla de caminos. Luego de dejar al policía tirado al borde de la carretera, le roban la moto y el Webley o la Beretta, según se trate de un cabo o de un sargento. (Silva Santisteban, 1994, p. 89)

En el fragmento —una reelaboración de un pasaje del cuento de López Albújar (2007, p. 32)—, la narradora (re)utiliza las connotaciones asociadas a la posesión y proliferación de armas —que operan, además, como símbolos fálicos— para introducirse o, si se prefiere, *penetrar* en el supuesto universo “masculino” de la violencia. Silva Santisteban desmonta una convención de larga data en la tradición narrativa peruana, revelando la impostura de la pretendida “mirada neutra masculina” del mundo y la falacia de aquellos “asuntos” que por mucho tiempo fueron solo representados por *los* escritores: la representación de un mundo marginal, fronterizo y violento, así como el poder y “hombría” que, tradicionalmente, han sido identificados culturalmente con la masculinidad. Como señala Norma Fuller (2018) al definir el concepto de *lo abyecto*⁵, en el pasaje la masculinidad de los muchachos se define “por lo que no debe ser”: el portar armas, desarmar carrocerías o traficar con drogas forman parte de un conjunto de saberes que se consideran masculinos dentro de la cultura y la sociedad representadas en el relato y que definen una frontera entre lo que significa ser o no un hombre en ellas. El pasaje, además, describe el proceso de aprendizaje por el cual esos muchachos llegan a “hacerse hombres”; es decir, revela los dispositivos sociales que hacen posible “lo masculino” en la sociedad representada en el relato.

3. El espacio del vertedero/la zona fronteriza

Dividido en siete secciones, “El Limpiador” desarrolla una compleja trama de relaciones entre sus personajes masculinos y femeninos, habitantes de un espacio cuya configuración, como se ha dicho, puede ser asociada con la de un vertedero o zona fronteriza. Allí se agolpan los restos y residuos materiales que, su-

puestamente, remiten al fracaso de la modernización en un sector absolutamente pauperizado de una zona urbana, presumiblemente, en un país periférico:

Durante la mayor parte de la historia moderna, [...] vastas regiones del globo (regiones “retrasadas”, “subdesarrolladas” si se miden conforme a las ambiciones del sector del planeta ya moderno, es decir, obsesivamente modernizador) permanecieron totalmente o parcialmente inalteradas por las presiones modernizadoras, eludiendo así su efecto de “superpoblación”. Confrontadas con los nichos del globo en vías de modernización, tales regiones (“premodernas” y “subdesarrolladas”) tendían a verse y tratarse como tierras capaces de absorber el exceso de población de los “países desarrollados”; destinos naturales para la exportación de “seres humanos superfluos” y *conspicuos vertederos* dispuestos para los residuos humanos de la modernización. (Bauman, 2005, p. 16; énfasis agregado)

En la tercera sección de “El Limpiador”, titulada “Maldita vecindad”, encontramos una descripción del paisaje en el que se desarrolla la historia:

No son simples edificios instalados en una calle cualquiera. Esto es una unidad vecinal: bloques de departamentos encasillados como un queso gruyere a los lados de la carretera al sur. Todos los bloques tienen ocho pisos y en cada uno de ellos se instalan más de veinte familias; apretados, apiñados, tugarizados, sucios de la herrumbre que viene del mar y de la masa de moho que se adhiere a las paredes. *Las cañerías están oxidadas y un hilillo dorado descuelga de los techos, formando extrañas figuras alargadas semejando elfos de detritus.*

Todo anegado de un olor a muerto.

Al costado de los primeros bloques, una inmensa explanada sirve para que cientos de niños jueguen a los dragones alucinados por el olor picante del terokal, o para que en los amaneceres de invierno los matones del barrio apuesten algunas cervezas desafiándose unos a otros por la mejor puntería. Así, en las mañanas de domingo, se escuchan balas perdidas al fondo del terraplén, algunas que chispean contra las latas de cerveza colocadas en línea recta. Más de una vez alguna pareja de amantes, abandonados por el sueño, han terminado entrecruzados para siempre por una bala sin destino. (Silva Santisteban, 1994, pp. 88-89; énfasis agregado)

Como se señala en el fragmento, los olores adquieren un papel central en la percepción de un espacio signado por “lo asqueroso” (Silva Santisteban, 2008, p. 55). En este espacio-vertedero en el que prevalece la precariedad, la inestabilidad y la falta de higiene, los objetos han perdido sus formas reconocibles y las marcas propias del “diseño humano” que, en algún momento estuvieron presentes en él, apenas se reconocen:

El diseño humano es lo que hace aparecer el desorden junto con la visión del orden, la suciedad junto con el proyecto de pureza. El pensamiento recorta primero la imagen del mundo, de suerte que puede recortarse el propio mundo justo a continuación. (Bauman 2005, pp. 33-34)

Por otra parte, el “óxido de las cañerías” o “el hillo dorado [que se] descuelga de los techos” sugieren la expansión de la corrupción y la muerte desde el interior de las casas en que habitan las familias, apretadas, apiñadas y tугurizadas, es decir, un medio ambiente propicio para la propagación de enfermedades. Los seres que habitan en medio de la toxicidad del vertedero adquieren el perfil de seres fallidos, híbridos (Bauman, 2005, p. 46) y sus cuerpos asumen las deformaciones y detritus que los rodean. Estas condiciones conllevan a que sean considerados “sujetos desposeídos”, repudiados y rechazados, en el sentido que formulan Judith Butler y Athena Athanasiou (2017):

[...] ser desposeído se refiere a los procesos e ideologías a través de los cuales las personas son repudiadas y rechazadas por los poderes normativos y normalizadores que definen la inteligibilidad cultural y que regulan la distribución de la vulnerabilidad: pérdida de tierra y comunidad; pertenencia del cuerpo por otra persona, como sucede en las historias de esclavitud; sujeción a la violencia militar, imperial y económica; pobreza, regímenes securitarios, subjetivación biopolítica, individualismo liberal posesivo, gubernamentalidad neoliberal y precarización. (p. 16)

En este paisaje devastado, la violencia de género se impone como un modo habitual de relación entre hombres y mujeres. Entre los primeros, los más jóvenes, provistos de armas, imponen su dominio sobre los hombres más viejos y las mujeres. En primera instancia, la exacerbación de la masculinidad y la vio-

lencia de género puede interpretarse como una manifestación de la necesidad de reafirmar el dominio y estatus masculinos en las esferas de lo público y privado ante la carencia de “una configuración de género” definida en “los sistemas de control”, así como en “las maneras de movilizar el placer y el consentimiento” (Connel, 1997, p. 36). Ello se constata en el hecho de que la masculinidad en el relato no se define en términos de una autoridad basada en el poder económico, un orden ético o prestigio de clase, sino fundamentalmente en el uso y abuso de la fuerza física y, sobre todo, por la capacidad para matar, ejemplificada en los dos feminicidios presentes en el relato y en la violación de mujeres. En los términos planteados por Rita Segato (2021), en “El Limpiador” se textualiza lo que la autora describe como el “genocidio de género” que ella constata en regiones situadas en Centroamérica, México y Congo:

La rapiña que se desata sobre lo femenino se manifiesta tanto en formas de destrucción corporal sin precedentes como en las formas de tráfico y comercialización de lo que estos cuerpos puedan ofrecer, hasta el último límite. La ocupación depredadora de los cuerpos femeninos o feminizados se practica como nunca antes y, en esta etapa apocalíptica de la humanidad, es expoliadora hasta dejar solo restos. (p. 14)

Así, el espacio del vertedero adquiere una nueva significación vinculada con la imagen de una zona fronteriza (Bauman, 2005, p. 44), un límite/umbral que —de acuerdo con una lógica temporal más que espacial— separaría dos tiempos en que habitan “seres superfluos”:

Ser “superfluo” significa ser supernumerario, innecesario, carente de uso —sean cuales fueren las necesidades y los usos que establecen el patrón de utilidad e indispensabilidad—. Los otros no te necesitan; pueden arreglárselas igual de bien, si no mejor, sin ti. (Bauman, 2005, p. 24)

El pasado paradójicamente es representado por las “estructuras de bloques de departamentos encasillados como un queso gruyere” que han sobrevivido, como sus habitantes, a los embates y a la degradación moral y material que han corroído las bases de una sociedad cuyo proyecto modernizador fue quebrado por algún acontecimiento o crisis que no llega a evidenciarse a lo largo del relato. La degra-

dación moral y material a la que aludo estaría además sugerida por el título del cuento, el cual alude a la presumible agencia de su protagonista y su capacidad de “limpiar”. Ello en el doble sentido de la palabra: eliminar los residuos, despojos o restos materiales que proliferan por el espacio representado pero, además, los residuos humanos, esa suerte de *muertos-vivientes* que pueblan el relato, identificados con la categoría de *homo sacer* propuesta por Agamben y retomada por Zygmunt Bauman (2005):

En la caracterización de Agamben, el modelo ideotípico de un ser excluido lo ofrece el *homo sacer*, una categoría del antiguo derecho romano “situada fuera de la jurisdicción humana, sin verse incorporada al dominio de la ley divina”. La vida de un *homo sacer* está desprovista de valor, tanto en la perspectiva humana cuanto en la divina. Matar a un *homo sacer* no constituye una ofensa punible, mas tampoco puede usarse la vida de un *homo sacer* en un sacrificio religioso. Despojada de significación humana y divina que sólo el derecho puede suministrar, la vida del *homo sacer* carece de valor. Dar muerte a un *homo sacer* no es ni un crimen ni un sacrilegio, pero por la misma razón no puede ser una ofrenda. (p. 48)

Otra forma de interpretar el rol del protagonista consistiría en asociarlo con la figura del higienista que intenta —paradójicamente, a través de su trabajo como sicario— inmunizar o proteger, metafóricamente, la expansión de una enfermedad infecciosa en el territorio que habita⁶. Como se ve más adelante, el Limpiador es concebido como un “gran héroe” hasta el punto de que “la gente del barrio” lo tiene por un “hombre justo”, caracterizaciones ambas que más bien parecen obedecer al deseo y búsqueda colectiva de una figura modelo para los habitantes de esa zona pauperizada de la ciudad. Sin embargo, el término “inmunidad”, como señala Roberto Esposito (2009) también tiene otra acepción: “[...] es inmune aquel que está a salvo de obligaciones y peligros que afectan al resto. Es aquel que quiebra el circuito de la circulación social colocándose fuera del mismo” (p. 111). En ese sentido, el Limpiador ocupa una posición excéntrica con relación al resto de los personajes: se sitúa, políticamente, *fuera* de la ley en un territorio en el que prevalece la soberanía de la muerte, lo cual se refuerza por el hecho de que, como se ve más adelante, es incapaz de sentir; es decir, ha perdido toda con-

exión afectiva con el “mundo en ruinas” que lo rodea, mundo en el que los sentidos de *communitas* (Esposito, 2009, p. 15), Estado social y ley han cedido al caos y la contingencia (Bauman, 2005, p. 118).

Así, el vertedero/zona fronteriza constituido por el barrio en la ficción se concibe como una topografía sujeta al poder de la muerte, un necropoder (Mbembe, 2011, p. 20) ejercido por individuos depredadores —como el personaje llamado Mostrenko— en completa oposición al concepto de biopoder propuesto por Foucault (2011, p. 218) que prevalece en las sociedades modernas. El Limpiador, asimismo, al identificarse con el papel de quien “inmuniza”, contribuye a la negación de la vida en la medida en que él mismo, para realizar su labor, ha de convertirse en un depredador, es decir, en alguien que inhibe toda posibilidad de construcción de un sentido de *communitas* (Esposito, 2009, pp. 114-115).

4. Violencia, violencia de género, violación, feminicidio y basurización simbólica

En el relato “El Limpiador”, la violencia se ejerce como un mecanismo de coerción y dominio de los más fuertes sobre los más débiles. De acuerdo con Galtung (1969), la violencia se define como la incapacidad de los seres humanos “de llegar a realizarse tanto somática como mentalmente” (p. 168; traducción propia) y se configura “como la causa de la diferencia entre lo potencial y lo real, entre lo que podría ser y lo que es” (p. 168; traducción propia). Galtung, además, propone tres tipos de violencia que forman parte del “triángulo de la violencia”: (i) personal o directa, (ii) estructural o indirecta y (iii) cultural. En el primer tipo, “nos referiremos al tipo de violencia en la cual existe un agente responsable de la violencia personal o directa”; en el segundo, “la violencia en la cual no existe un tal agente como estructural o indirecta” (p. 170; traducción propia)⁷.

La violencia de género es entendida por las Naciones Unidas como “cualquier acto basado en el género que resulte en daños psicológicos, sexuales, físicos, incluyendo amenazas de tales actos, privación de la libertad” (citado por de Alencar-Rodrigues y Cantera, 2012, p. 117). Si tomamos en cuenta la tipología de Galtung, en los relatos de Silva Santisteban la diseminación de la violencia se manifiesta tanto directamente (en el ámbito personal, entre hombres y mujeres o, incluso, entre hombres) como estructural-

ralmente (violencia de género). En el primer caso, la violencia es ejercida sobre los cuerpos y subjetividades de hombres y mujeres, y, en el segundo, exclusivamente sobre los de las mujeres.

El feminismo, por su parte, define la violencia de género como “un modo de organización sociocultural en la cual la dominación masculina estructura las relaciones sociales sobre la base de relaciones de poder asimétricas y jerárquicas” (de Alencar-Rodrigues y Cantera, 2012, p. 119). Según esta aproximación, la dominación masculina, desde una perspectiva política y jurídica, consiste en la distribución desigual del poder entre los sexos, dominación que reproduce patrones de conducta, prácticas, estereotipos, tradiciones y otras manifestaciones asumidas como “naturales” en el contexto de una sociedad patriarcal. Con respecto a la dominación masculina, Bourdieu (1998) sostiene que

[...]a fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos [...]. (p. 11)

Para autoras como Guzmán Ordaz y Jiménez Rodrigo (2015), al analizar la violencia de género también se hace necesario considerar, “otros elementos de estratificación e identidad (clase, raza, etnia, identidad sexual, diversidad funcional...) y dominación (clasismo, racismo/etnicismo, heterosexismo), [pues] se puede infrarrepresentar la diversidad completa de las realidades de la violencia en las vidas de las mujeres” (p. 601). El llamado paradigma interseccional asume que las víctimas de la violencia de género se sitúan en diferentes estratos sociales, grupos étnicos, identidades sexuales —normativas o no—, edades, nacionalidades, etcétera. Esta perspectiva contribuye a incorporar en el análisis a los sujetos perpetradores de la violencia y no solo a las víctimas; a la vez, inhibe la posibilidad de esencializar la naturaleza de los victimarios y las víctimas para evitar descontextualizarlos socialmente, apartándolos del “escenario social, económico, cultural y político en el que se sitúan sus ac-

ciones” (p. 605), lo que llevaría a reproducir prejuicios heterosexistas, clasistas y etnicistas/racistas sobre las características de los “potenciales agresores” (p. 605).

El “orden masculino” al que hace referencia Bourdieu (1998), sin embargo, en el relato de Silva Santisteban se ejerce principalmente a través de una ley atávica que se origina en las sociedades premodernas y tribales. Segato (2003) reconoce esto como el *mandato de violación*, un acto disciplinador por el cual se castiga a la mujer por el solo hecho de haber alcanzado en las sociedades modernas el estatus de ciudadana:

A decir verdad, es menester preguntarse si la cuestión territorial y de estado en la cual se inscribe la violación en las sociedades premodernas, o el carácter de domesticación de la mujer insubordinada que asume en las sociedades tribales, están muy distantes de la experiencia urbana contemporánea. (p. 26)

Si con el surgimiento de las sociedades modernas las mujeres adquieren el derecho de ciudadanía, la violación ya no implica solamente una agresión sino un delito. Sin embargo, en el contexto del relato, esta aparece como el residuo del tiempo en que los hombres imponían su estatus y poder sobre las mujeres a través de “un acto canibalístico, en el cual lo femenino es obligado a ponerse en el lugar de dador: de fuerza, poder, virilidad” (Segato, 2003, p. 31).

Con respecto al feminicidio, Segato (2021) parte de la idea de que en el *mundo aldea* —que precedió históricamente a la intervención colonial y que, según ella, “no debemos describir como premoderno”—,

[...]os vínculos exclusivos entre las mujeres, que orientaban a la reciprocidad y a la colaboración solidaria tanto ritual como en las faenas productivas y reproductivas, se ven dilacerados en el proceso del encapsulamiento de la domesticidad como “vida privada”. Esto significa, para el espacio doméstico y quienes lo habitan, nada más y nada menos que un desmoronamiento de su valor y munición política, es decir, de su capacidad participación en las decisiones que afectan a toda la colectividad. Las consecuencias de esta ruptura de los vínculos entre las mujeres y del fin de las alianzas políticas que ellos permiten y propician para el frente femenino fueron literalmente fatales para su seguridad, pues se hicieron progresivamente más vulnerables a la violencia

masculina, a su vez potenciada por el estrés causado por la presión sobre ellos del mundo exterior. (p. 31)

Por ello, para Segato, el feminicidio sería una práctica de exterminio de las mujeres que se origina en la modernidad con la llegada del colonialismo. En el relato de Silva Santisteban, los sujetos femeninos no tienen conciencia de su condición de subordinación. En tal sentido, puede aplicarse el concepto de “basurización” que ella recoge de Daniel Castillo (1999):

El sujeto es puesto en posición de fractura con su propia capacidad crítica. La evaluación resulta imposible. Toda distancia crítica se esfuma. Entre él y la basura se forma algo así como una pantalla que proyecta al sujeto en un mundo en que la vida es posible a pesar de la basura que lo rodea. (Castillo, citado por Silva Santisteban, 2008, p. 62)

En el contexto de la violencia política y los discursos autoritarios en los que la mujer se convierte en el principal blanco de la violencia, Silva Santisteban (2008) estudia, por ejemplo, el caso del testimonio de Giorgina Gamboa, quien sufrió una violación múltiple durante el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000) y que es basurizada simbólicamente por el aparato del Estado y los operadores de justicia. Aun cuando en “El Limpiador”, como se ha mencionado, el Estado y la ley se encuentran ausentes, ello no impide que las mujeres violentadas sean basurizadas por el autoritarismo que ejercen sobre ellas sus contrapartes masculinas.

5. Personajes femeninos: desafíos y castigos

En la primera sección del relato, “Luz de luna”, el padre —Plomo, un expolicía alcoholizado y viudo, mayor de sesenta años— es desafiado por su hija al huir con su amante, Mostrenko. La hija de Plomo se niega a permanecer a su lado y asumir su cuidado, así como lo culpa de la muerte de su madre. Además, se rapa la cabeza para expresar su repudio de *lo abyecto* del padre: su condición de exrepresentante de la ley y el desprestigio que ello implica. Así, la muchacha decide disponer libremente de su cuerpo, pero es, más adelante, brutalmente asesinada y descuartizada por Mostrenko:

Desde la berma, Plomo agudizó la mirada pero solo pudo adivinar una silueta difusa confundida con la noche. Un olor acre se acercaba con cada

bocanada de viento. La luna se escondió tras las manchas de varias nubes renegridas. El viento le provocó un frío como si una aguja le penetrara limpiamente el pecho.

Con la mano izquierda en la boca, Plomo intentó contener las náuseas.

Emergiendo de las sombras, el Mostrenko pasó frente a la berma y tiró a los pies del viejo un saco de arroz cargado de una materia macilenta.

Le dijo:

—Ahí tienes a la puta de tu hija.

El aire enrareció vertiginosamente.

Plomo se tapó la nariz. (Silva Santisteban, 1994, p. 87; énfasis agregado)

La violación-asesinato de la hija de Plomo se concibe como una forma de castigo a aquellas “mujeres que no son propiedad de un hombre (las que no están en una relación sexual excluyente) [y] son percibidas como propiedad de todos los hombres. En esencia, pierden su autonomía física y sexual” (Vogelman, citado por Segato, 2003, p. 30). Aun cuando la muchacha huye con su amante, entre ella y él no llega a establecerse el contrato sexual que la subordinaría a su pareja (Pateman, 1995). Asimismo, esa violación-asesinato opera

[...] como castigo o venganza *contra* una mujer genérica que salió de su lugar, esto es, de su posición subordinada y ostensiblemente tutelada en un sistema de estatus. Y ese abandono de su lugar alude a mostrar los signos de una socialidad [sic] y una sexualidad gobernadas de manera autónoma o bien, simplemente, a encontrarse físicamente lejos de la protección activa de otro hombre. (Segato, 2003, p. 31; subrayado en el original)

Por último, la muerte de la hija se interpreta como una “agresión o afrenta *contra* otro hombre también genérico [la figura del padre], cuyo poder es desafiado y su patrimonio usurpado mediante la apropiación de un cuerpo femenino” (Segato, 2003, p. 32), así como una demostración de virilidad y fuerza ante la comunidad de sus pares masculinos (pp. 32-33).

Plomo decide contratar a un sicario, el Limpiador —quien, paradójicamente, fue también amante y asesino de su esposa— para vengar la muerte de su hija, con lo cual el relato agrega un feminicidio más con res-

pecto a su modelo textual⁸ e insinúa la perpetuación de un régimen de opresión y aniquilamiento de las mujeres, como sugiere un diálogo entre Plomo y el Limpiador:

—Sería una lástima, ese tipo es el mejor de la zona norte, uno de los más valientes, si me lo bajo nos vamos a quedar sin hombres...

—... y qué importa, *si ya nos quedamos sin mujeres* —continuó Plomo, interrumpiendo. (Silva Santisteban, 1994, p. 100; énfasis agregado)

Como se ha mencionado, ambos feminicidios reproducen el modelo según el cual la violación-asesinato constituye una forma de castigo de la conducta de dos mujeres que abandonan el lugar que les corresponde en una sociedad que solo contempla para ellas la sujeción a un hombre —en este caso la figura de Plomo—. En ambos casos, los asesinos, según Segato (2003), obedecen a un *mandato*, pues *ser hombre* implica “rehacerse en detrimento del otro, a expensas de la mujer” (p. 38). Plomo, en su condición de hombre, es así doblemente humillado y obligado a buscar al menos una restitución parcial de su honra a través de la muerte del asesino de su hija, Mostrenko, usando como instrumento a quien mató a su esposa, el Limpiador.

Las mujeres en el relato no están destinadas a cumplir un rol reproductivo ni a dedicarse al cuidado de los hijos, los enfermos o los adultos mayores. El hecho de que carezcan de nombre sugiere la(s) amputación(es) que sufren: son despojadas de su papel reproductivo a manos de sus asesinos quienes, así, impiden además que puedan darles descendencia a otros hombres. Esos cuerpos mutilados y luego exterminados forman parte de ese todo “anegado de muerte” que se describe al inicio del relato. En tal sentido, metonímicamente reproducen la pérdida de la posibilidad de un futuro individual y social. Hombres y mujeres viven solo para la realización de sus pulsiones eróticas y tanáticas, fundiéndose en la inmediatez del presente.

De esta manera, la sexualidad femenina queda determinada por la juventud y la belleza —caso de las más jóvenes—, y la capacidad de producir placer en los hombres —caso de las prostitutas—, posibilidades que no se excluyen:

[Plomo] contó que su hija había sido asesinada.

Unas viejas que cargaban canastas llenas de pescados apenas voltearon para echarle una mirada y le gritaron que ahora casi todas las mujeres bonitas morían de esa manera.

—*Las bonitas y las putas* —agregó alguien. (Silva Santisteban, 1994, p. 94; énfasis agregado)

Las mujeres “viejas” carecen de todo atractivo sexual y solo representan una fuerza de trabajo en el espacio del vertedero: en la economía sexual del relato, sus cuerpos son también un despojo o residuo de lo que fueron en el pasado. Por el contrario, en las descripciones de sus jóvenes parejas, Mostrenko y el Limpiador subrayan su condición de “putas” (Silva Santisteban, 1994, pp. 87 y 101): valoran en ellas su disponibilidad sexual, su voluptuosidad y capacidad de satisfacer el deseo masculino. La edad es, por lo tanto, un factor que distingue el estatus de la mujer en el vertedero: aun cuando en el relato no se reconocen diferencias en términos de clase social, etnia, nacionalidad u otro tipo, las mujeres asesinadas y violadas son principalmente mujeres jóvenes y “bonitas”.

6. Personajes masculinos: prestigios y deshonras

En “El Limpiador”, la masculinidad se mide en términos de violencia; es decir, los modos en que los hombres disponen de los cuerpos de las mujeres los empoderan y redundan en su prestigio individual y social —en este último caso, en relación con sus pares—: a mayor violencia del perpetrador, mayor prestigio de este. Dicha suerte de economía de la sexualidad y de la muerte regula las relaciones de género.

Los personajes masculinos, el Limpiador y Plomo, presentan una complejidad mayor que sus contrapartes femeninas. A diferencia de estas, no son personajes anónimos y sus nombres llevan, además, inscrita la marca de la violencia: el Limpiador, por ejemplo, es considerado un “hombre justo” y un héroe por sus “catecúmenos”:

Nadie le vio nunca los ojos, excepto aquellos que cayeron bajo la exactitud de su pulso y la claridad de su mirada. Y a pesar de su oficio, ingrato en estos tiempos, *la gente del barrio lo tiene por hombre justo*.

[...]

Tiene entre siete y ocho pupilos en verano y un par más en invierno; a los ahijados no les cobra nada y a los otros apenas lo suficiente para unas chatas del licor más barato. Dicen que tiene paciencia y buena mano; por eso sus catecúmenos, como él los llama, son los más solicitados por los

pequeños narcos locales o por las fuerzas de choque de los partidos políticos. (Silva Santisteban, 1994, p. 90; énfasis agregado)

El término “justo”, empleado en el primer pasaje, no alude a una calidad moral ni a la igualdad entre los miembros de una sociedad ante la ley. En el espacio del vertedero, el Estado y la ley parecen haber sido desplazados por los intereses económicos de los más poderosos y corruptos —los políticos y los narcotraficantes, presumiblemente—, lo cual ratifica el dominio masculino de la esfera pública. Así, el ejercicio de la justicia solo adquiere sentido en la medida en que se trata de un recurso empleado para devolver favores personales ante la total ausencia del concepto de la *communitas*.

La caracterización del Limpiador ofrece, además, algunas particularidades que lo diferencian del resto de los personajes. Una de ellas es el hecho de guardar un estrecho vínculo con el pasado:

Recordó las palabras de Max Montana, su maestro, pero a su pecho no llegaban con la misma fuerza que salían de su memoria: “Cierra los ojos después de haber tomado una decisión... y espera aliviado pues son pocos los que toman decisiones”. Esta frase algo pedante, ya no era rotunda como hace ocho o diez años. Hoy, cuando los muros se derrumban, las personas solo deberían aprender a caer.

Max Montana le había mostrado con sus silencios y sus desplantes, con su persistencia, la necesidad íntima que requiere un hombre para jugar con la violencia.

Pero, luego de este tiempo, luego de los incontables combates en el terraplén o de las peleas mano a mano con otros hombres —como si se tratara de perros contra perros— el Limpiador se sentía extenuado. Cansado. El tedio y el hastío se habían instalado en lo más hondo de su negro corazón. *Su temeridad le estaba costando, por lo menos, todos sus afectos: ya no podía sentir.* (Silva Santisteban, 1994, p. 92; énfasis agregado)

El Limpiador hereda de su maestro un conjunto de saberes que lo distinguen de Mostrenko, quien se complace conservando el cadáver descuartizado de la hija de Plomo⁹:

El Mostrenko exhibió una enorme sonrisa que fue la única referencia blanca en esa noche apre-

tada. Los ojos le chispeaban por instinto con un brillo agudo, lento, deforme. Sus manos estaban sucias de sangre y en las uñas algunos pedazos de vísceras le amorataban los dedos. Se limpió las manos en el pantalón y sacudió el saco mientras decía: —Me lo llevo —levantando la mirada agregó— tal vez lo pueda necesitar si te atreves a cruzarte en mi camino. (Silva Santisteban, 1994, p. 88)

Por oposición al Limpiador, Mostrenko es un ser basurizado cuya apariencia “asquerosa” se ha mimetizado con los despojos y residuos que lo rodean y los de su víctima. Es, en dicho sentido, la fiel encarnación de un *homo sacer*: su vida carece de valor y, por su apariencia, la podredumbre y descomposición de la muerte que exhibe parecen haberse instalado en él. El acto canibalizador, presuntamente disciplinador de la violación y vengador de la negativa del padre a la unión de su hija con Mostrenko —que debería operar como un ejemplo de su virilidad frente a sus pares—, es completamente desvirtuado por su conducta posterior. Esta es más bien la de quien actúa como el portador de un virus que, a diferencia del proceder del Limpiador, amenaza la ya precaria situación del espacio-vertedero.

El Limpiador, de tal forma, realiza su trabajo con rigor, método y precisión (Rigo de Alonso, 2017, p. 67). Sin embargo, se reconoce cansado e incapaz “de sentir”:

“Quiero sentir lo que mierda sea”, decía casi susurrando cuando nadie lo escuchaba.

Quería sentir al besar los muslos de una mujer; quería sentir algo cuando uno de sus mocosos le daba las gracias por prestarle su pistola, quería sentir aunque sea un pequeño vacío al recordar al loco Max, quería sentir cualquier cosa al mirar los cadáveres que dejaba atrás.

Pero no podía. El Limpiador no podía sentir absolutamente nada. (Silva Santisteban, 1994, pp. 92-93)

Los diferentes usos del verbo “sentir” en el pasaje remiten al mundo de los afectos. Si, de acuerdo con el orden patriarcal, el mundo de la afectividad es un territorio asociado a la feminidad, resulta paradójico el hecho de que el Limpiador —un hombre cuyo trabajo es quitarles la vida a otros, alguien capaz de actuar violentamente sin dejarse arrastrar por ningún

tipo de remordimientos— reconozca que no puede “sentir absolutamente nada”; es decir, si su masculinidad y hombría se estructuran a partir de la violencia y aniquilamiento que ejerce sobre otros seres humanos, en el presente de la narración ello ya no le es suficiente para sentirse un “hombre” completo —o, quizás, sería más apropiado decir “un ser humano”—. Para el personaje, la pérdida de la sensibilidad es un síntoma de degradación del que no logra permanecer incólume: la pretendida inmunidad que siempre lo ha caracterizado y colocado en una posición políticamente excéntrica con respecto a la ley y a los demás se ha convertido en una amenaza para su propia subsistencia. Como señala Esposito (2009), “aquello que salvaguarda el cuerpo individual y colectivo [la inmunidad] es también aquello que impide su desarrollo. Aquello que, pasado un cierto punto, acaba por destruirlo” (p. 115). Aun cuando en él no se reconocen las huellas de “lo asqueroso” o “lo repugnante” presentes en Mostrenko, diríase que su rol de exterminador o “higienista” del vertedero habrá de convertirlo pronto en otro despojo humano.

Así, el ejercicio sistemático de la violencia progresivamente lo deshumaniza y aleja de lo que potencialmente hubiese podido ser (Galtung, 1969, p. 168): él es, también, una víctima de aquella, un sujeto que gradualmente es “desposeído” —en el sentido planteado por Butler y Athanasiou (2017)— y terminará por ser repudiado y rechazado por todos aquellos que lo rodean. En realidad, el Limpiador no es más que un instrumento del necropoder que gobierna el espacio del vertedero; si, de acuerdo con el pasaje, el protagonista evoca con cierta nostalgia la figura de su maestro o la de sus discípulos es porque extraña el sentido de *communitas* del cual ha sido despojado junto con el mundo del vertedero.

La violencia, asimismo, se constituye en un personaje más del relato y un mecanismo instalado en el seno del lenguaje, invirtiendo o trasmutando sus significados (Žižek, 2009, p. 233). Esta normalización produce una proliferación de máscaras que esconden las verdaderas identidades de los personajes masculinos a través del uso de apelativos como “el Limpiador”, “Plomo” o “Mostrenko” o de la ausencia de los nombres de las mujeres, todo lo cual representa el impacto de la violencia en el lenguaje.

Plomo, finalmente, se sitúa en la escala inferior de la sociedad: como Mostrenko, es también un *homo sacer* con la salvedad de que él vive en la miseria,

la soledad y el abandono. Cuando se desplaza al “centro de la ciudad” a bordo de un ómnibus, evoca las serpientes con las que ha soñado la noche anterior. Su experiencia es la de quien se interna por un cuerpo-ciudad que canibaliza a sus habitantes: “Al subir en el ómnibus sintió que penetraba lentamente el esófago de una de esas serpientes monstruosas, sintió los asientos vibrar como si se tratase de arterias, sucias y prolongadas arterias que languidecían en cada curva del camino” (Silva Santisteban, 1994, p. 94). El cuerpo de la ciudad es un cuerpo que devora a los personajes que, a la vez se encuentra en descomposición, como el cadáver de la hija de Plomo cuyos pedazos de vísceras Mostrenko lleva adheridos en sus uñas. Al llegar a “la parte más dura de la ciudad” con el propósito de vender un arma antigua “de reglamento” que conserva en su poder —“el único recuerdo de sus días de sargento cuando patrullaba sobre una inmensa Harley Davidson la carretera del sur” (Silva Santisteban, 1994, p. 96)—, el lector constata que las calles de esa otra zona lucen “atiborradas de objetos robados” (p. 95), es decir, de residuos materiales de un tiempo perdido. Cuando Plomo se acerca al reductor, a quien intenta vender el arma, este le responde que “por esa lata nadie te da un céntimo”:

—¿Has matado alguna vez en tu puta vida, guano?

Plomo se alejó sin voltear la mirada. Escuchó detrás la inmensa risa del reductor y sintió ganas de vomitar.

En otra época le hubiera dejado la huella de su odio clavada en la garganta, porque en otra época Plomo no aguantaba pulgas ni afrentas de esa laya. Pensó en qué podía haber hecho durante todos estos años para terminar así, y recordó que alguna vez había leído en algún lugar que la pobreza no era una deshonra, pero la miseria sí, porque la miseria nos aparta de la compañía humana no a palos, sino como cuando se barre la basura con una escoba, de la forma más humillante, tan humillante que al final uno es capaz de ofenderse a sí mismo. (Silva Santisteban, 1994, p. 95)

Los objetos robados se exhiben en las calles del centro de la ciudad como un cementerio colmado de residuos, objetos que, como el arma de Plomo, pronto habrán de disolverse como “todo aquello que persiste en el tiempo” (Bauman, 2017, p. 9). Plomo,

además, es nombrado, irónicamente, con el nombre del metal con el que se hacen las balas; es un ser degradado por el consumo de alcohol: camina “como si se tratara de un gusano que intenta subir a un árbol” (Silva Santisteban, 1994, p. 96) y “después de horas de dar vueltas” por la Caleta —barrio en donde operan los traficantes de armas—, arriesga su vida desafiando al reducidor en una competencia suicida en la que finalmente triunfa después de engañarlo: el botín es un arma recortada que utilizará para pagarle al Limpiador. Una vez que encuentra al sicario, le explica los términos del trato: “—Mira, muchacho, yo te voy a dar la metralleta y tú vas a matar a ese hijo de puta de diez tiros, me oyes, de diez tiros y no se diga más, porque tú me debes una...” (Silva Santisteban, 1994, p. 100). La “deuda” del Limpiador a la cual hace referencia Plomo es el asesinato de su mujer: esa deuda y aquella otra representada por la muerte de su hija serán saldadas con el asesinato de Mostrenko; en términos numéricos, por lo tanto, el asesinato de un hombre equivale al de dos mujeres.

Si el Limpiador representa el mayor grado de masculinidad en el relato —su colección de armas es también una metáfora de esa condición—; Plomo, en cambio, encarna la impotencia sexual, pues su alcoholismo ha terminado por anularlo sexualmente. En la sección final del relato, al llegar a la casa del Limpiador, ante la visión del cuerpo desnudo del sicario tiene una erección “después de años” (Silva Santisteban, 1994, p. 103); es decir, una reacción homoe-rótica, lo cual implica que su debilidad corporal lo ha transformado en un sujeto feminizado.

Finalmente, la ejecución de Mostrenko se lleva a cabo de acuerdo con lo planeado por el Limpiador: el asesino se instala en una azotea vecina a la pequeña habitación que ocupa su víctima en otro edificio. Después de inutilizarlo disparándole en cada una de sus extremidades, le revienta los ojos pues “se acordó que el loco Max [su maestro] siempre le recomendaba reventarles los ojos a sus víctimas para que no lo persiguieran en sueño” (Silva Santisteban, 1994, p. 107). Con el último disparo, el décimo, destroza los testículos de su víctima y le devuelve a Plomo —al menos parcialmente—, su honra y masculinidad. El Limpiador justifica en estos términos la ejecución: “—¡¡¡Por cachero!!! —gritó el Limpiador como para que lo escuchara todo el barrio. El tiro le reventó los testículos. El Limpiador seguía siendo infalible” (Silva Santisteban, 1994, p. 107). Al pronunciar la

palabra “cachero”, el protagonista hace pública la causa del castigo; sin embargo, la acusación oculta aquello que precisamente hace posible el ejercicio de la violencia sobre las mujeres —en todos sus posibles sentidos—, es decir, perpetúa el régimen de sujeción y basurización de los desposeídos en el mundo representado en el relato.

7. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se han analizado las relaciones entre los personajes del relato “El Limpiador” de Rocío Silva Santisteban desde una perspectiva de género, tomando en cuenta las distintas formas de violencia que se establecen entre estos, en particular, la violencia de género, el feminicidio, la violación y la bazurización simbólica de las mujeres. Este análisis, además, ha considerado necesario examinar el espacio habitado por los personajes, para lo que tomó en cuenta los conceptos de “vertedero” o “zona fronteriza” propuestos por Bauman (2005), espacios en los que se desechan tanto los residuos materiales como los humanos: “[...] la población de aquellos que o bien no querían ser reconocidos o bien no se deseaba que lo fuesen o que se les permitiese la permanencia [...], consecuencia inevitable de la modernización y una compañera inseparable de la modernidad” (p. 16).

Asimismo, la ausencia de todo sentido de *comunidades* (Esposito, 2009), así como del Estado-nación moderno y la ley, hacen que la biopolítica, entendida como “la tecnología sobre el hombre como ser viviente” (Foucault, 2011) sea desplazada por un necropoder (Mbembe, 2011) cuyas víctimas son en su mayor parte las mujeres. Paradójicamente, incluso aquellos hombres que ejercen su poder sobre las mujeres castigándolas o disciplinándolas a través de la violación o el asesinato son también canibalizados por el cuerpo degradado y en descomposición del espacio del vertedero. En tal sentido, el relato de Silva Santisteban, producido casi tres cuartos de siglo después de su modelo textual —en la década de 1990—, lo transforma por completo recontextualizándolo y situándolo en el panorama de una sociedad que, en el momento de su publicación, se encontraba atravesando la crisis moral más grave de su historia como nación y cuyas consecuencias aún se perciben hoy en día.

Agradecimientos

Esta investigación ha sido financiada por el Instituto de Investigación de la Universidad de Lima.

- 1 En ella se incluyen: *Asuntos circunstanciales* (1984), *Ese oficio no me gusta* (1987), *Mariposa negra* (1993), *Condenado amor* (1995), *Maternidad* (1996), *Turbulencia* (2005), *Las hijas del terror* (2007) y la antología poética *Una herida menor, 1983-2022* (2022).
- 2 De ese grupo formaron parte, entre otras poetas, Giovanna Pollarolo (1952), Patricia Alba (1960), Mariela Dreyfus (1960) y Rossella Di Paolo (1960). Sobre el tema, véase Reisz (1996, pp. 119-142).
- 3 “*Me perturbas* es un libro sumamente atrevido y de tendencia disruptiva; además, debido a su lenguaje y fijaciones temáticas, es también un texto abiertamente terrorífico (a pesar de que nunca se asocia programáticamente al centro de gravedad del género gótico)” (Raggio, 2022, p. 53).
- 4 Silva Santisteban retoma el rapto y asesinato de Faustina, hija del “viejo” Liberato Tucto, a manos de Hilario Crispín, un indio “gran bebedor de *chacta*, ocioso, amigo de malas juntas y seductor de doncellas; un mostrenco, como castizamente llaman por estas tierras al hombre desocupado y vagabundo” (López Albújar, 2007, p. 31). Igualmente, reproduce la escena del encuentro entre el padre y el asesino: “[...] Hilario Crispín, desató el saco y vació de golpe el contenido, un contenido nauseabundo, viscoso, horripilante, sanguinolento, macabro, que, al caer, se esparció por el suelo, despidiendo un olor acre y repulsivo. Aquello era la hija de Tucto descuartizada con prolijidad y paciencia diabólicas, escalofriantes, con un ensañamiento de loco trágico. Y con sarcasmo diabólico, el indio Crispín, después de sacudir el saco, añadió burlo-namente: —No te dejo el saco porque puede servirme para ti si te atreves a cruzarte en mi camino” (López Albújar, 2007, p. 31). Por último, la diferencia más evidente se da en la caracterización del protagonista del relato de López Albújar, Juan Jorge: “[...] flor y nata de *illapacos*, habiendo llegado a los treinta años con una celebridad que pone los pelos de punta cuando se relatan sus hazañas y hace desfallecer de entusiasmo a las doncellas indias de diez leguas a la redonda. Y viene a aumentar esa celebridad, si cabe, la fama de ser, además, el mozo un eximio guitarrista y un cantor de yaravíes capaz de doblegar el corazón femenino más rebelde. Y también porque no es un *shucuy* ni un cicatero. Y en cuanto a vestir y calzar, calza y viste como los *mistis*, y luce cadena y reloj cuando baja a los *pueblos grandes* a rematar su *negocio* —como dice él mismo—, que consiste en eliminar de este mezquino mundo a algún predestinado al honor de recibir entre los dos ojos una bala suya” (2007, p. 33; énfasis del original). Para una comparación más rigurosa entre ambos textos remito al trabajo de Rigo de Alonso (2017).
- 5 Fuller (2018) utiliza los conceptos de “abyección” y “repudio” propuestos por Butler (1993): “Repudio es el rechazo compulsivo de un espectro de significados que se define por lo que no debe ser. La frontera que marca el umbral a partir del cual un varón (o mujer) pierde su condición de tal: lo abyecto” (s/n).
- 6 “¿Qué significa esta categoría [inmunidad]? Todos sabemos que, en lenguaje biomédico, se entiende por inmunidad una forma de exención, de protección, frente a una enfermedad infecciosa, mientras que en el léxico político representa una suerte de salvaguardia, que coloca a alguien en una situación de ser intocable por la ley común” (Esposito, 2009, p. 111).
- 7 El tercer tipo de violencia es la cultural: “[...] aquellos aspectos de la cultura, la esfera simbólica de nuestra existencia —materializada en la religión y la ideología, en el lenguaje y el arte, en la ciencia empírica y la ciencia formal (la lógica, las matemáticas)— que puede ser utilizada para justificar o legitimar la violencia directa o la violencia estructural” (Galtung, 2016, p. 149).
- 8 Rigo de Alonso (2017) señala esa diferencia: “[...] el sicario también tiene una deuda que pagarle a Plomo y Plomo viene a cobrársela: ‘Mira, muchacho, yo te voy a dar la metralleta y tú vas a matar a ese hijo de puta de diez tiros, me oyes, de diez tiros y no se diga más, tú me debes una’, le dice al asesino a sueldo. Y agrega ‘Tú la dejaste sin madre, ahora tienes que vengarla...’. Es aquí que el ‘quedarnos sin mujeres’ cobra sentido ya que la madre de la adolescente, la mujer de Plomo, había mantenido una relación signada por la voluptuosidad sexual con el joven sicario y éste la había matado” (p. 65).
- 9 En “El campeón de la muerte” se sugiere que el asesinato de la hija doncella de Liberato Tucto, Faustina, es perpetrado por Hilario Crispín, el mostrenco, debido a que el padre se negó a la posibilidad de que ambos se casaran.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Traducción de P. Hermida Lazcano. Paidós.
- Bauman, Z. (2017). *Modernidad líquida*. Traducción de M. Rosenberg y J. Arrambide S. Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Traducción de J. Jordá. Anagrama.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter. On the discursive limits of Sex*. Routledge.
- Butler, J. y Athanasiou, A. (2017). *Desposesión: Lo performativo en lo político*. Traducción de F. Bogado. Eterna Cadencia.
- Castillo, D. (1999). Culturas excrementicias y postcolonialismo. En A. De Toro y F. De Toro (Eds.), *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano* (pp. 235-257). Vervuert, Iberoamericana.
- Connel, R. W. (1997). La organización social de la masculinidad. En T. Valdés y J. Olavarría (Eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis...* (pp. 31-48). Isis Internacional.
- De Alencar-Rodrigues, R. y Cantera, L. (2012, enero-marzo). Violencia de Género en la Pareja: Una Revisión Teórica. *Psico*, 43(1), 116-126.
- Esposito, R. (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Traducción de A. García Ruiz. Herder Editorial.
- Foucault, M. (2011). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Fondo de Cultura Económica.
- Fuller, N. (Ed.). (2018). *Difícil ser hombre: nuevas masculinidades latinoamericanas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Galtung, J. (1969). Violence, Peace, and Peace Research. *Journal of Peace Research*, 6(3), 167-191. <https://doi.org/10.1177/002234336900600301>
- Galtung, J. (2016). La violencia: cultural, estructural y directa. *Cuadernos de estrategia*, 183, 147-168.
- Guzmán Ordaz, R. y Jiménez Rodrigo, M. L. (2015). La Interseccionalidad como Instrumento Analítico de Interpelación en la Violencia de Género. *Oñati Socio legal Series*, 5(2), 596-612. <http://ssrn.com/abstract=2611644>
- López Albújar, E. (2007). El campeón de la muerte. En *Cuentos andinos* (pp. 30-42). Peisa.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica [seguido de] Sobre el gobierno privado indirecto*. Traducción y Edición de E. Falomir Archambault. Melusina.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Traducción de M. L. Femenías, revisada por Maria-Xosé Agra Romero. Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Raggio, S. L. (2022). Perturbación y feminicidio: El terror de lo masculino-monstruoso en "Rara avis" de Rocío Silva Santisteban. *América sin Nombre*, 26, 51-65. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.03>
- Reisz, S. (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Edicions de la Universitat de Lleida.
- Richard, N. (2008). ¿Tiene sexo la escritura? En *Feminismos, género y diferencia(s)* (pp. 9-28). Palinodia.
- Rigo de Alonso, V. (2017). De la sierra a la ciudad. Violencia de género y feminicidio en "El limpiador" de Rocío Silva-Santisteban [sic]. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, 31, 58-72. <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol31/iss31/5>
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. L. (2021). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En K. Bidaseca y V. Vazquez Laba (Comps.), *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina* (pp. 11-39). Ediciones Godot.
- Silva Santisteban, R. (1994). *Me perturbas*. El Santo Oficio.
- Silva Santisteban, R. (2001). Estética y poder: la recepción en torno de los debates sobre literatura femenina. En S. López Maguiña (Ed.), *Estudios culturales: discursos, poderes, pulsiones* (pp. 289-314). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios Peruanos.

- Silva Santisteban, R. (2003). Maternidad y basurización simbólica en mujeres sobrevivientes a crímenes de violencia política. En M. Hamann, S. López Maguiña, G. Portocarrero y V. Vich (Eds.), *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana* (pp. 203-228). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios Peruanos.
- Silva Santisteban, R. (2008). *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios Peruanos. <https://repositorio.up.edu.pe/handle/11354/990>.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Traducción de A. J. Antón Fernández. Paidós.

RESEÑAS

Darío Espejo Chávez
Erick Abanto López
Milton Manrique Rabelo
Ronald Gonzales

Caro Cárdenas, R. (2021). *Demonios encarnados: Izquierda, campesinado y lucha armada en Huancavelica*. La Siniestra Ensayos, Estación La Cultura.

Demonios encarnados indaga en el proceso de politización campesina que hubo en Huancavelica durante los años 1963 y 1982. Relata la heterogeneidad de posturas, de consensos y disensos que hubo en dicho proceso y contribuye a ampliar las nociones actuales sobre la historia del movimiento campesino en su relación con la izquierda y con la violencia desatada por Sendero Luminoso. Para conseguir estos propósitos, el libro se sirve de dos ejes estructurales fundamentales: por un lado, la reconstrucción de la historia del movimiento campesino de Huancavelica y, por el otro, la emergencia y las formas de proceder que tuvo Sendero Luminoso en los inicios de la lucha armada en esa región. En la relación entre estos ejes temáticos surge la figura de Justo Gutiérrez Poma, cuya trayectoria política comenzó en una organización campesina y terminó en las huestes radicales de la subversión armada.

El texto está organizado en tres partes que conforman un total de once capítulos. La primera parte, llamada "Politización campesina", investiga el proceso que consolidó al movimiento campesino como un actor colectivo gravitante. Las luchas por la tierra emprendidas por campesinos comuneros y campesinos feudatarios a inicios de los años sesenta desestabilizaron la estructura del régimen latifundista tradicional y resquebrajaron la visión del habitante del campo como un "indígena" subalterno y despolitizado. La tendencia campesina a la organización y al encausamiento de sus demandas y reivindicaciones condujo a la fundación de la Fedecch (Federación Departamental de Comunidades y Campesinos de Huancavelica) en el año 1964. Algunas de las primeras tareas de esta federación fueron: organizar los distintos intereses de las comunidades alejadas e iletradas, asesorar en los conflictos por tierras entre feudatarios y latifundistas y obtener reconocimiento legal para sacudirse de las campañas de desprestigio emprendidas por los hacendados. Asimismo, la federación se plegó, en primera instancia, a los lineamientos de la reforma agraria promovida durante el gobierno de Velasco Alvarado. Y, luego, tuvo que hacer frente a la deslegitimación cuando ese mismo gobierno creó un organismo paralelo e hizo esfuerzos para erigirlo como el representante legítimo del trabajador agrario huancavelicano. Nos referimos a la Federación Agraria Departamental Juan Taype, organismo que, como otros tantos, no existió más allá del período de gobierno de las Fuerzas Armadas.

La segunda parte del libro, denominada "Buscando la revolución", está dedicada a Justo Gutiérrez Poma. Presenta momentos clave de su trayectoria política con la finalidad de rastrear aquellos elementos que constituyeron su decisión de enrolarse en la lucha armada como mando medio de Sendero Luminoso, es decir, como responsable de las acciones de campo. Justo Gutiérrez Poma (nacido en la comunidad

de Sacsamarca un 28 de febrero de 1950) comenzó su activismo político en la JRP (Juventud Revolucionaria del Perú), un organismo dependiente del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (Sinamos). Durante esa misma época, la del gobierno de Velasco, estableció vínculos con la izquierda marxista que laboraba en Desco (Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo), un organismo no gubernamental. Su labor en ambas instituciones hizo que fuese reconocido por las comunidades y nombrado secretario general de la Fedecch, una federación que, luego de iniciado el gobierno de Morales Bermúdez había entrado en proceso de reconstitución y había renovado su dirigencia con representantes jóvenes.

Con su nuevo cargo a cuestas, Justo Gutiérrez Poma participó en el V Congreso Nacional de la CCP (Confederación Campesina del Perú) con la finalidad de defender la autonomía de las comunidades campesinas y mostrarse en contra de la retórica de los partidos políticos. Esta postura, cercana a los lineamientos radicales de los denominados "dogmáticos", fue segregada y marginada en dicha convención. Sin embargo, desde su posición de director del boletín *Voz campesina huancavelicana*, Gutiérrez Poma cuestionó el burocratismo de la CCP y relativizó su liderazgo, proponiendo la creación de una nueva central única comunera, iniciativa compartida por los maoístas de la época. Así, no será hasta el VIII Congreso de la Fedecch donde Gutiérrez Poma perderá liderazgo por su tendencia radical. Este cónclave, por otro lado, fue el momento en que Sendero Luminoso apareció en Huancavelica. En las fotografías añadidas al texto aparecen jóvenes que pertenecían a la escuela popular de Sendero Luminoso, cuadros con lo que, probablemente, Justo Gutiérrez Poma tuvo contacto cercano.

La tercera y última parte, denominada "Lucha armada y democracia en Huancavelica, 1980-1982", indaga en la presencia y actuación de la izquierda durante los primeros años del segundo gobierno de Belaunde. El partido Izquierda Unida (IU), que había accedido a puestos de poder en las elecciones de 1980, tuvo el deber de administrar los precarios recursos del Estado en algunas provincias y municipios, en un contexto marcado por las incursiones violentas de Sendero Luminoso y por la estigmatización de algunas autoridades que veían en toda la izquierda a una masa homogénea que amenazaba la democracia recién recuperada. Ante la relación tensa que existía con la prefectura, el gobierno municipal de Izquierda Unida en Huancavelica se amparó sobre todo en la participación de organizaciones barriales y comunales. Organizaciones de las cuales, Justo Gutiérrez Poma fue desapareciendo paulatinamente. El texto recoge algunos testimonios de personas que conocieron a Gutiérrez Poma y que señalan que, en la búsqueda de realización de sus ideales

indianistas y de defensa de la comunidad campesina encontró una alternativa y un referente organizativo en algunas huestes reducidas de la facción VR-PC (Vanguardia Revolucionaria-Proletario Comunista). Luego, dicho personaje reaparecerá como mando de Sendero Luminoso por primera vez el 1 de abril de 1982 en Manyacc (Acobamba) durante una incursión armada donde senderistas robaron dinero y ganado, reventaron petardos y llamaron a los campesinos a la lucha armada. Gutiérrez Poma dirigió también la toma del fundo Casaví, la toma del campamento de la mina Julcani y también se le señaló como responsable directo del asesinato del hijo de Melchor De la Cruz, un conocido abigeo. En estos actos, el antiguo dirigente campesino "enarbola por fin la bandera de una revolución campesina que, paradójicamente, le negaba a ese mismo campesinado autonomía e historia en nombre del Pensamiento Guía y su partido" (p. 246).

Para las autoridades había quedado claro que la subversión predominaba en Acobamba y Angaraes, principalmente en Manyacc, cuyos pobladores, señalados de haber cooperado con Sendero Luminoso en la toma de tierras, ofrecieron una versión distinta de los hechos. Manifestaron que habían sido obligados a participar bajo amenazas de muerte, que Sendero Luminoso secuestró a la población y también, temerosos de las represalias de los senderistas y de las Fuerzas Armadas, pidieron garantías para sus vidas. El libro finaliza señalando que, el 31 de diciembre de 1982, las Fuerzas Armadas iniciaron la ocupación de distintas zonas de Huancavelica. Suceso que da comienzo a un nuevo período en la historia de la violencia armada.

El autor busca a sus objetos de estudios, actores individuales o colectivos, en los registros documentales, y a partir de ahí se aboca a construir y relatar sus historias. Sobre el tema abordado no existen investigaciones previas con el nivel de profundidad que el autor se ha propuesto. Ricardo Caro Cárdenas ha emprendido la elogiada y ardua tarea de encontrar, organizar y presentar información dispersa en distintas fuentes nunca revisadas ni asociadas en un solo texto (archivos de reuniones, asambleas y congresos del gremio campesino, informes de prefectura, de autoridades provinciales y estatales, revisión y análisis de material fotográfico, y entrevistas a actores clave). El libro es, por tanto, un material bien documentado y de consulta necesaria para estudiantes e investigadores interesados en indagar en el período de violencia subversiva que vivió el Perú.

Los conceptos teóricos dispersos en el contenido del libro se adscriben a definiciones operativas y contribuyen, aunque no de forma expresa y sistemática, a organizar la información presentada. En lo que sigue, nos abocaremos a rastrear dichos conceptos y a presentarlos como posibles hilos conductores acaso ocultos en el tejido del texto.

Gestación y cristalización del capital social en las luchas por la tierra

Durante las luchas por la tierra, los campesinos crearon

redes de contacto, desarrollaron habilidades en litigios y se fogearon en el terreno político. Toda esta gama de conocimientos, habilidades y vínculos aprendidos constituyeron un valioso capital social que también fue reforzado por otros factores tales como la educación escolarizada, elemento crucial en la alfabetización en castellano como mecanismo para establecer rudimentos básicos de igualdad ciudadana, pero que, a su vez, marginó al quechua como canal legítimo de expresión; y la presencia del Partido Comunista en la región, un conjunto de actores heterogéneos y organizados que en momentos clave contribuyó a formar cuadros políticos y a cristalizar el proceso de politización campesina en la creación de la Fedecch. Así, podría sostenerse que la historia del movimiento campesino va de la gestación a la cristalización del capital social y, de este proceso, se desprenden circunstancias protagonizadas y sostenidas por actores individuales y colectivos.

Actores y agencia. Ciudadanía y clandestinidad

En el libro se presentan diferentes sucesos elocuentes respecto de la capacidad de los sujetos para diferenciarse o plegarse a ciertos hechos y circunstancias sin perder su autonomía, su capacidad de tomar decisiones. Por ejemplo, en los congresos y reuniones en que la federación campesina de Huancavelica y la CCP les hicieron frente a las posturas dogmáticas antidemocráticas y recalcitrantes hasta conseguir marginarlas de su itinerario organizado. Y, por otro lado, que los dirigentes comunales y autoridades de Manyacc se hayan desmarcado de las acciones de Sendero Luminoso revela no solo sus intentos por mantener vínculos con el Estado, sino también matiza las formas de adhesión a la subversión armada que existieron en la época. Entonces podría sostenerse que, en las tomas de feudos lideradas por mandos medios de Sendero Luminoso, más que una identificación ideológica hubo un carácter utilitario por parte de la población que respaldó las incursiones violentas. Es decir, si bien el proselitismo ideológico de Sendero Luminoso "le permitió soliviantar algunas situaciones extremas del conflicto social, sus iniciales éxitos no implicaron una adhesión colectiva, sino más bien un oportunismo inmediato en sectores marginales del campo huancavelicano" (p. 256).

Del otro lado del espectro se encuentra Justo Gutiérrez Poma, un actor en el que los discursos ideológicos extremistas sí encontraron asidero, y cuyas motivaciones para enrolarse en la lucha armada son difíciles de conocer y analizar. El material que se tiene sobre dicho personaje está supeditado al registro de reuniones sindicales de la época, al archivo de algún boletín y de ciertas fotos, así como a los testimonios de quienes lo conocieron en persona. Se trata de alguien que no dejó rastros y que, al optar por la clandestinidad, decidió no dejarlos. Tal como se manifiesta en la última parte de las conclusiones del libro, Gutiérrez Poma dirigió contingentes subversivos, sobrevivió a algunos enfrentamientos con las Fuerzas Armadas y luego su rastro desaparece de todo registro.

La cuestión del campesino y el demonio encarnado

Entre los debates que ha suscitado la figura del campesino, el libro hace hincapié en cierta visión dual que fue predominante en los años sesenta. Por un lado, el factor de la etnicidad entendía al campesino desde su diversidad y diferencias con las élites sociales expresadas, por ejemplo, en el lenguaje (el quechua para unos, el español para otros). Por otro lado, la noción de clase era un factor que resaltaba el carácter homogéneo y marginado del campesino al que le correspondía organizarse políticamente para concretar reivindicaciones y enmendar injusticias. El libro, sin embargo, demuestra que el campesinado politizado no era homogéneo ni siguió un solo derrotero en sus luchas reivindicativas, y tampoco fue absorbido ni subsumido por la retórica radical de la subversión armada. Y que, además, si bien la castellanización marginó a otros idiomas, permitió consolidar un nivel mínimo de integración entre el campesino marginado e iletrado y los mecanismos legales y simbólicos del precario Estado peruano.

El campesino se politiza porque se educa, y con esa base puede gestarse un capital social, erigirse como un actor con agencia. Es decir, puede convertirse

—de acuerdo con la metáfora que le da título al libro— en un “demonio encarnado”, un campesino educado, politizado. Expresión procedente de los hacendados y que el autor recoge de un trabajo de Rodrigo Montoya para representar al movimiento campesino y las visiones externas que han existido sobre dicho actor colectivo. El movimiento campesino era una conjunción de itinerarios y voluntades. Aglomeraba a sujetos que en sus formas de plantear y concretar reivindicaciones expresaban elementos de un ejercicio ciudadano. A su vez, dichas demandas no eran otra cosa que la voluntad firme de obtener una ciudadanía plena, de formar parte del proyecto moderno del país. Ante esto, cabe preguntarse si los movimientos campesinos constituyen un efecto del proyecto moderno o un reclamo por su poca presencia en los Andes peruanos.

El libro de Ricardo Rodríguez Caro permite plantearse preguntas como estas y formular o ampliar determinados conceptos que han guiado o pueden guiar las comprensiones sobre el movimiento campesino, sus luchas y sus derroteros. Es ahí donde radica el valor innegable de este texto, y donde el esfuerzo y la pericia investigativa del autor están plenamente justificados.

Darío Espejo Chávez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
Contacto: darioantonioespejochavez@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0002-1859-9720>

Mitrovic, M., Barrós, M. y Alvarez, R. (2022). *Un grito a la tierra: arte y revolución en Chaski (Cusco, 1972-1974)*. Instituto de Estudios Peruanos.

En los últimos años ha surgido una nueva oleada de estudios académicos sobre el autodenominado Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (Perú, 1968-1980). La mayoría de ellos, además de ser producidos por una nueva generación de investigadores nacidos o afincados en Lima, enfatizan en aspectos culturales y simbólicos que habían sido desatendidos u obviados por la literatura preexistente. Un ejemplo reciente de este interés por lo cultural, y de ese cambio generacional, es la compilación *Un grito a la tierra: arte y revolución en Chaski (Cusco, 1972 - 1974)*.

El volumen es una aproximación en tres tiempos —tres artículos escritos por Manuel Barrós (Lima, 1993), Raúl Álvarez Espinoza (Lima, 1990) y Mijail Mitrovic (Lima, 1989), respectivamente— a las utopías sociales, estéticas y políticas que circularon en la ciudad del Cusco durante los primeros años del régimen militar, esto es, durante la etapa en la que el gobierno adhirió algunas de las ideas de izquierda formuladas décadas atrás sobre la tenencia de la tierra y el problema campesino, y que llevó a la práctica a escala nacional, tanto en forma, a través de una redefinición del imaginario nacional por medio del énfasis en la centralidad del campesinado, y la restitución simbólica y estética —con fines políticos— de la figura histórica de Túpac Amaru II; como en fondo, mediante una reforma agraria masiva que redefinió las relaciones sociales y territoriales y cuyos ecos se perciben hasta hoy.

Barrós, Álvarez y Mitrovic diseccionan la evidencia disponible en *Chaski*, un semanario de distribución local adscrito a la oficina principal del gobierno en Cusco (conocida por ser, a su vez, la más radical y heterodoxa de las dependencias provinciales), para evidenciar los límites de las interpretaciones académicas al uso, y ensayar una reflexión sociológica y antropológica sobre los vínculos, explícitos e implícitos, entre arte y política en tiempos convulsos.

Contra las principales tesis de las ciencias sociales peruanas, los autores demuestran que el régimen nunca fue del todo vertical u homogéneo, y que, en el caso de la cultura, si bien no hubo una política cultural clara ni oficial, los militares (y la intelectualidad que los asesoró) supieron convocar personalidades comprometidas con redefinir el arte o liberarlo de criterios y espacios elitistas y, ya sea por acción u omisión, ser flexibles en la toma de decisiones de índole cultural.

Así, desde la sociología de la literatura, Barrós examina la impronta literaria encontrada en las páginas de *Chaski*, el modo en que un grupo de autores de disímil origen y prestigio fue capitalizado por el semanario con fines políticos. Escudriña, con una tipología básica y hasta cierto punto mecánica, el sentido político de la incorporación de poemas épicos, bucólicos y de protesta, tanto de autores campesinos o procedentes de pueblos jóvenes, como de autores recono-

cidos a escala internacional por su compromiso social y prestigio artístico (como Vallejo o Ernesto Cardenal). Barrós acopia la distinción de Bourdieu entre capital cultural y capital simbólico para rastrear las estrategias literarias (las políticas literarias) que guiaron las decisiones de los editores de *Chaski* en cada una de estas incorporaciones textuales, pues, como expone largamente, ninguno de ellos fue publicado sin alguna mediación editorial de índole visual (versos unidos a una pintura o afiche) o de índole textual (editados para ser leídos como eslóganes o de manera directa). El develamiento de estas estrategias permite a Barrós concluir que “mientras los poemas de los pobladores se usaron para mostrar la parte más emotiva del proceso revolucionario, los de Vallejo, Romualdo, Heraud y Cardenal confluyeron en lo político” (p. 98).

Álvarez, por su parte, reorganiza el mapa de la plástica cusqueña de aquellos años (específicamente el de la artesanía) con una mirada estrictamente sociológica, concentrada en el funcionamiento orgánico de la producción y el intercambio, es decir, en la economía política del trabajo artesanal. A través del cotejo de la evidencia disponible en *Chaski* (noticias de ferias, fotografías de eventos), y de las interpretaciones estéticas y teóricas sobre pintura y escultura peruana del siglo XX, resitúa el panorama del campo artístico de la plástica local hasta demostrar, en un ejemplo formidable de argumentación y análisis, el modo por el cual las decisiones culturales de la oficina gubernamental en Cusco dinamitaron el sistema económico de circulación de artesanías existente —basado en la intermediación de los críticos de arte y en la sobreexplotación de los artesanos— para implementar, contra el gusto de la mayoría de los agentes involucrados, un sistema de compraventa sin intermediarios. Este, en la lógica de ferias y festivales protegidos o subsidiados por el régimen, permitiría no solo que el artesano venda su producción directamente al comprador —y así llevarse el íntegro de las ganancias—, sino también, y lo más importante, establecería un sistema donde el criterio estético sobre qué es arte y qué no dependerá en última instancia de la voluntad del público asistente a la feria, reflejada en votos de concursos artísticos. Así, desde el análisis sociológico de raigambre marxiana, Álvarez explora las coordenadas económicas y sociales de una discusión aparentemente estética —a saber, si lo producido por los artesanos es arte popular o artesanía—, y demuestra que “antes que una categoría estética, lo artesanal es una categoría productiva” (p. 166).

Por último, Mitrovic especula sobre los sentidos políticos y reales involucrados en los afiches aparecidos en la última página de los números de *Chaski*. Su intención es devolverle al cartel estético, engendrado por el régimen y admirado hoy en día en galerías de arte locales y extranjeras, su componente material, su

carácter contextual en tanto artefactos o herramientas gráficas ideadas para servir en la lucha política inmediata. Si bien al comienzo encauza su argumentación hacia la descripción contemplativa de los afiches seleccionados y su respectiva exégesis estético-ideológica, posteriormente avanza hacia una reconstrucción milimétrica, a partir de los datos de los carteles, de las disputas políticas que se produjeron en Cusco durante la primera etapa del gobierno militar, y que, hacia finales de 1973, desembocaron en niveles insólitos de violencia política en la ciudad. Los escenarios que produjo la inesperada convergencia antigubernamental entre la burguesía cusqueña y los maoístas universitarios, y los esfuerzos de la oficina regional del gobierno por atraer al campesinado de su lado (siguiendo los postulados reformistas) y resituarlos en tanto base social del régimen, son leídos por Mitrovic como la base material de la gráfica de *Chaski*, y, por lo tanto, como una de las razones de su contraste frente a la gráfica oficialista producida en la capital. El resultado es el hallazgo de una praxis estético-política en la composición de los afiches, que recurre a “la figuración como estrategia predominante a escala local, frente a la abstracción como recurso en el ámbito nacional” (p. 219), pero que mantiene invariable un mismo objetivo: producir afiches para ser usados en la disputa política coyuntural, y para re-crear, en ese uso, lo popular.

De esta manera, los artículos compilados no solo pesquistan los vínculos entre arte y política en

un contexto revolucionario; también recuperan o reconstruyen el espíritu de una época, el ansia de cambio que en ese tiempo atravesó el país y el mundo. Y si bien centran su objetivo en diseccionar el arte expuesto en *Chaski* en relación con el contexto cusqueño y nacional, una lectura más amplia del mismo, en diálogo con los movimientos políticos transnacionales que surgieron en todo el mundo occidental en la década de 1960, los *global sixties*, permite ver, como sugiere Anna Cant en el epílogo, “las limitaciones de un marco de referencia puramente nacional y comprender ciertos aspectos de la Revolución peruana” (p. 257). Asimismo, una revisión de las actas de los Consejos de Ministros de esos años referidas al Cusco muestran, como esgrime Antonio Zapata en el prólogo, “la cara oculta de la luna” (p. 22), esto es, aquella cotidianidad burocrática no incluida en los trabajos de este volumen, y que “registran las acciones del gobierno y cuentan otra historia, distinta a la cara pública más edulcorada y simpática” (p. 30).

Aun así, estos ensayos muestran con detalle el modo en que la relativa autonomía de una oficina regional del gobierno militar, y la confluencia en su seno de personas comprometidas con radicalizar en el arte los postulados revolucionarios del mismo gobierno, posibilitó la emergencia de un espacio sui generis para la experimentación artística y la materialización —en poemas, artesanías y afiches— de un posible, tentativo, imaginario nacional nuevo.

Erick Abanto López

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: 12150225@unmsm.edu.pe; erick.abanto@uarm.pe

<https://orcid.org/0009-0002-0712-8034>

Saona, M. (2023). *De monstruos y cyborgs*. Editorial Intermezzo Tropical.

De monstruos y cyborgs, de Margarita Saona, es un ensayo-testimonio breve e intenso, con pequeñas imágenes al interior que ambientan el texto y potencian la reflexión sobre la hibridez y mimetismo que puede generar un trasplante de órgano en el ser humano. La autora, en este libro, no solo narra su experiencia de cómo cambió su vida luego de realizarse dos trasplantes: uno de válvula porcina (xenotrasplante) y otro de corazón humano (alotrasplante), sino también reflexiona acerca de los trasplantes en general y todo lo que implica someterse a uno: uso de aparatos tecnológicos, empleo y reconocimiento de la inteligencia artificial, consumo de medicamentos inmunosupresores, cuestionamientos sobre la "unicidad" del yo, entre otros aspectos. Saona se apoya en las reflexiones y afirmaciones de diversos autores. Por mencionar algunos, cita a Joan Corominas, H. G. Wells, Christiaan Barnard, Sara Wasson, Mary Shelly, José Donoso, Jordan Peele, Kazuo Ishiguro, Donna Haraway, Gill Haddow, Maurice Merleau-Ponty, Laura Riesco, Carmen Boullosa, entre otros teóricos, médicos, filósofos, antropólogos, cineastas y novelistas para reflexionar sobre los avances de la ciencia vinculados a la tecnología que "nos horrorizan y nos vislumbran al mismo tiempo" (p. 9).

De monstruos y cyborgs es un texto híbrido. Su combinación de testimonio, imágenes y recursos académicos nos permite ir más allá de la experiencia personal que Saona narra. Esa hibridez textual es precisamente lo que enriquece el libro y lleva al lector a cuestionarse sobre el yo, la vida, la enfermedad y la muerte; de cómo el yo pierde su autenticidad al someterse a un trasplante de órgano animal o humano; de cómo el uso de aparatos tecnológicos por mucho tiempo, como el chaleco defibrilador, para seguir viviendo repercuten en la identidad del sujeto hasta el punto de sentirse un *cyborg*. Afirmaciones que pensábamos definidas, como la unicidad y la autenticidad del yo por siempre, en este libro son cuestionadas y desestabilizadas.

El libro se deja leer con facilidad porque la prosa es fluida y la autora no emplea muchos términos médicos, y si lo hace los explica con claridad. Con la prolijidad de su prosa, Saona reflexiona sobre el yo una vez que el cuerpo ha sido sometido a un trasplante. "¿Cómo puede una seguir siendo 'yo' si le van reemplazando una tras otras las distintas partes del cuerpo?" (p. 27), es la pregunta que se formula la autora para terminar aceptando que es un ser híbrido, "un portento" (p. 34), "un monstruo y un cyborg, soy una humana con otras partes, abierta a virus y a infecciones; soy una persona que no sabe qué quiere decir 'yo'.

De nada serviría negarlo" (p. 63). Así finaliza el texto, con la afirmación (resignación) de la autora sobre su yo híbrido que nos lleva a más preguntas que respuestas.

De monstruos y cyborgs plantea varias líneas filosóficas. Una de ellas es aprender a vivir "el embrollo simbiótico que es el Antropoceno" (p. 60). Es decir, se debe contribuir con la vida (la existencia en comunidad) resistiendo y aceptando, sin arrogancia, lo maravilloso que a veces suele ser la vida con sus respectivos cambios.

Sus autores proponen que nuestra supervivencia depende de que aprendamos a vivir y a morir en ese enredo que es, a ratos, una amenaza y, a ratos, fuente de vida. Hay que dejar de pensarnos seres individuales, con cuerpos, genomas e intereses diversos y reconocer que todos los organismos dependemos de distintas formas de simbiosis. (p. 60)

Esta reflexión de Saona, sobre la base del Antropoceno, nos lleva a reconsiderar acerca de nuestra existencia y de lo vulnerable que somos, de la arrogancia al pensarnos por siempre como un yo único e incólume.

En conclusión, *De monstruos y cyborgs* de Margarita Saona nos invita a reflexionar, desde su testimonio, sobre lo vulnerables que somos frente a las enfermedades, y de cómo estas pueden cambiar nuestro ser tanto física, psicológica y ontológicamente. Este ensayo-testimonio nos dice implícitamente, también, que debemos estar preparados para afrontar ese cambio en el yo que consideramos invulnerable e impenetrable. Asimismo, cuestiona las biopolíticas "que facilitan la supervivencia de aquellas vidas que valora más" (p. 25; énfasis agregado) y el trato inadecuado que algunos médicos ejercen sobre sus pacientes.

La ciencia médica, en particular al reparar cosas como un corazón que no funciona, suele tratarnos como carrocería. He escuchado a más de un cardiólogo decir que lo suyo es una cuestión de plomerías atascadas. Incluso he escuchado la tan peruana expresión: "salió reencauchada". (p. 27)

Estas dos últimas citas nos muestran lo excluyentes e insensibles que pueden ser las biopolíticas y el sistema médico frente a los cuerpos enfermos.

Milton Manrique Rabelo

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú
 Contacto: cmmanrique@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-1304-1891>

Peluffo, A. y Denegri, F. (Eds.). (2022). *Clorinda Matto en el siglo XXI*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

En 2018, Cusco fue sede del “I Congreso Internacional Clorinda Matto de Turner” que celebraba a la ilustrada decimonónica tras cumplirse los casi 130 años de publicación de su primera novela, *Aves sin nido* (1889). Luego de sortear el infortunio de la pandemia del covid-19, se pudo, en 2022, presentar un compilado de ponencias disertadas en el contexto de este simposio, que evidencian lo vigente que sigue el pensamiento de la culta cusqueña. Ahora bien, los artículos de este compendio están dirigidos por “el deseo de volver a pensar y problematizar la obra de Clorinda Matto de Turner y sus aportes a la cultura peruana de ambos siglos” (p. 14). En tal sentido, esta publicación presenta una visión novedosa sobre la diversa obra de Matto que permite poner en diálogo las problemáticas actuales con aquellas que se vivieron y representaron textualmente a finales del siglo XIX.

Ahora bien, el libro editado por Ana Peluffo y Francesca Denegri se encuentra organizado en cuatro secciones. La primera de estas se titula “Mapas, genealogías y redes”, la cual se enfoca en la revisión de las redes de escritura femenina dentro de las que se ubica Matto, así como en la relación existente entre los discursos que las ilustradas de finales del siglo XIX elaboraron dentro del objetivo común de ocupar un lugar en el campo cultural de la época. La segunda sección, “Violencia de género y políticas reproductivas”, abarca tres reflexiones sobre estos tópicos en la producción narrativa mattiana. En la tercera parte, “Nomadismos, viajes y textos híbridos”, se realiza un acercamiento a los relatos de viaje que fueran escritos por Clorinda Matto, *Boreales, miniaturas y porcelanas* (1902) y *Viaje de recreo* (1909); asimismo, se hace un acercamiento a la manera en que la autora de *Aves sin nido* representa las ideologías sobre el quechua. Finalmente, en “Amistades femeninas, diarios y epistolarios”, se elabora una revisión de un medio poco estudiado sobre la interacción entre las escritoras del entresiglos, el empleo del género epistolar, especialmente, como una forma de extender las redes sororales que las escritoras decimonónicas fueron entretejiendo. Ahora es momento de detenernos en algunos de los artículos presentados en cada sección.

El texto que abre la sección “Mapas, genealogías y redes” le corresponde a Mary Louise Pratt. Ella propone realizar una lectura del “archivo de la literatura femenina” (p. 32) pensado como un “mapa nocturno” que muestre “los destellos intermitentes de mujeres” (p. 33) que elaboraron sus discursos desde la oscuridad de su subalternidad. Para el caso de Matto, es necesario, señala la autora, pensar la temporalidad de la historia como un “ciclo y espiral, el presente como continua repetición y superación del pasado y el presente como pasado de un futuro que es desconocido” (p. 42). En tal sentido, se lograría notar las resonancias existentes entre la escritora cusqueña del siglo XIX y las otras mujeres de la historia pasada y presente que

experimentaron vivencias similares a las de Matto y que reactualizan sus inquietudes y lucha contra la oscuridad. En línea con lo propuesto por Pratt, Pura Fernández y Evelyn Sotomayor, en sus respectivos textos, señalan los intentos de Matto por establecer redes de contacto que le permitieran acrecentar su condición de gestora cultural y profesional dentro del campo intelectual de la época. Sotomayor perfila este trabajo por medio de revisar las veladas mattianas de la posguerra, las cuales fueron una forma de ingresar al ámbito de lo público desde el espacio del hogar, lo privado. Por otro lado, Fernández aborda la forma en la que Matto es representada por Emilia Serrano, la Baronesa de Wilson, escritora y viajera española. Para Serrano, Matto se erige “como modelo de la mujer emancipada”. Esta representación permite a Matto ser inscrita en un canon de escritoras latinoamericanas que Serrano elaboraría.

Otro artículo que destaca en esta sección es el elaborado por Julio Mestanza. Él pone en diálogo la obra de dos autoras del siglo XIX, Clorinda Matto y Soledad Acosta de Samper. Propone, desde su lectura, que el discurso de la enfermedad heredada genéticamente cancela la narrativa sentimental que ambas autoras estructuran en sus respectivos textos, *Aves sin nido* (1889) y *Dolores* (1867). Por medio de este giro, se presentaría una identidad de género que difumina los límites de lo privado y lo público. Mestanza emplea el concepto del marco de la necropolítica de Achille Mbembe, lugar donde “el poder soberano ejerce su hegemonía a través de la violencia y de la expulsión de los cuerpos inservibles del espacio nacional” (p. 56). Desde este enfoque, señala que Dolores, personaje de la obra de Acosta de Samper, convierte este espacio de marginalidad en su “cuarto propio” (p. 56), desde el cual podrá ejercer su escritura sin las limitantes de la vigilancia o el tutelaje masculino hegemónico. La enfermedad impedirá ejercer su rol de madre o esposa, por lo que tendrá que asumir una feminidad alterna. Esta situación marginal permitirá que, por medio de la escritura femenina, se difuminen los límites y propiciará su introducción al espacio de lo público. Situación similar ocurrirá en *Aves sin nido* con los personajes de Margarita y Lucía Marín. En este caso, señala Mestanza, se suma el vector de raza a la condición genética y al de género para marcar su situación dentro del campo de la necropolítica, de su expulsión del espacio nacional. La condición genética de Margarita impide el matrimonio con su medio hermano. Sin embargo, frente a esta situación, emerge la maternidad presentada en el caso de Lucía Marín, quien padece del mal de no poder reproducirse dentro del ámbito matrimonial. Así, el rol de madre permite superar los límites de lo doméstico e ingresar al espacio público. De esta manera, se propone una solución al conflicto de la inclusión del sujeto andino al proyecto de nación: la maternidad política. En ese sentido, Dolores y Lucía Marín son propuestas por Mestanza como un intento de las autoras por

elaborar una forma de subversión sobre lo que debería implicar ser mujer en el contexto de inestabilidad y desequilibrio en el que se encontraban.

La segunda sección, titulada "Violencia de género y políticas reproductivas", consta de tres artículos innovadores que se enfocan en analizar la obra de Matto desde la mirada de género. En primer lugar, Marcel Velázquez realiza un análisis comparativo a partir del tropo de la violación sexual entre la novela *Aves sin nido*, de Matto, y *Wuata Wuara*, de Alcides Arguedas. El autor señala que la violación es empleada como un instrumento de validación de la dominación de clase, donde la mujer india resulta "el último eslabón de la cadena de dominación social" (p. 124). Una de las ideas principales desarrolladas por Velázquez es que la obra de Matto "promueve las políticas del mestizaje con énfasis en la mujer andina" (p. 142), mientras que Arguedas se sitúa del lado contrario, pues "mira con repugnancia el mestizaje y su producto: el cholo" (p. 142). En ese sentido, para Matto, la violación es el motor narrativo que permite insertar al mestizo como un medio para la inclusión del sujeto andino, aunque esto implique su propia disolución. Por otro lado, en Alcides Arguedas el tópico de la violación es la cancelación de todo futuro, pues la "conjunción solo puede generar la abolición de ambos sujetos sociales" (mujer andina y hacendado blanco) (p. 143).

El siguiente artículo, titulado "Cuerpos amenazados y contra-biopolíticas reproductivas en *Boreales*, *miniaturas* y *porcelanas* (1902)", presentado por Ana Peluffo, apunta que las mujeres ilustradas de finales del siglo XIX tuvieron que encubrir en eufemismos las representaciones de las violaciones y el acoso que las mujeres sufrían. Estas contradicciones permitieron la aparición de momentos en los que el mandato biopolítico de la familia entra en crisis, lo que abre paso a la opción de la adopción, como en el caso de la familia Marín en *Aves sin nido*. Sin embargo, en el caso de la obra de Matto, la retórica sentimental se conjuga con "la propuesta individual de adopción por compasión" (p. 156). De tal forma, desde lo que Peluffo denomina necroindigenismo, se postula que solo tras la muerte los indios podían acceder a la ciudadanía, luego de la eliminación de los rasgos fenotípicos. A partir de revisar una crónica publicada en 1902, titulada "Guillermina: La tempestad del nido", Peluffo concluye que la propuesta crítica de Matto, en diálogo con los feminismos actuales, es que, en una sociedad, donde se "naturaliza la violencia de género al mismo tiempo que maltrata a indios y mujeres, no puede haber descendencia biológica sana" (p. 163). Esta situación visibiliza la necesidad "de cuidar y velar por aquellos cuerpos racialmente otros, vulnerados por el patriarcado y de los que el Estado no se ocupa" (p. 165). En consecuencia, las redes sororales toman un carácter político que permitiría que las mujeres ejerzan un rol diferente al del ángel del hogar tradicional.

En el artículo de Luz Morales se analiza el caso de *Herencia* (1895) desde la mirada de las éticas-estéticas de la profanación, entendidas como las complejas "articulaciones de las producciones culturales de un periodo de crisis y cambio" (p. 180). Morales señala que

se trivializa las corrientes dominantes que refuerzan las condenas de las mujeres sobre la base de postulados científicistas. Ahora bien, la profanación de los paradigmas del patriarcado positivista-burgués en *Herencia* no supone su cancelación, sino que evidencia la tensión ideológica existente en el texto. Debido a ello, se disloca la relación virtud-vicio que permite entender a las feminidades alternas como "un colectivo poseedor de un lugar de anclaje otro" (p. 192), donde solo es requerida la virtud incólume sin considerar el contexto social. Así, la profanación es un recurso empleado por Matto para presentar una denuncia de los paradigmas patriarcales disfuncionales, que impiden la articulación de una nación moderna.

"Nomadismos, viajes y textos híbridos", la tercera sección de este volumen, consta de cuatro textos. Por su parte, Beatriz Ferrús, a partir de su lectura de *Boreales*, *miniaturas* y *porcelanas* (1902), señala que Matto proyectó el establecimiento de un canon en el que se sitúe a las ilustradas al mismo nivel que sus pares masculinos, lo que serviría de testimonio ejemplar para las futuras mujeres que se acerquen a su texto y la reconocan como "productora de discurso social" (p. 222). De esa forma, subvierte el modelo femenino que los imperativos de género de la época dictaban. Por otro lado, Francesca Denegri se concentra en la sección "Londres" de *Viaje de recreo* (1909). Plantea que la construcción del sujeto narrador elabora una "política textual/sexual que impregna todos los ámbitos de la gran metrópoli" (p. 233). Recorre Londres y descubre en su narración la patria de su amado fallecido, lo que tiene un efecto selectivo en su descripción. Por ejemplo, resalta la vestimenta recatada, pero minimiza la práctica de la prostitución al señalar que esta se encuentra en extinción en la ciudad. Denegri señala que este errado optimismo podría deberse a "que su estrategia profesional frente al público bonaerense anglófilo" se lo exigía (p. 244). De acuerdo con Denegri, Matto representó un modelo de mujer moderna, quizá no reconocido por ella, en un espacio intersticial inestable.

Ahora bien, un artículo que resalta en esta sección es el de Diego Márquez, en el cual revisa las ideologías que la obra de Clorinda Matto reproduce sobre el quechua. Este análisis discursivo rescata las ideologías lingüísticas que dominaban en el siglo XIX sobre el idioma Inca y las prácticas escriturales que la autora reprodujo en dos textos: *Sillquihua* (1884) y la traducción de la *Epístola a los Romanos* (1901). Un hallazgo relevante en el análisis que realiza Márquez es que el idioma quechua le permitirá a Matto "estrategias discursivas para establecer relaciones afectivas manteniendo estables las jerarquías sociales" (p. 295). De esta manera, Matto sitúa a la mujer, especialmente la perteneciente a la clase *misti*, como "madre espiritual" (p. 297) que lograría subvertir el orden social, por medio de su capacidad bilingüe, al establecer un acercamiento a la mujer india, lo que no trastoca el orden social hegemónico. Así, ella misma se representa, también en el contexto de su labor de traductora, como una "una figura puente entre los indígenas y los misioneros protestantes" (p. 323).

El cuarto, y último segmento, recoge tres textos que se enfocarán en la capacidad de Matto de Turner

en establecer redes de apoyo intelectual y emocional. Para ello, estos artículos se concentran en el estudio del epistolario que la autora mantenía especialmente desde su exilio en la Argentina. Así, Sarah Moody propone que Matto arma sus redes de forma inmediata tras su exilio en la ciudad porteña. Ella aprovechó los cambios ocurridos en este ambiente para construirse un espacio como gestora cultural, como promotora de una red letrada. Desde el punto de vista de Moody, la revista que la ilustrada cusqueña dirigió en Buenos Aires, *Búcaro americano*, le permitió legitimar su posición en el campo literario local, especialmente debido a que esta revista permitió abrir un espacio para la publicación de escritoras ya reconocidas, pero también de aquellas nóveles en el campo de las letras. Finalmente, los textos de Graciela Batticuore y María Vicens coinciden en señalar que la política de amistad que Matto establece tras su exilio le permite enfocarse con mayor fuerza en tópicos que no eran nuevos para ella: la educación pro-

fesional de la mujer, la moral del trabajo femenino y el reconocimiento profesional de la mujer de letras. Sin embargo, según Vicens, esto lo debe realizar haciendo frente al "sinuoso camino que [le] imponía el deber ser femenino de la época" (p. 398).

En suma, la edición presentada por Ana Peluffo y Francesca Denegri nos presenta un nuevo punto de partida en los estudios de las escritoras ilustradas del entresiglos. La necesidad de repensar los discursos elaborados por Matto, Gorriti, Cabello, Acosta, Serrano, entre otras, y poner en contacto con las problemáticas sociales actuales, ha sido el propósito de este volumen. Sin embargo, todavía resta ahondar en la escritura ensayística mattiana, así como en su labor periodística, de gestora cultural y de activista política. Lo polifacético de Clorinda Matto, en su deseo de profesionalización, permitirá hallazgos que actualicen la profundidad de sus propuestas y que podrían dar luz sobre la situación actual del Perú.

Ronald Gonzales

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima, Perú
Contacto: pchurgon@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-5596-899X>

Letras

Letras (Lima) es la revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos fundada en 1929 por el entonces decano José Gálvez Barrenechea. La revista es una publicación que divulga la comunicación de investigaciones y estudios en el ámbito de los estudios humanísticos.

La revista tiene periodicidad semestral y aparece en junio y diciembre; está dirigida a la comunidad científica de investigadores en Ciencias Humanas. Su público objetivo es también el de los investigadores en Ciencias Sociales dado el carácter interdisciplinario de las investigaciones realizadas.

Objetivos

- Publicar la producción científica en el ámbito de las humanidades y las artes, fruto de la labor de investigación realizada a nivel nacional y se incorpora la colaboración internacional.
- Fortalecer la presencia y el valor social de las ciencias humanas a partir de la construcción de un conocimiento apoyado en instrumentos de valor científico.
- Contribuir a la consolidación de una comunidad científica de humanistas en el ámbito nacional e internacional.
- Incentivar la investigación en el ámbito de las humanidades de modo que, a su vez, se promueva la reflexión sobre aspectos cruciales de nuestra vida cotidiana, social y política.
- Alentar la investigación multidisciplinaria desde el ámbito de las humanidades.
- Difundir una revista académica de acceso abierto y cumplir con las normas y estándares de calidad requeridos por los servicios de indexación internacionales.
- Fomentar las buenas prácticas en la investigación y la ética académica.
- Privilegiar los espacios de reflexión propios de los estudios literarios, lingüística, artes y humanidades en general.

Enfoque y alcance

Misión

Publicar artículos de investigación, revisión bibliográfica y artículos de opinión, vinculados a los estudios humanísticos en el ámbito nacional e internacional.

Enfoque y alcance

Letras (Lima) es la revista de investigación destinada a la publicación de artículos y estudios resultados de investigación original, revisión bibliográfica y artículos de opinión vinculados a los estudios humanísticos en el ámbito peruano y latinoamericano, con énfasis, pero no limitado a:

- Literatura y teoría literaria
- Lenguaje y lingüística
- Artes y humanidades (general)

Políticas editoriales

Normas para autores

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/authorGuidelines>

Normas para revisores

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/reviewGuidelines>

Buenas prácticas editoriales

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/bestPractice>

Políticas de acceso abierto

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/openAccessPolicy>

Envíos

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/about/submissions>

Letras

Letras (Lima) is the investigation journal of the Faculty of Letters and Human Sciences of the National University of San Marcos founded in 1929 by Jose Galvez Barrenechea. The dean at the time. The journal is a publication that tells about the communication of investigations and studies in the area of human studies.

It is a biannual journal that appears in June and December, it is address to the scientific community of researchers in Human Sciences. Its target audience is also the same target audience of the researchers in Social Sciences given the multidisciplinary character of the developed investigations.

Objetives

- To publish the scientific production in the area of humanities and arts, product of the research work developed nationally and, it is added the international collaboration.
- To strengthen the presence and social value of human science from the construction of knowledge supported in instruments of scientific value.
- To contribute to the consolidation of a scientific community of humanists nationally and internationally.
- To encourage the investigation in the area of humanities in a way that it promotes the reflection of crucial aspects of our daily, social and political life.
- To encourage the multidisciplinary investigation from the area of humanities.
- To spread an academic journal of open access and to fulfill with the rules and quality standards required by the services of international indexing
- To foment good practices of investigation and academic ethics.
- To favor the spaces of reflection proper of the literary studies, linguistics, arts and humanities in general.

Aims and scope

Mission

To publish research articles, bibliographic review and opinion articles, related to humanistic studies at a national and international level.

Approach and scope

Letras (Lima) is the research journal intended for the publication of articles and results of original research studies, bibliographic review and opinion articles related to humanistic studies in the Peruvian and Latin American field with emphasis but not limited to:

- Literature and literary theory
- Language and linguistics
- Arts & Humanities (general)

Editorial policy

Author Guidelines

<http://revista.lettras.unmsm.edu.pe/index.php/le/authorGuidelines>

Reviewer Guidelines

<http://revista.lettras.unmsm.edu.pe/index.php/le/reviewGuidelines>

Best Practice Policy

<http://revista.lettras.unmsm.edu.pe/index.php/le/bestPractice>

Open Access Policy

<http://revista.lettras.unmsm.edu.pe/index.php/le/openAccessPolicy>

Submissions

<http://revista.lettras.unmsm.edu.pe/index.php/le/about/submissions>

ESTUDIOS

Walther Maradiegue

Poética del barro: ruinas andinas en Visiones de Chan Chan de José Eulogio Garrido

Ximena Encinas Boyer

El arte proletario en cuatro esculturas de Carmen Saco Arenas

Ivanna Margarucci

De Perú a Bolivia. Entre el anarquismo, el liberalismo radical y el vanguardismo literario, 1902-1918

Javier Teofilo Suárez-Trejo

La escuela como laboratorio de políticas educativo-culturales (sobre la experiencia estética de José Antonio Encinas)

Judith Mavila Paredes Morales

Cómo nombrar lo innombrable. Un análisis de la metáfora del cuerpo en la poesía de Violeta Barrientos

Pedro Favarón

Curando a algunos doctores. La poética medicinal de José María Arguedas

César Pita Dueñas

Se busca autor: Análisis de textos críticos en torno a la película La muralla verde (Armando Robles Godoy, 1970)

César R. Nureña

Pautas urbanas de interacción social: modelos de Lima y Ciudad de México versus el tipo ideal de Georg Simmel

Giovanna Pollarolo Giglio

Dos factores que marcan las diferencias entre *Él Novela*, de Mercedes Pinto y *Él*, película de Luis Buñuel

Nanda Leonardini Herane

Manuel Amunátegui. Primeros cincuenta años de El Comercio

Alex Morillo Sotomayor

En los márgenes del poema: la concepción fractal o multidimensionada de la poesía en la ensayística de Javier Sologuren

Alejandro Sustí

(Sobre)vivir o morir en el vertedero del mundo: violencia de género en "El Limpiador" de Rocío Silva Santisteban

RESEÑAS

Darío Espejo Chávez

Caro Cárdenas, R. (2021). Demonios encarnados: Izquierda, campesinado y lucha armada en Huancavelica. La Siniestra Ensayos, Estación La Cultura

Erick Abanto López

Mitrovic, M., Barrós, M. y Álvarez, R. (2022). Un grito a la tierra: arte y revolución en Chaski (Cusco, 1972-1974). Instituto de Estudios Peruanos.

Milton Manrique Rabelo

Saona, M. (2023). De monstruos y cyborgs. Editorial Intermezzo Tropical.

Ronald Gonzales

Peluffo, A. & Denegri, F. (Eds.) (2022). Clorinda Matto en el siglo XXI. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.