

Revista de Investigación

TESIS

Año XI, N° 10, Vol. 10 Enero-junio 2017



Unidad de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

TESIS

**Revista de Investigación de la Unidad de Posgrado
de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas
de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

Vol. 10, Año XI, N° 10

Revista semestral

Enero - junio 2017

ISSN 1995-6967

Tesis

**Revista de Investigación de la Unidad de Posgrado
de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM**

Tesis. Vol. 10, Año XI, N° 10, enero-junio 2017

Periodicidad semestral

Lima, Perú

DECANO

Mg. José Carlos Ballón Vargas

Director de la Unidad de Posgrado

Dr. Gonzalo Espino Relucé

Director de la Revista

Dr. Mauro Mamani Macedo

Comité Editorial

Dra. Nanda Leonardini Herane, Mg. Norma Isabel Meneses Tutaya, Dr. Richard Orozco Contreras, Mg. Desiderio Evangelista, Dr. Manuel Conde Marcos, Dr. Richard Orosco, Mg. Luz Carrillo Mauriz.

Comité Consultor y Evaluador

Dr. Félix Quesada Castillo (UNMSM), Dr. Carlos García-Bedoya (UNMSM), Dr. Raimundo Prado Redondez (UNMSM), Dr. Fermín del Pino (CSIC, España), Dr. Raúl Bueno (Dartmouth College), Dr. Rómulo Montealto (UFMG), Dra. María Claudia Rodríguez (UACH), Dr. Carlos Huamán López (UNAM), Dra. Aymarà de Llano (Universidad de Mar del Plata), Dr. Martín Alonso Estrada Cuzcano (UNMSM), Dr. Heinrich Helberg Chávez (UNMSM).

Secretario Académico

Dr. Mauro Mamani Macedo

Editor académico

Jacobo Alva Mendo

Secretarías Administrativas

Mirtha del Rosario Cubillas M.

Clotilde Cecilia Montejo Ugaz

Correspondencia y canje

Unidad de Posgrado - Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Av. Venezuela 3400 *Ciudad Universitaria *Pabellón de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Teléfono : (51 1) 452-1166

Correos electrónicos: upglet@unmsm.edu.pe / revistatesis.fich@unmsm.edu.pe

ISSN: 1995 - 6967

Depósito Legal: 2007-08404

Título clave: Tesis

Título clave abreviado: Tesis

El contenido de cada artículo es de responsabilidad exclusiva del autor y no compromete la opinión de la revista

Tesis

Tesis. Vol. 10, Año XI, N°10, enero-junio 2017

Contenido

Presentación	7
<i>Mauro Mamani Macedo</i>	
Conflictos discursivos: un estudio de <i>Adiós, Ayacucho</i> desde la perspectiva del análisis crítico del discurso	11
<i>Milagros Mere Collazos</i>	
El intelectual y la política. Manuel González Prada y su proyecto político (1886-1903)	27
<i>Emilio Rosario</i>	
La serie pictórica del Apóstol Santiago en el Templo Santiago Apóstol de Lampa-Puno, de Isidoro Moncada	49
<i>Flor Isabel Palomino Arana</i>	
“El problema de la seguridad pública: Una aproximación desde la teoría del Estado de Thomas Hobbes”	65
<i>Giancarlo W. Garcés Arce</i>	
Heterogeneidad textual y neovanguardia: los poemas acéntricos y <i>quipullagemas</i> de José Luis Ayala	79
<i>Giovanna Iubini Vidal</i>	
La doctrina de la libertad en el pensamiento ácrata: de Manuel González Prada y Manuel y Delfín Lévano a Avram Noam Chomsky	103
<i>Leonel Patricio Silva Montellanos</i>	

El humor como vestíbulo del clímax trágico en un relato de Julio Ramón Ribeyro	119
<i>Belén Vila Osores</i>	
Hacia una tendencia modernista (simbolista): el drama <i>Desolación</i> (1917) de Enrique López Albújar	135
<i>Williams Nicks Ventura Vásquez</i>	
Caitro Soto: “De canto, baile y cadenas”. Testimonio y cultura Afroperuana	153
<i>Milagros Carazas</i>	
Sebastián Salazar Bondy: alabanza y crítica del tradicionalismo limeño	175
<i>Mario Granda</i>	
Requisitos Revista <i>Tesis</i>	199

Presentación

La revista de investigación académica *Tesis* tiene como principal objetivo difundir las investigaciones que se realizan en los diversos estudios de maestría y doctorado de la Facultad. De esta manera se establece el diálogo con las diversas comunidades científicas del mundo. La buena noticia es que desde este número *Tesis* se publicará en soporte físico y virtual con la finalidad de ampliar y hacer más asequible a especialistas y lectores de diversas disciplinas. En esta edición el Comité Editorial, con la aceptación de sus árbitros que evalúan los artículos, ha considerado publicar ocho trabajos de investigación de la maestría y el doctorado que se desarrollan en diferentes líneas de interés académico, además de dos trabajos de investigadoras extranjeras.

El primer artículo “Conflictos discursivos: un estudio de *Adiós, Ayacucho* desde la perspectiva del análisis crítico del discurso” de Milagros Mere Collazos analiza la novela *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega y utiliza la metodología del análisis crítico del discurso (ACD), propuesta por Teun A. van Dijk. La investigación muestra como el narrador maneja recursos que revelan las diferencias sociales, así como los reclamos de los seres marginados que se encuentran representados en la novela, distinguiendo claramente los discursos presentes. Uno de los tópicos centrales que indaga es la figura del narrador, quien relata la historia, pero también visualiza a los actores de la sociedad.

Emilio Rosario en su artículo “El intelectual y la política. Manuel González Prada y su proyecto político (1886-1903)” muestra la construcción de un proyecto político teniendo como eje central la figura de Manuel González Prada en el marco de la intensa actividad cultural que desarrollo este intelectual. Distingue dos tiempos: la primera etapa enmarcada desde 1886 hasta 1903, y la segunda de 1904 a 1909.

En el campo del arte Flor Isabel Palomino Arana presenta “La serie pictórica del Apóstol Santiago en el Templo Santiago Apóstol de Lampa - Puno, de Isidoro Moncada” donde estudia la serie pictórica dedicada al apóstol Santiago, ubicada

en el Templo Santiago Apóstol de Lampa, Puno, Perú. Para ello, toma como corpus un conjunto de once pinturas atribuidas al artista cusqueño Isidoro Francisco Moncada, activo en la región del Collao durante la segunda mitad del siglo XVIII. Tiene como objetivo difundir y valorar la serie pictórica. Para su estudio considera a la historia del arte, además utiliza categorías de la disciplina de la historia, indaga los documentos que contribuyen notablemente con la investigación.

En el territorio de la filosofía el investigador Giancarlo W. Garcés de Arce estudia “El problema de la seguridad pública: Una aproximación desde la teoría del Estado de Thomas Hobbes” divide su artículo en dos apartados. El primero estudia el Estado concebido por Hobbes y cómo se constituye en su principal objetivo garantizar la seguridad en la sociedad política. En el segundo apartado establece una relación entre el Estado hobbesiano y el avance contemporáneo de los Estados de orientación neoliberal.

La investigadora chilena Giovanna Iubini Vidal en “Heterogeneidad textual y neovanguardia: los poemas acéntricos y *quipullagemas* de José Luis Ayala” estudia las propuestas textuales en la obra del poeta puneño José Luis Ayala, especialmente, los poemas acéntricos y *quipullagemas* de *Cábala para Inmigrantes (Antilaveno/Poemallages)* del 2003. Considera que estos experimentos textuales constituyen una forma de heterogeneidad textual, entendida como una escritura fronteriza que desafía sistemas epistemológicos, culturales y literarios, cuya finalidad es la ampliación de la noción de literatura. Esta propuesta neovanguardista se vincula con la vanguardia andina.

Leonel Patricio Silva Montellanos en su artículo “La doctrina de la libertad en el pensamiento ácrata: de Manuel González Prada y Manuel y Delfín Lévano a Avram Noam Chomsky” considera que el discurso ácrata se legitima como crítica radical de los sistemas políticos imperantes en el mundo occidental desde mediados del siglo XIX.

La investigadora Belén Vila Osoreo “El humor como vestíbulo del clímax trágico en un relato de Julio Ramón Ribeyro” en diálogo constante con el concepto de carnavalización, que propone desde un discurso reflexivo el crítico Mijail Bajtín, se analiza en este artículo un episodio bufonesco en la diégesis de un cuento limeño intitulado *Mientras arde la vela*, de Julio Ramón Ribeyro. El relato pertenece al primer volumen *Los gallinazos sin plumas*, breviario que muestra cómo los habitantes laterales o marginales viven de manera desencantada en la ciudad ficcional. El propósito es detectar un incidente cómico que funcione como espacio vestibular de clímax trágico, en el contexto de un relato urbano caracterizado por amparar comarcas temáticas como la alienación, la resignación, el desamor, la somnolencia. La risa en este episodio conlleva el dolor, lo cómico lleva implícito lo trágico. A estos presupuestos teóricos se asocia el estudio filosófico acerca del desnivel que produce la risa, y que es abordado por Alfred Stern y Henri Bergson. Estos diálogos de las

letras permitirán comprender la función del recurso del humor en el texto, previo al momento trágico que se desencadenará en el desenlace.

“Hacia una tendencia modernista (simbolista): el drama *Desolación* (1917) de Enrique López Albújar” de Williams Nicks Ventura Vásquez, indaga en las últimas décadas del siglo XIX, en que la presencia del modernismo produjo una reforma en la literatura hispanoamericana, observa que con respecto a la producción literaria en el Perú, existen diversas investigaciones que han desarrollado la renovación artística en la poesía y la narrativa; sin embargo, no hay una profundización sobre la creación teatral. El estudio pretende esclarecer la influencia del modernismo en el teatro peruano con el drama *Desolación* (1917) de Enrique López Albújar, el cual manifiesta rasgos de la normativa decimonónica del siglo XIX, pero busca nuevos parámetros de representación, un nuevo contenido temático y una calidad artística en el lenguaje. Para determinar el efecto del modernismo, bajo la modalidad simbolista, en el teatro peruano, revisa dicha tendencia literaria y analiza la pieza teatral en mención desde una visión semiológica y rítmica.

En el contexto de la cultura afroperuana Milagros Carazas, analiza la propuesta formulada por De cajón Caitro Soto, en su obra *El duende de la música afroperuana* (1995), para ello estudia la historia de vida, la tradición oral, además de los géneros musicales afroperuanos, como la canción en cuanto a letra y representación.

Este número cierra con el artículo de Mario Granda, “Sebastián Salazar Bondy: alabanza y crítica del tradicionalismo limeño”. Primero, explica que el ensayo *Lima la horrible* (1964), realiza un minucioso análisis de las costumbres, la literatura, la pintura y otras expresiones artísticas y sociales limeñas. Encuentra que los libros proyectan una imagen conservadora y pasatista sobre la ciudad y la sociedad. Luego, delimita su objeto de estudio en los artículos publicados en los años anteriores entre 1950 y 1964, mediante este estudio busca encontrar las ideas desde las que partió para llegar a *Lima la horrible*.

Tal como se puede apreciar este es un número que muestra una diversidad temática. Los investigadores provienen prioritariamente de nuestra universidad, pero también existen publicaciones de una universidad de Latinoamérica, con ello se establece el diálogo interior con las diferentes escuelas de nuestra facultad y también con investigadores de otras universidades. En este sentido, estimados investigadores los invitamos a publicar en nuestra revista.

Mauro Mamani Macedo
Director de Tesis

Conflictos discursivos: un estudio de *Adiós, Ayacucho* desde la perspectiva del análisis crítico del discurso

Milagros Mere Collazos

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
milymere@gmail.com

Resumen

Analiza la novela *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega desde el análisis crítico del discurso (ACD) que permite observar los recursos utilizados por el narrador para evidenciar las diferencias sociales y demandas de los desfavorecidos representados en la novela, los que expresan un discurso claramente distinguible. Parte de la premisa: en las obras literarias, el discurso empleado por el narrador, brinda información sobre la historia relatada y visualiza la relación establecida entre los diferentes actores de una sociedad en un momento determinado. En efecto, los diversos modos de interacción entre los grupos sociales a través del tiempo han ocasionado que algunos adquieran más poder que otros, lo que se evidencia en y a través del uso del lenguaje.

Palabras clave: Análisis Crítico del Discurso, Lenguaje, Significado, Grupos sociales

Abstract

Analyzes the novel *Goodbye, Ayacucho* of Julio Ortega from the critical analysis of the Discourse (ACD) that allows to observe the resources used by the narrator to demonstrate the social differences and demands of the disadvantaged represented in the novel, those who express a clearly distinguishable discourse. Part of the premise: in the literary works, the discourse used by the narrator, provides information on the story told and visualizes the relationship established between the different actors of a society at a given time. Indeed, the various modes of interaction between social groups over time have caused some to acquire more power than others, which is evident in and through the use of language.

Keywords: Critical Analysis of Discourse, Language, Meaning, Social Groups

Conflictos discursivos: un estudio de *Adiós, Ayacucho* desde la perspectiva del análisis crítico del discurso

La novela *Adiós, Ayacucho*, publicada en 1986, narra la historia de Alfonso Cánepa, un campesino asesinado por la policía porque es acusado de ser un terrorista. Él, pese a haber muerto, narra la historia de su muerte y su posterior viaje a la ciudad de Lima. En el trayecto, conoce a varios personajes, con quienes discute sobre los diferentes problemas por los que atraviesa el Perú en esa época (década de los ochenta). El objetivo de su viaje es entregarle una carta al presidente de la República, Fernando Belaúnde. En ella, se incluyen los reclamos del muerto ante la situación de injusticia cometida contra los miembros de diferentes comunidades del país, representados en Alfonso.

Llama la atención el hecho de que el muerto, consciente de que lo está, asuma rasgos característicos de una persona viva. En este sentido, en la novela, se puede encontrar momentos en los que sostiene conversaciones con diferentes personas, quienes no se sorprenden al verlo. Cabe hacer aquí la observación de que la muerte se ha naturalizado hasta el punto de que el muerto pasa por vivo sin afectar la percepción de la gente. Revivir al personaje principal y que este asuma el rol de ser el narrador de la historia no es una simple coincidencia. La intención del narrador es realizar una denuncia social y, con la finalidad de realizar este reclamo, recurre al empleo de diversas estrategias discursivas.

1. El Análisis Crítico del Discurso como propuesta teórica frente a los fenómenos sociales

El Análisis Crítico del Discurso (ACD) tiene como finalidad investigar los problemas sociales manifestados a través del discurso. Básicamente, se ha concentrado en estudiar situaciones de desigualdad y poder en la sociedad, además de explicar en qué sentido las estructuras del discurso trasluce los comportamientos sociales.

El discurso se concibe como una práctica social a partir de la cual se puede reconocer de qué manera las instituciones sociales han marcado las características de su uso, pero, además, cómo este determina las relaciones sociales y la identidad de las personas de manera individual o grupal. Esta situación es descrita por Fairclough y Wodak (2000) de la siguiente manera:

El hecho de describir el discurso como práctica social sugiere una relación dialéctica entre un suceso discursivo particular y las situaciones, instituciones y estructuras sociales que lo enmarcan. Ahora bien, una relación dialéctica es siempre bidireccional: el suceso discursivo está moldeado por las situaciones, instituciones y estructuras sociales, pero a su vez les da forma. (p.367)

En otras palabras, el discurso se construye a partir de las circunstancias sociales, pero también puede determinarlas. Sin embargo, el discurso está relacionado, también, con la ideología, es decir, con “las representaciones mentales que forman la base de la cognición social, esto es, del conocimiento y actitudes compartidos de un grupo” (Van Dijk, 2000, p.56). La ideología se relaciona con las creencias, las cuales moldean las acciones y posiciones de un grupo con respecto a alguna cuestión social. Cabe mencionar que los productos o prácticas discursivas no solo ponen en evidencia la ideología compartida por un grupo, sino también podrían influir en reproducir los contenidos u opiniones manejadas en ese contexto, por ejemplo, las diferencias sociales, culturales y étnicas en una circunstancia social determinada.

Se debe destacar, también, que las circunstancias sociales involucradas en la producción del discurso constituyen lo que se denomina contexto, el cual es considerado un elemento clave dentro de la propuesta del ACD. El contexto está conformado por algunos elementos básicos que lo definen, como los participantes, el tiempo o el lugar donde se ha emitido el discurso. Por esta razón, no deben ser excluidos del análisis. En términos de Teun A. van Dijk (2000), el discurso se relaciona con el contexto de la siguiente manera: “El discurso se produce, comprende y analiza en relación con las características del contexto”. (p. 32) Esto quiere decir que el discurso es un elemento imprescindible en cualquier investigación enmarcada en el ACD.

2. Estructuras básicas de análisis

Teun A. van Dijk (2003) presenta algunos elementos básicos para analizar el discurso: el plano del significado y el plano formal (texto-contexto).

2.1. Plano del significado/texto

En este primer nivel, se incluye la información extraída del texto, en otras palabras, el contenido encontrado a partir de los significados expuestos en el discurso. Para ello, se divide el análisis a nivel de significados globales y locales. En el nivel de

los significados globales, se incluye la mención de los temas abordados en el texto y cómo son presentados. En el nivel de los significados locales, se analiza la forma en que se presenta la información, es decir, si se utilizan recursos lingüísticos que destacan u ocultan información. Este nivel se divide en significados locales de carácter implícito y explícito. En el primero, se analizan extractos del texto que ponen en evidencia datos que no se enuncian directamente, sino que son mostrados a partir de presuposiciones, ambigüedades u otros recursos. En cambio, en el nivel explícito, se reconoce cuáles son los significados referidos de manera directa y clara en el texto. Por ejemplo, se puede identificar qué tipo de palabras se utiliza para describir a una entidad determinada.

2.2. Plano formal/texto-contexto

Este segundo apartado está dividido en dos partes. Por un lado, destacan las estructuras formales sutiles, en las que se intenta mostrar el discurso ideológico inferido a partir de las construcciones plasmadas en el nivel de significado, es decir, se indaga por los parámetros empleados para construir el discurso. Por otro lado, en el nivel contextual, se pone en evidencia el origen de las ideas que posibilitaron la creación del acto discursivo. Esto se relaciona directamente con las situaciones sociales, históricas, políticas y económicas relacionadas con la producción del texto.

Estos elementos (plano del significado y plano formal) han sido analizados en investigaciones anteriores por Browne Sartori (2010) en el campo del análisis crítico del discurso aplicado al ámbito periodístico. Sin embargo, este tipo de análisis también puede aplicarse a otros tipos de texto, como el caso de las producciones literarias. Debido a ello, en el presente análisis de la novela *Adiós, Ayacucho*, se propone la aplicación de estos diferentes niveles. Al ser la novela un producto más extenso que una noticia, se incluye una mayor cantidad de datos y, por lo tanto, su presentación es más amplia. Su objetivo principal es sistematizar los recursos discursivos empleados. A continuación, se presenta la propuesta de análisis.

2.3. Primer nivel de análisis: plano del significado

2.3.1. Nivel temático: significados globales

En esta primera parte, se abordan los temas generales del texto. *Adiós, Ayacucho* se presenta en forma de narración, enunciada por el personaje principal Alfonso Cánepa, víctima del conflicto interno, quien se traza el objetivo de viajar a Lima para recuperar parte de su cuerpo, que le fue arrebatado cuando un policía lo asesinó, porque, aparentemente, lo confundieron con un terrorista. Este personaje, muerto, pero con todas las capacidades de una persona viva, en su trayecto hacia esta ciudad

conoce a diferentes personajes, de los cuales destacan el antropólogo y el Petiso. A través de las conversaciones con estas y otras personas, se describe la situación sociopolítica del Perú en la época de gobierno del presidente Belaúnde, quien se encuentra con Alfonso al final en un mitin, pero lo ignora y bota la carta que este le entrega, en la cual se evidencian los reclamos del muerto ante la situación de responsabilidad asignada a las autoridades. Los problemas nacionales mencionados en la novela son el accionar injusto de los policías, la ineficacia de las autoridades del Gobierno, la descripción negativa de los antropólogos, la ingenuidad del peruano y la presentación de una Lima hostil para los migrantes.

2.3.2. Nivel de significados locales

En este segundo nivel de análisis, nos concentramos en encontrar fragmentos en los que se destaque información relevante sobre algún eje temático en particular. Cabe mencionar que esta información puede presentarse de manera implícita o explícita. En el análisis, luego de encontrar construcciones textuales de ambos tipos, las presentamos organizadas en ejes temáticos.

a) Primer eje temático: el accionar injusto de los policías

–Significados de carácter implícito

Yo sabía que me acusarían de terrorista, pero ellos sabían que yo no lo era, entonces, ¿qué querían que confiese? (p.67)

A partir del enunciado emitido por el narrador, se presupone que la policía realiza acusaciones falsas, lo que podría ocasionar un castigo injusto.

Solo un tonto podía creer tanto en los recursos legales. Solo yo, sabiendo que me acosaban, tenía que cruzar esa plaza y entrar a la comisaría. (p.69)

A partir de este segundo fragmento y relacionándolo con el anterior, se puede deducir que la policía no respeta la legalidad ni la formalidad. El narrador da a entender que esa situación es conocida por todos o, por lo menos, por la mayoría de los peruanos.

–Significados de carácter explícito

Me dije que tendría que llevar la cuenta precisa de mis partes perdidas para recuperarlas luego y darme sepultura; pero cuando me arrojaron por fin a un hueco ancho y poco profundo y empezaban a taparme con piedras y paja, he creído ver a uno de los policías hurgando en torno con una bolsa de plástico en las manos, y de inmediato he sabido que este hijo de mala madre recogería mis pedazos para llevarse medio cuerpo mío. (p.68)

En este fragmento, se presentan acciones negativas de la policía a través de la inclusión de frases verbales, como las siguientes: “me arrojaron por fin a un hueco ancho”, “este hijo de mala madre recogería mis pedazos para llevarse medio cuerpo mío”. Por otro lado, destaca el uso de una frase ofensiva para el miembro de la policía al que se hace referencia en la narración: “hijo de mala madre”.

Este mismo policía, antes de llegar al hueco que sería mi tumba, me ha rellenado la barriga con paja seca, riéndose de mí, como si yo fuese un muñeco hecho para ser deshecho. (p.68)

En este caso, también se emplean frases verbales para mostrar los hechos negativos realizados por un miembro de la policía. Esto se puede ver en el siguiente extracto: “me ha rellenado la barriga con paja seca, riéndose de mí.” Esta acción es una evidencia de la intención que tienen los policías de ocultar las pruebas del crimen.

¿Qué parte de mí será la que me falta? Ese hijo de su madre, misti borrachoso, que llevaba mis huesos en una bolsa de plástico, ¿a dónde la llevaría? A dónde si no a Lima, panteón de pobres. (pp. 69-70)

Se presenta una imagen negativa del policía a través del uso de frases y adjetivos ofensivos, como “misti borrachoso” o “hijo de su madre”. La palabra misti hace referencia al “blanco-mestizo”, a partir de lo cual se infiere que Alfonso es de procedencia indígena.

b) Segundo eje temático: la ineficacia de las autoridades del Gobierno

–Significados de carácter implícito

De Lima están viniendo, dice la radio —dijo una voz que no reconocí—. Protestas hay por todas partes, dicen.

—Ya no hay remedio —dijo el viejo lechero—. Todo se borra cuando mata el gobierno. (p.71)

El sustento de la afirmación “Todo se borra cuando mata el gobierno” es la presuposición de que el Gobierno realiza acciones reprochables, pero que no son juzgadas ni sancionadas. El verbo borrar implica desaparecer o eliminar. Con ello, se infiere que el Gobierno tiene la potestad de borrar (delitos, pruebas, acciones, palabras); en cambio, los campesinos, no. Sin embargo, en la novela, la prueba del delito no logra ser borrada por las autoridades, ya que Alfonso mismo es la evidencia del asesinato cometido.

—Te irás en el próximo avión llevándote este maletín —me explicó el nuevo patriota— En el aeropuerto de Lima serás escoltado por las fuerzas antidrogas hasta el hangar oficial donde te esperará el narcodiputado Pastana con

un maletín. Tendrás que llevar ese maletín con mucho cuidado a la aduana internacional, donde te esperará el ministro Proxy, quien sale esta noche a Ginebra para abrir, con ese dinero, una agencia de adopción de niños peruanos. ¿Entendido? (p.101)

Se presupone que las autoridades descritas por Alfonso Cánepa en este extracto mantienen vínculo con el narcotráfico. Este hecho es sustentado debido al uso del término “narcodiputado”, palabra compuesta formada a partir de la unión de las palabras “narco” y “diputado”. Por otro lado, se presenta la frase “abrir, con ese dinero, una agencia de adopción de niños peruanos”, lo que mostraría, con completa naturalidad, la existencia de situaciones de corrupción. Asimismo, mediante la frase “serás escoltado por las fuerzas antidrogas” se evidencia que las fuerzas armadas también están al servicio del narcotráfico.

—Belaúnde echará un discursito sobre la necesidad de la caridad cristiana —dijo el Petiso—. Somos un público conmovedor, ¿la manyas?

—¡Qué suerte! —exclamé—. Podré darle mi carta personalmente. Los tres ahogaron otra risotada. (p.119)

Del extracto anterior, se puede inferir que las autoridades emplean mensajes “artificiales” acerca de la población menos favorecida. Se brinda un apoyo aparente a este grupo de personas, porque ello genera beneficios. En otras palabras, se utiliza al pueblo para elaborar un discurso político. Así, se cumple la conocida frase “Todo por el pueblo, pero sin el pueblo” que alude a que “aparentemente” el Gobierno debe velar por el bienestar del pueblo, pero considera que este no tiene injerencia alguna en la toma de decisiones. Por esta razón, cuando Alfonso menciona que le dará la carta a Belaúnde, los demás se burlan de él, pues la gente ya no cree en la proximidad o confianza que pueda haber entre las autoridades y el pueblo.

Por fin, Belaúnde en persona y con el brazo en alto avanzó al centro de su escolta y se detuvo exactamente frente a mí. Lo vi agobiado, ceniciento, mortal. Lo miré sin emoción. Allí estaba el culpable de mi muerte, pero seguramente ignoraba hasta mi nombre, y tendría una explicación para probar su inocencia personal. Era, claro, un político. (p.119)

El análisis detenido del fragmento anterior remite a la presuposición de que las autoridades son declaradas inocentes de los delitos por los que son acusadas debido a su condición política. Esto quiere decir que el político, en el Perú, evade su responsabilidad frente a los actos negativos cometidos por sus subordinados. Es así que sus decisiones se transforman en actos de violencia, por los cuales se convierte en el responsable intelectual, no material. Por lo mencionado anteriormente, se deduce que el político, en la sociedad peruana, está libre de culpas.

–Significados de carácter explícito

Me recomponía ayudado por el Petiso, cojeando y tosiendo, cuando en el piso oscuro he visto mi carta, arrugada y sin abrir. Belaúnde, simplemente, había decidido no leerla. (p.120)

En este caso, la frase “Belaúnde, simplemente, había decidido no leerla”, presenta, de manera directa, a través de una frase verbal, la descripción de la negativa del presidente ante una solicitud de un ciudadano indígena, serrano, víctima y con necesidad de ser atendido.

c) Tercer eje temático: la descripción negativa de los antropólogos

–Significados de carácter implícito

Estos antropólogos limeños son muy temperamentales. Un día se visten de indios y mastican coca, y al otro día vienen con la policía a enterrarnos a todos. (p.76)

El fragmento anterior muestra la idea de que los antropólogos actúan según su conveniencia: cuando necesitan de la población campesina, se unen a sus costumbres y creencias; sin embargo, cuando no la necesitan, simplemente la traicionan. Parte de la metodología de trabajo de campo de la antropología consiste en mimetizarse con el otro (persona objeto de estudio) a través de actividades como la comida o la vestimenta con la finalidad de obtener lo deseado: recopilar información para la investigación realizada.

—Sí, hombre, ¿no ves que a nombre de la autoridad se promete la justicia cuando se está reafirmando el poder estatal? ¿No crees que con ese discurso de Uchuracay termina la antropología en el Perú? (p.77)

El discurso de Uchuracay¹ es el documento que ocasiona que la población campesina ya no confíe más en la labor de los antropólogos, pues el mensaje incluido no es objetivo; es decir, no se brinda información precisa acerca de los hechos ocurridos. A partir del extracto anterior, se infiere que la antropología como disciplina ha fracasado para explicar la realidad peruana, ya que distorsiona la realidad y está al servicio del discurso oficial.

Me puse a cantar un huayno de mi tierra. Álex me acompañaba, alegre de ver al antropólogo, por primera vez, acorralado. También él había entendido que el otro era un pishtaco disfrazado de doctor. (p.91)

1 El Informe de Uchuracay se elaboró para informar acerca de los hechos relacionados con la muerte de ocho periodistas en la comunidad de Uchuracay, Huanta, Ayacucho. Sin embargo, se afirma que los contenidos incluidos en ese documento no fueron totalmente objetivos, ya que se califica indirectamente a la población de dicha comunidad a partir de criterios como la falta de modernidad.

El narrador intenta poner en duda la capacidad profesional del antropólogo, lo que se evidencia con la frase “disfrazado de doctor”. Asimismo, emplea la analogía *pishtaco* = antropólogo. Considerando que el *pishtaco* es un personaje mitológico que degüella a sus víctimas para extraerles la grasa y venderla, se destaca la característica de búsqueda de beneficio a costa de una víctima. Este es el concepto que se tiene de la labor de un antropólogo.

-De carácter explícito

De estas cosas venía charlando con el tipo raro que me asustó en el camión, y que resultó ser un estudiante de antropología, limeño, blanquito y criollo. (p.73)

El uso de adjetivos como “limeño”, “blanquito” y “criollo” sirven para expresar las condiciones comunes de un antropólogo o estudiante de antropología de esa época. De ello se deduce que el sector que tenía mayores posibilidades de acceder a la educación universitaria, entonces, era aquel que presentaba mayor capacidad adquisitiva, caracterizado, principalmente por los rasgos físicos propios de los criollos pudientes.

d) Cuarto eje temático: Lima: una ciudad hostil para los migrantes

-De carácter implícito

Bajo el cielo de ceniza y sorteando charcos en esta tierra muerta, volví a sentir esa característica desolación que solo en Lima uno siente, y que oprime el corazón como un puño debilitado. (p.105)

Mediante la frase “tierra muerta” se describe una ciudad estéril, que no produce. Esta frase se sustenta a partir de la poca producción de alimentos en la costa a diferencia de la sierra. Asimismo, en el mismo fragmento, se menciona la desolación que se siente en la ciudad de Lima, lo cual se refiere a la situación de desamparo y de nostalgia de los migrantes al encontrarse en una ciudad que les brinda pocas posibilidades de desarrollo.

-De carácter explícito

¿Tendría que descubrirme llegando a Lima? La gente de Lima estaba acostumbrada a ver cadáveres en la televisión. En cuanto lograrse yo hacerme entender, esa gente estaría de mi lado, y reclamarían para mí la parte de cadáver que la policía me ha quitado. No faltarían voluntarios para enterrarme a prisa. (pp. 71-72)

En el extracto anterior, se emplea una frase verbal “Lima estaba acostumbrada a ver cadáveres en la televisión”. A través de ella, se indica que, durante esos años, las noticias de muertes eran frecuentes en la sociedad limeña, lo que causó, en algunos

grupos, indiferencia ante los hechos de violencia. Es decir, la muerte ya no sensibiliza al limeño, pues esta se ha “naturalizado”.

Al salir a la calle el intenso olor me resultó familiar. Lima olía imparcialmente a orines. (p.115)

A través de la frase verbal “Lima olía imparcialmente a orines”, se describe una ciudad sucia. Específicamente, se hace alusión a una mala costumbre limeña: orinar en la calle. Este breve fragmento resume, en parte, la situación de desorden en la que se encontraba el país en esa época: acumulación de basura, falta de limpieza, caos en las calles, robos, entre otros problemas.

e) Quinto eje temático: la ingenuidad del peruano

-Significados de carácter implícito

[...] y me entretuve pensando en mi corta vida de peruano crédulo. Porque como dice mi compadre Juani ya es bastante con que uno sea de por aquí, pero encima que lo agarren de cojudo es demasiado. Pero así es uno de nacimiento, y en el bar “La Caleta”, lamentando mi mala suerte, poniéndose serio, mi compadre dirá a los otros: “Es que era demasiado peruano”, y todos entenderían, asintiendo, que yo era cojudo de nacimiento. (p. 68-69)

En este fragmento, mediante la frase “ya es bastante con que uno sea de por aquí” se infiere que ser peruano es equivalente a tener una vida heroica o tener mala suerte. Asimismo, el peruano se representa como una persona fácil de engañar. Ello se evidencia con la frase “cojudo de nacimiento”. Entonces, ser peruano no se define con el uso de términos más específicos, como pertenecer a un territorio concreto, sino con una característica asumida debido a un rol al cual se tiene que someter: ser subordinado, es decir, alguien dependiente de otro con más poder, al cual le tiene que creer y obedecer.

Cuando escuché que alguien silbaba junto a mí no pude reprimir un sobresalto. Me descubrí y le vi la cara al hombre que silbaba a mi lado, y que dejaba de silbar y empezaba a abrir los ojos más y más.

—Perdón —dije, y me tapé como pude.

Hasta en eso se ve que uno es un muerto peruano, que anda pidiendo excusas, porque un muerto argentino o cubano habría echado al intruso sin contemplaciones. (pp. 72-73)

A partir de este extracto, se deduce que los peruanos son temerosos, sumisos, ensimismados, retraídos, avergonzados y, en su mayoría, incapaces de enfrentarse a los demás. Por esa razón, para los peruanos, es difícil intentar revertir la situación de conflicto social no solucionada por las autoridades.

Es cierto que los peruanos mejoramos de muertos, porque somos irrefutables, públicos y, a veces, magníficos. (p.80)

Se presupone que la muerte es una condición a través de la cual el peruano logra ser valorado. En muchas situaciones, esta se ha convertido en un puente para destacar o reconocer características que no eran consideradas cuando la persona aún vivía. Así, muchos de los problemas del pueblo recién se ponen en evidencia después de la muerte.

Yo estaba preparado para lo peor, como buen campesino del Perú, pero perder mi buen nombre y ser denunciado por los cien periódicos de Belaúnde como narcotraficante, lo cual sin duda estaba planeado hace tiempo, me resultaba intolerable, y yo tendría que imaginar, una vez más, algún recurso honroso en tanta humillación. (p.103)

Mediante la frase “tendría que imaginar, una vez más, algún recurso honroso en tanta humillación”, se infiere que el peruano, pese a las adversidades, suele defender su honra y, en la medida de lo posible, no permite la humillación. Asimismo, el fragmento sugiere que el campesino peruano está sometido a la manipulación por parte de los grupos de poder. Esta situación se presenta como un hecho totalmente natural, lo que se evidencia a través de la frase “una vez más”.

2.4. Segundo nivel de análisis: plano formal

2.4.1. Estructuras formales sutiles

En el texto, se presentan muchos problemas sociales en el Perú, pero, principalmente, se destaca cómo estos afectan a las poblaciones campesinas. Las clases de poder (política, intelectual) y los policías no actúan conforme a ley ni tienen principios éticos. La población menos favorecida no tiene alternativa más que aceptar y quedarse callada, situación que quiere revertir Alfonso Cánepa a través de la elaboración de su carta dirigida al presidente Belaúnde, quien lo ignora. Así, se muestra que las autoridades no prestaban atención a lo que ocurría con el pueblo. Solo se acercaban a los sectores menos favorecidos cuando necesitaban extraer algún beneficio de ello, situación que se ve ilustrada, también, en la descripción de la labor de los antropólogos.

El objetivo de Alfonso Cánepa es entregarle su carta al presidente Belaúnde y, además, recuperar parte de su cuerpo. El primer aspecto mencionado, indirectamente, hace referencia a la necesidad que tiene la gente de comunicarse con las autoridades, quienes no siempre son accesibles a la población. Por otro lado, a partir de lo analizado a nivel de todo el texto, los restos del cuerpo estarían representando los derechos perdidos de la población a la cual representa este personaje. Por esta razón, se justifica la terquedad de Alfonso para buscar al Presidente y entregar su carta, puesto que, con ello, se estaría intentando alterar

la actitud “pasiva” que habría asumido la mayor parte de los sectores menos favorecidos. Estos, tradicionalmente, han sido vistos como seres de tercera categoría, que tenían derechos constitucionales teóricamente, pero que no se respetaban en la práctica.

2.4.2. Nivel contextual

En la década de los ochenta, el problema más grave que tuvo que enfrentar el país fue el surgimiento de Sendero Luminoso, lo que desencadenó una serie de hechos negativos, como la muerte de mucha gente. Ante esa situación, el Gobierno, liderado por el presidente Fernando Belaúnde Terry, tuvo que enviar a las fuerzas armadas y a la policía a distintas zonas del país para controlar el problema. Debido a ello hubo una serie de enfrentamientos y muchas personas inocentes perdieron la vida. Sin embargo, la postura adoptada por Belaúnde no fue tan drástica, por lo que generaba impaciencia y desconfianza en la población. Incluso, algunos miembros de su equipo de trabajo no tuvieron un buen desempeño, lo que ocasionó que los problemas se agudicen.

2.5. Resultados generales

En general, el narrador ha construido un discurso en el cual se ha manifestado una denuncia social a partir de un hecho que resulta ser el eje de toda la novela: la búsqueda de reclamo de un muerto a través de la entrega de su carta al presidente Belaúnde. Al respecto, en un estudio previo realizado por Víctor Vich y Alexandra Hibbett (2009) se remarcó la idea de que esta novela es un texto escrito en respuesta a la Comisión Uchuraccay. Aunque estamos de acuerdo con lo afirmado por estos investigadores, consideramos que la denuncia social propuesta por el narrador va más allá del informe de Uchuraccay; es decir, es un reclamo general a la dinámica social establecida en la década de los ochenta, puesto que no solo se hace mención a temas relacionados con el informe, sino que también se introducen otras temáticas que lo complementan.

Para describir los hechos y presentar la historia sin descuidar el objetivo,² el narrador emplea formas lingüísticas que son funcionales con su rol como participante de la situación comunicativa y con lo que se quiere conseguir.

2 Víctor Quiroz, en su tesis *La representación del conflicto o el conflicto de la representación, Fricciones post/coloniales en Adiós Ayacucho y Lituma en los Andes* (2013) menciona que “Adiós Ayacucho” es un texto con carácter carnavalizador, cuyo objetivo es subvertir las relaciones entre lo hegemónico y lo subalterno. (p.252) La afirmación del autor se complementa con los resultados arrojados en el presente análisis.

2.5.1. Plano significado/texto

a) Nivel de significados globales: El texto hace referencia a varios temas relacionados con los problemas nacionales. Por ser el más mencionado y resaltado en la novela, además de vincularse directamente con el objetivo de la construcción del discurso por parte del narrador, el eje temático que destaca es el accionar incorrecto de las autoridades y la clase intelectual.

b) Nivel de significados locales: El narrador representa la sociedad peruana de la época a partir de la caracterización de diversos actores involucrados en el texto. El narrador, quien es el protagonista de la novela, configura los comportamientos sociales de la historia a la cual hacemos referencia. En cuanto a las temáticas desarrolladas a nivel de todo el texto, una de ellas está referida a las acciones de los policías. En ella, el nivel de significado más empleado es el de carácter explícito, mientras que, para describir el comportamiento del Gobierno y otras autoridades relacionadas con él, se emplea el nivel de significado implícito. Esto se puede interpretar desde dos direcciones. Por un lado, las comunidades están más acostumbradas a observar y juzgar las acciones que realizan los policías porque pueden comprobarlo en su vida cotidiana. No hay duda alguna de lo que el narrador afirma en el texto, de ahí el uso de significado explícito en la novela. En cambio, no se puede afirmar lo mismo de los miembros del Gobierno, ya que su accionar no es evidente y próximo a los pobladores campesinos. Se sabe que actúan de manera inapropiada, pero no es demostrado siempre. Por otro lado, el uso mayoritario de lo explícito para describir a los miembros de la policía, a diferencia de la descripción del Gobierno, se puede deber a que el narrador prefiere mantener, de alguna manera, el respeto por el orden jerárquico de poder. El máximo nivel le pertenece a las autoridades políticas, mientras que la policía ocupa un lugar menor, por ello, la libertad de poder utilizar el nivel explícito para referirse a ella.

Asimismo, en cuanto a la descripción de los antropólogos y del peruano, se utiliza con mayor frecuencia el nivel implícito. Solo el tema de la descripción de la ciudad de Lima incluye mayor cantidad de enunciados relacionados con el uso del significado a nivel explícito.

Por lo encontrado en el análisis de los enunciados referidos a estos temas, se puede afirmar que el principal recurso elegido por el narrador en el discurso es el de nivel implícito, el cual estaría relacionado con el objetivo básico: plasmar una denuncia ante las desigualdades sociales. No obstante, se emplea lo implícito o indirecto, debido a que, generalmente, el narrador, pese a realizar un reclamo, prefiere recurrir al respeto por las estructuras sociales. Por ello, se habla acerca de los problemas en el país, pero de manera indirecta u oculta.

2.5.2. Plano formal/texto-contexto

a) Estructuras formales sutiles: Se presentan estructuras mentales negativas de los siguientes elementos de la sociedad: la policía, el Gobierno y los antropólogos. Primero, la policía es una institución que comete abusos de poder aduciendo que debe salvaguardar el orden en una situación de tensión social. Segundo, el Presidente actúa de modo indiferente ante la crisis social y política de aquel entonces. Por ello, la población afectada no siente que se cumplan sus derechos; tampoco se siente protegida y escuchada. Por último, en el texto, se evidencia una imagen mental negativa con respecto a los antropólogos, ya que son presentados como personas que solo buscan cumplir sus objetivos, incluso a costa de la población campesina. Como consecuencia de todo lo descrito, hay necesidad imperiosa de reclamo.

b) Nivel contextual: La raíz de toda la problemática acontecida en el país es el surgimiento de grupos subversivos como Sendero Luminoso. Las actitudes asumidas por las autoridades generaron disconformidad en la población. La relación entre estos hechos y la construcción del texto es referida en el estudio de Vich y Hibbett (2009): “[...] la novela muestra cómo el subalterno³ comienza a construir, por sí mismo, una explicación sobre la forma en que su identidad se encuentra inscrita en la realidad del país”. (p. 182)

Conclusiones

El discurso del narrador en la novela *Adiós, Ayacucho* es construido con la finalidad de realizar una denuncia relacionada con las desigualdades sociales y el abuso de poder en la época de conflicto interno en la década de los ochenta. Para lograr su objetivo, el narrador, generalmente, recurre al uso de significados implícitos con la finalidad de evidenciar diversos problemas sociales como la ineficacia de las autoridades del Gobierno y el accionar incorrecto del sector intelectual (representado por el antropólogo). Cabe mencionar que el contenido referido a estos temas se manifiesta, principalmente, de manera indirecta, con lenguaje implícito, puesto que el narrador no quiebra totalmente el ordenamiento social, es decir, la jerarquía de poder establecida socialmente. Esto se conserva hasta el final de la novela, cuando se describe cómo Alfonso se conforma con ingresar a la tumba de Francisco Pizarro con la finalidad de completar los huesos de su cuerpo desintegrando los del conquistador. Asimismo, en la novela, se incluyen los siguientes temas: el accionar injusto de los policías, la ingenuidad del peruano y la presentación de Lima como una ciudad hostil para el migrante. El narrador, en todo el texto, emplea el discurso para realizar una crítica al oficialismo que actúa en desmedro de la población andina.

3 El individuo subalterno es aquel que pertenece a los sectores marginalizados en la sociedad.

Se ha probado la efectividad del ACD para analizar e interpretar textos literarios. En efecto, en los mundos representados en la narrativa, se transcriben los discursos de los diferentes actores sociales que conforman la sociedad y se evidencian las relaciones de poder y subordinación que se manifiestan en y a través del discurso.

Referencias bibliográficas

- Browne, R. & Romero, P. (2010). *Análisis Crítico del Discurso (ACD) de la representación boliviana en las noticias de la prensa diaria de cobertura nacional: El caso de El Mercurio y La Tercera*. Polis (Santiago), 9 (26), 233-249. Recuperado el 05 de diciembre de 2015, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682010000200012&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0718-65682010000200012.
- Fairclough, N. & Wodak, R. (2000). Análisis crítico del discurso. En: Van Dijk, Teun. *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II: Una introducción multidisciplinaria*. (pp. 367- 404). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Ortega, J. (2006). Adiós, Ayacucho. En: Faverón, Gustavo. *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. (pp. 67-122). Lima: Grupo Editorial Matalamanga.
- Quiroz, V. (2013). La representación del conflicto o el conflicto de la representación, Fricciones post/coloniales en Adiós Ayacucho y Lituma en los Andes. Tesis presentada para optar el grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Van Dijk, T. (2000). El discurso como interacción en la sociedad. En: Van Dijk, Teun. *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II: Una introducción multidisciplinaria*. (pp. 19-66). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Vich, V. & Hibbett, A (2009). La risa irónica de un cuerpo roto: Adiós Ayacucho de Julio Ortega. En: Ubilluz, Juan Carlos, Hibbett, Alexandra & Vich, Víctor. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. (pp. 175-189). Lima: IEP.

El intelectual y la política. Manuel González Prada y su proyecto político (1886-1903)

Emilio Rosario

Universidad Privada del Norte
emiliorosario981@gmail.com

Resumen

Propone demostrar la construcción de un proyecto político teniendo como eje central la figura de Manuel González Prada en el marco de la intensa actividad cultural que desarrollara este intelectual. Distingue dos momentos: la primera, desde 1886 hasta 1903; la segunda, de 1904 a 1909. Postula que en la primera etapa transita de la crítica del escenario político de la posguerra del Pacífico con la constitución del proyecto político que aspira a la presidencia de la República, hacia la segunda, que desiste de ese propósito y asume una posición anarquista.

Palabra claves: Manuel González Prada, Política, Literatura, Perú, Siglo XX

Abstract

Proposes to demonstrate the construction of a political project having as central axis the figure of Manuel González Prada in the framework of the intense cultural activity that developed this intellectual. It distinguishes two moments: the first, from 1886 to 1903; The second, from 1904 to 1909. It postulates that in the first stage it travels from the criticism of the political scenario of the postwar Pacific with the Constitution of the political project which aspires to the Presidency of the Republic, towards the second, which desists from that purpose and assumes an anarchist position.

Keyword: Manuel González Prada, Politics, Literature, Peru, XX century

El intelectual y la política. Manuel González Prada y su proyecto político (1886-1903)

Introducción

El 29 de julio de 1888 se realizó un evento cultural cuyo fin era la recolección de dinero que ayudaría a cubrir el pago de la deuda contraída por el Perú producto de la firma del Tratado de Ancón, firmado en 1884, cuya celebración marcó el fin de la guerra del Pacífico. En este evento participó el ensayista nacional Manuel González Prada quien elaboró un discurso, pero que paradójicamente no fue leído por él; la responsabilidad de su exposición recayó en el joven ecuatoriano Miguel Urbina, quien pronunció finalmente uno de los discursos más importantes de la historia peruana.

El *Discurso en el teatro del Politeama*, nombre con que se le conocería a dicha disertación, marcó un antes y un después en la vida política peruana debido a la virulenta crítica contra los políticos más populares de ese entonces como Cáceres, Piérola, Pardo entre otros. El diario *La Luz Eléctrica*, brindó detalles sobre el desarrollo de este acontecimiento:

El mejor éxito ha coronado las fundadas esperanzas que alberga nuestro periódico respecto a la publicación del discurso del señor González Prada, que hoy reproduce, por haberse agotado las tres ediciones de nuestro número anterior y creerlo necesario para que si posible fuera, cada peruana a fuerza de leerlo y hacerlo leer, lo aprenda de memoria como credo de la religión del patriotismo (...) El aplauso espontáneo y nacido del alma con que Lima y Callao han recibido esa manifestación verdadera de nuestra situación política y esos consejos del más acendrado patriotismo, tiene que repercutir en cada pueblo, en cada caserío de la República. (“La Luz Eléctrica”, 11 de agosto de 1888).

Un día después de tal hazaña se procedió a realizar una reunión de camaradería entre los participantes del evento. En esos precisos instantes los periodistas

registraron las declaraciones del propio González Prada sobre el porqué de tan fulminante discurso el cual golpeó a la clase dirigente del país:

...dije en voz alta lo que todos murmuraban cautelosamente, hice correr a un molde colocada a la luz en pleno día el metal fundido por otros en las tinieblas. Las manifestaciones a mi persona, son verdaderas manifestaciones a las ideas. Al suceder lo contrario, el círculo quebrantaría su programa. Nada para los individuos todo para las ideas... ("El Comercio", 16 de agosto de 1888).

Estas palabras tenían como objetivo real descalificar a la clase política "tradicional" y minar su capacidad de atracción electoral para colocar a nuestro personaje como una alternativa de cambio real y así tener altas opciones en alcanzar la Presidencia de la República. Para lograrlo se constituyó un proyecto político democratizador que permita la realización de este anhelo, cuyos orígenes provienen desde el fin de la guerra contra Chile hasta 1903, año que decide dejarlo de lado, para constituir un proyecto político de corte anarquista y perfeccionar las estrategias de toma del poder.

El Aquiles peruano

José Manuel de los Reyes González Prada y Ulloa, nació el 16 de enero de 1844 en la ciudad de Lima. Su padre ejerció la vicepresidencia de la República durante el gobierno de Manuel Ignacio de Vivanco (1843-1844). La participación del progenitor de nuestro personaje durante el gobierno vivanquista provocó ser perseguido posteriormente por Ramón Castilla y Marquesado una vez ungido presidente del Perú (1845-1851) debido a un potencial enemigo que podía desestabilizar su gobierno. Frente a este adverso escenario la familia González Prada decidió huir a Chile, para ser más exacto a la provincia de Valparaíso. El puerto valparaisino fue un lugar cosmopolita desde su inauguración en el siglo XVIII, debido a la presencia de cientos de embarcaciones extranjeras las cuales traía habitantes de varios lugares del mundo. Durante el siglo XIX su capacidad de afluencia fue aún mayor dado el incremento del comercio, lo que le permitió recibir cientos de europeos, muchos de ellos optaron por residir en dicho lugar, convirtiéndose en fundadores de negocios. Sus hijos necesitaban educarse por ende construyen escuelas, espacios en donde los habitantes del viejo continente impartirían el pensamiento y cultura del otrora hogar. Manuel González Prada se educó en esos lugares permitiéndole adquirir el dominio de lenguas extranjeras que lo ayudarían en un futuro ingresar al mundo creativo de intelectuales clásicos y contemporáneos europeos. Algunos autores como el caso de Luis Alberto Sánchez señalan que su estancia en esta ciudad chilena forjaría una mentalidad liberal en nuestro personaje; para discrepar con dicha posición Bruno Podestá (1975) menciona que:

Manuel González Prada tenía por aquel entonces alrededor de 6 años de edad, se puede tener la certeza de que este liberalismo de la infancia que algunos han creído

ver no es otra cosa que una interpretación forzada, una interpretación hecha a la luz del radicalismo de la madurez. (p.20).

Por tanto, tenemos que mencionar que la constitución programática de ideas y la influencia del pensamiento occidental se realizarán en una etapa adulta, lo que permitirá forjar un proyecto político, pero las herramientas para constituirlo como el conocimiento de idiomas extranjeros y el gusto por la lectura se establecieron desde temprana edad.

La salida de Ramón Castilla de la presidencia de la República trajo consigo el retorno de la familia de Manuel González Prada a suelo patrio, lugar en donde se restablecieron las relaciones sociales constituida años atrás por la familia, propiciando incluso el nombramiento de su padre como alcalde de la comuna capitalina (1855), lo que aseguró un importante ingreso económico. Aparentemente todo volvería a ser felicidad, dado que gozarían de las comodidades materiales de antaño.

Instalados en la capital, sus apoderados deciden enviar al joven Manuel a un seminario católico para continuar sus estudios formativos, sin embargo, el ambiente religioso no fue del agrado de nuestro personaje, obligándolo a escaparse varias veces del recinto religioso. Esta actitud rebelde llevaría finalmente a matricularse en el Convictorio San Carlos siendo un espacio que le permite conocer personas vinculadas en un futuro con el poder político del país como el caso de Nicolás de Piérola. La etapa juvenil de nuestro personaje merece atención ya que estuvo vinculada al acontecer nacional, por ejemplo, Manuel González Prada participó como parte del regimiento de apoyo durante el combate de 2 de mayo de 1865, lucha que afirma la independencia de nuestro país frente a España. Esto permite a González Prada entender desde muy joven lo que significó el poder de la unidad nacional en contra de un enemigo común, en este caso España. Dicho evento forjó en él y toda esta generación que la idea de nación criolla establecida desde épocas independentistas (1821) y afianzada durante la era del guano (1860) eran las adecuadas, solo faltaba impulsar a que los sectores subalternos alcancen la madurez necesaria para ser incluidos. Luis Alberto Sánchez señaló que por estos tiempos en el campo intelectual González Prada fue influenciado por el “hedor romántico, contemporáneo de los poetas gemebundos...” (Sánchez, 1968, p.37). Es así que sus primeros aportes académicos, estarían sintetizados en cortos resúmenes romancistas. Dichos escritos no tuvieron impacto en el auditorio nacional, pasando este período de su vida casi desapercibido por no decir intrascendente, si nos referimos tan solo a su producción académica.

No por ello debemos desmerecer que algunos de sus aportes contenían severas críticas hacia el sistema político. Ello se refleja en una letrilla publicada en “El Comercio” en 1867:

...¿democracia? ¿Qué simpleza!
 ¿Civismo? ¿Quiten allá!
 Cándido no hay de donde dé ya
 Por la patria su cabeza,
 Que el civismo es devaneo
 Y la patria es el empleo
 (González Prada, 2009, p.16)

En la década de 1860, las ganancias obtenidas por la comercialización guanera generaron el nacimiento de una nueva elite económica nacional. Este flamante grupo no solo se concentró en las actividades extractivas, también mostraron interés en el plano académico, inaugurando salones de lectura, auspiciando exposiciones artísticas y financiando publicaciones académicas como la *Revista de Lima*. En el staff de colaboradores de este órgano intelectual se encontraban la mayoría de los miembros del llamado grupo *Amigos de las Letras*. Con el correr de los años esta organización terminará adoptando el nombre de *Club Literario*. Entre los principales miembros de la mencionada organización intelectual destacaban: Ricardo Palma, Luis E. Márquez, Luis Benjamín Cisneros, Eugenio Larrabure y Unanue, Numa Pompilo Llona e incluso el propio Manuel González Prada, quien sería parte de esa élite que posteriormente, el atacaría leoninamente en sus discursos. Efraín Kristal se sorprende frente a la actitud de estudiosos como Sánchez quien no atendió seriamente esta importante etapa de su vida, incluso presenta la relación con este grupo como débil al señalar que era un “socio algo distante al Club Literario” (Kristal, 1991, p.91). Al parecer con esta declaración González Prada no sería esa persona anti estatus que tanto se ha elaborado en la historiografía oficial. Su vinculación con el poder político y económico lo colocaba como una persona que critica a su estamento social, pero no buscaba la eliminación de ellos o la liquidación del sistema en esta primera parte del proyecto político.

Iniciada la guerra contra Chile (1879), nuestro personaje tuvo una participación directa, en los momentos en que Lima estaba a punto de caer en manos enemigas. El autor de *Horas de lucha* pasaría a formar parte de los pelotones que se formaron en pro de la defensa capitalina, pero no llega a participar directamente en el campo de batalla. González Prada confiesa que fulminadas las líneas de contención y con el ingreso de los batallones chilenos a las calles limeñas, decide autoexiliarse en su hogar, mientras duró la ocupación chilena (1881-1883). Apenas enterado que el general Miguel Iglesias había firmado la paz con Chile, en base a cesiones territoriales, González Prada escribió una larga composición titulada *Al Perú*, en donde expresa sus primeros gemidos críticos hacia tal afrenta patriótica,¹ a raíz que el hacendado cajamarquino Miguel Iglesias decidió ceder los territorios de Tarapacá, Arica y Tacna en favor del enemigo:

1 Muchos autores coinciden que después de la guerra del Pacífico la posición de Manuel González Prada se radicaliza, para ampliar puede consultarse Pereyra Plasencia (2009).

“Guerra sin arte ni plan;
utilizan tus señores para acabar,
cual traidores;
en las cuevas de Montán”
(Manuel González Prada)²

Esta coyuntura de dolor y sufrimiento para la nación peruana fue el ingrediente principal que lo ayudó a forjar el discurso que lo caracterizaría frente a varias generaciones. Ese panorama desolador se convertía en el caldo de cultivo para personajes como Manuel González Prada, quien después del discurso del Politeama se convierte en una especie de catalizador de los “más fantásticos sueños” (Dávalos y Lissón, 1928, p.9) los cuales conducirían al tan anhelado cambio que la población reclamaba y que él mismo ofrecía en sus entonadas frases.

El Círculo Literario

Dos años después de firmado el *Manifiesto de Montán* nace el *Círculo Literario*³ en contraposición al Club Literario, el bastión intelectual de la élite de ese entonces. Dicha agrupación se convirtió en la plataforma que impulsó a nuestro personaje a la fama y le permitiría ser el motor principal para llevar a cabo su proyecto político.

González Prada se encuentra pendiente de los acontecimientos políticos más importantes que suceden en el país. En aquellos tiempos Miguel Iglesias, Presidente de la República (1886) era cuestionado debido a su polémico ascenso como primer mandatario del Perú, gracias al apoyo recibido por parte del ejército chileno. Incluso combatió junto al ejército enemigo en la batalla de Huamachuco en contra del general Andrés Avelino Cáceres. Nuestro personaje en un primer momento pensó servir a las tropas caceristas, pero finalmente decide no hacerlo y retirarse a su hacienda en Tutumo (Cañete). Para Manuel González Prada, los militares no ofrecían una garantía para forjar la transformación real que el país demandaba, tan solo significaba cambiar “mocos por babas” porque tenían una posición de irrespeto a las instituciones constitucionales, por ende, apoyar al cacerismo significaba afianzar el sistema imperante y quien llevó al país a la derrota en la guerra internacional y que continuaría con un escenario de inestabilidad.

Su autoexclusión de la vida pública del país no le impide seguir escribiendo en contra del papel de los más importantes personajes políticos del momento. Prueba de ello es el artículo titulado “Grau” en donde exalta la figura del caballero de los mares y, a la vez, liquida la imagen de todos aquellos que no ofrendaron su vida

2 Citado por Luis Alberto Sánchez (1977, p.65)

3 Entre sus miembros se encuentran Carlos G. Amézaga, Germán Leguía y Martínez, Víctor Mantilla, Elías Alzadora, Hernán Velarde, Luis Márquez, Luis Ulloa, Carlos Rey de Castro, Abelardo Gamarra, Pablo Patrón, Carlos Alberto Romero, Alberto Químper, Alberto Secada, Manuel Moncloa y Covarrubias, Ernesto Rivas, Adolfo Vienrich, etc.

por el país como el caso de Mariano Ignacio Prado quien huyó del país dejando a la suerte a miles de sus compatriotas a merced de la voluntad del enemigo. Estas palabras le valieron popularidad en el pueblo resentido, en la masa hambrienta de venganza y en los hombres dañados físicamente por el ejército rival. (González Prada, 1924).

De todo este conjunto de personas fue un grupo quienes enfocaron bastante interés por su persona vislumbrándolo como una especie de mesías salvador frente a la crítica situación que se vivía durante la Reconstrucción Nacional (1884-1895). Ellos estarían encabezados por Manuel Moncloa y Covarrubias con quienes fundaron una nueva organización, el 30 de octubre de 1885 cuyo nombre sería el *Círculo Literario*. Esta tendría sus orígenes en una reunión realizada en la calle de Las Cruces. Algunos de los primeros socios de la mentada agrupación fueron Luis E. Márquez, Manuel González Prada, Germán Leguía y Martínez, Carlos Germán Amézaga, Carlos Rey de Castro, Pablo Patrón, José Mendiguren, Luis Ulloa Cisneros, Federico Blume, Teobaldo Elías Corpancho, Abelardo Gamarra, Hernán Velarde, Federico Elguera entre otros. "... todos, sino todos, habían empuñado el fusil para defender a la patria. No miraban con simpatía a los llamados emboscados y remisos, ni consideraban las alegaciones de edad u otras". (Sánchez, 1983, p.103).

La presidencia estuvo encabezada por Luis Márquez, pero por motivos de salud dejó el cargo, el cual fue asumido por González Prada. La asunción del mando lo hace oficialmente durante una ceremonia celebrada en el Palacio de la Exposición en donde nuestro personaje señala que este novel grupo había de representar el partido radical de nuestra literatura, ellos nacieron por "oposición a los políticos impotentes que nos han cubierto de vergüenza y oprobio se levantan los literatos fecundos que nos prometen lustre y nombradía", cita Luis Alberto Sánchez (1986, p.103).

Empero, ser solo un movimiento intelectual de poco o nada valía. Si deseaban convertirse en la plataforma en donde despeguen los actores que conduzcan las riendas del país debía el *Círculo Literario* mudar en un partido político, que pase a luchar en contra de las "agrupaciones tradicionales". Dicho objetivo será anunciado por el mismísimo Manuel González Prada en su discurso presentado en el teatro Olimpo en 1888⁴ en el marco del aniversario de la joven organización: "El *Círculo Literario* la pacífica sociedad de poetas i soñadores, tiende a convertirse en centro militante i propagandista". Sin embargo, el sueño de González Prada era gestar una agrupación diferente contraria a los partidos tradicionales tal como lo describe

4 Su objetivo en la etapa de los grandes discursos fue señalar permanentemente a los responsables de la derrota como menciona Raúl Porras Barrenechea "...la suya, la tremenda admonición de post guerra que, a la vez castiga los vicios y lacerías políticas inveterados e inicia la díscola campaña de unos contra otros, zahiriendo con saña el credo católico, profesado por la mayoría del país y azuzando el resentimiento de las provincias contra de Lima". (Porras Barrenechea, 1963, p.520)

“Partido sin jefe no se llama partido (...) Los mil nombrados partidos del Perú son fragmentos orgánicos que se agitan y claman por un cerebro, pedazos de serpiente que palpitan, saltan i quieren unirse con una cabeza que no existe. Hai cráneos, pero no cerebros”. (González Prada, 1991, p.69).

Esta propuesta sería aceptada por los miembros del Círculo Literario, quienes integraban parte de un proyecto que les permita realizar los cambios que el país necesitaba. Dicha posición por parte de González Prada de forjar una organización política radicaba en la falta de líderes que dirijan desinteresadamente los destinos de la nación:

...en oposición a los políticos que nos cubrieron de vergüenza y oprobio se levantan los literatos que prometen lustre i nombradía. Después de los bárbaros que hirieron con la espada vienen los hombres cultos que desean civilizar con la pluma (...). (González Prada, 1991, p.69).

Sin embargo, el proyecto político inicial no podía restringirse hacia unas cuantas personas, esta tenía que ser difundida en diversos espacios de la sociedad peruana a través de un órgano de difusión. El 1ro de enero de 1889 aparece en las calles de Lima una nueva revista titulada *El Radical*, cuya circulación era quincenal. Su fenotipo central era: órgano del Círculo Literario, sus páginas llevarían el discurso gonzález-pradista. Su objetivo habría de anteponerse a “tres cosas las cuales se han vuelto ridículas: programas, prólogos a libros de versos y prospectos de periódicos” ello en alusión a la prostituida venta de esperanza vertida permanentemente por los políticos tradicionales a través de los medios de comunicación, además de propuestas políticas irreales que no contribuían al desarrollo de la nación.

Felizmente El Círculo Literario de Lima ha salido del estado embrionario y forma un organismo perfectamente definido: su periódico no necesita prospecto. Cuantos asisten a las actuaciones públicas de El Círculo Literario, cuantos leen los escritos de sus socios, saben ya que errores se pueden combatir y qué verdades se pueden proclamar aquí. Este periódico por ahora, será lo que la imprenta debe ser en la actual crisis del Perú: un elemento sano en medio de una inmensa fermentación pútrida.⁵

La crítica hacia los responsables de la guerra era contundente por parte de nuestro personaje. Esta revista sirvió como medio principal para atacarlos sistemáticamente, sin embargo, su radio de acción era muy limitado dado el selecto público al que estaba dirigido aquellos que tenían el poder adquisitivo y además tenían que ser alfabetos.

Sus palabras causaron una enorme popularidad a González Prada, llegando a canalizar seguidores a diestra y siniestra. Ello le valió recibir la propuesta de muchos partidos políticos para que se sume a sus filas. Una de las propuestas más serias

5 “El Radical”, 1 de enero de 1889.

provino del Partido Constitucional el grupo fundado por Andrés Avelino Cáceres quien habría de ofrecerle una senaduría a cambio de su colaboración; sin embargo, nuestro personaje no deseaba tentar una curul parlamentaria por el contrario buscaba convertirse en presidente de la República.

Juventud y rebeldía era la fórmula que González Prada presentaba en la nueva agrupación. Ellos habrían de ser los “elegidos” según sus palabras para acabar con la podredumbre política como lo había expresado años atrás y llevar a cabo el proyecto, favoreciéndoles ser la nueva imagen en la escena pública frente a lo viejo y obsoleto que tenía las mañas de antaño, como en la violación de las normas morales y constitucionales.

¿Resentimiento o proyecto?

Los discursos de Manuel González Prada en el Politeama y en el teatro Olimpo, los artículos periodísticos como en “La Luz Eléctrica”, “El Radical” entre otros representan una sólida crítica al status quo de aquel entonces. Empero, la mayor parte de sus estudiosos como Luis Alberto Sánchez indican que la posición de nuestro personaje después de la guerra del Pacífico es de un perfecto canalizador de los sentimientos de una nación herida producto de la derrota y la búsqueda por enaltecer a quienes ofrendaron su vida por la patria. Pero ello no fue así, esto respondió a un proyecto político y no a un resentimiento aislado.

Entre los intelectuales que señalaron que fue el resentimiento el motivo de la posición de González Prada destacan Víctor Andrés Belaúnde (1965) y Jorge Basadre (1984). De otro lado, Luis Felipe Alarco, tenaz opositor a las tesis belaundistas y basadrinas señala que dada la posición social de Manuel González Prada no podía tener un resentimiento hacia su propio estamento social y que al interior del discurso no se ataca los valores que conforman la sociedad, sino los desvalores, es decir la falta de identificación con el país, la solidaridad, la fidelidad entre otros. (Alarco, 1952, p.63).

Para afianzar dicha hipótesis el testimonio de su hijo Alfredo González Prada, lo desmiente, él describe a su padre como una persona llena de humor obviando la tristeza y el resentimiento con que se le retrataba:

(...) Gonzáles Prada estuvo lejos de ser una especie de apóstol civil, taciturno y avinagrado —ojos viudos de jovialidad y labios huérfanos de humorismo— sólo capaz de administrar el vituperio con ademán adusto, y voz apocalíptica (...) fue un hombre que supo reír —don más raro aún— sonreír. (González Prada, 1967, p.3).

Contemporizando a Manuel González Prada podemos denotar que la construcción de su imagen anti status quo ha sido hecha por sus estudiosos anteriormente mencionados como Luis Alberto Sánchez, Mariátegui o Haya de la

Torre, por citar algunos ejemplos; sin embargo, no podemos restar mérito a su discurso y señalar que las palabras expresadas por él despertaron en sus tiempos polémica al interior de la República de las Letras, pero su impacto giró en torno a los alfabetos y algún otro analfabeto acucioso, más no en la totalidad de la masa peruana.

Estas manifestaciones públicas fueron utilizadas para combatir a sus rivales de turno, los cuales eran colocados —como mencionamos anteriormente— como el “tradicional”, aquellos que llevaron a la catástrofe al país, los incapaces que perdieron no solo Tarapacá durante la guerra del Pacífico, sino algo más valioso para los peruanos: su honra. Ellos representan la podredumbre política y de cuyos poros brota los males milenarios que aquejan al país. Este conjunto de denuncias además de convertirse en el sello oficial que caracterizó su discurso se convirtió en el que distinguiría a la Unión Nacional. El por qué basarse en el resultado de una guerra se explica al percatarnos en el discurso de Gonzáles Prada la influencia de Ernest Renan que considera la historia y más aún el sufrimiento en la misma para forjar la unidad de los grupos excluidos del poder en contra de quienes lo monopolizaban desde décadas atrás y que deseaban seguir poseyéndolo, ellos eran los políticos tradicionales:

(...) haber sufrido, disfrutado y esperado juntos; he aquí lo que vale más que aduanas comunes y fronteras conforma a ideas estratégicas, he aquí lo que se comprende a pesar de la diversidad de raza y de lengua (...) una nación es pues una gran solidaridad, constituida por el sentimiento de los sacrificios que se han hecho y los sacrificios que todavía se está dispuesta hacer (...). (Renán, [1863] 1993).

Pero don Manuel no solo tuvo el gusto de disfrutar y seguir sus palabras en libros y ensayos, en la Sorbona conoció en persona a Renán, lamentablemente no pudieron intercambiar palabra alguna, tan solo le quedó ser uno más en las clases del gran maestro.

Sin embargo, así como existieron seguidores del verso de Manuel González Prada también tuvo tenaces opositores, especialmente por parte de la élite económica, quienes sentían que eran víctimas de un certero ataque proveniente de un miembro cercano a ellos. El grupo con mayor poder adquisitivo tuvo en la figura de Ricardo Palma al defensor nato de ese estamento social. En el discurso de contra ataque, Palma señalaba que las generaciones de antaño eran los responsables de la forja republicana:

(...) y en efecto jóvenes que empiezan a vivir, que apenas se han rozado con las espinas de que está sembrado el valle de dolores que llamamos existencia, asumen el papel de pedagogos severos y lanzan anatemas sobre el pasado y sus hombres.⁶

6 “El Comercio”, Lima, 13 de noviembre de 1888.

Esta generación, continuaba Palma, no reconocía el hondo sacrificio de sus padres para conseguir la libertad que ellos gozaban sin problema alguno: “Olvidan que el pasado fue la lucha heroica de nuestros mayores, para crear la nacionalidad peruana y que los pasados simbolizan hombres que en la historia llaman San Martín, Bolívar entre otros”.⁷

Existe incluso un proceso de negar la capacidad de crítica hacia los jóvenes gonzálezpradistas frente a la opinión pública letrada por parte del bibliotecario mendigo:

(...) niños sin juicio, no habéis siquiera ojeado el Carreño u otro tratadito de buena educación, pues él os habría enseñado que no os era lícito imitar vuestra fiesta a las señoras de Lima para lanzarlas al rostro la grosería de que viven en consorcio con el sacerdote ni el representante de España para hacerlo escuchar contra nuestra patria, ni a miembros de la Academia Peruana para colmarlos de improperios. Las canas de los Roca, los Lavalle, los Palma y los Cisneros, mal os pese, estimados en el país y en el exterior.⁸

Los ataques hechos por Palma fueron de forma anónima, aunque era un secreto a grandes voces que la aristocrática republicana tenía un fiel escudero.

González Prada lograría la atención pública, pero él era consciente que su crítica no debía perderse en el tiempo y el espacio. Para ello construyó un elemento que le permita llegar de forma efectiva a la población. El camino era constituir una nueva organización que articule las emociones y las palabras de los ignorados por la sociedad. El Círculo Literario no se daba abasto para ello, su naturaleza solo permitía el tránsito de personas vinculadas a la intelectualidad, se necesitaba de un espacio de mayor amplitud que canalice a todos los sectores del país. Frente a ello nació la Unión Nacional como el partido que iba a generar la apertura a la vida política del país. Uno de los aspectos trascendentales de la novel organización era contar con un grupo intelectual, factor clave para la vida de un grupo político tal como señala Gramsci:

(...) una masa humana no se distingue ni se hace independiente por si, sin organizarse (en amplio sentido) y no hay organización sin intelectuales, es decir, sin organizadores y dirigentes, sin que el aspecto teórico del nexo teoría-práctica se distinga concretamente en un estrato de individuos especializados en la elaboración conceptual y filosófica. (Gramsci, 1967, p.74).

Las condiciones estaban dadas para que los jóvenes e intelectuales aúnan fuerza bajo la figura de quien en cuerpo era adulto, pero en mente era joven. La aventura sería ahora oficial y las estructuras tradicionales del país al parecer tendrían que temblar.

7 Ídem.

8 Ídem.

La Unión Nacional

Los discursos de Manuel González Prada no fueron del agrado del poder político dominante, veían que el aparente radicalismo podía terminar jaqueando sus intereses. Era claro que el descontento ya no sería solo canalizado por él, ahora sería un nuevo partido: la Unión Nacional, pero las personas no vivirían eternamente del cuestionamiento, se debía catalizar sus expectativas de forma concreta, fórmula que el partido no pudo realizar; llevándolo a su desmoronamiento.

En 1891 el Círculo Literario se constituyó en la Unión Nacional, cuyo local central estaría ubicado en la calle Matavilela. La forja de la nueva organización iba a ser un paso importante para la constitución de su objetivo central “ser los conductores de la patria”, tal como González Prada lo había invocado en la década pasada. Según Jorge Basadre este novel partido repudió a “los políticos consagrados y, aunque su programa no lo difería expresamente” (Basadre, 2000, p.1123) debido a que ellos, al igual que el resto de las organizaciones políticas, combatían contra la ignorancia, así como el derecho de propiedad “esas ambiciones coinciden del todo con el liberalismo político a la usanza entonces en Europa” (Tauzin, 2010, p.144). Para corroborar ello podemos mencionar la declaración de principios redactado por Manuel González Prada el 16 de mayo de 1891. Entre los principales puntos destacaba la constitución de un gobierno federal, la representación de las minorías en el congreso, el sufragio directo y con derecho a ejercerlo aún para los extranjeros; y finalmente, reclamaba la devolución de las propiedades de las comunidades indígenas (Miró Quesada Laos, 1961, p.199). En dicho documento firmaban: Manuel González Prada, Eduardo Lavergue, Arturo Arróspide, Germán Leguía y Martínez, Abelardo Gamarra, Carlos Germán Amézaga, Carlos Rey de Castro, Alberto Secada, Víctor Maúrtua, Felipe Umeres, Jesús García. Carlos Ismael Lison, Ismael Idiáquez, David Matto, Christian Dam, Adolfo Vienrich y Wenceslao Valera (Sánchez, 1964, p.123).

Entre tantos destacados personajes comenzaron a surgir celos internos los cuales no pudieron apaciguarse; creando irremediables conflictos que generaron una temprana división. De su seno partieron algunas personas quienes más adelante se convertirían en influyentes actores de la política nacional como el caso de Mariano Lino Urquieta fundador del Partido Liberal Independiente y otros como Víctor M. Maúrtua, a robustecer el Partido Liberal, organizado por Augusto Durand.

Los secesionistas serían tildados por el propio González Prada como tráfugas y trepadores que utilizaron su agrupación política como “una simple escalera para subir a los destinos públicos o de brújula para arrumbar a la caja fiscal” (González Prada, 1986, p.159). Pero también era consciente que el alejamiento temprano de algunos militantes se debía a problemas de carácter estructural y orgánico:

(...) no dejaremos de consignar una gran falta. En el Comité Central de Lima se ha notado la manía reconvertirse, como ya lo ha dicho uno de sus miembros, en una

especie de Inquisición laica (...) En lugar de combatir a los enemigos exteriores o ejercer una propaganda útil y prevalecer, más de una vez se ha desperdiciado la fuerza y el tiempo en guillotinarsse moralmente o a secar. (González Prada, 1986, p.159).

A pesar de estos transfuguismos minoritarios en una primera etapa el partido continuó estable con expectativas a consolidarse; sin embargo, este sufriría un golpe mortal, no propagado por la oposición sino por el propio González Prada, el cual fue su viaje a Europa. La Unión Nacional fue afectada por la falta del líder natural provocando irremediables problemas internos como el abandono de militantes, en lo personal —para González Prada— habría de traerles interesantes conocimientos que más adelante le ayudarían en analizar la sociedad peruana, e incluso finalizar obras importantes como el caso de *Páginas Libres*.

Un peruano en Francia

Ese lugar serviría de inspiración a Manuel González Prada para construir algunos de sus más destacados textos, perfeccionar otros y tener las herramientas teóricas que le permitieron adaptarse a los tiempos futuros.

La estadía académica en Francia le ayudaría a equiparse con lo más moderno del pensamiento occidental como: el positivismo el cual le ayudará a repudiar todo elemento del pasado: “la ignorancia de los gobiernos y la servidumbre de los pueblos, encuentra la solución en la ciencia positiva, la cual, a su juicio, había producido más riquezas que toda la acumulación milenaria de teología y metafísica”. (Stoetzer, 1986, p.151).

En tierras francesas concluiría *Páginas Libres*, en donde estarían compilados diversos discursos y ensayos publicados en distintos medios de comunicación escrito. El nacimiento de dicho libro generó comentarios favorables en la comunidad académica nacional como el caso de Federico Blume.⁹ Diarios pro pierolistas quienes marcaron abierta polémica con Manuel González Prada, no podían ocultar la admiración por una publicación la cual se convertiría en una lectura clásica del Perú. Entre dichos periódicos se encuentra “La Neblina” donde redactaba el joven José Santos Chocano quien señalaba el compromiso político e intelectual que tenía dicho libro no solo en los destinos del país “sino también con la humanidad cuyo pendón, sin pliegues enarbola”.¹⁰ La popularidad intelectual de González Prada trascendió las barreras políticas para consolidarla en las

9 “para juzgar filosóficamente a González Prada, hay que meditar por largo tiempo. Sus frases son sentencias, y parece que el filósofo, en abstracción absoluta, las lanza intermitentemente. Hay muchas veces un dolor profundo al enunciarlas, que no se puede ocultar la mente del pensador, y más de una lágrima se adivina, que confundida con la tinta, forma una amalgama que fija indeleblemente verdades que él quiere que sus conciudadanos y la humanidad aprenden” (“La Neblina”, Lima, 26 de enero de 1895).

10 La Neblina, Lima, 19 de enero de 1895.

raíces académicas y que, hasta el día de hoy conserva, se constituyó formalmente el caudillo cultural.¹¹

Mientras González Prada afianzaba su prestigio político e intelectual en el Perú, la situación de la Unión Nacional era dialécticamente contraria. La falta de un liderazgo que siga manteniendo compacta a la masa militante generaba la fuga de talentos, desbaratando las células sociales al no encontrar a ese caudillo cultural que alguna vez los encandiló con sus palabras y los enamoró con sus versos. Uno de los fracasos de esa atomización de la Unión Nacional, incluso con su retorno al país, se explica sociológicamente, de acuerdo con Max Weber (1969, p.194), porque no pudo “rutinizar su carisma”; es decir, que al no encontrarse en el país no adecuó su discurso a los momentos y expectativas del día a día. Un buen político evalúa permanentemente el escenario en que se desenvuelve. Las cartas bien redactadas de Abelardo Gamarra, los periódicos llegados a su escritorio o la voz de algún compatriota no había de ser suficiente para vislumbrar el escenario nacional.

La estancia en el viejo continente ayudó a desarrollar el pensamiento de González Prada. Carlos Miró Quesada lo expresa de la siguiente manera “su permanencia en Europa y la acrimonia de su espíritu le hicieron adelantar el reloj, marcando una hora social sobre la esfera” (Miró Quesada Laos, 1964, p.196). Sin embargo, todo tiene su final, era hora de regresar a la patria y continuar las tareas trazadas, el proyecto debía concluir.

La vuelta a la patria

La llegada de Manuel González Prada al puerto del Callao fue recibida con bastante entusiasmo por sus seguidores quienes anhelaban escuchar en los discursos públicos aquella crítica furibunda la cual había sido entonada en la década anterior por su líder. Encabezaba el séquito de recepción un fiel amigo y militante unión-nacionalista Abelardo Gamarra apodado “El Tunante” quien le habría mantenido al tanto de los acontecimientos más importantes en el Perú durante su ausencia. De esta manera nuestro personaje emprendería su proyecto original.

A Manuel González Prada se le habría organizado un evento de bienvenida, el lugar elegido sería el célebre teatro del Politeama. El objetivo era revivir su gloriosa e inmortal hazaña de 1888, empero el gobierno y las élites no serían tomados de improviso nuevamente. Ellos decidieron detener tal espectáculo con el fin que no vuelvan a ser cuestionados, tal como lo testimonia su esposa Adriana Verneuil “ese

11 “la vida política, los fines del Estado, no coinciden, en ocasiones, con los proyectos de estos jóvenes. El choque genera una tensión moral en algunos que consideran imposible seguir sirviendo a los regímenes revolucionarios y prefieren el exilio real o el exilio interno. En otros, el choque amortigua y la fe en el Estado se fortalece hasta volverlos servidores incondicionales y legitimadores ideológicos” (Krauze, 1976, p.15)

día la policía puso guardias montados en las esquinas del local, con orden terminante del comisario de no dejar a nadie entrar al teatro” (Verneuil, 1947: 315).

A pesar de ese inconveniente que evitó el encuentro entre González Prada y sus simpatizantes esto no impidió encontrarse cara a cara con ellos en los siguientes días. La militancia de la Unión Nacional se reunió el domingo 21 de agosto de 1898 fecha en donde celebrarían su 13ava conferencia pública. Entre los principales asistentes se encontraba el comité directivo en conjunto, los adherentes de Lima y el Callao y un gran número de jóvenes universitarios. La agenda de dicho evento tenía diversos puntos a tratar, resaltando la posible participación en las elecciones presidenciales del siguiente año. La sesión empezó con las palabras iniciales del vicepresidente del comité directivo central, el Dr. Julián Maradiegue quien señalaba que la intención de su organización era “destronar el cesarismo” (González Prada, 1989, p.7) gobernante, que por años había de monopolizar la política nacional. Este planteamiento produjo el multitudinario aplauso y respaldo de los presentes quienes por una década habían esperado ese momento para dar el gran salto y tomar democráticamente las esferas políticas del país. A continuación, tomaría la palabra Manuel González Prada, quien en un largo discurso fulminaría a las otras organizaciones políticas del momento como el Partido Civil, la Unión Cívica, el Partido Constitucional y el Partido Demócrata, tildándolas a todas ellas como los deformadores del espíritu democrático; las cuales eran acaudilladas por los políticos de antaño quienes se enriquecieron a costa del tesoro público. Estas palabras de confrontación hacia sus rivales eran expresión que la Unión Nacional no buscaba “...ganarse prosélito, merced a pactos ambiguos (...) sino a un público fiel, es por ello que debían mostrar un origen de intransigentes e irreconocibles...” (González Prada, 1989, p.18).

Como era usual en González Prada, volvió a posicionar su discurso en función a la crítica en contra de los verdaderos responsables de la derrota en la guerra del Pacífico. Las intervenciones ganaron el delirio del público, sin embargo, esas pasionales aclamaciones se convirtieron en silencio absoluto cuando decantó su posición frente a los comicios de 1899, al sugerir que la Unión Nacional debería solo participar en las elecciones parlamentarias:

(...) mereceríamos la tacha de ilusos, utopistas y soñadores si nos creyéramos un poderoso factor en nuestra vida política y quisiéramos intervenir como juez dirimente en el próximo simulacro de elecciones. Lanzándonos a la lucha, gastaríamos de un modo estéril y hasta perjudicial la fuerza que debemos aprovechar en crecer y consolidarnos (...). (González Prada, 1989, p.25).

Manuel González Prada era consciente que su partido no tenía “el prestigio necesario para mover a las muchedumbres y arrastrarlas a una acción eficaz y regeneradora (...)” Tan solo quedaba participar “en el terreno de las diputaciones y senadurías podríamos combatir con probabilidades de bien éxito en algunas localidades de la República, pero en cuanto a la presidencia y vicepresidencias, en nada

concierno intentar...”. (González Prada, 1989, p.37). Con esta posición anularía su papel en los comicios para la presidencia de la República, lo que provocó desilusión de sus simpatizantes, tirando por la borda la expectativa de aquellos que deseaban posicionarse en la administración pública.

Lo que puede ser un aparente auto suicidio al dejar de lado una oportunidad de convertirse en primer mandatario o por lo menos disputar a los candidatos del civilismo, el pierolismo y el cacerismo el sillón presidencial, en realidad sería un cálculo político tal como narra su esposa “bien comprendía Manuel que era tan difícil atraer a los indiferentes a las luchas políticas...” (Verneuil, 1947, p.317). Por tanto, él podría evaluar que más opciones tendrían en ingresar su representación en el Parlamento Nacional que tomar el Poder Ejecutivo. Otro factor que llevó a desistir la lucha por ocupar la casa de Pizarro era la importante pérdida de militantes cuyo éxodo debilitó la base social de la organización. Su posición también se vislumbraría al señalar que en 1899 aún no existían las condiciones necesarias para “nuevas” propuestas, la capacidad política de ese entonces no permitía desechar el centralismo, no había la voluntad para liquidar los habitus milenarios y rechazar la marginación hacia lo indígena: “El Perú (...) pueblo sin exigente moral política, sin excesiva abnegación patriótica” (González Prada, 1986b, p.282).

Es importante resaltar que la crítica gonzálezpradistas de fines del siglo XIX para aquellos tiempos estaba concentrada principalmente en un solo enemigo responsable de dicho escenario, el civilismo, el grupo que habría de engatusar a los ciudadanos con un viejo discurso de corte colonial.

(...) el estado mayor del civilismo, lo que titularíamos corte de grandes con grandeza de primera clase, constaba de agricultores enriquecidos en enormes préstamos arrancados sorpresivamente a los bancos hipotecarios, al mismo tiempo que de abogados, ingenieros y comerciantes, hechos gordos capitalistas a fuerza de piratear en las Islas de Chíncha o merodear en las salitreras de Iquique. Harían también de coste algunas familias medio apolilladas y medio mohosas, que soñaban con la restauración de sus blasones y el establecimiento de un segundo virreinato (...). (González Prada, 1986b: 324).

Como podemos apreciar Manuel González Prada reclamaba la falta de una visión capitalista por parte de las élites quienes vivían pensando en ser herederos de España; esperando recibir títulos nobiliarios por parte del rey.

La llegada al Perú de nuestro personaje no fue en las mejores condiciones para la Unión Nacional. Con un partido debilitado y el desprestigio por el transfuguismo de mucho de sus cuadros políticos el proyecto comenzó a tener serias fracturas. Para atraer noveles militantes debía utilizar otra estrategia, que pueda hacer que su voz sea escuchada por las mayorías, ello ocasionaría la constitución de la prensa política.

El fracaso del primer proyecto político

El 11 de abril de 1902 llegó una misiva a la oficina central de la Unión Nacional. En el remitente se apreciaba el nombre de Manuel González Prada; en el contenido se anunciaba su renuncia a dicha organización política, cuya causa fundamental era la oposición frente a la alianza entre la Unión Nacional y el Partido Liberal. Nuestro personaje argumentaba que dicha relación inter partidaria violentaba los principios de la organización y traicionaba todo lo que él por tantos años había luchado y criticado. Con esas palabras nuestro personaje dio un paso al costado de la agrupación que él mismo había ayudado a fundar (Verneuil, 1947, p.338). Esa polémica actitud atrajo la atención de otros periódicos por informar y ahondar en los detalles que había llevado a una crisis profunda a su organización política, sin embargo, este hecho no impediría que el partido continúe su devenir teniendo como siguiente prueba de fuego las elecciones municipales de ese año.

Los resultados de los comicios realizados en 1899 y el permanente éxodo de militantes fueron dos motivos claves para el alejamiento de González Prada del partido. Empero, la excusa para el divorcio entre el caudillo cultural y la organización fue la alianza con los liberales tal como expresa nuestro personaje a Francisco Gómez de la Torre:

(...) mi alejamiento como ya lo he dicho, tuvo una sola causa; mi oposición en septiembre de 1899 a que el Partido se aliara con los revolucionarios. Desde aquella época sólo asistí a las sesiones mientras se realizaron en mi domicilio, quiere decir, hasta mayo de 1900.¹²

La respuesta inmediata del partido no se hizo esperar. En un pronunciamiento público por parte de la Unión Nacional se responsabilizaba al propio González Prada de distanciarse sin tener un argumento válido; ellos entendían que su actitud respondía tan solo a un capricho personal, y no saber secuencialmente los pormenores que lo llevaron aliarse con los liberales y las ventajas que ello produciría. Además los unión nacionalistas se oponían al calificativo hecho por nuestro personaje al señalarlos como clericales, conservadores y pactista con lo inmoral de la política,¹³ por el contrario el rótulo con que calificaron a Manuel González Prada fue de intolerante. No contento con la categórica y confrontación misiva volvía a criticar la actitud del autor de *Horas de Lucha* quien asumía “el papel de Torquemada, mandando a las hogueras a los fieles de una creencia que no sea la suya”.¹⁴

El impacto de la renuncia del autor de *Páginas Libres* fue muy comentado por la prensa de aquel entonces, se volvería en la comidilla de cafés y reuniones públicas.

12 Carta dirigida a Francisco Gómez de la Torre (Comité Provincial de la Unión Nacional) En: González Prada (1924, p.356).

13 “El Germinal”, 17 de abril de 1902

14 Ídem.

La aventura política de Manuel González Prada al parecer había llegado a su fin. Incluso su otrora partido escribe diversas cartas a otros diarios como “La Evolución” en donde señala como urgente necesidad y prioritaria llegar a los órganos de gobierno nacional, es por ello que justifican su alianza con los liberales, situación no entendida por el autor de *Páginas Libres*.¹⁵ En el marco de la salida de González Prada, los partidarios de la Unión Nacional hicieron sus elecciones internas para elegir su directiva nacional, lo que determinaba un alejamiento simbólico y concreto del otrora líder de dicho partido.

Pasada esta coyuntura “El Germinal” arremetería nuevamente en la política nacional, para ser más preciso en contra del mandatario Eduardo López de Romaña: “un presidente sin sentido moral, sin aliento para acometer empresas saludables, sin voluntad para seguir el camino de la honradez y las virtudes cívicas, sin decoro, ni energía para libertarse del automatismo a que le condenan sus consejeros”.¹⁶ Al parecer deseaban poseer el verso de González Prada, pero no tuvieron éxito alguno.

La Unión Nacional junto con su nuevo aliado, el Partido Liberal, habrían de enfrentar el primer reto: las elecciones municipales. Aunque el discurso que propalaba la prensa era menos crítico hacia el rival, por el contrario, estarían dirigidas en contra de la sociedad peruana en especial a la juventud quien se hundía “con facilidad al yugo de Cáceres, Valcárcel, Piérola o Candamo”.¹⁷ Rompiendo acaso la imagen de quienes eran los malos (los políticos tradicionales) y los buenos (la juventud); ya los jóvenes no eran los llamados a la obra.

El 25 de septiembre de 1902, “El Germinal” cumplía su primer aniversario desde la vuelta a la escena pública. En la editorial de aquel número señalaba que seguía al servicio de la Unión Nacional quien exteriorizaba a través del periódico “su independencia y el odio que profesaba a las banderías personalistas”.¹⁸ Resaltaba que ya no estaban en su “proyecto” aquellos que se alejarían sin respetar las decisiones colectivas (en alusión a Manuel González Prada); sin embargo, admitía una de sus grandes limitaciones, era su corto radio de influencia social, lo que impide denunciar el abandono al que estaban sometidos miles de peruanos:

(...) se hallan incomunicados con el mundo civilizado, enteramente ignorantes de los adelantos de la ciencia, del rumbo de las naciones, de las modernas prescripciones de la higiene, de los progresos del arte, del carácter que debe tener la escuela popular, de las condiciones políticas, morales y sociológicas de su propia patria, de

15 Carta a “La Evolución” fechada el 26 de abril de 1902, publicada en “El Germinal”, 1 de mayo de 1902.

16 “El Germinal”. Lima, 14 de agosto de 1902.

17 *Ibíd.*, 4 de septiembre de 1902.

18 *Ibíd.*, 25 de septiembre de 1902.

los derechos que como a ciudadanos les corresponde, de los deberes y leyes que les toca acatar y cumplir.¹⁹

Esta primera experiencia habría de hacer serias reflexiones en Manuel González Prada, quien en esos momentos se “contentaba con mirar de lejos las marronas politiqueras aquellos que antes estaban a su lado” (Verneuil, 1947, p.342). El proyecto inicial fracasó, pero eso no lo llevó a encerrarse en cuatro paredes al lado de su escritorio. Ahora buscaría otros canales para llevarlo a cabo, esto se denotaría en su etapa anarquista, pero ello es parte de otra investigación.

Conclusiones

La primera parte del proyecto tuvo como principal debilidad la falta de diálogo entre el discurso con las expectativas de la población e incluso con sus propios militantes. Un elemento de agitación y esperanza brindado al concluir la guerra del Pacífico se convirtió en un elemento fundamental que marcó diferencia con el resto de las propuestas expresadas por otros actores y organizaciones políticas; sin embargo, en el largo plazo estos no fueron suficientes para canalizar el descontento y frustración de la población.

El proyecto político no tuvo resultado alguno en el corto, mediano o largo plazo, la falta de renovación de su discurso, la ausencia del liderazgo, la no consolidación de una militancia basada en ideas y principios fueron algunos de los elementos que generaron el fracaso del proyecto político electoral; empero, ello no significó el divorcio de la política, utilizando otras vías para ello.

Después del alejamiento inicial de la Unión Nacional, Manuel González Prada no abandona la actividad política. Sus escritos siguieron con el tono ácido que lo caracterizaba, incluso como era de costumbre, la habitual confrontación directa contra el poder dominante, en esta ocasión el presidente López de Romaña, quien intentó negociar con González Prada, según relata Adriana Vernuil:

(...) ya Manuel había atacado a Romaña en varios periódicos y parecía alarmarse, pues una tarde vino Francisco a decirle a Manuel confidencialmente —Vengo de parte de don Eduardo a pedirte que no lo sigas atacando y te dará cuanto pidas un pago de tu silencio. (Verneuil, 1947, p.326).

Manuel González Prada frente a la decepción del ambiente nacional intentará destruir el elemento que alguna vez quiso poseer, el Estado, utilizando una propuesta nueva y actores que habían sido marginados por la política letrada, nos referimos a los obreros y una ideología novedosa en tierras peruanas, el anarquismo.

¹⁹ *Ibid.*, 16 de octubre de 1902. 1QA

Referencias

- Alarco, Luis Felipe (1952). *Pensadores peruanos*. Lima: Librería y tipográfica Santa Rosa.
- Alayza y Paz Soldán, Luis (1947). *Historia y romance del viejo Miraflores*. Lima: Cultura Andina.
- Basadre, Jorge (1984). *Perú: problema y posibilidad*. Lima: Consorcio técnico de editores.
- (2005). *Historia de la República del Perú*. Lima: El Comercio.
- Belaúnde, Víctor Andrés (1965) *Peruanidad* (3era ed.). Lima: Stadium.
- Dávalos y Lissón, Pedro (1928). *Leguía (1875-1899). Contribución al estudio de la historia contemporánea de la América Latina*. Barcelona: Montaner y Simón.
- González Prada, Alfredo (1937). *Prólogo*. En: Manuel González Prada, *Grafitos* (pp. 3-6). París: Tip. de Louis Bellenand et fils.
- González Prada, Manuel (1924). *Horas de lucha*. (2da ed.). Lima: Tipografía Lux.
- (1986a). El tonel de Diógenes. En: *Obras completas* (tomo I, volumen II). Lima: Industrial gráfica.
- (1986b). Figuras y figurones. En: *Obras completas* (tomo I, volumen II). Lima: Industrial gráfica.
- (1989). *13ava conferencia pública de la Unión Nacional*. Lima: Imprenta y Librería de Carlos Prince.
- (1991). Páginas libres. En: *Obras completas* (tomo I, volumen I). Lima: Copé.
- (2001). Candamo. En: Isabel Tauzin, *Textos inéditos* (pp. 17-23). Lima: Biblioteca Nacional.
- (2009). *Ensayos (1885-1916)*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Gramsci, Antonio (1967). *La formación de los intelectuales*. México D.F.: Grijalbo.
- Krauze, Enrique (1976). *Caudillos en la revolución mexicana*. México: Siglo XXI.
- Kristal, Efraín (1989). *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú (1848-1930)*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- Miro Quesada Laos, Carlos (1961). *Autopsia de los partidos políticos*. Lima: Páginas Peruanas.
- Pereyra, P. H. (2009). *Manuel González Prada y el radicalismo peruano: Una aproximación a partir de fuentes periodísticas de tiempos del Segundo Militarismo (1884-1895)*. Lima: Academia Diplomática del Perú, Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Podestá, Bruno (1975). *Pensamiento político de Gonzáles Prada*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

- Renan, Ernest (1993). *¿Qué es una nación?* (conferencia dictada en La Sorbona, el 11 de marzo de 1882). Madrid: Alianza.
- Sánchez, Luis Alberto (1941). *Don Manuel*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- (1965). *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural en el Perú* (Tomo III). Lima: Ediventa.
- (1968). *Balance y liquidación del novecientos. ¿Tuvinos maestros en nuestra América?* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- (1977). *Nuestras vidas son los ríos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- (1986). *Nuestras vidas son los ríos... Historia y leyenda de los González Prada*. Lima: Fundación del Banco del Comercio.
- Stoetzer, Carlos (1986). Positivismo, realismo y naturalismo. Ciencia. En: *El pensamiento latinoamericano en el siglo XIX*. (pp. 143-161). México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Tauzin, Isabelle (2010). El pensamiento gonzalezpradino en busca de otra vía para el liberalismo en el Perú. En: Thomas Ward (ed.). *El provenir nos debe una victoria. La insólita modernidad de Manuel González Prada* (pp. 213-225). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Verneuil, Adriana de (1947). *Mi Manuel*. Lima: Cultura Antártica.
- Weber, Max (1969). *Economía y Sociedad. Esbozo de una sociología comprensiva* (tomo I). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- (1988). *El intelectual y el político*. Madrid: Alianza.

Otros documentos

- “La Revista Social”. Lima, N.º 120, 8 de noviembre de 1887.
- “La Luz Eléctrica”. Lima, 11 de agosto de 1888.
- “El Comercio”, 13 de noviembre de 1888.
- “El Radical”. Lima, 1 de enero de 1889.
- “La Neblina”. Lima, 19 de enero de 1895; 26 de enero de 1895.
- “El Germinal”, Lima, 1 de enero de 1899. [Editorial]; 7 de enero de 1899; 11 de febrero de 1899; 18 de febrero de 1899; 28 de febrero de 1899; 21 de septiembre de 1901; 26 de septiembre de 1901; 10 de octubre de 1901; 7 de noviembre de 1901; 27 de febrero de 1902; 17 de abril de 1902; 1 de mayo de 1902 [Carta a “La Evolución” (fecha el 26 de abril de 1902)]; 13 de mayo de 1902; 14 de agosto de 1902; 4 de septiembre de 1902; 25 de septiembre de 1902; 16 de octubre de 1902.

La serie pictórica del Apóstol Santiago en el Templo Santiago Apóstol de Lampa-Puno, de Isidoro Moncada

Flor Isabel Palomino Arana

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
isabel_seth@hotmail.com

Resumen

Analiza la serie pictórica dedicada al apóstol Santiago, ubicada en el Templo Santiago Apóstol de Lampa, Puno, Perú. La serie es un conjunto de once pinturas atribuidas al artista cusqueño Isidoro Francisco Moncada, activo en la región del Collao durante la segunda mitad del siglo XVIII. Da a conocer una serie pictórica poco difundida y no estudiada, la que se aborda desde la perspectiva de la historia del arte, valiéndose de fuentes y herramientas de las disciplinas de la historia. El análisis se centra en los hallazgos de los grabados que sirvieron como fuente de inspiración al artista.

Palabras clave: Serie pictórica, Composición, Plano, Símbolo, Lienzo, Grabado

Abstract

Analyzes the pictorial series dedicated to the Apostle Santiago, located in the temple Santiago Apostle of Lampa, Puno, Peru. The series is a set of eleven paintings attributed to the artist Cusquenian Isidoro Francisco Moncada, active in the Collao region during the second half of the eighteenth century. It unveils a pictorial series little disseminated and not studied, which is addressed from the perspective of the history of art, using sources and tools of the disciplines of history. The analysis focuses on the findings of the engravings that served as a source of inspiration to the artist.

Keywords: Pictorial series, Composition, Plane, Symbol, Canvas, Engraving

La serie pictórica del Apóstol Santiago en el Templo Santiago Apóstol de Lampa-Puno, de Isidoro Moncada

Introducción

El objeto de esta investigación es hacer un análisis pictórico de la quizá única serie dedicada al apóstol Santiago, en América, ubicada en la ciudad de Lampa, Puno. Es importante localizar y rescatar los grabados que sirvieron de inspiración al artista. Para tratar la figura de Santiago fue necesario abordar sus distintos cambios iconográficos; primeros, discípulo de Jesús; luego, peregrino; finalmente, santo ecuestre y guerrero a la cabeza de la reconquista de España y la conquista de América.

La serie objeto de estudio, ubicada en el altiplano, es la única del virreinato del Perú dedicada al apóstol Santiago, y quizá única en América. La preeminencia del santo ecuestre o peregrino no es casual, pues legitimó ideológicamente la conquista, y dentro del proceso de sincretismo religioso, ocupó en espacios más indígenas en el Cusco y el altiplano el lugar de Illapa, dios del trueno y del rayo, de raíces precolombinas y panandinas.

Este trabajo abre la puerta para continuar con otros estudios de las obras de Moncada, referidos a las magníficas iglesias de Orurillo y Azángaro. En la actualidad la serie en cuestión se encuentra en muy mal estado de conservación.

Contexto histórico y social de la autoría de las pinturas

El templo de Lampa fue mandado a erigir por el obispo Manuel Mollinedo y Angulo. Una losa tallada, ubicada a la izquierda de la fachada lateral izquierda, señala que su fabricación finalizó en 1683. El templo está compuesto por altos y anchos muros que forman la única nave de planta cruciforme; la parte alta de estos muros está decorada con la serie pictórica de Santiago Apóstol, serie atribuida al pintor cusqueño Isidoro Francisco Moncada; el conjunto de once pinturas de 3.50m por 2.50m aproximadamente, se encuentra distribuido por pares en la parte superior de

las paredes laterales del templo. Dicha serie fue mandada a pintar por el párroco Bernardo López de Cangas.

Sobre la vida de este artista poco se conoce. Se detienen en él Teófilo Benavente (1995) y Teresa Gisbert (1982); esta estima que estuvo activo en la zona durante la segunda mitad del siglo XVIII y tuvo como modelo al pintor cusqueño Basilio Pacheco. El que Moncada firmara sus obras como “Maestro Mayor y Alcalde Veedor del Arte de la pintura de la gran ciudad del Cuzco” indica la importancia de su persona y sus obras.

Apuntes hagiográficos

El nombre de Santiago proviene del latín *Jacobus*. Para el interés de este trabajo es Santiago el Mayor, referido en los textos bíblicos. El dominico genovés fray Santiago de la Vorágine narra los sucesos supuestamente acontecidos luego de la Ascensión del Señor hasta la fecha de su presunto martirio, ocurrido según la tradición, un 25 de marzo, fecha similar a la Anunciación y Encarnación del Señor.

La adopción del santo se inicia después de su tránsito por España. Tomado por los españoles primero como peregrino, pasó a ser luego un feroz caballero matamoros durante la reconquista española, aspecto que se modificaría como mataindios durante la invasión a América, visto en algunas pinturas y esculturas.

Algunos cronistas en el Perú narran la presencia del santo ecuestre en el Sunturhuasi del Cusco, en 1536, pretendido suceso que dio lugar a un hecho sincrético porque los cusqueños sorprendidos se preguntaban “¿Quién es aquel Viracocha que tiene la Illapa en la mano?”¹ De esta manera se originó un nuevo elemento iconográfico, que ya se revelaba en el *Nuevo Testamento*. El control del cielo y de las tempestades afirma el carácter guerrero. El cronista Bernabé Cobo relata que los incas imaginaron a Illapa como un hombre en el cielo formado de estrellas, con una maza en la mano izquierda y una honda en la derecha. El tirar la onda causaba los relámpagos y el estallido los truenos que a veces daba cuando quería que lloviese.

En la España del siglo XVI se creía que cuando había tempestad con truenos, era el caballo de Santiago que galopaba. Los soldados invocaban al apóstol antes de disparar sus mosquetes y arcabuces. Todo esto contribuyó al sincretismo de Santiago con Illapa. En la actualidad, Santiago continúa relacionado con las lluvias, la producción agrícola, y la ganadera.

1 Garcilaso de la Vega (1973, p.189).

Análisis de las pinturas de Isidoro Francisco Moncada en Lampa

Para la serie de once lienzos, el artista investigó acerca de la supuesta vida del santo para poder plasmar las escenas que consideró las más representativas.

Isidoro Francisco Moncada incluye en la serie de la iglesia de Lampa, seis pasajes vinculados al Evangelio, uno de *Hechos de los Apóstoles*, y cuatro de la hagiografía del santo. Para este artículo se tratarán seis pinturas que se han inspirado en grabados holandeses. Tenemos lo siguiente: *Transfiguración en el Monte Tabor*, *Curación de la hija de Jairo*, *Petición de la madre de los hijos de Zebedeo*, *Virgen del Pilar*, *Batalla de Clavijo*, *Traslación de los restos de Santiago el Mayor*.

El fenómeno que relaciona al grabado con la pintura va más allá de la similitud formal. La importancia está en el proceso mismo de creación plástica, es decir en los mecanismos por los que nuestros pintores descubrieron, asimilaron y se apropiaron de esquemas de composición para ilustrar conceptos iconográficos de profundo significado para la mentalidad virreinal.

Transfiguración en el Monte Tabor

La transfiguración es narrada en los evangelios de San Mateo y San Marcos (9: 2-7). La obra fue inspirada del grabado de Hieronymous Wierix (1533-1619),² es una copia fiel en su composición. El grabado señala a Pedro, Santiago y Juan como testigos del episodio. Mientras Jesús, en medio de Elías y Moisés, es llamado por el Padre Celestial, los apóstoles, a sus pies, son envueltos por una nube.

El artista recorta dos pequeños cuadros al fondo inferior derecho del grabado, y no incluye el título ni la leyenda descriptiva, escritos en latín. Pero gracias a esta cartela es posible identificar la ubicación de las imágenes participantes de la transfiguración.

La pintura, de estilo barroco, tiene un lenguaje plano. El fondo lo compone un rompimiento de gloria compuesto por nubes y querubines; la disposición de las imágenes mantiene una jerarquización de los poderes religiosos. En la parte superior, Dios Padre, con los brazos extendidos rodeado de querubines, ataviado con hábito azul y capa roja. Esta composición revela la transformación de la divinidad, exaltando la belleza espiritual de Jesús como figura central.

En la parte superior izquierda Moisés y a la derecha Elías; en el lado inferior izquierdo, Juan y Pedro, y en el derecho el apóstol Santiago el Mayor. Las figuras apostólicas parecen flotar en el aire mientras son envueltas por nubes que cubren

2 Hieronymous Wierix (1533-1619) fue miembro de una dinastía de grabadores flamencos, estuvo al servicio de los Jesuitas y tuvo una enorme acogida en el arte americano. *De Amberes al Cusco* (2009, p. 28).



Fig. 1. *Transfiguración en el Monte Tabor*, Serie Santiago apóstol del Templo de Lampa.



Fig. 2. Hieronymus Wierix, *Transfiguración en el Monte Tabor*.

todo el acontecimiento sobrenatural. Moisés, Elías y Juan mantienen las manos en posición orante como símbolo del alma libre de las ataduras del cuerpo; también significa la unión del alma, mente y sentimiento con lo divino. Las posturas de Santiago y Pedro indican temor e impresión. A ambos lados del fondo inferior escenas que representan el trayecto que Jesús hizo con estos discípulos camino al monte Tabor.

El pintor propone una mayor carga cromática al lado izquierdo, en el que resaltan los colores fríos como el verde y el azul. Al lado derecho los colores son más discretos y cálidos. Tanto el grabado como la pintura son fieles al relato bíblico, destacan las actitudes de piedad y temor a Dios.

Curación de la hija de Jairo

Este tema está descrito en los Evangelios de Mateo (9: 18-26) y Marcos (5: 21-43). El asunto principal del óleo de Moncada ha sido tomado de la parte central del grabado de Anton Wierix, de Amberes (Bélgica), de fines del siglo XVI. En la lámina de Wierix se relatan dos milagros de Cristo acaecidos el mismo día: la curación de la mujer hemorroisa, en tres pequeñas y secundarias secuencias colocadas a la izquierda de la composición; y la resurrección de la hija de Jairo, tema principal de la obra.

La obra de Moncada, inspirada en el citado grabado, está estructurada en dos ambientes, uno externo, que relata entre otros asuntos, el milagro de la mujer hemorroisa, y el tema principal, la curación de la hija de Jairo, desarrollado en el



Fig. 3. *Curación de la hija de Jairo*, Serie Santiago apóstol del Templo de Lampa

interior de una rica habitación. Con pequeñas variantes, esta escena es la misma que la propuesta por Wierix. Moncada se toma la libertad de modificar el lecho al plantear un dosel plano frente al cónico. A esto se suma la solución del techo a través de casetones.

Sobre la mano izquierda del óleo, Moncada presenta un segundo plano, se trata de un espacio abierto al que se accede a través del umbral de la puerta. El artista narra, en el primer plano y de mayor envergadura, la llegada del Maestro a la casa de Jairo. En esta escena es difícil diferenciar a Jesús y a Santiago, por haber la variación cromática de sus indumentarias. En este espacio el artista añade la figura de un pequeño perro blanco. En la parte superior de este sector, al igual que Wierix, el artista cusqueño relata el ya citado pasaje de la mujer hemorroisa.

Para relatar este episodio Moncada lo hace en dos pequeñas escenas empleando como fondo una ciudad de características renacentistas.



Fig. 4. Antón Wierix, *Curación de la hija de Jairo*.

Petición de la madre de los hijos de Zebedeo

Este pasaje bíblico está descrito en el evangelio de Mateo (20: 20-24). El óleo está inspirado en el grabado *Jesús entre los doctores*, del ya citado Hieronymous Wierix, que cuenta una de las primeras manifestaciones de Jesús niño (Lc 2: 41-50); en la parte baja se lee el listado de ocho ítems escrito con mayúsculas, el cual describe cada escena. El grabado de Wierix fue adaptado por Moncada para representar a Santiago y Juan como protagonistas.

El esquema compositivo de la pintura se desarrolla alrededor del trono donde dos peldaños más abajo, dos sillones rojos vacíos están a la espera de ser llenados, muebles reclamados por la madre de Santiago y Juan para sus hijos. A través del trono de madera tallado y rematado con una venera, Moncada podría relacionar la madera con el oficio de carpintero que Cristo aprendió de su padre y la venera como peregrino durante los años de la vida pública de Santiago.

Jesús, de túnica verde y manto rojo, señala con la mano derecha el cáliz que sostiene con la izquierda, tal vez como alusión a su próximo sacrificio. Se encuentra al medio de una escenografía barroca sostenida por columnas pareadas helicoidales.

En el plano inferior, separado por tres peldaños altos en cuyas huellas Moncada hace un derroche de rosas rojas en su mayoría y blancas, las primeras aluden



Fig. 5. *Petición de la madre de los hijos de Zebedeo*. Serie Santiago apóstol del Templo de Lampa.



Fig. 6. Hieronymus Wierix, *Jesús entre los doctores*.

al martirio de Cristo y las blancas a la pureza mariana,³ seis apóstoles se ubican a cada lado de la escalera. Hincados, al lado izquierdo, Santiago y Juan; de pie San Pedro y otros. Frente a los hermanos, su madre de rodillas, acompañada de otras dos mujeres, solicita al Maestro que ocupen los sillones rojos vacíos.

Siguiendo el relato de Mateo en el cual señala que los otros diez apóstoles “se indignaron contra los dos hermanos”, Moncada los representa de pie, tanto a la izquierda como a la derecha, mientras gesticulan de manera airada.

Virgen del Pilar

La estampa que inspiró a Isidoro Moncada para este cuadro data de 1610, obra del grabador español Diego de Astor (1588-1637). En 1610 grabó la portada del libro de Mauro Castella Ferrer, *Historia del apóstol de Jesucristo Santiago*, además del retrato del autor y algunas estampas.⁴

3 Leonardini (1996, p.219).

4 Franco Mata (2011, p.205).

En *Virgen del Pilar*, Astor presenta al centro a la Madre de Cristo en una mandorla, de pie sobre un pilar, rodeada por un querubín a cada lado y un par de ángeles músicos: un arpista y un laudista. En la parte baja Santiago y sus discípulos de rodillas, contemplan absortos a la Virgen. Lo ya descrito está rodeado por diecisiete escenas que relatan la labor de evangelización realizada por el apóstol en España.

Moncada simplifica la composición del grabado al retirar las diecisiete escenas comentadas; asimismo, cambia la ciudad por un paisaje natural y a Santiago y sus apóstoles les da personalidad al diferenciar a cada uno de ellos.

Este óleo, estructurado en torno a una vertical representada por la Virgen del Pilar, está dividido en dos planos: mundo terrenal y mundo celestial.

En el plano superior un rompimiento de gloria; en él la Virgen al medio está rodeada por una resplandeciente aureola solar y un halo de nubes. Ataviada con túnica rosa y manto azul en movimiento, la imagen se encuentra rodeada por ocho ángeles músicos, y cabezas de querubines dispuestos en pares.

En el plano inferior la escena se divide por el pilar de mármol; la columna está decorada en el fuste con la cruz de Malta y rombos en cuyos centros hay incrustaciones de rubíes, diamantes y esmeraldas.

A ambos lados del pilar están Santiago y sus discípulos hincados, en actitud contemplativa. Al lado izquierdo Santiago con fino halo, precede a un grupo de



Fig. 7. *Virgen del Pilar*, Serie Santiago apóstol del Templo de Lampa



Fig. 8. Diego de Astor, *La llamada de San Santiago*

cuatro. A la derecha y en la misma posición se encuentran los otros cinco personajes, donde uno de ellos igualmente precede a los otros cuatro.

Los colores rojo y azul armonizan el conjunto, matices cafés, y toques de tonalidades cálidas.

El fondo está compuesto por un paisaje bucólico, rodeado de árboles con pajarrillos, montañas, una pequeña fortificación con dos torres y una laguna con cisnes, uno de ellos alzando el vuelo. Una bandada de aves adorna el cielo.

En esta composición se identifica un orden jerárquico religioso, relacionado con los personajes y símbolos iconográficos.

Batalla de Clavijo

La representación como matamoros se popularizó a partir del siglo XVI. Iconográficamente tuvo mayor relevancia ya que, según la leyenda, fue bajo su protección como España logró reconquistar su territorio después de ocho siglos de dominio islámico. Convertido el santo en símbolo de la reconquista, los españoles iniciaron la empresa de la conquista en América, generalmente invocándolo en cada enfrentamiento contra los aborígenes.

El grabado anónimo que inspiró a Moncada en el siglo XVIII para elaborar el lienzo *Batalla de Clavijo*, presenta un formato rectangular en una composición que gira en torno al santo. Las líneas verticales, horizontales y diagonales están presentes en todo el conjunto visualizadas en las lanzas y figuras humanas.

El grabado está organizado en dos planos; el primero ocupa el centro de la composición; en esta sección el grabador amplió las imágenes de los moros para guardar armonía con el tamaño del santo ecuestre; su corcel está cubierto por una gualdrapa decorada con cruces rodeadas de veneras. Santiago, con túnica y capa volante con veneras; porta sombrero de peregrino y espada desenvainada. Su cabeza está envuelta en un halo solar.

El segundo plano muestra el enfrentamiento entre las huestes españolas, y las moras, simbolizadas por la infantería en clara huida.



Fig. 9. *Batalla de Clavijo*, Serie Santiago apóstol del Templo de Lampa



Fig. 10. Grabado anónimo, Santiago en la batalla de Clavijo

La imagen del Matamoros ejecutada por Isidoro Moncada presenta una composición apaisada donde el ancho es casi tres veces la medida del alto; el artista mantiene una escena similar a la del grabado, pero modifica los espacios y la composición en tres planos. En el primero el santo ecuestre, descalzo, parece volar sobre una ola de cadáveres; porta espada desenvainada y muestra su preeminencia y poder liderando el ejército español. Viste con los atributos del peregrino: sombrero con venera y capa con la cruz de Santiago. En este sector el artista desplaza y reduce el tamaño de la imagen del santo, con respecto a la del grabado. El segundo plano está compuesto por las huestes moras divididas en dos grupos; el primero se enfrenta al santo, el segundo, ubicado en el lado derecho de la tela, soldados quienes parecen emprender la retirada.

El tercer plano, en el ángulo izquierdo superior del óleo, la caballería española con armaduras, cascos y espadas desenvainadas; uno de ellos lleva desplegada la bandera blanca con una cruz roja en aspa, emblema utilizado desde el siglo XVI en los escudos y banderas de las fuerzas españolas.⁵ La composición se desarrolla en un campo de batalla sugerido por la polvareda levantada, bajo una alfombra de cadáveres moros.

Este lienzo representa al apóstol con doble iconografía: como peregrino con los aditamentos del sombrero, la capa, el hábito y la concha, además de estar descalzo. Como ecuestre, muestra su carácter belicoso al levantar la espada desenvainada, cortar cabezas y pisar al enemigo. De esta manera, al mensaje cristiano se suman otros de carácter ideológico y político, características que encajaban en los propósitos de las campañas de los españoles.

Traslado de los restos de Santiago Apóstol

Isidoro Moncada estructuró el cuadro en tres planos. El tercero ocupa el tercio superior del lienzo y configura el fondo de la obra. Allí se inicia la historia, cuando después de degollado el santo, un 25 de marzo, por orden de Herodes Agripa, sus discípulos lo recogieron poniéndole en una nave sin timón, conducida por un ángel que lo llevó hasta las costas de Galicia.

Moncada pinta una suntuosa embarcación en forma de bóveda de cañón corrido silueteada de dorado que navega apaciblemente; aves en el cielo. El acontecimiento milagroso está rodeado de montañas bajas, nubes blancas y negras.

En el segundo plano se relata la llegada de los restos a las costas de Galicia. Esta zona ha sido trabajada de manera irregular, pues las dos terceras partes del lado derecho del cuadro invaden al tercer plano con un paisaje urbano. El primero

5 El pendón de Santiago representaría la reivindicación triunfal de Santiago, que los burgueses compostelanos quisieron sustituir por el realengo de Castilla. Sebastián (1993, p.283).



Fig. 11. *Traslado de los restos de Santiago*, Serie Santiago apóstol del Templo de Lampa.



Fig. 12. Shelte a Bolswert & Cornelis Galle, *Traslación de los restos de San Agustín*

y segundo plano ocupa la mitad del lienzo, espacio en el cual Moncada se expresó plásticamente con gran libertad en cada uno de los detalles.

En este plano, un grupo de religiosos esperan y luego reciben, a la orilla del mar, los restos del santo. El relato continúa con otro grupo que lo lleva a tierra firme para, posteriormente, abrir el féretro por dos sacerdotes de alto rango, en cuyo interior se halla el cuerpo del apóstol ataviado de blanco, con la cabeza rodeada de un resplandeciente halo de luz. A la mano derecha de estas escenas se perfila una interesante ciudad amurallada; por la puerta de la ciudad entra una procesión eclesiástica con personajes vestidos con rico ajuar litúrgico.

El primer plano, es decir la mitad del lienzo, resulta ser el más importante de la obra. Es inspiración del grabado de la serie *Agustiniana* de Bolswert y Galle⁶ al que mutiló. El grabado original, concebido en formato horizontal, al trasladarlo al lienzo se torna vertical. Moncada lo recorta en los extremos por motivos de espacio, razón por la cual varios personajes secundarios fueron eliminados.

Acá se escenifica el traslado de los restos de Santiago desde Jerusalén hasta Compostela. El féretro cargado es llevado en procesión.

El fuego de los largos cirios cargados por algunos personajes, simbolizan la inmortalidad divina del espíritu,⁷ en este caso del apóstol Santiago.

Conclusiones

Esta serie hasta donde se ha investigado es la única en todo el arte americano, dedicada al apóstol Santiago el Mayor. Moncada, al igual que otros pintores cusqueños, por lo general decora sus paisajes con coloridas aves, característica de la pintura cusqueña del siglo XVIII, es decir de su propia época. En la serie estudiada, el rojo tiene predominio. Esto podría responder a Moncada como pintor cusqueño, porque es sabido que en la pintura virreinal de esta región dicho color es uno de los más empleados.

En toda la serie, el artista interpretó la vida y milagros de Santiago basado siempre en las versiones de la Iglesia Católica, o tradiciones europeas. A pesar de ser un artista cusqueño nunca dejó escapar las creencias andinas o elementos amestizados o sincretizados. Entonces, si hay algo a lo que pueda llamarse mestizaje, aquí no hay mestizaje. Esto se confirma con los seis grabados holandeses ubicados y que tal vez fueron proporcionados por el vicario Bernardo López de Cangas, quien mandó pintar la serie.

6 Bolswert fue uno de los más distinguidos miembros de la escuela de grabadores de Amberes. En este mismo lugar en 1624 apareció una serie de veintiocho grabados sobre la vida de San Agustín. PESSCA: 268A/305B. Recuperado de <http://colonialart.org/galleries/2#c268a-305b>

7 Cirlot (2011, p. 461).

Moncada muchas veces realiza cambios cromáticos en los atuendos de los personajes, lo que provoca confusiones al espectador en la lectura del cuadro. Luego, como elemento compositivo, el artista utiliza constantemente líneas verticales, horizontales y diagonales, visualizadas de manera permanente en troncos de árboles, figuras humanas, inmuebles y lanzas.

Moncada se inspiró y reinterpretó; no hizo copia fiel de los grabados; se tomó la libertad de recortar, modificar y añadir nuevos elementos en su composición.

Isidoro Moncada lo entendió como un proyecto, conocía el templo y su disposición es orgánica: Las pinturas tienen las mismas dimensiones, a excepción de la *Batalla de Clavijo*, adecuada a la parte superior del vano de la puerta lateral del templo.

Referencias

- Benavente, Teófilo (1995). *Pintores Cusqueños de la Colonia*. Cusco: Municipalidad del Qosqo.
- La Biblia (1982). Barcelona: Herder Editorial.
- Cirlot, Juan Eduardo (2001). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela Editorial.
- Cécile Michaud; Almerindo Ojeda Di Ninno; Luis Eduardo Wuffarden; Luisa Fiocco Bloisa; Jaime Mariazza Foy; et al. (2009). *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Colección Barbosa-Stern. Lima: Impulso Empresa de Servicios SAC,
- De La Vorágine, Santiago (1990). *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza.
- De La Vega, Inca Garcilaso (1973). *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Peisa.
- Leonardini, Nanda y Borda Patricia (1996). *Diccionario iconográfico religioso peruano*. Lima: Rubican Editores.
- Franco Mata, María Ángela (2011). Ana María Roteta de la Maza. In memoriam. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 23, 205- 206. Universidad Autónoma de Madrid.
- Mesa, José de y Gisbert, Teresa (1982). *Historia de la pintura cusqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- Pessca. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art. Recuperado de <http://colonialart.org/archives> [Consulta: 16 de enero del 2015, 11:00 horas]
- Sebastián, Santiago (1993). La iconografía de Santiago en el arte hispanoamericano. En *Santiago y América, Xunta de Galicia Consellería de Cultura e Xuventude*. (pp.276-288). Santiago de Compostela: Arceobispado de Santiago de Compostela.

El problema de la seguridad pública: Una aproximación desde la teoría del Estado de Thomas Hobbes

Giancarlo W. Garcés Arce

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
giancarlo-92@hotmail.com

Resumen

Analiza el Estado desde la concepción hobbesiana y precisa que este tiene como principal objetivo garantizar la seguridad en la sociedad política, desplazando otras metas estatales como el bien común, la felicidad, la protección de las libertades, etc. que tuvieron relevancia en los proyectos filosófico-políticos de la tradición clásica y de no pocos filósofos contemporáneos. El Estado hobbesiano resulta mínimo con relación a una posible intervención en ámbitos como el social y el económico, pero expansivo respecto a las medidas para combatir la inseguridad. Propone que este Estado y los contemporáneos de orientación neoliberal están legitimados por su función policial en un escenario internacional marcado por el miedo y la inseguridad.

Palabras clave: Thomas Hobbes, Seguridad, Estado, Estado de naturaleza, Miedo

Abstract

Analyzes the state from the conception Hobbesian and specifies that it has as its main objective to guarantee the security in the political society, displacing other state goals like the common good, the happiness, the protection of the liberties, etc. that They had relevance in the philosophical-political projects of the classical tradition and of not few contemporary philosophers. The Hobbesian state is minimal in relation to a possible intervention in areas such as social and economic, but expansive with regard to measures to combat insecurity. It proposes that this state and the contemporaries of neoliberal orientation are legitimized by their police function in an international scenario marked by fear and insecurity.

Keywords: Thomas Hobbes, Security, State, State of nature, Fear

El problema de la seguridad pública: Una aproximación desde la teoría del Estado de Thomas Hobbes

Introducción

Cuando la filosofía política moderna empezaba a abrirse paso hacia los siglos XVI y XVII con las siempre tan polémicas figuras de Nicolás Maquiavelo y Thomas Hobbes, una de las cuestiones más importantes que abordó fue la de la problemática de la seguridad en el marco de la teoría del Estado. Es decir, tuvo entre sus principales objetivos determinar mediante qué mecanismos el Estado podía garantizar la seguridad, el orden y la paz en la sociedad. Por supuesto, esta preocupación tuvo su origen en la complicada y turbulenta situación que atravesó Europa en aquella época. Recuérdense los conflictos religiosos y políticos en Inglaterra, el sinfín de disputas bélicas en territorio italiano, el enfrentamiento entre la monarquía francesa y los hugonotes, etc. Por todos estos acontecimientos, los gobernantes de los Estados, las ciudades-Estado y los imperios europeos se preocuparon de manera especial por conseguir la pacificación de sus territorios. Así, filósofos dedicados a la exploración del fenómeno político como Maquiavelo y Hobbes no pudieron ser ajenos a esta preocupación.

A pesar de esta importante coincidencia respecto a la problemática del orden y la seguridad en sus teorías del Estado, es necesario tener en cuenta las insalvables diferencias entre las propuestas de ambos filósofos. Por un lado, el florentino no reduce su reflexión filosófico-política a la idea de que el Estado deba abocarse casi exclusivamente a ser garante de la seguridad en la sociedad, también planteó como una finalidad estatal importante la búsqueda del bien común y la libertad para los hombres en el horizonte de un gobierno republicano.¹ A diferencia de Hobbes (2010), que define al Estado en los siguientes términos:

[...] es una persona de cuyos actos una gran multitud, por pactos mutuos, realizados entre sí, ha sido instituida por cada uno como autor, al objeto de que pueda

1 Cf. Maquiavello, N. (2005). *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*.

utilizar la fortaleza y medios de todos, como lo juzgue oportuno, para asegurar la paz y defensa común (p.141).

Si bien existen algunos pasajes aislados de los principales escritos políticos del filósofo de Malmesbury en los que se sugiere que las nociones de seguridad y orden no tendrían por qué considerarse de manera tan restringida y limitada, el derrotero general de su filosofía política termina limitando las funciones del Estado a la búsqueda de la pacificación social. Desde esta perspectiva, Hobbes sostiene que una sociedad bien organizada es aquella que simplemente logra conseguir el orden y la seguridad propios de un estado de paz. Por lo que la posibilidad de realizar otras metas políticas como el bien común, la libertad o la felicidad² termina siendo relegada debido al marcado énfasis hecho en la búsqueda de una sociedad meramente pacificada.

El detalle que conviene considerar es que, un escenario político y social como el que sirve a Hobbes para justificar los alcances bastante restringidos de su concepción de la política tiene muchas e importantes semejanzas con el que encontramos en nuestras sociedades contemporáneas. Ocurre que las crecientes oleadas de delincuencia común y crimen organizado, así como también los ataques narcoterroristas y fundamentalistas han generado una alarma de inseguridad en diferentes partes del mundo como consecuencia de la resuelta propagación en la población de un miedo generalizado.

Este nuevo escenario ha traído como consecuencia que en distintas partes del mundo las aspiraciones políticas, económicas y sociales como la lucha contra las desigualdades, la protección de las libertades, la búsqueda de mejores condiciones laborales, etc. hayan quedado notablemente desplazadas en el imaginario social de la ciudadanía.

Por nombrar un caso más puntual, en casi todos los países de Latinoamérica la problemática de la inseguridad ha logrado posicionarse estadísticamente —de acuerdo con una serie de estudios especializados—³ como el principal problema que, desde la perspectiva de la población, el Estado debería resolver por encima de cualquier otro. En definitiva, resulta cada vez más común que las poblaciones de distintas partes del mundo acepten que la función del Estado está vinculada casi exclusivamente a la búsqueda de la seguridad y el orden en un escenario marcado por el miedo. Sin duda, tal escenario remite inmediatamente al planteamiento desarrollado por el filósofo de Malmesbury.

2 No fueron pocos los pensadores de los siglos XVI y XVII que vincularon la función del Estado con metas más audaces que la seguridad. Por lo tanto, no resulta convincente sostener que es inherente a toda filosofía política que aparezca en un contexto signado por los conflictos sociales y políticos el rebajar los alcances de la política.

3 Principalmente la investigación publicada en 2012 por la Corporación Latinobarómetro bajo el título "*La Seguridad Ciudadana. El problema principal de América Latina*".

Partiendo de estas consideraciones nuestra estructura argumentativa asume en un primer apartado, cómo es que la noción de seguridad resulta capital en la teoría hobbesiana del Estado; para ello revisa los interesantes matices que se encuentran en los principales escritos políticos de Hobbes —*Elementos de Derecho Natural y Político, De Cive y Leviatán*— en lo que concierne a los fines del Estado. De este modo evidencia que la seguridad logra posicionarse cada vez más categórica a medida que va consolidándose el proyecto del filósofo de Malmesbury. A partir de lo anterior también se comprenderá cómo su concepto de Estado termina limitando las pretensiones de la acción política.

El segundo apartado intenta establecer un nexo entre el Estado hobbesiano, y la situación de nuestras sociedades contemporáneas; sociedades en las que la violencia, el miedo y la defensa de un Estado mínimo de orientación neoliberal que busca legitimarse exclusivamente en su función pacificadora están más que presentes.

I. El Estado-Leviatán como garante de la seguridad para los súbditos

El concepto hobbesiano de Estado tiene como punto de partida la conocida hipótesis del estado de naturaleza, la cual presenta al hombre en un escenario remoto y primigenio desde el que se pretende explicar su origen y desarrollo posterior. Por tal motivo, en algunas ocasiones se ha sugerido que esta hipótesis no sería otra cosa que una forma secularizada del mismo término surgido en la Edad Media, y a partir del cual se explicó el origen de la política desde la situación de un individuo en el “Paraíso terrenal” anterior al pecado original (el estado empírico).⁴

Lo cierto es que, partiendo de este marco hipotético, Hobbes da cuenta de un momento prehistórico y prepolítico en el que los seres humanos habrían vivido con plena libertad: sin instituciones, sin conocimiento de ninguna forma de organización y siendo poseedores de las mismas capacidades físicas e intelectuales útiles para la supervivencia (Hobbes, 2000). Ahora bien, el hecho de que la naturaleza haya hecho que los hombres sean vanidosos en extremo, trajo consigo que estos no tardaran en enfrentarse a sus pares para afirmar su superioridad: “en perpetuo estado de desconfianza y estudiando cómo molestarse mutuamente, con lo cual el estado de los hombres en esta libertad natural es el estado de guerra” (Hobbes, 2005, p. 173).

Empero, no obstante que el triunfo sobre los otros fue el principal motivo de felicidad para el hombre natural, llegó un momento en el que se percató de los graves peligros que corría su vida cuando entraba en conflicto con otros hombres. Quizá una herida real o un dolor físico durante tales enfrentamientos, afirma Hobbes, originaron un miedo terrible por la muerte.

⁴ Cf. Dussel, E. (2007) el capítulo “Thomas Hobbes: el nuevo paradigma del discurso de fundamentación de la política”, en *Materiales para una política de la liberación*, pp. 241-254.

Desde ese momento, el hombre natural se hizo consciente de que su libertad no le servía para contrarrestar la posibilidad de morir de manera violenta. Así, el estado natural terminó siendo una etapa infeliz, miserable, precaria, marcada por el temor y en la cual el hombre no soportó seguir pasando sus días. Significa que el descubrimiento del miedo como la pasión primordial de la naturaleza humana representa la piedra angular de la reflexión política hobbesiana, ya que encaminó a los hombres a la superación del estado de naturaleza y, como consecuencia, al establecimiento de una sociedad política como nueva forma de organización; es decir, el surgimiento del Estado tuvo su origen en el excesivo temor del hombre natural ante una circunstancia en la que el hombre era lobo para el hombre.

A pesar del poder que inicialmente tienen en él, no son los apetitos afirmativos como la vanidad, el impulso de prestigio, la envidia, etc., sino la motivación más conservadora de todas (el miedo) la que impulsa al hombre a salir del estado de naturaleza para lograr una vida más apacible y sin peligros (Strauss, 2011).

Partiendo de esta condición de miedo, Hobbes sugiere —siempre de manera hipotética— que en determinado momento los hombres que vivían en estado de naturaleza confluyeron en una asamblea y decidieron realizar un pacto social para garantizar la seguridad, el orden y la paz de cada uno de ellos.⁵

Ahora bien, el filósofo de Malmesbury considera que lo anterior solo puede lograrse si los hombres renuncian a su derecho natural (aquel que les otorga completa libertad de acción en el estado de naturaleza) en favor de un poder absoluto encargado desde ahora de gobernarlos. Por ello, sostiene lo siguiente sobre el nacimiento de este poder artificial que no es otra cosa que el Estado:

En toda ciudad, de ese hombre o concejo a cuya voluntad cada individuo particular ha sometido su voluntad del modo que ya se ha declarado se dice que tiene el poder supremo, o mando principal, o dominio. Y ese poder y derecho de mandar consiste en esto: en que cada ciudadano ha transferido toda su fuerza y poder a ese hombre o concejo (Hobbes, 2000, p. 119).

Desde la perspectiva hobbesiana, esto también implica que el Estado debe ser concebido como una entidad distinta y separada de todos los hombres particulares, además de poseedora de sus propios derechos y propiedades.⁶ Los ahora súbditos —aunque Hobbes astutamente se refiera algunas veces a ellos como ciudadanos—⁷

5 Para Hobbes el fundamento y fin de la sociedad política es el individuo. Por ello, su filosofía política marcó un derrotero que más tarde sería seguido por el liberalismo de John Locke y que estableció una ruptura con la característica búsqueda del bien común de la tradición clásica.

6 Cf. Skinner, Q. (2003). *El nacimiento del Estado*.

7 Como menciona Skinner, la audacia de Hobbes le llevó a titular uno de sus escritos políticos más importantes como *De Cive (Del ciudadano)*, a pesar de la evidente carga republicana que subyace en este término. Su objetivo habría sido apoyarse en la considerable aceptación que tenía esta palabra para hacer referencia al hombre que forma parte de una sociedad política, pero sin negar

están obligados ante una autoridad superior, abstracta e impersonal como es el Estado. De esta forma, Hobbes abandona la perspectiva “carismática” del poder político que, sobre todo, tuvo especial relevancia en la Edad media y en los primeros dos siglos de la modernidad. Así, el Estado se constituye metafóricamente como un Leviatán, una gran máquina útil para garantizar la seguridad de los individuos, por lo que el rol del soberano político —sea una asamblea de hombres o, más convenientemente, un monarca— es el de representar la voluntad del Estado. Las acciones del soberano son solamente las de alguien que representa un papel, pues en sentido estricto es el Estado el que ostenta la soberanía política como persona artificial, cuyo principal objetivo es garantizar la seguridad de los súbditos.

Después de haber comprendido cómo es que se establece la fundación del Estado, corresponde profundizar en la noción de seguridad, tan determinante para comprender la teoría política de Hobbes.

Para comenzar, resulta importante recordar que en la consideración hobbesiana de los fines del Estado que se encuentra en *Elementos de derecho natural y político* (1640) y *De Cive* (1642), todavía se encuentran rezagos de la tradición clásica en la que el filósofo de Malmesbury se había educado.⁸ Así, se presenta en el primero de estos escritos la siguiente afirmación:

La unión así realizada es lo que los hombres llaman hoy día un cuerpo político o sociedad civil; los griegos lo llamaron polis, es decir, ciudad; lo que se puede definir una multitud de hombres unidos como una sola persona, por un poder común, para su paz, defensa y beneficio común (Hobbes, 2005, p. 211).

De la misma manera, una revisión del *De Cive* nos llevará a no pocos pasajes en los que Hobbes sostiene que entre las funciones del Estado están el propiciar el bien común y la felicidad de los hombres,⁹ asumiendo de esta forma una perspectiva cercana a la de la filosofía política clásica. Sostiene lo siguiente en el mencionado libro:

Por lo tanto, quienes han asumido la administración del poder en un gobierno de esta clase pecarían contra la ley de naturaleza [...] si no procuraran, en la medida en que las leyes lo hiciesen posible, abastecer a sus súbditos abundantemente, no solo de aquellas cosas que son buenas para la vida, sino también de aquellas otras que aumentan el placer (Hobbes, 2000, pp. 212-213).

el hecho de que, en sentido estricto, todo ciudadano debería considerarse súbdito del que ostenta el máximo poder político. Es decir, aunque el título del mencionado libro haga referencia a los ciudadanos, en el Hobbes no hace otra cosa que presentarnos los deberes de los súbditos para con el soberano absoluto.

8 Cf. Strauss, L. (2011). *La filosofía política de Hobbes. Su fundamento y su génesis*.

9 “Ha de hacerse, pues, algo más: que aquellos que consintieron en buscar la paz y la ayuda mutua en aras del bien común puedan ser, por miedo, refrenados de disentir otra vez cuando sus intereses privados parezcan discrepar del bien común” (Hobbes, 2000, p. 115).

A pesar de lo anterior, en estos dos escritos políticos anteriores a *Leviatán* es patente que el objetivo de nuestro autor es empezar a definir el Estado vinculándolo principalmente a la noción de seguridad, pues aquel se presenta ante todo como la entidad artificial que neutraliza la posibilidad de que perezcamos por una acción violenta de otro hombre:

Podemos, pues, definir una ciudad diciendo que es una persona cuya voluntad, por acuerdo de muchos hombres, ha de tomarse como si fuese la voluntad de todos; de tal modo que dicha persona puede hacer uso de todo el poder y de todas las facultades de cada persona particular para mantenimiento de la paz y para defensa común (Hobbes, 2000, pp.118-119).

Ahora bien, la máquina estatal logra un funcionamiento perfecto cuando su soberanía absoluta está garantizada. Y esto solo se puede conseguir cuando todos los hombres renuncian a sus derechos y poderes en favor del soberano político, que, desde la perspectiva de Hobbes, conviene que sea un solo hombre; y es que solo un monarca absoluto puede ser capaz de controlar el ímpetu egoísta de la totalidad de los hombres mediante una disciplina común e infundiéndoles temor a través de su poder absoluto en lo que se refiere a aquellos actos que afectan a la seguridad y la paz.

Cabe recordar que en el estado de naturaleza la inseguridad tenía como causa principal el derecho que los hombres tienen, de manera natural, a hacer uso de su poder para sus fines particulares. Así, el cimiento de la seguridad se encuentra en el compromiso que todos los hombres tienen entre sí para ceder todo su poder y su fuerza a un solo hombre.

Desde esta perspectiva, en *Leviatán* (1651) —escrito político en el que la seguridad aparece como objetivo estatal con plena independencia de cualquier rezago de la tradición clásica antes mencionada— se nos asegura que la creación del Estado implica lo siguiente:

[...] elegir un hombre o una asamblea de hombres que represente su personalidad; y que cada uno considere como propio y se reconozca a sí mismo como autor de cualquier cosa que haga o promueva quien representa su persona, en aquellas cosas que conciernen a la paz y la seguridad comunes; que, además, sometan sus voluntades cada uno a la voluntad de aquél, y sus juicios a su juicio (Hobbes, 2010, p.140).

Con relación a otras funciones que podría desempeñar el Estado además de las vinculadas a la seguridad, la paz y el orden, Hobbes no se explaya lo suficiente ni desarrolla una reflexión al respecto, pues su preocupación principal es que aquel neutralice la posibilidad de que se desencadene la anarquía en la sociedad.

Por ello, cuando el filósofo de Malmesbury se ocupa, por ejemplo, de la noción de libertad —que para su época estaba siendo desarrollada por teóricos del republicanismo inglés como Milton, Sidney y Harrington, y ya había sido planteada por Nicolás Maquiavelo como uno de los principios que justifican la fundación de una

sociedad política— no hace otra cosa que definirla como la ausencia de oposición, es decir, de impedimentos externos al movimiento. Recordemos que, desde su perspectiva, la libertad en sentido estricto es dejada de lado desde el momento en que se abandona el estado de naturaleza para conformar la sociedad política. Con lo cual, en el marco de una sociedad política, la libertad solo puede entenderse de manera bastante limitada como libertad de cadenas, libertad para que el cuerpo se desplace sin obstáculos. Una característica de la vida humana que, evidentemente, suele ser garantizada por los gobiernos monárquicos, dirá Hobbes.

Por ello no resulta necesario que la promoción de la libertad de los ciudadanos sea presentada como uno de los fines más importantes del Estado. Sobre todo, si por libertad se entiende el margen de participación política que deberían tener los hombres en tanto que ciudadanos, pues esto se opondría a la soberanía absoluta del gobernante. Según Hobbes, promover la libertad de los ciudadanos en un sentido republicano implicaría otorgarle una parcela de poder a cada uno de estos, trayendo consigo la división de la soberanía y, por tanto, el retorno inmediato al estado de naturaleza.

Este planteamiento hobbesiano supone que la política es una actividad de la que solo se puede ocupar un sector bastante reducido de la sociedad: el gobernante y aquellos que le rodeen. Según Skinner (2010), esta oposición radical entre la idea de libertad desarrollada por los republicanos y la defendida por Hobbes no es casual, pues este habría sido “el enemigo más temible de la teoría republicana de la libertad, y sus intentos por desacreditarla constituyen un verdadero hito en la historia del pensamiento político en lengua inglesa” (p.212).

Sin embargo, el autor de *Leviatán* parece ceder un poco cuando sostiene que los súbditos pueden hacer libremente muchas cosas con respecto a las cuales la ley permanece en silencio, pero vale precisar que dicho margen puede ser abolido en cualquier momento por el soberano mediante la promulgación de normas restrictivas, pues en la teoría política de Hobbes no existen mecanismos que protejan a los individuos de las posibles arbitrariedades del gobernante.

Sobre una problemática política y social ya analizada para la época de Hobbes como la pobreza, este afirma que los pobres no pueden culpar al Estado por la condición en la que viven, debido a que esta tiene su origen en la ociosidad y el despilfarro característicos de sus estilos de vida (Hobbes, 2000). Por lo que la cuestión de la pobreza continúa el filósofo de Malmesbury, se podrá resolver cuando los hombres que la padecen decidan ser más empeñosos en el trabajo y más frugales en sus costumbres, no cuando el Estado decida intervenir en dicha problemática.¹⁰

¹⁰ A propósito del problema de la pobreza en la Inglaterra del siglo XVII, conviene revisar el *Ensayo sobre la ley de pobres* de John Locke, donde este filósofo desarrolla una opinión similar a la de Hobbes.

Así, es evidente que los objetivos del Estado hobbesiano se reducen a la seguridad, el orden y la paz. Otros fines estatales como la consecución de la libertad, la felicidad, el bien común, etc., quedan evidentemente marginados y desplazados. Como acertadamente afirma Leo Strauss,¹¹ la filosofía política de Hobbes trae consigo una notable reducción de los niveles de la acción social, pues con ella las metas humanas en política dejan de tener la audacia que, por ejemplo, se encontraba en la filosofía política clásica.¹²

Ahora bien, es necesario considerar que la centralidad que tiene la noción de seguridad en la teoría hobbesiana del Estado mantiene una estrecha relación con la coyuntura social y política de la Inglaterra del siglo XVII. Como ya se ha sugerido, para el filósofo de Malmesbury era importante hacer énfasis en la seguridad, porque el peligro de una anarquía estaba latente debido a los constantes conflictos entre monárquicos y parlamentaristas en su país; actores políticos que ya habían protagonizado la denominada *Guerra Civil Inglesa* en 1642. Hobbes consideraba que el escenario más trágico y problemático era el de un desorden generalizado en donde la sociedad careciera incluso de un soberano político, lo cual traería como consecuencia inmediata que los hombres regresen al estado de naturaleza.

El detalle es que este peculiar contexto social no justifica el hecho de que se haga de la monarquía absoluta una forma de gobierno válida para cualquier estado de cosas en la sociedad. Es pertinente recordar que otros filósofos, partiendo de una coyuntura parecida a la que vivió Hobbes, han vinculado sus conceptos de Estado a objetivos y metas más audaces, sin abandonar su preocupación por la seguridad y el orden.¹³ Al respecto, se podría sostener que, si Hobbes piensa en una soberanía absoluta en cualquiera de los escenarios políticos posibles en la sociedad, se debe a que asume una premisa fundamental: el hombre siempre será lobo para el hombre, por ello, se hace indispensable garantizar una intervención política absoluta para aplacar sus ambiciones desmedidas. Sin embargo, aquí cabe preguntarse si la concepción hobbesiana del hombre es la más acertada para comprender la naturaleza de este, habida cuenta de que no considera aspectos como la solidaridad y el cooperativismo.

Dejando de lado las posibles objeciones que se pueden presentar contra el planteamiento político de Hobbes, es importante considerar que su teoría política también resulta un anuncio del concepto de Estado que van a construir posteriormente los representantes del liberalismo con John Locke a la cabeza. Esto porque la pujante burguesía de los siglos posteriores al autor de *Leviatán*, cada vez que invocó

11 Cf. Strauss, L. (1970). *¿Qué es filosofía política?*

12 No es casual que Hobbes dedique un número considerable de páginas de sus escritos políticos a criticar las ideas de filósofos como Platón, Aristóteles y Cicerón, pues consideró que las mismas promovían la sedición al sostener que solo en un gobierno republicano la totalidad de los hombres podría disfrutar de la libertad que les correspondía por naturaleza.

13 El ejemplo paradigmático al respecto es el de la filosofía política de Nicolás Maquiavelo.

al Estado fue para buscar un garante de la seguridad de sus propiedades, mientras que sospechó de cualquier otra intervención estatal sea esta de índole económica, social o política. Es decir, el burgués, siguiendo el camino trazado por Hobbes, hace del Estado una mera agencia policiaca cuya función principal es la de imponer un poder coercitivo absoluto sobre los que pueden poner en peligro sus intereses económicos.¹⁴

A propósito de esta novedosa preocupación por la protección de la propiedad privada en las sociedades europeas, Michel Foucault comenta lo siguiente:

[...] en la segunda mitad del siglo XVIII, el proceso tiende a invertirse. En primer lugar, con el aumento general de la riqueza, y también con el gran empuje demográfico, el blanco principal del ilegalismo popular dejan de ser ya en primera línea los derechos para pasar a los bienes: el hurto, el robo tienden a remplazar al contrabando y la lucha armada contra los agentes del fisco. Y, en esta medida, los campesinos, los granjeros y los artesanos resultan ser su víctima principal (2009, pp. 97-98).

Quiere decir que a partir de la teoría política de Hobbes y luego con el liberalismo económico y político el Estado se constituye, ante todo, como garante de la seguridad de los individuos tanto en lo que respecta a sus personas como a sus bienes materiales. Su participación en otros ámbitos se empieza a reducir considerablemente. Ahora bien, esta orientación completamente conservadora en torno a las funciones y objetivos del Estado, lejos de haber sido superada, sigue vigente en nuestras sociedades y últimamente se ha maximizado con la creciente problemática de la inseguridad en distintas partes del mundo. Por lo que los Estados nacionales, o lo que queda de ellos, han desplazado su preocupación hacia la delincuencia común, el crimen organizado, el terrorismo, el narcotráfico, etc., descuidando otras problemáticas sociales también muy importantes.

II. El regreso de Hobbes: hacia un Estado mínimo y vigilante

Hasta aquí, se ha sustentado la tesis de que el Estado hobbesiano se justifica y legitima casi por completo en sus formas negativas de represión de la violencia y el desorden. Como consecuencia, la propuesta del autor de *Leviatán* es la de un Estado mínimo con relación a posibles intervenciones en los ámbitos económico y social, pero expansivo en cuanto a su objetivo de garantizar la seguridad y el orden.

Esta forma de comprender la función del Estado en la sociedad guarda ciertas semejanzas con la orientación que han seguido las políticas económicas neoliberales en las últimas décadas con respecto a los alcances del aparato estatal. También defendiendo la mínima participación del Estado en tales ámbitos mencionados y el endurecimiento de las disposiciones estatales en lo que respecta a la problemática

14 Cf. Laski, H. (1961). *El liberalismo europeo*; también Locke, J. (2011). *Ensayo sobre la tolerancia y otros escritos sobre ética y obediencia civil*.

de la inseguridad. Por ello, entre las características más relevantes asociadas al neoliberalismo no solamente se puede contar la retirada del Estado preocupado por la cuestión social, sino también la emergencia de un aparato penal expansivo, intrusivo y proactivo.¹⁵

Es pertinente recordar que el neoliberalismo, como escuela económica, surgió como una forma de combatir el Estado de bienestar, que tras la Segunda Guerra Mundial logró relativo éxito en Europa y los EE.UU. aplicando políticas económicas de carácter proteccionista y redistributivo; con todas sus falencias y limitaciones, esta forma de organización política y económica, prestó más atención a problemáticas como la pobreza, el desempleo, la discriminación, la educación, las libertades, los derechos laborales, etc. Sin embargo, de un tiempo a esta parte, la creciente influencia del neoliberalismo ha venido dismantelando dichas medidas proteccionistas en los diferentes países de Occidente en los que se implementó, mientras que en la mayor parte de Latinoamérica ha logrado consolidarse sin ninguna oposición importante.

Paralelamente, en los últimos años se ha asistido a un aumento exponencial de la percepción de inseguridad en los ciudadanos de diferentes partes del mundo,¹⁶ principalmente como consecuencia de la delincuencia común, el crimen organizado, el narcotráfico y el terrorismo de pretexto político o religioso.¹⁷

Esta situación de zozobra e inestabilidad ha sido aprovechada por los gobiernos de orientación neoliberal para enfatizar cada vez más en una de las tantas funciones que puede cumplir el Estado: la de ser garante absoluto de la seguridad ciudadana.

Por supuesto, para la realización de esta empresa se ha contado con la participación eficaz de diferentes actores: medios de comunicación, encuestadoras, políticos oportunistas, grupos conservadores, intereses económicos, etc.¹⁸ Esto se hace

15 Cf. Bohm, M. L. (2013). "Políticas de seguridad y neoliberalismo", en Fernández S., A. (comp.). *Crimen, finanzas y globalización*.

16 Quizá los atentados del 11 de setiembre de 2001 en Estados Unidos consolidaron esta característica de inseguridad de nuestras sociedades contemporáneas.

17 Se puede considerar el miedo "generado" por los inmigrantes y desplazados de países subdesarrollados que son percibidos en los países desarrollados como una amenaza real para sus intereses vitales, sociales, económicos y culturales.

18 A propósito, es ilustrativa esta lógica: "[...] la delincuencia tiene una cierta utilidad económica-política en las sociedades que conocemos. La utilidad mencionada podemos revelarla fácilmente: cuanto más delinquentes existan más crímenes existirán, cuanto más crimen haya más miedo tendrá la población y cuanto más miedo haya en la población más aceptable y deseable se vuelve el sistema de control policial.

La existencia de ese pequeño peligro interno permanente es una de las condiciones de aceptabilidad de ese sistema de control, lo que explica porque en los periódicos, en la radio, en la televisión, en todos los países del mundo sin ninguna excepción, se concede tanto espacio a la criminalidad como si se tratase de una novedad en cada nuevo día [...]" (Foucault, 1991).

evidente cuando comparamos los índices de victimización (violencia real) con los de percepción de inseguridad, pues ocurre que en muchos países el grado de victimización no tendría por qué conducir a un miedo tan excesivo por parte de la población, si no fuera por la clara manipulación de los actores mencionados.¹⁹

Lo que debe destacarse es que los ciudadanos de un sinnúmero de países empiezan a tener la completa certeza de que el Estado debe encauzar sus esfuerzos de manera casi exclusiva hacia la resolución del problema de la inseguridad;²⁰ la consecuencia de esto es el descuido de las otras problemáticas sociales que, como en el caso de la educación y el desempleo, tienen incluso una estrecha relación con aquella. Pareciera que el objetivo es que nos quedemos con una versión completamente sesgada y limitada del problema de la inseguridad, una versión como aquella que precisamente defiende la teoría política de Thomas Hobbes: vinculada exageradamente a la represión de la violencia y el desorden a partir de un Estado vigilante y disuasivo que, sin embargo, no se ocupa en sentido estricto de otras problemáticas.

Así, difícilmente se escuchará a algún opinólogo, político o periodista afirmando que el aumento de los índices de delincuencia tiene una estrecha relación con las abismales desigualdades que existen en nuestro continente.²¹ Tampoco se tendrá en cuenta en las estadísticas aquellos delitos que ocurren sin utilización de violencia, como los delitos económicos: fraudes, quiebras, crímenes empresariales y financieros, así como otros delitos generalmente invisibilizados que impactan sobre la población de forma más directa sin necesidad de basarse en la violencia física.

No se quiere negar que la inseguridad sea un problema que necesariamente deba afrontar el Estado; lo que se enfatiza es que el enfoque desde el que se plantea esta cuestión termina limitando y reduciendo las posibilidades de acción de aquel. En definitiva, queda la idea que el Estado debe dedicarse casi exclusivamente a garantizar la seguridad pública. Lo que a su vez también implica asumir un concepto bastante estrecho de los alcances de la actividad política.

Ante estos escenarios, los Estados buscan diferentes mecanismos para ocuparse del creciente miedo y deseo de protección de los ciudadanos. Entre ellos, el gasto en cámaras de vigilancia, armas, vehículos y otros implementos policiales,

19 Cf. Corporación Latinobarómetro. (2012). *La seguridad ciudadana. El problema principal de América Latina*.

20 Esta es una de las razones más importantes por las que muchos estadounidenses eligieron a Donald Trump como presidente. En plena campaña electoral, él se presentó como el candidato que de llegar a la presidencia iba a garantizar la seguridad, teniendo en cuenta las amenazas internas y externas. En el mismo sentido que el actual presidente estadounidense, aprovechándose de factores como el miedo, la inseguridad y la violencia, están imponiéndose políticos como Marine Le Pen en Francia y Geert Wilders en Holanda, y grupos políticos como PEGIDA en Alemania y Amanecer Dorado en Grecia.

21 Cf. Corporación Latinobarómetro. Ob. Cit.

la posibilidad de sacar a los militares a las calles, el endurecimiento de las penas leves, etc. Por ejemplo, tras los ataques al semanario satírico *Charlie Hebdo* en el año 2015 se desplegaron diversos operativos militares en las calles de Europa, siendo la aceptación ciudadana lo más resaltante, considerando el hecho de que tal disposición trajo consigo una importante limitación de los derechos individuales. Por otro lado, en Latinoamérica, debido a diversas campañas, sigue latente y goza de popularidad la idea que salgan las Fuerzas Armadas a las calles para combatir la delincuencia. Estos mecanismos pueden asumirse como distractores considerando que no atacan los verdaderos problemas que están detrás de la escalada de violencia en todo el mundo, especialmente en Latinoamérica.

Este miedo de la ciudadanía, muchas veces propiciado y azuzado, es el que empieza a movilizar políticamente a la sociedad, tal y como lo había imaginado Hobbes en su reflexión sobre la fundación del Estado y la superación de la condición de naturaleza. Pareciera que una cultura del miedo empieza a consolidarse en nuestras sociedades, haciendo que a través de ella la ciudadanía se incline a aceptar sin ninguna oposición, una orientación hobbesiana del Estado. La posibilidad de una intervención positiva por parte de este en el ámbito de la economía parece completamente negada en el marco de las políticas neoliberales.

Esta preocupación política por la seguridad tiende a endurecer el control penal y policial sobre la pequeña delincuencia, mientras que los controles sobre la gran delincuencia (especuladores financieros, banqueros, aristócratas remanentes, etc.), como ya se mencionó, se flexibilizan hasta desaparecer. El nuevo orden económico necesita de una autoridad estatal soberana monopólica y coercitiva para suprimir y contener dislocaciones y resistencias²².

En general, se presenta un bombardeo mediático de tal magnitud con relación a la violencia a través de los gobiernos de turno, los medios de comunicación y otros actores importantes, que la opinión pública ha aceptado en algún sentido que los problemas sociales no son tan urgentes.

Se puede concluir que el miedo, el Estado vigilante, la creciente despreocupación por la problemática social son tres elementos cada vez más influyentes en nuestras sociedades contemporáneas y que, al mismo tiempo, coinciden con el proyecto filosófico-político de Hobbes. Esto nos debería llevar a reflexionar sobre la inconveniencia de justificar y legitimar la acción estatal enfocada únicamente al problema de la inseguridad, cuando es evidente el sinfín de problemáticas, incluso más apremiantes y fundamentales, que se tienen que afrontar desde un concepto de la política, verdaderamente justo.

22 Cf. Bohm, M. L. (2013). Ob, cit.

Referencias

- Bohm, M. L. (2013). "Políticas de seguridad y neoliberalismo". En: Fernández S., A. (comp.), *Crimen, finanzas y globalización*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Corporación Latinobarómetro (2012). *La seguridad ciudadana. El problema principal de América Latina*. Banco de datos en línea. Consultado en <http://www.latinobarometro.org>
- Dussel, E. (2007). *Materiales para una política de la liberación*. México: UANL - Plaza y Valdés Editores.
- Foucault, M. (1991). *Las redes del poder*. Buenos Aires: Editorial Almagesto. Colección Mínima. Recuperado de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/heler/foucault.htm>.
- (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Hobbes, T. (2000). *De cive. Elementos filosóficos sobre el ciudadano*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2005). *Elementos de Derecho Natural y Político*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2010). *Leviatán, o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México: FCE.
- Laski, H. (1961). *El liberalismo europeo*. México: FCE.
- Locke, J. (2011). *Ensayo sobre la tolerancia y otros escritos sobre ética y obediencia civil*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Maquiavelo, N. (2005). *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Buenos Aires: Losada.
- Strauss, L. (1970). *¿Qué es filosofía política?* Madrid: Guadarrama.
- (2011). *La filosofía de Hobbes. Su fundamento y su génesis*. Buenos Aires: FCE.
- Skinner, Q. (2003). *El nacimiento del Estado*. Buenos Aires: Gorla.
- (2010). *Hobbes y la libertad republicana*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes - Buenos Aires: Prometeo.

Heterogeneidad textual y neovanguardia: los poemas acéntricos y *quipullagemas* de José Luis Ayala

Giovanna Iubini Vidal

Instituto CREAR, Universidad San Sebastián, Chile
giovanna.iubini@uss.cl

Resumen

Analiza las propuestas textuales en la obra del poeta puneño José Luis Ayala, especialmente, los poemas acéntricos y *quipullagemas* de *Cábala para Inmigrantes (Antilaveno/ Poemallages)*. Propone que estos experimentos textuales constituyen una forma de heterogeneidad textual, una escritura fronteriza que desafía sistemas epistemológicos, culturales y literarios, cuya finalidad es la ampliación de la noción de literatura. Su especial condición neovanguardista deviene de la vinculación entre la estética de la vanguardia andina, principalmente de Oquendo de Amat y matrices culturales andinas como el quipu.

Palabras clave: Heterogeneidad textual, Quipullagama, Neovanguardia, Poesía andina, José Luis Ayala

Abstract

It analyses the textual proposals in the work of the poet Puno José Luis Ayala, especially the poems Acéntricos and Quipullagemas of Kabbalah for Immigrants (*Antilaveno/Poemallages*). It proposes that these textual experiments constitute a form of textual heterogeneity, a frontier writing that defies epistemological, cultural and literary systems, whose purpose is the extension of the notion of literature. Its special neovanguardista condition becomes the link between the aesthetics of the Andean avant-garde, mainly of Oquendo de Amat and Andean cultural matrices like the quipu.

Keywords: Textual heterogeneity, Quipullagama, Neo, Andean poetry, José Luis Ayala

Heterogeneidad textual y neovanguardia: los poemas acéntricos y *quipullagemas* de José Luis Ayala¹

La poesía es un pan cotidiano
un oficio de orfebre alucinado [...]
Dejen que irrumpa la nueva estética
escrita con grafías en movimiento
Condición de ruptura, José Luis Ayala

I. Introducción

El amplio y dinámico proyecto literario de José Luis Ayala (Huancané, 1942), llama la atención tanto por su amplitud,² como por la voluntad experimental que cruza su proyecto estético-literario. Lo primero nos hace pensar que se trata de un cultor de la palabra que ha hecho de su oficio una forma de vida —convirtiéndose en “uno de los escritores más disciplinados y prolíficos de la literatura puneña”, según Mauro Mamani (p. 121)—; lo segundo, lo ha llevado a desarrollar una escritura plurigénica, explorando desde los géneros tradicionales (poesía y narrativa) a los géneros referenciales³ (biografías, crónicas y testimonios), así como los posibles cruces entre ambos, cuyo resultado es una escritura liminar y fronteriza, que desestabiliza los paradigmas escriturales. Se trata, entonces, de textos excéntricos, inclasificables en las estanterías de las bibliotecas, a caballo entre dos universos culturales, en los que dialogan y se confrontan dos ratios de pensamiento.⁴

- 1 Este artículo forma parte de la tesis doctoral “Vanguardia andina, migrancia y heterogeneidad textual: Hacia una poética de lo cósmico en Cábala para inmigrantes de José Luis Ayala”, la cual se encuentra adscrita al Fondecyt 1141007, “Reterritorialización en las literaturas andino-amazónicas: poéticas y enunciaciones heterogéneas en confluencia” de la Dra. Claudia Rodríguez Monarca.
- 2 Al momento es posible contabilizar cerca de cincuenta libros publicados, cifra que hace imposible que podamos reseñarlos en detalle.
- 3 Leonidas Morales desarrolla la idea de que los géneros referenciales constituyen una *escritura de al lado*, en tanto que su estatus teórico y literario es ambiguo e inclasificable en el contexto de los géneros tradicionales. En este sentido, propone que se trata de un *discurso transhistórico*, pues sus propiedades textuales no son históricas, no han sido “inscritas” en el tiempo, por lo tanto, es un tipo de discurso móvil y dinámico. Además, es un *discurso transgenérico*, pues “profita” de otros géneros para actualizarse, como sucede, por ejemplo, en novelas, cuentos o textos poéticos de carácter autobiográfico.
- 4 Ejemplo de esto pueden ser obras como la cronivela *Wancho Lima* (1989); *Aymar Marka. Nación Aymara* (2009), ensayo de recopilación histórica y relatos orales; *Yatiris. Adivinos andinos* (2009)

Cábala para inmigrantes (Antilaveno/Poemallages) (2003), el texto en el que nos centraremos para este estudio, es una caja de sorpresas, pues su estructura no responde a la noción tradicional de libro, ya que experimentos poéticos como los *quipullagemas*, los poemas acéntricos, los caligramas, los dibujos, los textos encontrados y los collages ponen en cuestión nuestra concepción de poema y texto literario como unidad lingüística y abre nuevos caminos para comprender el funcionamiento semiótico de la poesía. El texto de Ayala es literalmente una caja de sorpresa, pues viene en una caja blanca de cartón (cuyas dimensiones son 31x22x5), que contiene dos tipos de documentos: en primer lugar, cuadernillo titulado *Le Moulin Rouge. Antinovela Cábala para inmigrantes*, que reúne los poemas y experimentos poéticos, firmado por su heterónimo Rafael Olazábal; y, en segundo lugar, 280 hojas sueltas, numeradas y firmadas por José Luis Ayala, que constituyen su especial “antilaveno”. Por su especial característica, Mauro Mamani ha dicho que de entre sus libros es:

(...) el experimento textual más arriesgado [...] que en un intento de crear una novela total, termina rompiendo con los convencionalismos del libro como objeto establecido, empastado y con páginas fijas, hasta convertirlo en un artefacto maleable, con múltiples entradas, con finales insospechados y todo guiado por la intencionalidad del lector. (p. 121).

Las hojas sueltas, además, tienen una configuración particular. Por una parte, en el anverso de las hojas encontramos una serie de textos (poemas, prosa, narración autobiográfica, dibujos, entre otros elementos) cuyo tema es el relato de viaje del sujeto migrante protagonista de la obra, Rafael Olazábal, que transita de Huancané hacia Lima y luego a París, y que como escritor emergente busca crear la novela total; la estructura de la narración apela a la actividad cooperativa del lector empírico, invitándonos a participar añadiendo al texto nuestros comentarios, variaciones e interpretaciones. En el reverso, por otra parte, vemos fotografías de collages de corte surrealista, las cuales, no obstante, no dialogan ni establecen continuidad con la narración.

Esta obra, y gran parte de su proyecto estético, está en diálogo con las vanguardias, y desde nuestra perspectiva, pretende renovarla y continuarla desde la modernidad periférica de un migrante andino en París. Sus referentes culturales no se limitan a las vanguardias europeas, más bien a la vanguardia andina, expresada en el movimiento intelectual que en Puno lideró el grupo Orkopata, plasmada en el *Boletín Titikaka* (1926-1931), y en la poesía de Carlos Oquendo de Amat, la que da cuenta de una asimilación creativa, crítica y activa de los postulados vanguardistas,

guía sobre la adivinación y el chamanismo en el contexto aymara; el *Diccionario de Cosmopercepción andina* (2011); su recopilación bilingüe *Literatura y cultura aymara* (2005); en el género biográfico, *Carlos Oquendo de Amat. Biografía y crítica literaria* (1998) y *El cholo Vallejo* (1994). Estos tres últimos textos demuestran la cercanía de Ayala con la primera vanguardia, influencia que se proyecta, por ejemplo, en sus *Lupigramas y solemas* (1990), quizá el más “excéntricos” de sus textos, al escribir sobre discos solares móviles que, mediante la rotación, nos permiten leer siempre nuevos versos y poemas y, por supuesto, en *Cábala para inmigrantes* (2003).

por lo que su surgimiento “supuso una reivindicación ideológica de lo propio” (Espezúa Salmón, p. 228). En consecuencia, estamos frente a una vanguardia intercultural, que tiene como referente simbólico la experiencia andina y toda su cultura, esa “otra” literatura, al decir de Martin Lienhard (1992), que habita en la oralidad, en los cantos, en los mitos de origen y en las cosmologías.

Otro elemento que evidencia la relación entre el proyecto de Ayala y la vanguardia andina es su participación en el grupo puneño “Promoción Intelectual Carlos Oquendo de Amat”. Este grupo que surgió a mediados de los sesenta, contaba entre sus integrantes con Ayala, Gloria Mendoza Borda, Omar Aramayo, Gonzalo García y Percy Saga. Su denominación homenajea y alude a las poéticas andinas (Mamani, 2009). El testimonio de Gloria Mendoza Borda resulta clave para comprender cómo se conjugan estos elementos en el sistema de preferencias del grupo:

En cierta medida nos acercaba un cordón umbilical a lo que fue el *Grupo Orkopata* [...] por ser otra época teníamos seguramente muchos de nosotros la influencia de Oquendo, de Heraud, de los surrealistas franceses, del socialismo, de los *Orkopatas*, sobre todo de la cultura andina aymara y quechua, con la pureza de sus colores, de las zampoñas, de la danza, de la diablada, de las islas encantadas, del lago eterno en el espejo de nuestros ojos distantes (p. 136)

En este sentido, proponemos que los quipullagemas y poemas acéntricos de José Luis Ayala constituyen una forma de heterogeneidad textual, es decir, una escritura fronteriza que conjuga sistemas epistemológicos, culturales y literarios distintos, cuya finalidad es la ampliación de la noción de literatura. Su especial condición neovanguardista deviene, tal como aquí se señala, de la vinculación entre la estética de la vanguardia andina (fundamentalmente en la obra de poetas puneños como Oquendo de Amat) y matrices de la cultura y pensamiento andino (el quipu, por ejemplo).

II. Coordenadas teóricas: transdiscursividad, heterogeneidad textual y neovanguardia

El diálogo que la obra de Ayala establece entre el sustrato cultural andino y la vanguardia, debe comprenderse como una original manera de tender puentes, vasos comunicantes, entre la literatura indígena y la occidental, en tanto que constituye un proyecto estético-literario *transdiscursivo*. Un *repertorio transdiscursivo* tiene como característica que a nivel textual los poetas se permiten integrar “su tradición y memoria cultural, pero al mismo tiempo recurrir a registros de otras escrituras” (Rodríguez, 2013, p. 166), de tal modo que existe una vinculación, y a veces también un cuestionamiento y confrontación, entre lo vernáculo y lo foráneo como ejes de la escritura. Claudia Rodríguez ha identificado que los ejemplos más notables de esta actitud corresponden a: “el caso mapuche, en Jaime Huenún, Bernardo Colipán, César Millahuéique, Roxana Miranda; en la poesía quechua Odi Gonzales,

Fredy Roncalla; Efraín Miranda y José Luis Ayala en los aymaras; y los guaraníes Mariano Rubén Álvarez y Susy Delgado” (ibíd.).

En estas literaturas la articulación de lo propio se hace en relación con otras fuentes culturales y estéticas, por lo que se trata de *enunciaciones heterogéneas*, donde el sujeto enunciativo de los textos poéticos responde a “su realidad y condición intercultural y a pesar de su competencia bilingüe y bicultural no logra integrarse, hacer síntesis, sino que opta por una de sus herencias o por evidenciar esa tensión no resuelta (Rodríguez, 2009, p. 186). De este modo, el poeta no es, necesariamente, un mediador cultural: el estar en el “entre” no soluciona el conflicto identitario, más bien permite, desde esa especial posición, la toma de consciencia del desarro cultural.

En la obra de José Luis Ayala se puede apreciar el conflicto de un sujeto en tránsito, en el que su raigambre cultural indígena y la vertiente occidental se articulan y confrontan a partir de una particular experiencia de migración. El sujeto de la autobiografía ficticia de *Cábala para inmigrantes* es un hombre andino, un escritor y yatiri —al igual que el autor—, que en su experienciar París da cuenta del derrumbe espiritual de una sociedad que trata inhumanamente al migrante de países “en desarrollo”, desmitificando, así, la imagen de París como el lugar soñado, centro de la bohemia cultural que, en este caso, es presentada desde el choque cultural, el desarraigo y la nostalgia.

Se trata, entonces, de un sujeto migrante que se mueve por fronteras territoriales y espacios culturales diversos (Cornejo Polar, 2011) y que, con su movimiento “pone en acción, hace evidente y aún genera heterogeneidades” (Bueno, 2004, p. 55), con la consecuencia de que las fronteras se tornen permeables producto de su influencia (Cornejo Polar, 2011). Este migrante, sin embargo, va más allá del tránsito “sierra-capital”, pues corresponde a otro estadio de migración y sería, según Julio Noriega Bernuy, un “sujeto transandino” (2012) que se mueve a través de tres mundos, culturas y lenguas, con las que debe mediar a través de tratos de sobrevivencia. No obstante, el migrante pueda construir allí un lugar de cobijo que le recuerda su “ayllu”, un tercer espacio al decir de Edward Soja, eso no significa, contrariamente a la tesis de Noriega Bernuy (2012), que allí se forje un encuentro (tinkuy) o equilibrio (chawpi). En la narrativa del desencanto y los sueños de desarraigo de *Cábala para inmigrantes* lo que se evidencia es un desencuentro frente a ese mundo que lo ve como una otredad, como una amenaza, por lo que si hay “encuentro” éste no es con la imagen retiniana de la ciudad de las luces, sino que con la comunidad de migrantes que viven en las mismas condiciones, que generan una red de apoyo.

En este sentido, creemos que es imposible comprender la totalidad de esta obra si no relacionamos el fenómeno de la migración, con las nociones de *transdiscursividad* y *enunciación heterogénea*, pero estos elementos que atañen al argumento

de la obra no explican su compleja estructuración, la voluntad experimental y la exploración multidimensional que en ella se presenta, aspectos que nosotros conceptualizamos como una forma de *heterogeneidad textual*.

Proponemos la *heterogeneidad textual* como la confluencia en un mismo texto literario de múltiples formas expresivas, géneros literarios y tipos de discursos, que diversifican la estructura textual, la hacen múltiple y compleja, motivo por el cual las obras que responden a estas características se encuentran en una cierta indeterminación genérica que torna difícil su clasificación en una tipología textual. La finalidad de este procedimiento inclusivo puede ser tanto complementar el argumento o tema de la obra, como constituir, en sí mismo, parte fundamental del motivo de la obra, de modo que la reflexión sobre ese procedimiento literario se plasmará mediante formas de autoconsciencia estética como la metatextualidad y la metaficción. Cualquiera sea el objetivo, este recurso tiene como consecuencia que se amplíe la noción de literatura y de géneros literarios y, a su vez, que los sistemas literarios se tornen permeables a las influencias de múltiples tipos de discursos y referentes culturales.

Se trata en este sentido de *literaturas de frontera* que se relacionan con los cambios que tienen lugar en los sistemas epistemológicos y estructuras sociales, culturales y lingüísticas que suceden en donde se originan esas obras (Hernando, 2004). Sin embargo, el concepto de frontera aquí no se limita a su acepción territorial, pues se relaciona también con los márgenes que se establecen también en distintas áreas del saber, como formas de escindir el conocimiento, epistemologías, disciplinas y culturas, que estas literaturas buscan, intencionalmente, dislocar. Así, la frontera viene a ser metáfora de un espacio cultural y semiótico donde se generan discursos de la diferencia que “se encuentran de un lado del límite o borde, en el margen, ocupan un lugar de resistencia, politizados por la fuerza interna que los ha construido: la de representar las voces de los otros, el de materializar la experiencia desterritorializante, sea lingüística, geográfica o cultural” (Galván, 2002, p. 21).

La estructura de estos discursos constituye una forma especial, pues se trata de textos que desafían los cánones literarios: Verónica Galván (2002) lo identifica en el discurso testimonial, nosotros en aquel sector de la literatura indígena que se caracteriza por su *condición transdiscursiva* y *enunciación heterogénea*, y especialmente, en textos que responden a nuestra noción de *heterogeneidad textual* y que son de *carácter experimental* y *excéntrico*, tal como ocurre con el proyecto estético de José Luis Ayala y *Cábala para inmigrantes*, donde convergen fragmentos que corresponden a los géneros tradicionales (poesía, narrativa), al cruce de géneros diversos (narrativa y autobiografía), a otras artes y disciplinas (la pintura, el retrato, el dibujo y el collage), de textos aparentemente recogidos de la realidad o que imitan la estructura de textos informativos (recortes de diarios, cartas, avisos, informes, etc.), y de referentes culturales (lo andino y lo occidental). Poetas indígenas contemporáneos como Odi Gonzales, Fredy Roncalla y José Luis Ayala producen una escritura de carácter heterogéneo pues sus obras dialogan con dos tradiciones culturales: la

estética occidental y la cultura andina. Se trata de una producción literaria en la que se “intersectan conflictivamente dos o más universos socioculturales” (Cornejo, 2011, p. 19), que se encuentran en un tensionante punto de inflexión, debido a que la confluencia de ambos sustratos no es necesariamente armónica y puede llevar, incluso, a una inestabilidad y confrontación epistemológica, tal como sucede en la narración autobiográfica del personaje principal de *Cábala para inmigrantes*, Rafael Olázabal, en que se evidencia un conflicto entre la racionalidad occidental y el pensamiento y la ontología andina.

En este sentido, proponemos que en este tipo de textos es posible observar la *heterogeneidad en dos vertientes*: una de *carácter cultural*, tal como lo ha planteado Antonio Cornejo Polar (2011), y otra de *carácter textual* —y no sólo literaria—, cuya particularidad es la experimentación con referentes estéticos y culturales y la superación de las fronteras de los géneros literarios y las artes.

Gran parte de este tipo de expresiones se vinculan con la vanguardia literaria de los años veinte, y en el contexto de la literatura peruana el referente fundamental será la vanguardia andina, conexión que nos permite conceptualizar estas literaturas en tanto *estéticas neovanguardistas*. Siguiendo a Hal Foster (2001) son neovanguardistas aquellas expresiones que en el campo artístico de la segunda mitad del siglo XX, plantean un retorno radical y una reelaboración crítica de las técnicas, procedimientos y propósitos estéticos y políticos de la primera vanguardia, pero que en este periodo se centran en el cuestionamiento de la institucionalidad del arte, producto de su vinculación con los fenómenos políticos y los problemas propios de la época y lugar en que se desarrollan, así como por su afán por establecer una conexión entre el arte y la vida.⁵

En el repertorio literario indígena *transdiscursivo* y *heterogéneo* encontramos que la condición neovanguardista se plasma en tres aspectos fundamentales que atañen a la configuración de la obra literaria, a saber: en primer lugar, la primacía de la reflexión metatextual, la autorreflexividad y la metaficcionalidad como ejes articuladores del texto (aspectos que se relacionan con la *heterogeneidad textual* de los mismos productos estéticos), donde adquieren protagonismo el cuestionamiento de la noción de texto literario y de las formas escriturales; en segundo lugar, la experimentación con los géneros y tipos de discursos (también como forma de *heterogeneidad textual*); y, en tercer lugar, el discurso establece relaciones entre el arte, la vida y la política, enfatizando en la función del artista en la sociedad.

Vemos, en consecuencia, que existe una conexión necesaria entre las categorías teóricas de *transdiscursividad*, *enunciación heterogénea*, *heterogeneidad cultural* y

5 Oscar Galindo (2013) ha demostrado que algunos grupos hispanoamericanos cuyos proyectos estéticos responden a estas características son Diagonal Cero, Tucumán Arde, Nosferatu y Lagrimal Trifulca, en Argentina; Hora Zero y Kloaka en el Perú; El techo de la ballena y Tráfico en Venezuela; el Nadaísmo en Colombia; CADA y Tribu NO en Chile.

textual, que se concretizan en un repertorio literario indígena cercano a lo que aquí hemos definido como *neovanguardia*, y paradigmático de ello es *Cábala para inmigrantes*.

III. La escritura acéntrica de José Luis Ayala

Aunque la necesidad de concretizar textualmente las vinculaciones entre la poesía y las artes figurativas es de larga data,⁶ es claro que su punto culminante se produce en el contexto de la primera vanguardia.

El magnífico *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat propone como noción articuladora el “poema acéntrico”, una forma de textualidad que releva su visualidad mediante la disposición de los significantes en la(s) página(s), con lo cual se formula una nueva posibilidad de leer un texto literario. Sabido es que “Film de los paisajes”, “New York” y “Amberes” son poemas acéntricos. En la nota final del primero, Oquendo presenta una exquisita reflexión metatextual para definir esta nueva estética. Dice: “los poemas acéntricos vagan por los espacios subconscientes, o exteriorizadamente inconcretos son hoy captados por los poetas, aparatos análogos al rayo x, en el futuro, los registrarán”. La poesía acéntrica es, entonces, una estética del movimiento y del simultaneísmo lírico. Frente a un “poema céntrico”, fijo en su estructura y lineal en su lectura, los “poemas acéntricos” son un desafío al lector. Su estructura corresponde a “poemas-dobles” (Areta Marigó, 2006) que, no obstante, tienen un título único, los versos se disponen a lo largo de dos o más columnas que ocupan la extensión de una o más carillas, de modo que los versos pueden leerse correlativamente o en forma separada, razón por la cual la comprensión del texto requiere de actividad cooperativa del lector empírico.

Por su condición visual, es imposible no relacionar los poemas acéntricos con el cubismo y el simultaneísmo estético, técnica plástica para introducir contrastes y disrupciones en la representación: “el contraste simultáneo es el perfeccionamiento más novedoso del oficio, de esta técnica. El contraste simultáneo es profundidad vista-realidad-forma-construcción, representación. Se vive en la profundidad, se viaja por la profundidad” (Delaunay, 1912, p.76). La metarreflexión del pintor francés Robert Delaunay se concretizan en su serie abstracta “Les fenêtres”,⁷ especialmente en “Les fenêtres simultanées sur la ville” (1912), que inspirará el poema “Fenêtres” (1912) de Guillaume Apollinaire, probablemente una de las primeras expresiones de simultaneísmo lírico, donde las imágenes que se proyectan desde la ventana se suceden mediante un sistema de contrastes cuya consecuencia es la fragmentación de la escritura.

6 Dos buenas revisiones del poema-objeto realizadas desde el ámbito hispanoamericano son las de Paz (1992) y Belli (2005).

7 “Las ventanas”, realizadas entre 1912 y 1913.

Los últimos versos del poema de Apollinaire que dicen: “se abre una ventana como una naranja/ el hermoso fruto de la luz”,⁸ presentan una continuidad con la invitación al lector con que se inician los *5 metros de poemas*: “abra el libro como quien pela una fruta”. En ambos textos la metaforización es un intento de hacer cosas con el lenguaje, materializarlo a través de la conjunción de elementos de distinto orden (la ventana-naranja; libro-fruta) y situarlos en un eje espacio-temporal que es, también, de carácter simultáneo: desde la ventana de Apollinaire se pueden ver “París Vancouver Hyères Maitenton New York y las Antillas”, mientras que los poemas acéntricos de Oquendo se pasean por París, New York y Amberes.

No obstante, los textos de Ayala no están escritos en páginas-dobles, replican la intención que observamos en la escritura acéntrica y simultánea, y lo ejemplificaremos con los poemas “La realidad y el deseo”, “Kunatakiraki” y “Final del camino”.

“La realidad y el deseo”⁹ es un texto que solo en parte reproduce la estructura textual de un poema acéntrico —escritura en bloques pareados—, sin embargo, como consecuencia de la disposición de los significantes, las imágenes se presentan en contrapunto y simultaneidad. En este texto prima una reflexión metatextual sobre la escritura, la que se materializa en el dinamismo de los verbos que causan una sensación cinética: “Paso a paso la escritura/ avanza/ determina/ abrevia/ salta/ vence/ derriba/ derrumba/ acorta/ la distancia entre la imaginación y el deseo”. Se trata, en definitiva, de la escritura como deseo, una máquina productora que despierta con estímulos de lo cotidiano: “una pregunta/ una palabra esdrújula/ un gesto”, hasta con imágenes naif —en el sentido de *art naif*—, tales como “una mujer mirando al mar” o “un ave que cruza el cielo”. Y desde allí surge la afirmación de que la “futura poesía/ emergerá del dominio del sortilegio/ la significación y la magia”, aspectos que se relacionan con el proyecto escritural de Ayala, donde la pregunta por la significación, por la sintaxis, la semántica y la semiótica de las palabras y las imágenes, en tanto signos expresivos, adquiere una relevancia fundamental y, por supuesto, es el motivo de los elementos oníricos y psicomágicos que aparecen en *Cábala para inmigrantes*.

“Kunatakiraki”,¹⁰ voz aymara que significa ‘¿para qué?’, introduce un cuestionamiento sobre la función de la escritura y del poeta en sociedad. En este poema donde la escritura acéntrica en bloques paralelos sirve como recurso para presentar gráficamente la enumeración caótica, el hablante lírico asume un posicionamiento ético frente lo que considera una amenaza a la condición humana: “La mohatra nos amenaza/ cuenta la horas/ agazapada/ escondida/ oculta/ en la sombra/ el silencio nos acosa”. De cierto modo, y quizás contrariamente a lo que planteaba el surrealismo

8 Los versos originales dicen: “La fenêtre s’ouvre comme une orange/ le beau fruit de la lumière” (Apollinaire, 143).

9 Ver Anexo 1.

10 Ver Anexo 2.

mo vanguardista que no veía al inconsciente como algo intimidante sino un terreno a explorar, para el hablante los recovecos del inconsciente son un desafío. Así, lo acéntrico adquiere una nueva dimensión: el revisar y salirse de “los dogmas/ las doctrinas/ las reglas/ los credos”, y ello implica la escritura pues el papel del escritor, desde esta perspectiva, es entregar las nuevas coordenadas para una sociedad equitativa, es decir, su deber es darle una nueva ética a la comunidad de la se siente parte. En otras palabras, vemos aquí el compromiso vanguardista de la vinculación entre el arte, la política y la vida.

Otra forma de poema acéntrico es “Final del camino”,¹¹ un texto manuscrito, cercano a lo caligramático, pues lo que podemos apreciar a primera vista como una enumeración caótica con forma de medialuna es igualmente un camino, señalado por el rumbo de las flechas. Más allá de la temática —el encuentro con el otro amado—, su configuración textual es bastante significativa puesto que propone una estructura abierta que permite la participación del lector que, por medio de las señales de ruta que son las flechas y las indicaciones, puede movilizar su lectura y convertirse en el constructor del texto.

Estos tres poemas acéntricos son, en definitiva, una superación de la escritura y la lectura lineal —cartesiana, diría Ayala; céntrica probablemente desde la perspectiva de Oquendo—, donde el ejercicio poético constituye el núcleo de la arquitectura textual y que tiene como consecuencia el cuestionamiento de las formas escriturales y las hegemonías epistemológicas.

IV. Los nudos de la escritura: los *quipullagemas* y el poeta *quipucamayoc*

Una de las formas de heterogeneidad textual más interesante que aparece en *Cábala para inmigrantes* es, probablemente, la réplica de la escritura de los pueblos andinos, los *quipus*. El procedimiento de José Luis Ayala consiste en una adaptación de la forma visual de un *quipu* como recurso gráfico para la escritura; de este modo, a partir de un componente cultural andino, se inscriben grafías en español, pero ello no implica el sometimiento, utilización o simplificación del sistema cultural andino, pues los temas que moviliza esta nueva forma textual están profundamente arraigados en la experiencia del mundo andino. En este sentido, podemos decir, que los *quipullagemas* son una escritura caligramática de carácter figurativo, cuya forma reproduce visualidad del *quipu* y este, a su vez, es el motivo de la reflexión poética.

Siguiendo la estructura de los antiguos quipus (Radicati di Primeglio, 2006), en los textos de Ayala los versos son la reproducción visual de las cuerdas, de modo que el primer verso (que también constituye el título del *quipullagama*) es la cuerda

11 Ver Anexo 3.

principal, y de ella se desprenden versos-cuerdas colgantes y de ellas, a su vez, versos-cuerdas subsidiarias.¹²

La singular codificación de los quipus ha significado que se generen múltiples propuestas respecto de su simbología y distintas tesis interpretativas, sin embargo, tres son las más reconocidas, las cuales reducen a que:

1. los quipus tienen valor numérico, o sea sirven exclusivamente para expresar números; 2. los quipus son instrumentos mnemotécnico de valor personal, es decir, sirven como auxiliar recordatorio para quien lo ha confeccionado o, a lo más, para unos cuantos que conocen el significado de los elementos que lo componen; 3. los quipus son verdadera escritura, o sea, sirven para expresar toda clase de ideas mediante signos convencionales (Radicati di Primeglio, 2006, p. 100)

La última interpretación, quizás la más provocativa e interesante, veremos, es la que suscribe Ayala en su propuesta estético literario. Esta tesis, sin embargo, no considera necesariamente la posibilidad de que en el mundo andino se haya alcanzado una escritura fonética, pues lo que se obtiene mediante nudos y colores son “innumerables significaciones de las cosas” (p. 130). Ello explica que una de sus posibles funciones haya sido la de consignar fechas, hechos históricos y localizaciones, a modo de escritura cronística (o quipu almanaque) o narrativa (Radicati di Primeglio, 1992; Urton, 2003).

En este sentido, los *quipullagemas* de Ayala, tanto por su estructuración como por la narratividad de sus versos, constituyen un complejo experimento textual, a través del cual se vehiculiza una literatura indígena con su raigambre cultural profunda. Un antecedente a la escritura en quipus de *Cábala para inmigrantes* aparece en uno de sus libros anteriores, *Poesía para videntes* (1988), donde se encuentra uno de los primeros “kipuemas”, tal como allí primeramente denomina a este tipo de textos. A partir de la estructura del quipu, en este *quipullagama* podemos leer lo siguiente:¹³

¹² En los quipus originales, se realizaban distintos tipos de nudos y dependiendo del lugar y nivel en donde estén situados, y de los colores y materiales con que estén hechos, variará en su simbolismo y significado.

Dos antecedentes importantes dicen relación con su antigüedad y uso, con variantes, a lo largo del continente, pues si bien tendemos a circunscribirlo a un tiempo y periodo específico (el periodo incaico), existe también información cronística, como la de Fray Antonio de la Calancha, que indica que “el uso de los quipus es inmemorial” y que su confección comenzó “desde que vino al mundo su dios Viracocha” (cit. por Radicati di Primeglio, p. 94). Además, diferentes culturas prehispánicas con distintos estadios de desarrollo, también recurrieron a su utilización como forma de comunicación: “el empleo simbólico de la cuerda en colores es muy extensivo en toda América y ejemplos son el “nepzualritzin” del Anahuac y las cuerdas empleadas por los zuñis durante las ceremonias del invierno” (p. 108). De igual forma, según el etnohistoriador José Bengoa (2002), la cultura mapuche, al sur del continente, también utilizaba un sistema mnemotécnico para recordar y transmitir mensajes, basado en cuerdas y nudos, llamado “prom”.

¹³ Ver Anexo 4.

Cuerda principal	Un anónimo poeta andino ideó la escritura en hilos
Cuerda colgante 1	Todo podía ser posible en la continuidad de una poesía sin palabras
Cuerda colgante 2	Poesía casi secreta
Cuerda subsidiaria 2.1	Cifrada en colores y transmitida de generación en generación
Cuerda colgante 3	Había nudos
Cuerda subsidiaria 3.1	Pequeños que representaban otros kipuemas
Cuerda colgante 4	La poesía era cotidiana
Cuerda colgante 5	De modo que un verso podía tener el color del mar

Este texto evidencia características metarreflexivas, la intención que lo motiva es vincular esta nueva poética directamente con la cultura andina y con el quipu como forma escritural, como un sistema de transmisión del conocimiento intracultural que remite a la matriz cultural con la cual se identifica el sujeto escritural. A través de los *quipullagemas*, Ayala alude a la condición cotidiana de las manifestaciones culturales andinas, tales como los cantos y los quipus, pues el conocimiento oral pasa de generación en generación, como el quipu “pasa de mano en mano”. Se trata de la memoria colectiva que reactivan los *quipullagemas*, estableciendo así tramas con la tradición (Espino, 2010).

Otra forma de vinculación con la cultura andina se presenta mediante la equiparación entre el sujeto textual y el *quipucamayoc*,¹⁴ en tanto que sus roles se homologan en esta poesía “casi secreta” y “cifrada en colores”, pues el sujeto de la enunciación es el heredero de ese “anónimo poeta” que “ideó la escritura en hilos” y, por lo tanto, continuador de una tradición cultural. El uso cotidiano al que alude el texto, dice de la relación que el empleo de los quipus “estaba muy difundido y lo aprovechaba el hombre común para su uso personal, como lo demuestra el hecho de que nuestro instrumento ha subsistido precisamente bajo este aspecto entre los pastores de la sierra peruana” (Radicati di Primeglio, pp. 134-136). Este poeta quiere hacer del quipu una fuente escritural y restituir su uso cotidiano por medio de la palabra poética, para así resituarlo en un nuevo contexto, haciendo dialogar dos nociones muy distintas de escritura, dos epistemes diferentes, por eso este *poeta quipucamayoc*, hacedor de *kipuemas*, es un sujeto transdiscursivo y heterogéneo que, a pesar de su condición bicultural, asume y escoge su herencia indígena, la escritura de sus ancestros, convirtiéndola en memoria reactivada.

Ya asumida esta condición textual, el *poeta quipucamayoc* de *Cábala para inmigrantes*, en cambio, busca plasmar la experiencia de la migración y la cercanía de la muerte como móvil de la escritura. En este sentido, los textos que responden a estas características temáticas y textuales son “Otra vez ha regresado la muerte...” (Collage n° 227), “Reconozco sobre la nieve los pasos de la muerte...” (Collage n° 169) y “Llegará la muerte una tarde en que haya escrito un poema para ti...”

14 La noción de *quipucamayoc* alude tanto a los archivos de quipus que, en su tiempo, constituían verdaderas bibliotecas, como a las personas cuyo “oficio exclusivo era valerse de los nudos para fines típicamente burocráticos” (Radicati di Primeglio, p. 134), función transmitida de generación en generación.

(Collage n° 127), pero debido a su representatividad, solamente analizaremos el primer texto, ya que en su estructura y tratamiento temático es particularmente significativo de nuestro planteamiento. El texto dice lo siguiente:¹⁵

Cuerda principal	Otra vez ha llegado la muerte y la he visto en el jardín cuando escribía para ti
Cuerda colgante 1	Será un viernes que regrese de la muerte
Cuerda colgante 2	me abrazará y juntos navegaremos río arriba
Cuerda colgante 3	hasta tramontar la extensión de la Laguna de la Muerte
Cuerda colgante 4	cuando termine el tiempo y empiece el ciclo sin retorno
Cuerda colgante 5	tendré listo mi equipaje y mi conciencia estará tranquila
Cuerda colgante 6	Nada debo ni me deben, perdono las ofensas que me hicieron
Cuerda colgante 7	Perdono a quien me amenazó con ultrajarme si publicaba una cronivela
Cuerda colgante 8	perdono a quienes me persiguieron implacablemente como un animal
Cuerda colgante 9	perdono a quien confié mi habitación en París y robó mis enseres
Cuerda subsid. 9.1	He lavado mi corazón con la lluvia que cae en Jacha Xa a la humanidad
Cuerda colgante 10	y no me causa temor si la muerte llegara una tarde
Cuerda colgante 11	que esté escribiendo un libro de quipullagemas
Cuerda colgante 12	Si hay algo que me duele mucho más
Cuerda colgante 13	es no haber podido hallar el anillo que perdí en Fontaine Blue
Cuerda colgante 14	Eso es todo, no me arrepiento de haber dicho
Cuerda colgante 15	que tarde o temprano acabará el reino de odio a la humanidad
Cuerda colgante 16	Me he convencido de que la civilización es una inmensa cárcel
Cuerda colgante 17	de las que solo nos libera la muerte que es otra forma de vida

En este texto, donde surge la denominación textual *quipullagema*, como forma escritural que vincula lo occidental con lo andino, la enunciación recuerda un testamento, una escritura para posteridad donde el sujeto textual da cuenta de una especial manera de enfrentar la muerte, no como fin de la existencia si no como trascendencia. Más allá de la impronta autorreferencial y testimonial que marca parte del *quipullagema*, en este se pueden apreciar ciertas claves culturales que dan cuenta de la profunda integración del mundo andino.

En primer lugar, la muerte se anuncia aquí como presagio de la inminente partida. La muerte personificada persigue constantemente al sujeto lírico; así, la cuerda principal se inicia diciendo: “otra vez ha llegado la muerte” indica su presencia la recurrente en la cotidianidad, y haberla “visto en el jardín cuando escribía para ti”, pues en la cultura andina la muerte siempre se anuncia. En este sentido, según Lumperio Mamani (2001), para la cultura aymara la concepción de la muerte y del mundo es “diferente de la visión de Occidente, por cuanto todo lo que existe en el mundo tiene vida, y todos sus elementos tienen la virtud de relacionarse y, además, transcurren por sus respectivos ciclos vitales”, aspecto que se replica en la visión de la muerte, pues, “se percibe como una forma de vida, que ocurre después del fallecimiento. Para ello es necesario morir (o “permanecer dormido”). Existe la creencia

15 Ver Anexo 5.

de que en esta nueva condición la vida se desarrolla con las mismas peculiaridades en que este mundo” (Mamani, 2001, p. 236). Esto explicaría por qué la muerte puede aparecer personificada en este texto como un ser fulminante y por qué su presencia constituye un augurio, debido a que “en el mundo aymara, los fallecimientos son posibles de percibirlos antes de que ocurran” (2001, p. 237) y está se puede manifestar de diferentes formas, sobre todo, en los sueños.

En la cultura andina la muerte es un rito, un sistema, tanto así que la ruta que lleva a la trascendencia hacia el Alax Pacha se prepara mediante un complejo sistema simbólico, dentro de la cual los presagios son sólo una parte constitutiva de él, pero que continúa con el velorio, el entierro, el despacho del muerto (o *alma despacho*, según Robin, 2005) y la celebración de Todos los Santos. En tanto nueva forma de vida, con la muerte el alma transita, viaja, de modo que “los difuntos se convierten en migrantes al otro mundo”, motivo por el cual la ritualidad considera que “al momento de emprender su viaje les dan de comer, les dan de beber, les dan vestido, les dan una parcela, le hacen participar de sus fiestas, es decir, les dan lo necesario para que se realicen en esta como en la otra vida” (Acosta Veizaga, 2001, p. 70).

El *quipullagema* de Ayala, en este sentido, no se encuentra alejado de estas coordenadas culturales sobre la muerte, las primeras cuerdas expresan con claridad este posicionamiento: “Será un viernes que regrese de la muerte/ me abrazará y juntos navegaremos río arriba/ hasta tramontar la Laguna de la Muerte/ cuando termine el tiempo y empiece el ciclo sin retorno/ tendré listo mi equipaje y mi alma estará tranquila”. El alma viajera debe transitar hacia nuevas fronteras provista de un equipaje simbólico que ayudará a alcanzar su destino. La alusión al agua, al río como lugar de paso, constituye un referente simbólico en tanto que el agua es el símbolo del flujo cósmico en los Andes, pues “además de ser fuente de vida, es un camino para trasladarse y puerta de escape” (Lozada, 2006, p. 101), por lo tanto, no es de extrañar que las almas de los difuntos deban volver al origen de la vida para comenzar una nueva. Asimismo, el antropólogo Gerardo Fernández Juárez refiere, en relación con los ciclos de la vida, que: “tras la muerte, efectuada la ceremonia de los ocho días, el difunto emprende un agotador camino por sendas espinosas debiendo atravesar una gran masa de agua (lago, río Jordán) ayudado por un perro negro” (1995, p. 76), que lo ayudará a sortear los peligros del viaje.

En este contexto, la limpieza del cuerpo, el lavatorio de sus pertenencias, permite que quienes están cerca no se contaminen con la muerte, sin embargo, en el *quipullagema* de Ayala es el sujeto lírico quien realiza el ritual de limpieza de su propio cuerpo y de su alma, liberándose, mediante la escritura, de las cargas que ha debido llevar en su vida: “He lavado mi corazón con la lluvia que cae en Jacha Xa a la humanidad/ y no me causa temor si la muerte llegara una tarde/ que esté escribiendo un libro de quipullagemas”. La muerte, de este modo, es esperada y resulta ser uno de los aspectos fundamentales mediante los cuales el hablante, un migrante andino en París, se vincula con la cultura y cosmovisión de sus raíces.

Los nudos de la escritura de los *quipullagemas* y de este poeta *quipucamayoc* son, en definitiva, la escritura poética como forma de recuperación de los elementos constitutivos de su cultura y la escritura autorreferencial como forma de mediación entre los referentes culturales externos adquiridos mediante la migración y la cultura andina, base sustancial de la subjetividad de un *quipucamayoc* en tránsito, que se mueve entre fronteras culturales y cosmovisionales, y fronteras entre distintos tipos de mundo (el mundo de la vida y el mundo de la muerte), pero que interpreta su experiencia con ojos andinos.

V. Conclusiones

El análisis de la propuesta estética de José Luis Ayala, especialmente los *poemas acéntricos* y los *quipullagemas* son una de las posibles formas en que se presenta la *heterogeneidad textual* y la *neovanguardia* en una obra especialmente dinámica y compleja.

En primer lugar, *Cábala para inmigrantes* forma parte de un repertorio textual surgido en el contexto de la literatura indígena contemporánea que se caracteriza porque sus autores responden a una condición *transdiscursiva* (Rodríguez, 2013), lo que les permite tender puentes entre la cultura indígena y la occidental, pues se encuentran en una realidad intercultural; no obstante, en su mediación cultural estos escritores han debido dar cuenta del complejo choque epistemológico que significa el estar sumergidos entre dos universos culturales. Estas obras constituyen *enunciaciones heterogéneas* (Rodríguez, 2009) porque tienden a optar por una de las dos heredades, mostrando con la escritura, los conflictos que actualmente enfrentan las culturas indígenas y los sujetos mestizos.

En segundo lugar, obras como ésta se caracteriza por su compleja estructura textual, lo que da cuenta de la voluntad experimental que mueve estos proyectos estéticos. En este sentido, hemos identificado la *heterogeneidad textual* como la confluencia en el texto de diversas formas de expresión, géneros literarios y tipos de discurso, cuyo objetivo puede ser tanto generar una profunda interrelación entre el argumento, motivo o tema de la obra y la manera en que ésta se expresa, como también constituir por sí mismo un modo de reflexionar sobre la función del texto literario, de los géneros y del sistema de representación en la literatura, tratando, asimismo, de superar los cánones estéticos y proponer una refundación estética basada en nuevos paradigmas.

Esta última característica nos hace pensar que en estas obras existe una vinculación con el espíritu que animó las vanguardias literarias de la primera mitad del siglo veinte en Hispanoamérica y, en el caso peruano, creemos que ello se debe, principalmente, al modelo que para la literatura indígena contemporánea ha significado la vanguardia andina en Puno (en las figuras de Gamaliel Churata y el grupo Orkopata y, por supuesto, también Carlos Oquendo de Amat), principalmente en

la original manera en que los autores pertenecientes a la generación surgida en los años veinte han vehiculizado la relación entre la obra literaria y el sustrato cultural andino. Así, creemos que la renovación de la vanguardia, que nosotros identificamos como *neovanguardista*, se presenta mediante tres aspectos que se relacionan, por cierto, con la heterogeneidad textual. El primero expresa la relación con que la metarreflexión constituye un eje escritural, a través del cual la intención es el cuestionamiento de los modos de hacer literatura; en segundo lugar, se aprecia una voluntad experimental que apunta a desafiar la estructura y configuración del texto literario; y, en tercer lugar, estas obras expresan una particular manera de vincular el arte con la vida y la política. Por ello en textos como *Cábala para inmigrantes*, podemos observar que en la obra existe una estrecha relación entre el sujeto escritural y el sujeto autor, de tal modo que aspectos de la biografía atraviesan la escritura, lo que se comprueba cuando vemos que el texto incluye “documentos de la realidad” (recortes de periódico, por ejemplo), que tiende a darle un soporte a la historia del protagonista. La vinculación política, en tanto, se plasma en la crítica que el migrante andino realiza de la razón occidental y la cultura que lo rechaza por su diferencia.

Podemos identificar estas características en el corpus textual que hemos seleccionado, pues tanto los *poemas acéntricos* como los *quipullagemas* dan cuenta de que la obra de Ayala es de carácter *neovanguardista* y *textualmente heterogénea*. En primer lugar, hemos analizado los poemas acéntricos de Ayala en relación a la estructura y finalidad que tenían los textos de Carlos Oquendo de Amat, y ello nos ha permitido proponer que existe una concordancia entre esta forma textual y el simultaneísmo lírico de la poesía de cuño cubista. Así, hemos podido ver que al igual que en la poesía de Oquendo de Amat, en los textos de Ayala lo acéntrico tiene como objetivo dotar a la poesía de movimiento y de carácter cinético para que las imágenes que se proyectan en la lírica se presenten mediante el contrapunto y la simultaneidad. En los textos de Ayala lo acéntrico permite la actividad cooperativa del lector empírico que puede moverse por el texto construyendo nuevos sentidos en la lectura; por este motivo, entendemos que este tipo de textos permite una revisión y superación de las formas escriturales céntricas y lineales.

En segundo lugar, hemos querido dar cuenta de los *quipullagemas* como una forma de *heterogeneidad textual* a través de la cual se moviliza la escritura occidental y el pensamiento andino. Los *quipullagemas* de Ayala cumplen con los objetivos que hemos identificado para la *heterogeneidad textual*: al ser una escritura caligramática que replica la estructura y visualidad del quipu andino, éste mismo complementa el tema de la obra, es decir, la conjugación de epistemes culturales distintos en la psiquis de un sujeto que busca rescatar los elementos fundamentales de su cultura; a la par de lo anterior, vemos que se reflexiona metapoéticamente sobre esta forma escritural única, y por ello podemos identificar al sujeto escritural con la figura de los antiguos *quipucamayoc*, en tanto que su objetivo es restituir la cultura andina mediante la palabra poética y, especialmente, por medio del quipu como elemento

cultural privilegiado. Con los *quipullagemas* es que la escritura heterogénea de José Luis Ayala establece vínculos con el universo cultural andino, donde están los nudos de la escritura.

Referencias

- Acosta Veizaga, Orlando. (2001). “La muerte en el contexto Uru: el caso Chipaya”. *Revista Chungará* 33, N° 2 pp. 259-270.
- Apollinaire, Guillaume. (S/f). “Les fenêtrés”. Ed. y trad. Roger Shattuck. Selected Writings. New York: New Direction Books: 40-42.
- Areta Marigó, Gema. (2006). “La poesía acéntrica de Carlos Oquendo de Amat”. Poesía Hispanoamericana. Imagen, Ed. Mariluci Guberman. Río de Janeiro: Universidad Federal de Río de Janeiro, pp. 69-80. <https://goo.gl/Xhhg2w>
- Ayala, José Luis. 1988. *Poesía para videntes*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- (2003). *Cábala para inmigrantes. (Antilaveno/Poemallages)*. Lima: Noceda Editores SAC.
- Belli, Carlos Germán. (2005). “Oquendo de Amat panvanguardista”. *Dedocrítico, Revista de literatura* 11, XI, pp. 47-68.
- Bengoa, José. (2002). *Historia del pueblo mapuche (siglo XIX - XX)*. Santiago: LOM.
- Bueno Chávez, Raúl. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo editorial, 2004. <https://goo.gl/36xnch>
- Cornejo Polar, Antonio. (2011). *Escribir en el Aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima/Berkeley: Latinoamericana Ediciones- CEP.
- Delaunay, Robert. (S/f). “Notas sobre el simultaneísmo (1913)”. Ed. Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. 3° ed. Madrid: Ediciones Akal, pp. 75-76.
- Espezúa Salmón, Dorian. (2007). “Vanguardismo andino en el Boletín Titikaka (1926-1930)”. *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 18, 16, pp. 219-245.
- Espino, Gonzalo. (2010). *Literatura oral o literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Fernández Juárez, Gerardo. (1995). *El banquete aymara. Mesas y yatiris*. La Paz: Hisbol.
- Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Akal.
- Galindo, Oscar. (2013). “Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos”. *Taller de letras* 52, pp. 11-37.
- Galván, Verónica. (2002). “Discursos fronterizos”. *Diálogos Latinoamericanos* 6, pp. 21-31.
- Hernando, Ana María. (2004). “El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera”. *Revista de Literaturas Modernas* 34, pp. 109-120.

- Lienhard, Martín. (1992). *La voz y su huella. Escritura y conflicto cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Editorial Horizonte.
- Lozada, Blitz. (2006). *Cosmovisión, historia y política en los Andes*. La Paz: Producciones CIMA.
- Mamani, Luperio David Onofre. (2001). "Alma Imaña. Rituales mortuorios andinos en las zonas rurales aymara de Puno circunlacustre (Perú)". *Revista Chungará* 33, N° 2, pp. 235-244.
- Mamani, Mauro. (2009). *Poéticas andinas. Puno*. Lima/ Barcelona: Pájaro de fuego Editores- Instituto de Investigaciones Humanísticas, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Mayor de San Marcos - Guaraguao, Revista de Cultura Latinoamericana (CECAL).
- Mendoza Borda, Gloria. (2005). "El grupo oquendiano de Puno". *Dedocrítico, Revista de literatura* 11, XI, pp. 135-145.
- Morales, Leonidas. (2001). *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Murra, John. (1975). *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos ediciones.
- Noriega Bernuy, Julio. (2012). *Caminan los apus. Escritura andina en migración*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Oquendo de Amat, Carlos. (2005). *5 metros de poemas*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma. (Edición facsimilar).
- Paz, Octavio. (1992). "Poemas mudos y objetos parlantes (André Bretón)". *Vuelta* 182 pp. 12-14. <http://www.lettraslibres.com/pdfmex/98691>
- Radicati di Primeglio, Carlos. (2006). *Estudios sobre los quipus*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial; COFIDE; Instituto Italiano di Cultura.
- Rodríguez Monarca, Claudia. (2009). "Enunciaciones heterogéneas en la poesía indígena actual de Chile y Perú". *Estudios Filológicos* 44, pp. 181-194.
- (2013). "Los espacios de la poesía indígena: agenciamientos y metatextos". *Taller de letras* 52, pp. 157-174.
- Robin, Valérie. (2005). "Caminos a la otra vida. Ritos funerarios en los Andes peruanos meridionales". Molinié, Antoinette (comp.). *Etnografías del Cuzco*. Cuzco/Nanterre: Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas / Instituto Francés de Estudios Andinos / Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative.
- Solomon, Frank. (2004). *The coord keepers: khipus and cultural life in a Peruvian Village*. Durham: Duke University.
- Urton, Gary. (2003). *Signs of the Inka Khipu. Binary coding in the Andean Knotted-Strings records*. Austin: University of Texas Press.

ANEXOS

Anexo 1: "La realidad y el deseo"

LA REALIDAD Y EL DESEO

Paso a paso la escritura

avanza
determina
abrevia
salta
vence
derriba
derrumba
acorta
la distancia entre la imaginación y el deseo.

Deja impresas sus huellas
sobre la fresca arcilla de la intemporalidad.

A veces

Es una pregunta	una palabra esdrújula
un gesto	una mujer mirando al mar
un libro abierto en la mañana	un poema aún no escrito
un ave que cruza el cielo	la voz de un niño
un amor inexistente	un inesperado adiós

Entonces es posible

renacer remontar retomar revertir regresar
hasta la primera oración escrita en lienzos del espacio.
Por tanto:

Afirmar que la futura poesía
emergerá del dominio del sortilegio,
la significación y la magia.

Anexo 3: "Final del camino"

un fulgor
un indicio
un postor
una palabra
un resquicio
un muro
una luna
un arroyo
una golondrina
una autanico
una lámpara
una sombra
una duna
un desierto
un resplandor
un paisaje
un animal
una ciénaga
una ventana
un niño
una llave
una forada
un ave
una palabra
una pregunta
una fuente
una niña
un anciano
un desierto
un atajo
una promesa
un poema
una persona
un fuesito

(u) atormentado (a)
 (a) primer (a)
 (x) invisible
 (z) silencioso (a)
 (x) extraño (a)

RE final del camino hay

(x) permanente
 (x) callado (a)
 (x) oculto (a)
 (x) impalpable
 (x) última (o)

e
 s
 b
 e
 n,
 a
 r
 d
 o
 t
 e

Pero más allá
 está la agitación de la para encontrarte
 contigo mismo.

(*) Con estos adjetivos pueden alternarse las frases y armarse varios textos.

Anexo 4: "Un anónimo poeta andino ideó la escritura en hilos"

Un anónimo poeta andino ideó la escritura en hilos
de modo que un verso podía tener el color del mar.
La poesía era cotidiana y podía pasar de mano en mano
habían ruidos
seguimos que representaban otros síquemas
pasarían casi secretos
criada en colores y transmitida de generación en generación
todo podía ser posible en la contumacia de una poesía sin palabras

La doctrina de la libertad en el pensamiento ácrata: de Manuel González Prada y Manuel y Delfín Lévano a Avram Noam Chomsky

Leonel Patricio Silva Montellanos

Universidad: Universidad Nacional Mayor de San Marcos
leonel.silva@unmsm.edu.pe

Resumen

Analiza, bajo la metodología analítico-hermenéutico, los aportes de Manuel González Prada y Manuel y Delfín Lévano, exponentes del pensamiento libertario peruano de inicios del siglo XX y los confronta con los de Noam Chomsky. Propone que el discurso ácrata se legitima como crítica radical de los sistemas políticos imperantes en occidente (Monarquía, Dictadura, República democrática) desde mediados del siglo XIX, luego de constatarse las carencias de estos sistemas de gobierno para resolver los problemas económicos y sociales. El discurso ácrata surge como la confluencia del liberalismo y el socialismo, y como *corpus* teórico se halla vigente y puede ser considerado como filosofía o cosmovisión con implicancias ontológicas, axiológicas, éticas, gnoseológicas.

Palabras clave: Acracia, Anarquía, Democracia, Ética, Filosofía, Libertad

Abstract

Analyses, under the analytical methodology-hermeneutic, the contributions of Manuel González Prada and Manuel and Delfin Lévano, exponents of the Peruvian libertarian thought of the beginnings of the twentieth century and confronts them with those of Noam Chomsky. He proposes that the anarchist discourse is legitimized as a radical critique of the prevailing political systems in the West (monarchy, dictatorship, Democratic Republic) since the mid-nineteenth century, after the shortcomings of these systems of government were found to solve economic and social problems. The discourse anarchist emerges as the confluence of liberalism and socialism, and as a corpus theoretical is in force and can be considered as a philosophy or worldview with ontological implications, axiological, ethics, Gnoseológicas.

Keywords: Acracy, Anarchy, Democracy, Ethics, Philosophy, Freedom

La doctrina de la libertad en el pensamiento ácrata: de Manuel González Prada y Manuel y Delfín Lévano a Avram Noam Chomsky¹

1. La doctrina de la libertad en el pensamiento de Manuel González Prada

Manuel González Prada, luego de su paso por el nacionalismo y la creencia republicana define a su obra en el sentido positivo de la acracia, la revolución genuina de tierra y libertad. Más esta revolución, no será como las anteriores, producto de la verticalidad jerarquizante: la acracia habrá de darse entre seres humanos libres, iguales y solidarios. Este sería su aporte original. En la acracia no reina el espíritu de milicia ni de política; no hay propiedad ni trabajo que enajenar. Es un acuerdo social basado en principios éticos sólidos y no en liderazgos ni oportunismos.

Lo problemático de este modelo o proyecto social es que apela a la conciencia y a los escrúpulos de las personas; por tanto, no acepta concesiones motivadas por el temor o el uso de la fuerza. Esta dificultad precisamente constituye la riqueza de la acracia como filosofía, pues se espera, en tanto doctrina, una validación práctica hecha realidad por mejores seres humanos —esto es, mejores personas—; que asuman la vida y complejidad con la entereza de ser responsables y altruistas, formados y capacitados para la crítica y el análisis.

Si observamos la historia de la civilización occidental, en la antigua Grecia y Roma, en el Medioevo europeo; primero bárbaro, luego cristiano, siempre algo falló. Cuando la sociedad estaba lista para asumir colectivamente sus responsabilidades, aparecía un grupo de intrigantes, hábiles en la negociación y el manejo del poder y se hacían del dominio de la situación. Luego vinieron antecedentes como el Renacimiento, la Modernidad, la Reforma, la Ilustración, las revoluciones antimonárquicas y liberales, etc., pero el panorama siguió siendo el mismo.

1 Se menciona el nombre completo del lingüista norteamericano: Avram Noam Chomsky, como señal de respeto a su origen judío; en tanto él mismo firma como Noam Chomsky, decidí corregir y evitar desconciertos innecesarios. Me parece pertinente dejar constancia de esta aclaración.

Este examen de las diversas circunstancias históricas reafirmó la postura aristotélica: existen seres que nacen para ejercer el dominio y seres que desde su nacimiento están destinados a ser dominados. Con ello se justificó una teoría de la historia que contemplaba como parte natural de la esencia humana la violencia, la injusticia, el abuso, la prepotencia, la arbitrariedad, etc., relegando al reino de la *utopía*² toda esperanza de justicia. Había nacido el principio del egoísmo y la amoralidad. Este fue el sustento de las prácticas políticas como el mercantilismo, la industrialización, el colonialismo, el capitalismo, la guerra, etc. Así nos acostumbramos a la civilización del oro y el plomo.

1.1 Acercamiento teórico al pensamiento de Manuel González Prada

Nadie espera ya que de un Parlamento nazca la felicidad de los desgraciados ni que de un gobierno llueva el maná para satisfacer el hambre de todos los vientres. La oficina parlamentaria elabora leyes de excepción y establece gabelas que gravan más al que posee menos; la máquina gubernamental no funciona en beneficio de las naciones, sino en provecho de las banderías dominantes. (...) Reconocida la insuficiencia de la política para realizar el bien mayor del individuo, las controversias y luchas sobre formas de gobierno y gobernantes, quedan relegadas a segundo término, mejor dicho desaparecen. Subsiste la cuestión social, la magna cuestión que los proletarios resolverán por el único medio eficaz: la revolución. No esa revolución local que derriba presidentes o zares y convierte una república en monarquía o una autocracia en gobierno representativo; sino la revolución mundial, la que borra fronteras, suprime nacionalidades y llama la humanidad a la posesión y beneficio de la tierra.

(González Prada, 1905/2010)

Manuel González Prada señala la problemática vigente, su escepticismo respecto del modelo democrático parlamentarista, según su argumento, la república basa su existencia en instituciones de legalismo abstracto, profundamente deshumanizadas y al mismo tiempo, basa su eficacia, en el poder del oro y el plomo: el dinero y el uso legal de la violencia y de ser necesario, la instrumentalización de la muerte. Este escepticismo no es patrimonio del notable pensador y poeta peruano.

En el siglo XIX, producto del estudio y confluencia de doctrinas complementarias como el socialismo y el liberalismo, surge el discurso ácrata (Bakunin, 1871/2002), que nuestro paradigmático pensador adhiere. Esto le lleva a una exigencia reafirmante de la crítica cuestionadora de lo *establecido*. Recordemos que el Perú terminaba de soportar la embestida invasora del ejército chileno, convertido en instrumento de una oligarquía sureña, sirvienta del imperialismo inglés. Esta guerra de conquista mostró el lado más terrible y desolador de la violencia institucionalizada. De ahí, a decepcionarse de instituciones políticas que legitiman la fuerza y la brutalidad y adherir al pensamiento ácrata, hay sólo un paso y Manuel

2 Aquello que no tiene ni tendrá lugar en el mundo objetivo de la historia.

González Prada, lo dio. Su gesto fue la consecuencia de una auténtica reflexión, entendiendo por esta, el ejercicio cuidadoso de la capacidad racional, enfocada en una dimensión axiológica y ontológica. He aquí un ejemplo de la vinculación entre acracia y filosofía.

Observemos como primer elemento del problema que la acracia es la reacción espontánea de la naturaleza humana, pasada por el tamiz de la razón, ante una situación de arbitrariedad. Segundo, se caracteriza por ser una genuina y legítima rebeldía ante situaciones que no pueden esperar más por su solución. Debe recordarse que, en el *Mundo civilizado*, siempre hubo lugar consagrado para el ejercicio del poder. A ello podría oponerse, como tercer elemento, que condiciona la necesidad de la crítica, que al menos, en términos morales, siempre hubo justificación para la divergencia, para el derecho a la negación.

1.2 Contexto cultural del pensamiento de Manuel González Prada

Los intelectuales sirven de luz; pero no deben hacer de lazarillos, sobre todo en las tremendas crisis sociales donde el brazo ejecuta lo pensado por la cabeza. Verdad, el soplo de rebeldía que remueve hoy a las multitudes, viene de pensadores o solitarios. Así vino siempre. La justicia nace de la sabiduría, que el ignorante no conoce el derecho propio ni el ajeno y cree que en la fuerza se resume toda la ley del universo. Animada por esta creencia, la humanidad suele tener la resignación del bruto: sufre y calla, Más de repente, resuena el eco de una gran palabra, y todos los resignados acuden al verbo salvador, como los insectos van al rayo del sol que penetra en la oscuridad del bosque. (...) Toda revolución arribada tiende a convertirse en gobierno de fuerza, todo revolucionario triunfante degenera en conservador. ¿Qué idea no se degrada en la aplicación? ¿Qué reformador no se desprestigia en el poder? Los hombres (señaladamente los políticos) no dan lo que prometen, ni la realidad de los hechos corresponde a la ilusión de los desheredados. El descredito de una revolución empieza el mismo día de su triunfo; y los deshonorados son sus propios caudillos.

(González Prada, 1905/2010)

Aún con otros rostros y nombres, se asentó una tradición de la inconformidad y la ruptura, la crítica racional. Por ejemplo, la divergencia entre José de San Martín y Simón Bolívar, ambos necesitaban acabar con el poderío militar del virreinato del Perú, para asegurar la independencia de la Argentina y de la Gran Colombia. No fue desinteresada solidaridad independentista la que los trajo al Perú; ambos coincidían en la necesidad de la liberación y, sin embargo, sustentaban enfoques distintos: republicano el caraqueño; y monárquico-constitucionalista el rioplatense. Finalmente, se impuso la doctrina bolivariana.

Es verdad que ambos creían en la necesidad de acabar con el yugo español pero el punto débil, la inconsistencia de sus postulados, radicaba en que su crítica política se detenía en los protocolos y protagonismos; no abordaban el asunto de la libertad con la radicalidad necesaria. Redujeron la liberación a un cambio de banderas,

de insignias.³ Así, una vez más, en la historia, la libertad se redujo a proclama ceremoniosa. Ciertamente, pudo haber republicanos honestos como José Faustino Sánchez Carrión “El solitario de Sayán”, pero fueron la excepción.

Como intelectual ilustrado, González Prada tenía conciencia de las necesidades históricas y sabía que la auténtica libertad radicaba en las propias capacidades del hombre. Cuando luego del desastre de la guerra del Pacífico opta por la acracia, este fue un acto de madurez espiritual, sustentado en la problemática y dificultades respectivas. Se colige que la liberación no es producto de la inmadurez, sino de la responsabilidad.

Luego de constatar la improductividad del sistema republicano, como ácrata convencido, González Prada señala el aporte del rasgo definitivo del discurso libertario: la prioridad del factor social y económico. América Latina, a inicios del siglo XIX, después de la formación de las repúblicas continuaban los contrastes marcados por la desigualdad, la exclusión, la existencia de privilegios y sometimientos. El Perú que conoció Manuel González Prada, a comienzos del siglo XX, era un notable ejemplo de toda esa cultura de arbitraria inmadurez, convivencia, dogmatismos e ignorancias.

Sirva el Perú de la época, con su incipiente desarrollo, con sus notables desigualdades de bastardías y abolengos, como un ejemplo de aquello en que se había convertido el nuevo mundo como consecuencia de la brutalidad del voraz modelo de desarrollo capitalista occidental: ciertamente, la barbarie fue ejecutada contra bolivianos y peruanos, mal organizados, por los soldados chilenos. Pero, como se recordó, esta guerra de conquista⁴ sólo fue hecha para complacer y satisfacer los apetitos del imperialismo inglés. ¿No habían acaso luchado juntos, ambos pueblos, en las batallas de Junín y Ayacucho, para acabar con el yugo español? La burguesía y oligarquía chilenas tuvieron el objetivo claro desde el comienzo. Implementaron un sistema educativo que sirviese a sus intereses. La ideología de la envidia y el odio hacia el otrora poderoso virreinato fue ingresando en la mentalidad del pueblo. Por eso el soldado chileno fue cruel y despiadado.

La herida estaba abierta cuando González Prada, da el giro en su pensamiento. Tuvo la lucidez de percibir que la decadencia y sordidez del modelo capitalista tenía su más grande expresión en la violencia de la guerra. De ahí su escepticismo y su distanciamiento del nacionalismo; el cual no era más que la justificación de nuevas

3 El presidente Ramón Castilla, militar, abolió el tributo indígena (5/7/1854) y la esclavitud de los afrodescendientes (5/12/1854) —durante su mandato en 1849 se inició la inmigración china que operaron como siervos y vieron en las tropas chilenas, en la guerra del Pacífico, a sus libertadores—. (Basadre, 1998).

4 Alrededor de 1830, el ideólogo chileno Diego Portales, teorizaba acerca de la necesaria expansión chilena hacia el norte. Así, se estaba copiando el modelo expansionista estadounidense que arrasó con las poblaciones nativas originarias de Norteamérica: (Biblioteca Nacional de Chile, 2016).

violencias e intolerancias. Se explica así su crítica racional de la situación imperante y el trascendental significado de sus planteamientos.

González Prada habla de revolución, de la revolución ácrata por la tierra y la libertad (Loach, 1995).⁵ A su retorno de Europa observa la realidad peruana desde otra perspectiva, algo que no hubiera logrado hacer de mantener la concepción republicana y nacionalista que en el pasado lo motivó. No es un caso extraño en el contexto del movimiento ácrata mundial: el mismo Mijail Bakunin (1871/2002), ácrata ruso, tuvo formación militar y fue nacionalista eslavista y republicano, antes de abrazar el pensamiento ácrata.

Si se ha admitido al nivel de las abstracciones teóricas que el pensamiento y la actitud libertarias son el resultado de la interacción de los discursos socialistas y liberales, no tiene por qué extrañar que, en el mundo concreto de las prácticas sociales, los pensadores revolucionarios hayan experimentado en su propia vida, similar proceso de evolución y maduración ideológica.

Los hombres que viven insertados en el mundo de la historia participan de procesos económicos y sociales que los condicionan y muchas veces, los determinan. El producto de esa dinámica de las fuerzas sociales es la cultura que queda registrada en determinado tiempo y lugar. Por eso no es de extrañar que brillantes teóricos como Karl Marx y Friedrich Engels (1848),⁶ pese a su genialidad intelectual, se hayan quedado en el camino y no avizoraron las incongruencias de postular un socialismo volcado a la política y a la tradición de la verticalidad y las jerarquías. Esa sobriedad espiritual e intelectual y el consiguiente rigor teórico son otra cualidad de los planteamientos libertarios gonzalezpradianos. Su objetivo no era la refundación de la política o de la república: era el acceder a otra etapa de la historia. La justicia de la sociedad sin clases ni estructuras de dominación.

1.3 Relevancia del pensamiento de Manuel González Prada

El caso de González Prada es ejemplar si pensamos en el mundo intelectual de la época. Menos complicado hubiera sido para él, avanzar del lado de la institucionalidad, ponerse del lado de aquellos consagrados por la cultura oficial y los prejuicios y taras que lo rodeaban. Nuestro autor, con conciencia de clase, en tanto trabajador intelectual que se despoja de sus privilegios para asumir un compromiso social con los proletarios, eligió la divergencia, el disenso, la crítica de la cultura y del

5 Loach, Ken (cinista nacido en 1936): *Tierra y libertad* (Land and freedom) film sobre la revolución española, realizado desde el punto de vista trotskista. Filmado en 1995. El título hace referencia a la consigna libertaria que unió a ácratas y trotskistas frente a los enemigos comunes: el stalinismo y el falangismo. En: <http://cine.estamosrodando.com/peliculas/tierra-y-libertad/ficha-tecnica-ampliada>

6 Marx, Karl: (1818-1883), Engels, Friedrich: (1820-1895). Exponentes del socialismo autoritario europeo.

sistema imperante. Por eso nos ha parecido, a manera de ejemplo histórico que permita explicar nuestra argumentación teórica, partir de sus postulados que son genuina expresión de discurso ácrata.

Cabe recordar que el interés por la obra de este pensador peruano no es en cuanto poeta o crítico literario o testigo del desastre de la guerra; sino su labor como teórico del discurso libertario. Hacemos esto para explicar y plantear, además, la viabilidad de la crítica ácrata: Manuel González Prada, como buen ácrata, era escéptico respecto de los vanguardismos. Como genuino rebelde, no deificaba ni entronizaba a los caudillos o dirigentes. En cumplimiento de imperativos morales, depositaba su confianza en el pueblo, esto es, la humanidad y reconocía el valor de la educación y la ciencia como herramientas de trabajo y progreso.

Iniciar nuestros planteamientos citando a un pensador peruano de la talla de Manuel González Prada, permite clarificar qué entendemos por discurso y filosofía ácrata. Seguidamente, explicaremos los planteamientos de Manuel y Delfín Lévano, quienes a la par de Don Manuel, demostraron con total consistencia y solvencia teórica que la humildad de orígenes no es impedimento para realizar notables contribuciones en el ámbito de la teoría y la propuesta social.

2. La doctrina de la libertad en el pensamiento de Manuel y Delfín Lévano

Cuando Manuel y Delfín Lévano iniciaron su labor de difusores de la acracia, aún se tenía presente el recuerdo de la fratricida guerra del Pacífico.⁷ El Perú y América Latina empezaban un proceso de cambios: luego de la liberación de la corona hispánica, el imperialismo inglés había extendido sus dominios y en los siguientes años del siglo XX, no tardaría en entrar en acción el imperialismo norteamericano. En la misma época, estaban vigentes en Europa pensadores libertarios como Anselmo Lorenzo (1913),⁸ fundador de la Confederación Nacional del Trabajo (1910), —anarco-sindicato español que aún subsiste—; pensadores activistas de la envergadura de Piotr Kropotkin (1922),⁹ geógrafo y etólogo ruso, teórico del comunismo ácrata.

La producción teórico-crítica peruana, alcanzó protagonismo mundial, ya en las primeras décadas del siglo XX, se teorizaba aquí en el Perú, sobre la acracia y los fundamentos de la crítica social del sistema político vigente en el mundo occidental y en su periferia cultural latinoamericana.¹⁰ La acracia se presentaba como una

7 Interactuaron en las primeras décadas del siglo XX y estaba presente la experiencia de la primera guerra mundial.

8 Lorenzo, Anselmo (1841-1914).

9 Kropotkin, Piotr Alexeievich (1842-1921).

10 Cabe recordar que quienes consiguieron años después, la reducción de la jornada laboral a ocho horas en el Perú, en 1919, fueron los sindicalistas ácratas (Basadre, *Ibid*)

posibilidad real, era objeto de discusión y motivo de conciencia y movilización para un gran sector del proletariado urbano que, dejando su vida provinciana campesina, llegaba a las ciudades de la costa para engrosar las filas de obreros.¹¹

Cabe agregar, que un siglo después, en pleno siglo XXI, la concepción ácrata sigue vigente y recupera presencia. Por eso es relevante el pensamiento ácrata del lingüista Noam Chomsky, representante contemporáneo del anarco-sindicalismo, el tomarlo como objeto de estudio, enfocándose en su concepto de libertad, el cual nos coloca en el ámbito de la discusión ética y de la filosofía de la historia.

Como en el caso de González Prada, Manuel y Delfín Lévano, padre e hijo, manifestaban su escepticismo respecto de la política oficial. Era, pues, el discurso ácrata, centrado en el problema socioeconómico de fondo; más allá de las abstracciones creadas por la política institucional, se trataba de la revolución que confrontaría al pueblo con su propio destino. Si tal revolución mundial no se dio, entre otras razones fue por la consolidación económica, política y militar del modelo capitalista; y, por otro lado, por el establecimiento del Estado soviético en Rusia.¹²

Este viraje de la historia, debilitó la actividad del movimiento ácrata, a nivel global y redujo el anarco-sindicalismo a un activismo, basado en las huelgas que rápidamente eran compensadas en el mundo capitalista, por la sofisticación de las condiciones de vida de la clase trabajadora (Foucault, 1978-1979), (en el caso de Europa occidental y Estados Unidos), la implantación de férreas dictaduras (Rouquie, 1981) (en América Latina) y en todo caso, convirtió el debate ácrata, en una discusión propia de estudiantes e intelectuales (Breton, 1924). De ahí, la importancia, sostengo, de la obra de Noam Chomsky; entre otros, quienes sostienen la vigencia del discurso y la actitud ácrata, en el mundo contemporáneo.

2.1 Acercamiento teórico al pensamiento de Manuel y Delfín Lévano

¿Y cuando los pueblos se desengañen que, después de cuatro años de estarse destrozando, lo único que han conseguido vencido y vencedor, es más hambre y miseria? Y que por más huelgas que hagan, siempre serán las víctimas de los privilegiados capitalistas y gobernantes. ¿A quién volverán los ojos? ¿Hacia dónde dirigirán sus pasos?... (...) ¡Yo creo, pues, que los convencidos de estas verdades, en estos momentos de prueba, debemos ser sinceros con el obrero que sufre, que es nuestro hermano! ¡Es entre el pueblo, la única morada en la cual los Anarquistas Comu-

11 La viabilidad de la opción ácrata se debilitó, años más tarde, por el triunfo de la revolución bolchevique leninista en Rusia, en 1917. Más, el tiempo le daría la razón a la crítica ácrata: León Trotsky, fundador del ejército rojo, se vio obligado a partir al exilio, siendo asesinado por un stalinista en México, en 1940. Con Josef Stalin se dio el paso a la burocratización del régimen soviético y la cancelación de toda utopía, con su doctrina del “Socialismo en un solo país”.

12 Esto ilusionó a muchos miembros de la clase trabajadora, que dejaron su compromiso ácrata adhiriéndose a la militancia política marxista o la socialdemocracia (representadas en el Perú por José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista y por Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del APRA, respectivamente).

nistas debemos actuar, porque es nuestra propia casa! (...) Necesitamos hacernos entender, explicar la causa de los males sociales y el único medio para conjurarlos; la revolución hecha por los trabajadores, por todas las víctimas del régimen burgués; ¡no para matar hombres, sino para destruir todos los privilegios!” ¡Anarquistas, comunistas, siempre!

Lévano, Manuel y Delfín (2006).

Manuel y Delfín Lévano destacan como representantes del discurso ácrata en el Perú del siglo XX. Su praxis *anarco-sindicalista*, los define históricamente. ¿Cuál es la relevancia concreta de dicho discurso para la historia cultural del Perú? ¿Por qué me permito comenzar una explicación sobre el concepto de libertad de un autor norteamericano —a nivel filosófico y desde un enfoque analítico-hermenéutico— citando autores peruanos, ubicados en otro contexto espacio-temporal? Hago esta exposición porque afirmo el valor, específicamente, meta-textual del discurso ácrata. Más allá de contingencias momentáneas, la acracia se afirma como discurso fundado en valores universales que las herramientas de la crítica permiten reconocer. Esta ciertamente, es una cuestión de opción.¹³

El valor de la acracia sea en 1919 o cien años después, está vigente. El sistema capitalista se halla en profunda crisis, sostenido por su convencionalidad: las desigualdades son más evidentes. Se requiere de puntos de vista cuestionadores, el mundo entero en su complejidad podría funcionar mejor y la acracia aportaría soluciones objetivas a los graves problemas; sea en los niveles de las prácticas sociales como del discursivo de la teoría y la argumentación.

2.2 Contexto cultural del pensamiento de Manuel y Delfín Lévano

El ideal anárquico. Pero nuestro ideal es otro. No es aniquilamiento sino construcción armónica, no es odio sino amor. Doctrina integral de la vida, en las relaciones individuales o colectivas, en el orden social, político, moral y económico tiene soluciones fijas, tendencias definidas. Antiestatal en Política, comunista en Economía, pacifista en el orden internacional, preconizador de la solidaridad igualitaria en el orden social y del reinado de la naturaleza y de la satisfacción de las necesidades en el moral, el ideal anárquico amplio y grandioso busca la extirpación de las supervivencias del instinto bárbaro y salvaje, la abolición de instituciones basadas en la coacción brutal de la fuerza, el restablecimiento por la igualdad del equilibrio social, la oposición a las desviaciones y degeneraciones de los sentimientos naturales engendrados por los prejuicios y los intereses y apoyado por los principios irrefutables de la ciencia e impulsado por las deficiencias de la realidad (...) y elaborando un mundo nuevo en donde en amplia y generosa comunidad se habrá garantizado a todos estos dos principios fundamentales, estas dos

¹³ Personalmente, me defino como ácrata, tengo conciencia de mi origen proletario, andino, sudamericano, heterosexual, etc., y esto me permite reconocermé en un punto de vista que va más allá de las barreras y limitaciones que nos impone el modelo hegemónico global.

necesidades imprescindibles e inalienables y desconocidas hoy: la vida y la libertad. (...) Ese es nuestro grandioso ideal. ¡Esa es la sublime Anarquía!

Cf: Lévano, Manuel y Delfín (2006).

En un contexto histórico como el descrito ¿En qué consiste la acracia? ¿Cuál es su problematicidad? Es una situación de libertad, un reino dónde la moralidad y la justicia se hacen presentes. Allí no existe el protagonismo, el liderazgo, la aplastante jerarquía, etc.: existe la solidaridad, la amistad, la confianza. La satisfacción por participar en la creación de un mundo nuevo con una nueva historia. El imperativo categórico vigente es la necesidad de la independencia; es por ello que no bastó con que América Latina se liberase de la corona española. Hizo falta entregar la tierra, el trabajo y la riqueza producida a sus legítimos propietarios. Fue necesaria la superación de las barreras culturales que legitimaban las desigualdades como el “espíritu de casta y abolengo”, el racismo y el sometimiento del género femenino, entre otros problemas. Estas carencias por diversas razones no se dieron.

Se puede argumentar la existencia de una necesaria relación entre moralidad, historia y acracia: el ser humano está dotado de una autoconciencia que le permite actuar de modo vital; por esta razón, se ve en la necesidad de vivir en comunidad (Biehl-Bookchin, 2009), de modo organizado y reflexivo, porque la acracia es legítima anti-política, si entendemos la noción de política tal como se plantea en la Modernidad occidental, a partir de Nicolás Maquiavelo (1531/1984).

No es casualidad, en el ámbito ácrata estadounidense, contra lo que el mismo Chomsky afirma, que en su obra se dé simultáneamente un interés por la acracia y un trabajo profesional centrado en el discurso cartesiano, entendiendo la creatividad del lenguaje humano como una manifestación innata y sinónima de la libertad. (Lorenzo, 2001). Es verdad, entonces, que a) El problema del sentido de la libertad, desborda la discusión ideológica; b) Es un problema ético con relevancia concreta, le afecta tanto al campesino como al obrero o al catedrático o al pescador; c) La libertad es inseparable de la definición universal del ser humano. Es la praxis auténtica de su ser consciente.

La experiencia humana como tal es diversa, pero es susceptible de ser definida de modo lógico-lingüístico y así, ser comprendida racionalmente.

2.3 Relevancia del pensamiento de Manuel y Delfín Lévano

De modo preliminar, tenemos señaladas las propiedades de nuestro objeto de estudio: tanto en Manuel González Prada como en Manuel y Delfín Lévano, reconocemos un llamado a la revolución, al auténtico cambio social, económico y cultural. En tanto ácrata, este discurso es compartido por la reflexión anárquica de Noam Chomsky. Ahora bien, suponemos que dada la rigurosa formación científica del lingüista norteamericano este afirma, con la sobriedad que lo caracteriza, si bien se

parte de principios universales, será la contrastación con las condiciones objetivas lo que legitimará la propuesta ácrata. O sea, no hay un modelo algorítmico, mecánico, de puesta en práctica de la teoría libertaria; serán las sociedades, los consensos, los que libremente elijan participar de dicho paradigma teórico-ético-social.

Como se mencionó, existen pocos ejemplos puntuales de acracia: Cataluña y Aragón, en la España antifranquista de 1937 (Gayubas, 2012) y los kibbutzim israelíes (Kibbutz Program Center, 2012) que aún subsisten como modelo colectivo, integrados al Estado israelí. A ello habría que agregar las subculturas urbanas que se dan en Europa, Norteamérica o Latinoamérica y que se reclaman de raíces libertarias, como los Punk ingleses o los Okupas españoles de las décadas de 1980 y 1990 que sobreviven diversificados en la pluralidad de subculturas estéticas, eróticas, mass-mediáticas, etc., que se dan en la actualidad.

Como señalan Manuel y Delfín Lévano, la acracia es un ideal y como tal es una creación espiritual que manifiesta toda una concepción del mundo. Si bien deja de ocuparse de problemas tales como la existencia de un determinado Dios o la validez de cierta religión, aborda aspectos de la vida que se experimentan en el diario devenir pero que no por ello son irrelevantes o anodinos. De hecho, el trabajo, los recursos materiales tales como la vivienda, la alimentación, la salud, la formación integral mediante el estudio, la coexistencia social, la conservación del ecosistema, etc., son necesidades tangibles, reales y compartidas por todos los seres humanos.

Como ácratas convencidos Manuel y Delfín Lévano, sustentan la postura libertaria respecto de las relaciones individuales o colectivas, sea en el orden social, político, moral o económico. Para ellos, como para el surrealista francés André Breton (1993), primero está la vida.

En ello nos apoyamos para deslindar de toda mala interpretación del discurso o actitud ácratas, pretendiendo relacionarlo con formas deshumanizadas de subversión. Dichas posturas se auto descalifican como ácratas en la medida que, al introducir modos de organización basados en la jerarquía y disciplina, propiamente castrenses y represivos, invalidan toda legítima aspiración libertaria.

3. La doctrina de la libertad en el pensamiento de Noam Chomsky

Habiendo introducido el tema ácrata con autores de la tradición libertaria peruana, se pasa a la discusión estrictamente filosófica, a la calidad de la argumentación, a la sustentabilidad de lo que se afirma. Es decir, se pasa del libre pensamiento a la especulación académica, no por ello más o, menos interesante, pero si ubicada en una dimensión distinta que no cancela la crítica, sino más bien permite su reelaboración y perfectibilidad.

Supóngase, haciendo ejercicio de la imaginación, que se viviese en un mundo sometido a regularidades estrictas —más de lo que son en la cotidiana realidad

concreta— que fuese imposible y con ello, impensable la posibilidad de introducir modificaciones. ¡Este mundo no estaría hecho para ser habitado por seres humanos! Y esto porque, el sentido de humanidad implica necesariamente azar, discontinuidad, dinamismo, autocorrección, retroalimentación, etc. Con este argumento último se desbarata este experimento mental. Para que exista noción de historia, tiene que haber noción de cambios. Pues bien, esto lleva, a adelantar la defensa de la hipótesis central del presente estudio, cual es, el sentido de la libertad en la obra de Noam Chomsky.

La condición de libertad es inherente a la vida humana. Si bien, a nivel de ideas, existen estructuras fijas, precisamente paradigmáticas, en el mundo concreto de la vida social, en nombre de la defensa de dichas categorías conceptuales y axiológicas, se actúa eligiendo constantemente y esto ya es reconocimiento de dinámicas y rupturas. Puede concluirse, por ahora, que no hay tal incongruencia entre el desarrollo de los hechos en el mundo, el conocimiento metódico que se tiene de éste y la reflexión que genera.

3.1 Acercamiento teórico al pensamiento de Noam Chomsky

El anarquismo no es un sistema social fijo, hermético, sino una tendencia manifiesta en la evolución histórica de la humanidad, que, a diferencia de la tutela intelectual que ejercen las instituciones eclesiásticas o gubernamentales, aspira al desarrollo libre y expedito de todas las fuerzas individuales y sociales del hombre. Ni siquiera la libertad es un concepto absoluto, es sólo relativo, pues tiende a expandirse sin cesar y a alcanzar ámbitos cada vez más amplios de las formas más diversas. Para el anarquista, la libertad no es un concepto filosófico abstracto, sino la posibilidad concreta y fundamental que tiene cada ser humano de desarrollar plenamente las facultades, capacidades y talentos que le concede la naturaleza y ponerlos al servicio de la sociedad.” (...) “Cuanto menos interfiera en este desarrollo natural del hombre el control eclesiástico o político, tanto más eficaz y armoniosa llegará a ser la personalidad humana y mejor muestra dará de la cultura intelectual que la ha engendrado.”

Rocker, Rudolf citado por Chomsky, Noam (2015).

El problema peculiar de la historia como disciplina, radica en que se ocupa de hechos realizados por seres conscientes, lo cual no impide que a veces dichos seres tomen decisiones arbitrarias que conduzcan al desastre. Algo diferente ocurre con la filosofía que se ocupa del aspecto formal de lo existente. Podría preguntarse: ¿Existen puntos en común entre ambos niveles de la realidad? Y la respuesta sería afirmativa, pues aún la idea más abstracta y pura, es pensada por una conciencia humana, elaborada en un cerebro definido. Esto permite que la filosofía especule sobre la historia, pues esta es el conjunto universal de los hechos humanos, vale decir, sociales.

Esto trae las siguientes consecuencias: si la historia es el desarrollo diacrónico de los hechos colectivos reflexionados y la filosofía es el ejercicio de dicha reflexión; esto obligará a que dicha filosofía repose en bases científicas sólidas que le permitan brindar coherencia a sus postulados. Esto implicaría alejarse de dogmatismos y apariencias. Y esto conduciría a reflexionar sustentando una concepción del mundo que pueda articular coherentemente dichas informaciones y reflexiones. Con ello concluyo, en la medida que me lo permiten los argumentos presentados hasta el momento, que el discurso ácrata, sino es el único ni el mejor, por lo menos destaca entre los más indicados *corpus* teóricos que permiten una reflexión gnoseológica sana e inteligible.

3.2 Contexto cultural del pensamiento de Noam Chomsky

Cabría preguntarse qué interés puede tener el estudio de «una tendencia manifiesta en la evolución histórica de la humanidad» en el que no encuentra expresión ninguna teoría social concreta y pormenorizada. En efecto, muchos comentaristas desdeñan el anarquismo, calificándolo de ideal utópico, informe, primitivo y, en todo caso, incompatible con las realidades de una sociedad compleja. Sin embargo, nada impide adoptar una perspectiva muy distinta y afirmar que, en cada estadio de la historia, nuestro propósito debería ser erradicar aquellas formas de autoridad y opresión originarias que si bien en su momento pudieron tener una justificación por motivos de seguridad, supervivencia o desarrollo económico, en la actualidad agudizan la miseria material y cultural en lugar de contribuir a paliarla.” (...) Desde este punto de vista, no hay ninguna doctrina del cambio social fija, válida para el presente y el futuro, como tampoco existe necesariamente una idea concreta e inalterable de las metas hacia las que debería tender el cambio social. Nuestra comprensión de la naturaleza humana y de la variedad de formas viables de sociedad es sin duda tan rudimentaria que cualquier doctrina con pretensiones universales debe contemplarse con el mayor escepticismo, del mismo modo que deberíamos desconfiar cada vez que oigamos que la “naturaleza humana” o “los imperativos de la eficiencia” o “la complejidad de la vida moderna” requieren tal o cual forma de opresión o autocracia.”

Chomsky, Noam, (2015).

Como afirma Noam Chomsky, y esto es sumamente interesante, la libertad no es un concepto filosófico abstracto sino la posibilidad concreta de desarrollar en toda su potencialidad, las riquezas que posee la vida humana. De ello se puede inferir, las razones de la rebeldía permanente de los libertarios; rebeldía frente a todo lo que signifique opresión, abuso y desigualdad. Ciertamente, el contexto social en que se piensa la acracia, es el del mundo industrializado y desarrollado en el que éste se ubica: o sea, el problema no es el desarrollo ni la tecnología, como elementos negativos *per se*. De lo que se trata es de aprovechar de la manera más productiva y sana, todas las posibilidades que brinda el progreso humano para avanzar en la historia hacia un futuro, pleno de sentido y significación.

Me parece notable la cerrada defensa que hace Noam Chomsky: nótese que responde a cada crítica posible que se le hace al discurso ácrata, sobre todo a las acusaciones de “utópico”, “informe” y “primitivo”. El problema no radica en las propuestas libertarias sino, más bien, en las desgastadas formas de organizar la sociedad, que ya no responden de modo productivo a las necesidades del colectivo humano y que por ello deben ser, necesariamente superadas. Es una cuestión de puntos de vista: quienes ejercen, arbitrariamente, el poder, previsiblemente han de defender aquello que le han arrebatado al conjunto de la humanidad, mientras que, del lado contrario, aquellos que han sido las víctimas de la historia —entendida como conjunto de hechos y además como la narración objetiva de los mismos—, necesariamente habrán de manifestar su inconformismo.

3.3 Relevancia del pensamiento de Noam Chomsky

Como se observa, Noam Chomsky es un intelectual posicionado en el mundo académico y lo que le confiere más valor a su propuesta es que no teme la cercanía de los desheredados, de los “pobres del mundo”¹⁴ He ahí la mayor demostración de su humanismo. El libre compromiso, la libre elección, la libre decisión llevada a sus consecuencias más radicales. Esta es la auténtica crítica del sistema, la superación de los valores reaccionarios, negativos, fúnebres en su solemnidad de infierno.

Afortunadamente, la acracia no requiere de un edicto o de una “toma del poder” para ser puesta en práctica. En la familia, en la pareja, en el estudio, en el trabajo, entre los amigos y compañeros; cotidianamente, ahí se pueden poner en práctica los valores libertarios. Desde luego, pasarán generaciones para que se dé la utopía; se sabe y se asume; más ello no desmerece el esfuerzo de todos aquellos a lo largo y ancho del mundo: obreros, campesinos, milicianos, estudiantes, mujeres, hombres, compañeros todos que dieron su vida por un ideal de justicia, libertad y dignidad. He aquí una primera coincidencia a señalar, entre la actitud y el pensamiento de los autores revisados: Manuel González Prada, Manuel y Delfín Lévano y Noam Chomsky.

A modo de conclusión preliminar

Por lo visto, el pensamiento ácrata es digno de ser considerado filosofía o en todo caso, cosmovisión con implicancias ontológicas, axiológicas, éticas, gnoseológicas, etc.

Si bien muchos de sus exponentes fueron como Manuel y Delfín Lévano, obreros y jornaleros que dedicaban las horas de su descanso a la formulación teórica, han existido otros como Piotr Kropotkin o Manuel González Prada que, habiendo nacido entre los privilegiados sociales, se comprometieron con la causa de la libertad.

¹⁴ Verso de la “Internacional anarquista”

En el caso de Noam Chomsky, estamos ante un intelectual que se ha ganado el respeto y la admiración de hombres y mujeres, maduros y jóvenes, a lo largo y extenso del mundo.

Y he aquí el valor del discurso ácrata: no es el nacimiento u origen de las personas lo que determina su pertenencia a determinada clase, cual, si se tratase de una casta indoeuropea medieval, es la libertad de conciencia la que dadas ciertas condiciones favorables permite elegir y optar por determinados principios de vida, rompiendo con fatalismos deterministas. Y esta libertad de elección es definitivamente compatible con el altruista valor libertario de la solidaridad. Solidaridad responsable de y con la humanidad.

Referencias

- Bakunin, M. (2002). Dios y el Estado. Madrid. Confederación Nacional del Trabajo. [19/1/2017] Recuperado de: <http://metalmadrid.cnt.es/cultura/libros/mi-jail-bakunin-dios-y-el-estado.pdf>
- Basadre Grohmann, J. (1998). Historia de la República del Perú. Lima: Diario “La República”. 8° ed. Universidad Ricardo Palma.
- Biblioteca Nacional de Chile. (2016). *Diego Portales Palazuelos. (1793-1837) Arquitecto de la República Autoritaria*. [20/01/2017- 04: 08 a.m] Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3358.html>
- Biehl, Janet-Bookchin, Murray. (2009). *Las políticas de la ecología social*, Barcelona. 2° edición. Lallevir S.L./Virus Editorial. [19/01/2017- 07:42 p.m] Recuperado de: <http://www.enxarxa.com/biblioteca/BIEHL%20Municipalismo%20libertario.pdf>
- Breton, André. (1993). *Poemas*. Lima. Jaime Campodónico Editor.
- Chomsky, Noam. (2015). *Razones para la anarquía*, Malpaso, [20/01/2017-12:01 pm] Recuperado de: http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/adelanto_razones_para_la_anarquia.pdf
- Gayubas, Augusto. [2012]. La experiencia anarquista. Colectivizaciones en España 1936/1937. [19/01/2017-08: 15 p.m] Recuperado de: <http://sagunto.cnt.es/wp-content/uploads/2010/12/LA-EXPERIENCIA-ANARQUISTA-COLECTIVIZACIONES-EN-ESPA%C3%91A-1936-1937.pdf>. <http://www.portaloaca.com/historia/revolucion-social/9869-la-experiencia-anarquista-colectivizaciones-en-espana-1936-1937.html>
- González Prada, Manuel. (2010). *¡Los jóvenes a la obra! Textos esenciales*. Estudio preliminar, selección y notas: David Sobrevilla. Lima. Fondo editorial del Congreso del Perú.
- Kibbutz Program Center. (2012). *New York*, [20/01/2017- 03:00 a.m]. Recuperado de: <http://www.kibbutzprogramcenter.org>

- Kropotkin, Piotr Alexeievich. [1922] (2012^a). *Origen y evolución de la moral*, Buenos Aires, América lee, [20/01/2016- 03:02 a.m.]. Recuperado de: <https://materialesfopep.files.wordpress.com/2012/04/kropotkin-origen-y-evolucion-cic3b3n-de-la-moral.pdf>
- Lévano, Manuel y Delfín. (2006). *La utopía libertaria en el Perú*. Obra completa, Compilación: César Lévano y Luis Tejada. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú
- Loach, Ken (director). (1995). *Tierra y libertad* (película). Reino Unido, Italia, España, Alemania. British Broadcasting Corporation (BBC), Poly Gram Filmed Entertainment, British Screen Productions, Eurimages, Messidor Films S.L., Working Title Films, Degeto Film, Road Movies DritteProduktionen, BIM, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, European Co-production Fund, Diaphana Films, Televisión Española (TVE), Canal+ España, Parallax Pictures (Productores) [20/01/2017- 03:19]. Recuperado de: <http://cine.estamosrodando.com/peliculas/tierra-y-libertad/ficha-tecnica-ampliada.a.m>.)
- Lorenzo, Anselmo. (1913). *Contra la ignorancia*, [30/01/2017- 11:02 a.m.] Recuperado de: <http://www.anselmolorenzo.es/publicaciones/publi/Anselmo%20Lorenzo%20-Contra%20la%20ignorancia.pdf>
- Lorenzo Gonzales, Guillermo. (2001). *Comprender a Chomsky*. Madrid. Machado Libros.
- Maquiavelo, Nicolás. (1983). *El príncipe*, Madrid, Sarpe.
- Marx, C. [1859] (2001). Prólogo a la contribución de la crítica de la economía política. Marxist Internet Archive, [20/01/2017- 03:32 a.m.]. Recuperado de: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>
- Marx, Karl-Engels, Friedrich. [1848] (2011). *Manifiesto del Partido Comunista*. Centro de Estudios Socialistas Carlos Marx. México. [20/01/2017-03:28 a.m.]. Recuperado de: <http://centromarx.org/images/stories/PDF/manifiesto%20comunista.pdf>
- Rouquie, Alain. 1981. *Dictaduras, Militares y Legitimidad en América latina*: [20/01/2017-02:11 p.m.]. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clasco.org.ar/ar/libros/critica/nro5/ROUQUIE.pdf>
- Confederación General del Trabajo. 2011. *Internacional anarquista (versión española, archivo de audio y video)*. [19/01/2017-11:00 p.m.]. <http://cgt.org.es>. Recuperado de: (<http://liberarlasmientes.blogspot.pe/>)

El humor como vestíbulo del clímax trágico en un relato de Julio Ramón Ribeyro

Belén Vila Osores

Consejo de Educación Secundaria. Uruguay
belen666333@hotmail.com

Resumen

Analiza un episodio bufonesco en la diégesis de un cuento limeño intitulado “Mientras arde la vela”, de Julio Ramón Ribeyro. El propósito es detectar un incidente cómico que funcione como espacio vestibular de clímax trágico, en el contexto de un relato urbano caracterizado por amparar comarcas temáticas como la alienación, la resignación, el desamor, la somnolencia. La risa en este episodio conlleva el dolor, lo cómico lleva implícito lo trágico. A estos presupuestos teóricos se asocia el estudio filosófico acerca del desnivel que produce la risa, y que es abordado por Alfred Stern y Henri Bergson. Estos diálogos permiten comprender la función del recurso del humor en el texto, previo al momento trágico que se desencadenará en el desenlace.

Palabras clave: Humor, Llanto, Carnavalización, Grotresco, Ribeyro

Abstract

Analyzes an episode clownish in the Diegesis of a tale Lima titled While the Candle Burns, by Julio Ramón Ribeyro. The purpose is to detect a comic incident that works as a vestibular space of tragic climax, in the context of an urban narrative characterized by covering thematic regions such as alienation, resignation, Dislove, drowsiness. The laughter in this episode carries the pain, the comic implies the tragic. To these theoretical budgets is associated the philosophical study on the unlevelness that produces the laughter, and which is approached by Alfred Stern and Henri Bergson. These dialogues make it possible to understand the function of the resource of humour in the text, prior to the tragic moment that will be unleashed in the outcome.

Keywords: Humour, Crying, Carnivalization, Grotesque, Ribeyro

El humor como vestíbulo del clímax trágico en un relato de Julio Ramón Ribeyro

La introducción en el contexto de un relato urbano

Al recorrer las librerías céntricas de dos ciudades latinoamericanas Montevideo y Lima y en la búsqueda de investigar para esta comunicación, advertí que no se encontraban fácilmente libros contemporáneos sobre el humor. La pregunta que inmediatamente formulo es, qué sucede con los lectores de estas metrópolis, acaso ¿no ríen? Quizás esto responda a que en estas ciudades el sujeto se somete a la demanda constante de la vida moderna, tal como Pablo Neruda lo anota en los versos de la primera estrofa de *Walking around*. Poema surrealista que describe al hombre que camina alrededor de sí mismo, sumergido por las actividades que ayudan a olvidar el pasmo de un “caminar” aburrido, una identidad difuminada en espacios que se masifican (sastrerías y cines). Ante los deberes laborales que no siempre concuerda con la economía recibida a cambio, las responsabilidades que conlleva sustentar una familia, las múltiples y continuas exigencias que demanda la sociedad, el hablante lírico se desorienta y sonríe menos.

Ante este contexto ¿es posible el diálogo fluido entre sujeto y humor? ¿Dónde se aloja el espacio para la risa? ¿Acaso el limbo es la zona válida para sonreír?

El propósito de este trabajo no es localizar la alegría universal y positiva que se aloja en el mejor de los mundos posibles, tal como lo percibía el *Cándido* (1759) de Voltaire, tampoco se elige la escena del relato para estudiar solo el asfixiante y negativo espacio aéreo. Más bien detecta un incidente cómico que funciona como espacio vestibular de clímax trágico en el contexto de un relato urbano caracterizado por amparar comarcas temáticas como la alienación, la resignación, el desamor, la somnolencia. La risa en este episodio conlleva el dolor, lo cómico lleva implícito lo trágico.

Se recordará a las obras *Tartufo* (1664), *Enfermo imaginario* (1673), del dramaturgo francés conocido con el nombre de Molière (1622-1673), los personajes protagónicos afirman lo que no son, la inconsecuencia (moral, religiosa) forma parte del recurso técnico que se repite en sus obras. Así, el episodio ribeyriano propone la gracia para que ocupe una zona vestibular, que gravite en torno al preámbulo de la tragedia, se entiende así el espacio como el “ámbito de todas las posibilidades (...) caótico (...) cósmico” (Cirlot, 1992, p. 190). Potencias que dejan de permanecer vacías para ocuparse de las imágenes que Gastón Bachelard en el desarrollo de *La poética del espacio* y en *El agua y los sueños*, analiza. El autor repara en el universo de los íconos y sus connotaciones particulares, en textos que corresponden a poéticas líricas, narrativas de autores literarios y filósofos. Manifiesta que en el espacio habitan imágenes felices con valores positivos e imágenes infelices con valías negativas.

Afortunadamente, como dice Stern todavía “reímos con más frecuencia de la que lloramos” (1950, p. 31). Y es en ese sentido y territorio fronterizo que se proyecta esta comunicación.

De acuerdo con Henri Bergson en su estudio clásico de *La risa*, subraya que no es fácil definirla, dado que la misma se ubica en las demarcaciones de lo cómico y lo trágico. El pensador inicia una cartografía filosófica y se detiene en las paradojas de la risa y el llanto, así como en la degradación y pérdida de valores, la debilidad humana y la broma, abecés que se manifiestan en el relato de Julio Ramón Ribeyro. Este contraste de elementos y claroscuros que interactúan en una escena cotidiana produce sorpresa, así como lo ocasiona un disfraz, no obstante que nadie lo lleve puesto. Si se visualiza un traje de Superman en alguien que no lo luce bonito genera una infracción. Alteración que se efectúa también en el ejemplo de la nariz de payaso que propone Stern. Esto es, al imaginar una situación hilarante compuesta por alguien (un payaso, un cómico) en un contexto determinado que lleva puesta una protuberancia redonda y roja en medio de la cara, de pronto, puede volverse una carcajada si el sujeto receptor piensa (traslada mentalmente el disfraz) que quien se la coloca no es el payaso sino una persona conocida, un amigo que queremos, una persona que no se tolera, etc. Este acontecimiento vivido y recreado en la mente estimula a la sonrisa porque “un hombre que se disfraza es una figura cómica. También lo es un hombre que parece haberse disfrazado” (Bergson, 1985, p. 23).

A este desajuste, Tzvetan Todorov en un artículo que propone para *Comunicaciones* le denomina *infracción*, se trata de un espacio que da lugar a un nuevo orden, y hace referencia al criterio tipológico que surte impresión cuando se introduce un desvío en la diégesis del discurso, donde irrumpe el humor.

¿Cuál es la técnica que emplea Julio Ramón Ribeyro para inducir a la risa al espectador? Lo que motiva la risa es la recurrencia, es esa linealidad en el chiste equivalente a lo que Violette Morin llama la “constancia de construcción” (Barthes

y otros, 1970, p. 121). Con Morin coincide Bergson, acerca del efecto que produce la periódica repetición de los movimientos que realiza el personaje pícaro caracterizado por una doble moral. Esta muletilla histriónica resulta de una combinación de gestos y actitudes que efectúa Moisés o por circunstancias no buscadas, repetidas, fortuitas como esta escena:

Si un día me encuentro en la calle con un amigo a quien no veía desde mucho tiempo, nada tendrá de cómico esta situación. Pero si el mismo día me lo vuelvo a encontrar por segunda, por tercera y hasta por cuarta vez, acabaremos los dos por reírnos de la coincidencia. (Bergson, 1985, p. 36).

La repetición y la inversión son dos de los procedimientos que aparecen en *Mientras arde la vela*, episodio que ocupa a esta comunicación. El primer recurso responde a la búsqueda voluntaria o involuntaria del chiste pero que se obtiene por reincidencia. Mientras la segunda técnica llamada de “inversión”, interviene cuando se suscitan situaciones que se estiman extrañas a la lógica de la verosimilitud ficcional, por ello, Mijail Bajtín y Henri Bergson consideran a aquellos sucesos como creíbles en “el mundo al revés”. Esta alteración pronuncia el relieve de la secuencia, promoviendo un efecto inesperado en el lector.

El episodio que se invoca es cuando Panchito, el hijo de Mercedes y Moisés actúa dándole sugerencias a su madre. Le dice qué es lo que está sucediendo con el padre y le advierte que no está muerto y frente a esa situación la somete a un interrogatorio acerca de cómo siguen las cosas a partir de allí. El niño es quien aconseja al adulto. Sin embargo, lo esperado es que la madre fuera quien administrara y ejecutara las resoluciones tomadas por ella misma.

Ribeyro invierte los roles, recurso que causa humorada, y que anteriormente ha sido empleado por la novela picaresca. En *El lazarillo de Tormes*, y a lo largo de los tratados de este texto anónimo, el listo (Panchito emite indicios en su temprana edad de forjar poco a poco, aunque sin pausa una personalidad de pícaro) asume conductas repetidas pero que pule y evoluciona para sobrevivir en la vida. Frente a los diferentes amos, el protagonista simula un recto comportamiento que lo utiliza para conseguir el trabajo que se propone obtener.

Bergson encuentra en el gesto de esa repetición, respecto a lo cómico, “es automatismo instalado” (Stern, 1950, p. 38) afirma. La gracia que provoca Moisés, que es el personaje que se abordará, es especial, porque linda con lo trágico, con lo doloroso del mundo, como plantea Nietzsche “el animal más desdichado y más melancólico es también [...] el más alegre” (ibid., p. 32).

En definitiva, el espectador espera una y otra vez que Moisés aparezca en escena porque le ha acostumbrado a mantener las expectativas entre lo cómico y lo trágico, dado que cada vez que él aparece en medio de la escena dramática (pathos) algo jocoso ocurre.

El colectivo que merodea a la historia

El cuento con el que se trabaja se titula *Mientras arde la vela*, el argumento versa acerca de una historia limeña y particular, pero que resulta conocida para el lector, independientemente de dónde se encuentre, por ese motivo puede tratarse de grupos familiares que habiten otras localidades.

El cuento pertenece al breviario *Los gallinazos sin plumas* de Julio Ramón Ribeyro¹ (Lima, 1929–Lima, 1994) autor que vivió en Perú, pero también en Europa. Imbuido del “sentimiento de carencia de un espacio propio” (Navascués, 2004, p. 12) construyó un imaginario poético con un lenguaje culto, —aunque habla de la marginalidad y los laterales de la ciudad limeña, no reproduce el habla del lugareño— desde la distancia, evoca el recuerdo y consulta las cartas enviadas desde Lima, por su hermano Juan Antonio, que a veces publica por decisión propia, omitiendo consultar a Julio Ramón, tal es el caso de *Interior “L”*, pero que este agradecerá infinitamente.

Antes de ingresar al estudio específico del microepisodio, es menester ubicar a Ribeyro en la Generación del cincuenta (1950) —previa al conocido *boom* literario—. Este colectivo nace en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima, los primeros esbozos y artículos literarios de los escritores que asoman a la esfera intelectual por aquella época aparecen, aproximadamente, cinco años antes de la fecha indicada, y su ocaso² se determina alrededor de los años sesenta.

Los exponentes peruanos³ que contribuyen a aportar textos literarios —se nombran solo algunos— leen a Miguel de Cervantes Saavedra, Azorín, James Joyce, Ernest Hemingway, William Faulkner, Franz Kafka. De los autores franceses naturalistas y realistas, optan por Honoré de Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Guy de Maupassant. De los escritores rusos eligen las lecturas de Fiódor Dostoyevski, Nikolai Gógol, León Tolstói o Antón Chéjov.

La Generación del cincuenta renueva la temática literaria peruana, deja atrás la región y su naturaleza, opta por mirar a la ciudad como el gran espacio que se metamorfosea y se vuelve a fundar. Desde la escritura, instauran renovaciones técnicas, que se aproximan a las elaboradas por los escritores norteamericanos pertenecientes a *The lost generation*. Entre otras innovaciones que aportan, se encuentra el

1 Se sugiere ver el mapa interactivo donde se hace un recorrido guiado que incluye años de infancia, juventud y muerte. Lo ofrece el *Diario El Comercio de Perú* en la URL: <<http://elcomercio.pe/julio-ramon-ribeyro/recorrido/>>. Consulta: 31/3/16 a las 10:12 horas.

2 Carlos Eduardo Zavaleta, es escritor de esta generación y por tanto testigo directo, se le sigue a él para construir en este documento las fechas que delimitan a la generación del cincuenta en el Perú.

3 Peter Elmore confecciona una lista de narradores donde nombra a Ribeyro como “el más importante de la promoción” y continúa con Eleodoro Vargas Vicuña, Sebastián Salazar Bondy, Carlos Eduardo Zavaleta y Enrique Congrains (2002, p. 9). La lista es más extensa.

estudio profundo de la psicología de los personajes, “la presión de los hechos sobre las personas”, sus relatos “podrían definirse [...] como la historia psicológica de una decisión humana” (Ribeyro, 2003, p. 47).

La poética ribeyriana se conecta con el cuento a partir de la presencia del lector, y lo hace a lo largo de todo el desarrollo de la historia, pero es en el desenlace cuando aparece el vínculo más estrecho, el espacio vacío que llena y completa el receptor permite cerrar el horizonte de expectativas que se inició en la primera línea. Ribeyro define al relato como un reflejo de sí mismo, que capta y representa a partir de su niñez:

(...) de acuerdo a mi propia sensibilidad, lo merecía: oscuros habitantes limeños, escenas de la vida familiar (...) el mar y los arenales, combates perdidos, militares, borrachines (...) escritores, hacendados, matones y maleantes (...) pero también Europa y mis pensiones y viajes y algunas historias salidas solamente de mi fantasía (Ribeyro, 1994, p. 8).

De todos estos habitantes se nutre el breviarío. Casi todos los relatos son forjados desde una impronta ficcional o desde un vértice (leyenda, anécdota personal infantil) que acaricia la realidad.

La literatura se convierte en un rito riguroso y perfectible, Ribeyro busca la superación de su propia escritura, en *La tentación del fracaso* (2003) escribe “¡Hay que trabajar, hay que trabajar!” (ibid., p. 33) para lograr la búsqueda y obsesiva perfección de la técnica, insiste y asegura que su “última preocupación ha sido vigilar el estilo y mantener cierto nivel de gusto literario [...] Las ideas pasan, la expresión queda” (ibid., p. 47-48).

Categorías que intervienen en el relato

Stern supone un principio para comenzar a entender el proceso de la “risa”, como fenómeno emotivo ligado a determinados bienes, es entonces una “reacción instintiva frente a una degradación de valores” (1950, p. 73), aunque no siempre la degradación hace reír —a alguien puede no causarle gracia— en otras ocasiones puede hacer llorar.

La teoría de Stern —abreviándola— se asienta en que los chistes se vinculan con los valores y que estos buscan ser degradados. Y existen tantos chistes como valores existentes, y cuantos más valores se menoscaba, mayor será la gracia que causará (1950, p. 126). La risa que produce el episodio en cuestión deviene de las debilidades —que son muchas— que presenta el sujeto.

En el plano de lo real, la degradación de valores se presenta cuando alguien se equivoca y pronuncia una palabra en voz alta que tiene connotación negativa;

en otro ejemplo que propone Stern el desnivel se produce cuando alguien que va caminando por la acera naturalmente se cae y no llega a lastimarse.

Los valores en el sujeto que cae no se pierden, sino que se desplazan porque escapa a su voluntad, lo mismo sucede con la fealdad (un sujeto feo) o la enfermedad (un sujeto enfermo). Si la persona que cayó se lastimó, entonces se efectúa la pérdida y aparece el dolor, que a veces se continúa en llanto, en este punto se supone que ya nadie se ríe, de lo contrario la persona que se ríe se arriesga a devaluarse a sí misma. La frontera que deslinda el llanto de la risa es dinámica, fluctúa, así como hay muchas formas de llanto hay muchas formas de reír y también de reír para después llorar.

Ahora bien, en el plano de la ficción esta situación cambia completamente, aún más si se trata de un espacio festivo sin reglas oficiales, pero con normas impuestas y por tanto democráticas para el pueblo como lo es el carnaval. En este reducto de lo cómico se permiten y se toleran todas las variaciones de las risas, incluidas las del receptor, que al fin y al cabo es un actor más. Esta conceptualización de lo carnavalesco acuñada por Mijail Bajtín, se celebra en un recodo aparte, que excluye todo protocolo que las instituciones Estado o Iglesia (principalmente el autor estudia el humor en Rabelais, y recorre el Medioevo, el Renacimiento) consideren como oficial.

La escena que ocupa esta comunicación se sitúa en un espacio donde se suspende el *cronotopo* real, concepto acuñado por Mijail Bajtín que refiere al tiempo-espacio, “a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales” (1989, p. 237) en la literatura. Todo lo que sucederá en la habitación familiar de Mercedes y Moisés mientras dure la escena, es carnavalesco. El carnaval funciona en un reducto simbólico donde las coordenadas de tiempo y espacio (*cronotopo*) se disuelven mentalmente. Las fiestas impuestas por el canon matizan el *cronotopo*, pero no lo suspenden, en cambio sí lo efectúa la carnavalización, que a su vez permite una vida alterna.

El teórico ruso resuelve así el conflicto polarizado entre los alejados polos considerados como sacros y profanos, creando un concepto tomado del espacio real e integrando a los dos extremos. Agrupa entonces, diferentes clases sociales, reúne lo grosero con lo sagrado, lo gracioso con lo grotesco, lo trágico con lo cómico, simbiosis que amalgama al episodio que protagoniza Moisés.

Esta inversión del mundo también la realiza el sistema de lo grotesco, que es la estética del “mundo al revés” (Bajtín, 2003, p. 13). Se desarrolla durante la Edad Media “y alcanza su epopeya artística en la literatura del Renacimiento” (ibid., p. 30).

El adjetivo grotesco deviene de “gruta”, palabra que indica el lugar en donde se encontraron algunas pinturas italianas, que mostraban como impulso nuevo las fusiones de figuras mitológicas como la de los reinos vegetales, animales, humanos.

El dinamismo de las formas en la que se traduce el sistema de lo grotesco recuerda al manierismo en las estampas del fresco titulado *El Incendio del Borgo* (1514) adjudicado al taller de Rafael.

El régimen del grotesco presenta dos vértices contradictorios pero que se suceden, aunque cuando aparece uno falta el otro. La muerte y la vida, el llanto y la risa, se presentan en una lucha denodada, es en ese contraste como se comprende la inconsciencia de Moisés y su repentino despertar. El momento en que se revela la *anagnórisis*, se produce tensión en el espectador, y dentro de la ficción sacude a la turba de vecinos que velaban al presunto muerto.

A lo largo de la escena carnalesca el humor grotesco se erige.

Al rescate del humor

Hablar del humor en el breviario *Los gallinazos sin plumas*⁴ (1955) de Julio Ramón Ribeyro⁵ no es tarea fácil dado el desencanto natural con el que deambulan los personajes de la ciudad ficcional o mítica de la que habla el autor, y que representa a la capital de Perú, Lima, que en constante progreso se aleja de la fantasía inicial e idílica que liga a las civilizaciones en el origen, lo mítico se instaura en el primer volumen como el espacio canonizado deseado, “esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día” (Eliade, 1991, p. 7). El progreso, la tecnología, la multitud de personas se apiñan en la ciudad que crece desde el centro a las periferias. Y en los laterales se forjan las historias de los gallinazos “desplumados”, seres que finalmente asumen “que nunca se alcanza la meta deseada” (Navascués, 2004, p. 117) pero que a pesar de todo “se debe seguir viviendo” (ibid., p. 117).

El cuadro de los personajes, se dividen en masculinos y femeninos. Los “seres de papel” masculinos sobrepasan ampliamente a la cantidad de personajes femeninos, que pululan en el breviario. Vale aclarar que Luisa y Estrella aparecen *En la comisaría* y *El primer paso*, para espolear a los hombres a que vuelvan hacia ellas, funcionan como motivos exteriores que impulsan algunas de las decisiones humanas y masculinas. En el relato que aquí se depara, Mercedes tiene una fuerza de voluntad que también la comparte María, una joven provinciana, que aparece en *La*

4 Breviario donde aparecen —dependiendo de la edición— ocho relatos, que se sitúan en el siguiente orden, “Los gallinazos sin plumas” es el primero, que lleva el mismo nombre de la colección y en particular es el cuento que más le gustaba al autor (Esteban, 2014, p. 47). El segundo se titula “Interior ‘L’”, le siguen “Mar afuera, Mientras arde la vela”, “En la comisaría”, “La tela de araña”, “El primer paso”, y el último “Junta de acreedores”.

5 Autor de origen peruano, que se trasladó a Europa mediante la obtención de un subsidio para estudiar periodismo. Una vez terminado el apoyo económico que le otorgaba la beca, Ribeyro debió emplearse en diversos trabajos para amortiguar su estada en países europeos. Entre España, Madrid precisamente y Francia, París, escribe el conjunto de relatos *Los gallinazos sin plumas*, metáfora que señala la carencia —en todos los ámbitos— de los habitantes que viven en la periferia de la ciudad.

tela de araña. Son las únicas mujeres que a pesar de la situación marginal que habitan buscan como pueden y en la medida de lo posible cambiar el entorno en el que viven. Mercedes diseña para sí misma como mecanismo de defensa, un imaginario mental que la empuja a soñar para salir del encierro que le produce la habitación de su hogar. Al frente de ella y a modo de espejo se encuentra su esposo Moisés, que devuelve la imagen deteriorada de Mercedes, y por contraposición refracta la deformidad (lo grotesco), es quien contribuye a crear los únicos episodios de humor que sobresalen en la diégesis del relato.

La función que cumple el humor es la de distender la tirantez, que se suscita en el sórdido ambiente interior de la pieza como del patio exterior que continúa a la habitación principal.

Stern repasa una nómina de escritores que han intentado explicar la risa, Aristóteles, Platón, Descartes, Bergson, Kant, Freud, entre otros, analiza la oposición optimismo (risa) versus pesimismo (llanto, lo trágico), y observa que se debe aprender de los dos.

La risa como el llanto se manifiesta a través de diversas expresiones. Si se recuerdan algunos de los antecedentes de lo cómico, se piensa en las obras de Aristófanes donde se ubican pícaros y dioses en el mismo nivel; el estagirita Aristóteles en *La poética* examina a la comedia y la sitúa por debajo de la tragedia, expone que aquella es una imitación de hombres inferiores. Hasta el momento todo indica que lo serio no convive armónicamente con lo cómico, Bajtín lo resuelve proponiendo la “carnavalización” como categoría de palabra.

Este concepto otorga una amplia licencia o aval a todos aquellos participantes que concurren a la fiesta. Además, como lugar de encuentro brinda y extiende una súbita y relativa libertad, en síntesis, sugiere un cruce de lo público con lo privado, pero no para confrontarse sino para dialogar. El teórico ruso señala que es en el transcurso del carnaval cuando “la vida misma” se interpreta, “y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (Bajtín, 2003, p.10).

A continuación, se depara en el estudio del episodio, para concluir con la antecámara de lo trágico.

El episodio en sí mismo

El argumento del relato *Mientras arde la vela* versa sobre una familia tradicional, compuesta por los padres que se llaman Moisés y Mercedes, y el hijo de ambos al que apodan Panchito.

Sucede que Moisés no colabora en nada con su familia. Si no se duerme repentinamente se aburre de todo, de su trabajo, de sus quehaceres diarios en el hogar, incluso de su propio hijo. Moisés no depara en Panchito, no lo cuida ni protege;

no lo acompaña en el crecimiento debido, a veces se aburre de “dar vueltas por el cuarto, dirigió un puntapié a Panchito que huyó hacia el patio chillando” (Ribeyro, 1994, p. 52). Sólo le interesa beber bebidas alcohólicas y dormir: “con el pecho descubierto roncaba mirando el techo”, unas horas antes “yacía en la cama como ahora, pero estaba inconsciente”, su esposa contemplaba “cómo roncaba, ahora, los ojos entreabiertos” (ibid., p. 51). De esta manera, el personaje grotesco queda expuesto ante el receptor, que una vez que lo conoce espera que asome.

El juego de matices y contrastes se presenta a partir del título, la iluminación —de la vela— fascina y hace daño, desde el inicio, cobra distintos colores una “llama azul [...] la débil luz” (Ribeyro, 1994, p. 51) y a medida que el desarrollo del relato avanza, la llama adquiere vida propia, se asemeja a un reptil, se ondula y enrosca. Es un elemento simbólico que brilla por sí misma y transmite una luz tenue. Al iluminar la zona esclarece lo alumbrado, y al mismo tiempo presagia lo trágico, es decir, al apagarse, otra vez da vida a la nocturnidad.

El título del relato refiere a la instancia en la que transcurre el relato e “indica enigmáticamente un lapso en el cual algo sucede, no mide en verdad el tiempo de una aventura sino la duración de un recuerdo” (Elmore, 2002, p. 49).

Mientras arde la vela Mercedes imagina, se evade del presente que la asfixia a través de la ensoñación. Sueña despierta con que sus manos agrietadas por lavar ropa se mejorarán pronto, anhela concretar el negocio propio, pretende ser dueña de una verdulería que montará gracias a un supuesto dinero que Moisés tiene ahorrado, aunque debido a las características intrínsecas de su esposo es factible que ese ahorro ya no exista. Entre sus metas aspira a que Panchito crezca y se realice como profesional, hasta concibe mentalmente la posibilidad maquiavélica de que su esposo desaparezca.

El episodio bufonesco del relato que ocupa a esta comunicación se inicia cuando Moisés interrumpe espontáneamente en la escena, emerge con un mandil blanco y un gorro, dando brincos, unos detrás de los otros, sosteniendo entre sus manos sucias un periódico encendido: “-Luz, luz -gritaba- [...] y por el labio leporino le saltaba la baba” (Ribeyro, 1994, p. 52). Moisés se comporta de forma extremadamente inmoderada, Bajtín enuncia al respecto que “el tema de la locura, por ejemplo, es muy típico del grotesco, ya que permite observar al mundo con una mirada diferente” (Bajtín, 2003, p. 36) aporta un orden nuevo, fuera del considerado universo corriente, “normal”.

En el planteo de Stern se compara la perfección (valor positivo) con la imperfección (valor negativo), por tanto, el resultado entre los polos positivo y negativo es hacer notar que la imperfección es una degradación del valor positivo (Stern, 1950, p. 88).

De esta manera se abre la escena del relato, la figura principal de Moisés se alza en frenesí, en una actitud de algarabía busca la luminosidad que contiene el fuego.

Con el afán de incendiar la habitación, es que conduce a la extrema desesperación a Mercedes “-Estaba como loco” (Ribeyro, 1994, p 52) repitió dos veces su mujer.

En ese borde de la situación, ella intenta detenerlo, pero como no lo logra, lo empuja para quitarle la “antorcha”, así Moisés cae al suelo y se golpea la cabeza quedando inconsciente. Mercedes rápidamente comunicará este hecho a la vecindad, situación que hace pensar en el inmediato fallecimiento del papá de Panchito.

Por la manera en que cae al suelo y “junto a las manchas oscuras de humedad, estaba la huella que dejó la cabeza” (ibid., p. 52) como no respiraba y “la baba le salía por el labio roto” (ibid., p. 52) su esposa creyó que había fallecido. Panchito comprueba la veracidad del hecho y como su padre no contesta, con indiferencia se aparta de él. Es que él está acostumbrado a recibir patadas que su padre le propicia cuando se aburre, entonces Panchito le devuelve ahora el afecto de la misma manera y en la misma proporción que lo recibe. Callado se retira y se desatiende del accidente, para jugar con su trompo mágico que lo eleva a una dimensión de sueños desde un rincón.

A partir de allí los vecinos asustados se acercan al “cadáver” (ibid., p. 54) a proferir condolencias, los niños entran a la habitación familiar, aunque al ver “el perfil del muerto” (ibid., p. 54) huían espantados, a pesar de ser “zuzurrados por sus padres” (ibid., p. 54). Estas secuencias continuadas muestran “imágenes exageradas e hipertrofiadas” (Bajtín, p. 1989: 19 y ss.) un cuerpo sucio, una vestimenta blanca, color que estéticamente desfigura aún más su silueta, un perfil monstruoso, estimulan la risa en un ámbito donde lo cómico y lo serio se presentan armónicamente.

Ante este escenario, en medio del tumulto carnavalesco la única mirada objetiva en el plano ficcional, aunque paradójica desde el punto de vista del receptor, y a pesar del susto que se lleva cuando su padre se desploma y se desparrama en el piso es la de Panchito.

El niño es quien le pregunta a su madre frente a la indeterminación de ella “¿qué hacemos mamá?” (Ribeyro, 1994: 53), líneas debajo, se presenta aún somnoliento y la interrumpe “¿Por qué hay tanta gente?” (ibid., p. 54), pregunta que continúa con una aseveración, con una sentencia que turba a su madre; “Papá no está muerto” (ibid., p. 54).

El hijo asegura que conversó con su padre mientras su madre iba a buscar a la vecina, el momento de máxima tensión ha llegado, los asistentes exclaman que el muerto está vivo. Al mismo tiempo, se produce el reconocimiento de la verdad, y esta “es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente” (Bajtín, 2003, p. 9). Los individuos que por distintos motivos han asistido a la ceremonia donde es celebrado el carnaval no pueden escapar “porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. [...] sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad*” (ibid., p. 9).

De pronto se destaca “un movimiento general de sorpresa, pero al mismo tiempo de decepción. Y al influjo de aquella gritería Moisés abrió los ojos” (Ribeyro, 1994, p. 55) se despierta en medio del supuesto velatorio y gritando pide un vaso de agua para aplacar el calor que le produjo la ingesta excesiva de alcohol.

Moisés “se reía con su labio leporino rodeado de los vecinos que, en lugar de felicitarlo, parecían exigir de él alguna disculpa” (ibid., p. 55). La ocurrencia es el latiguillo que modula el microepisodio sustentado por la participación de este personaje grotesco que no tiene acabado el cuerpo, en este sentido señala Bajtín que el mundo exterior le penetra por todos los orificios, boca, nariz, barriga (2003, p.25).

Moisés vuelve al estado de conciencia, regresa “de su desmayo [...] como de una siesta” (Ribeyro, 1994, p. 51), para recibir de manos del enfermero el pinchazo que lo aplaca, le “clavó una inyección en la nalga” (ibid., p. 56). El predominio del plano cómico sobre el serio eleva una imagen y la ordena en un nivel superior dando lugar al chiste.

La risotada de Moisés que deviene por consecuencia de las cosquillas se presenta cuando este se ve cara a cara con el enfermo, que al auscultarlo con el instrumento médico le provoca risa. Stern se pregunta si esa carcajada expresa algo trascendente, quizás algo moral, espiritual, social o axiológico y continúa realizando algunas reflexiones ante esta situación, explica que la literatura científica también la ha estudiado. Deduce que, en efecto, cuando la sonrisa es provocada por las cosquillas, es una risa instintiva, primitiva, por ende “parece ser la más alejada de toda expresión espiritual” (Stern, 1950, p. 121).

Una broma malvada aviva al llanto carente de lágrimas

Stern considera que el “ridículo mata” tal como lo afirman los franceses, esto es, si la risa mata valores “se vuelve trágica” (1950, p 51), para este autor si alguien se ríe de una persona o de aquello que produce esa persona en un contexto de seriedad es factible que el sujeto se enoje. Esta situación es análoga al desborde emocional por el que transita Mercedes y que es provocado por Moisés. Su esposo hace que Mercedes se enoje y lo empuje para que aquel deje de hacer lo que estaba haciendo.

Moisés realiza una broma tonta, malvada, donde pone en peligro a la habitación, a la vivienda y a toda la familia, juega con fuego y no precisamente en un sentido literal. Esa gracia que realiza el esposo enfada a Mercedes y no porque no le guste reír o sea poco inteligente y no tenga sentido del humor. Mercedes ha demostrado en el relato que a pesar de su magma interior quiere encontrar salidas del laberinto en donde ha sido arrojada, ella se ofusca porque su marido ha intentado degradar su valor y el del hijo de ambos.

En este contexto tenso, la broma es negativa y es recibida como un desajuste, una desproporción que puede aniquilar con lo moral, con lo sustantivo que es la

vida individual, con lo económico, lo poco que la familia tiene como patrimonio ganancial. El conjunto de valores que reside en Mercedes ha sido atacado por su esposo, este hecho evidencia el menguado o nulo afecto que habita en el hogar dado que el enojo es severo, si hubiera simpatía habría mayor tolerancia. En fin, aquí la risa es un no — valor porque no mantiene “el equilibrio en el mundo de los valores” (Stern, 1950, p. 61), se trata de una risa que linda con lo trágico, con lo inferior, con lo grotesco.

En el polo opuesto de la risa se asienta el llanto, expresión que no se efectúa en la diégesis, pero que indirectamente lo contiene. Mercedes siente que sus valores hacia el futuro están amenazados, otros como el amor, se han degradado sino perdido y otros, aunque los desee con todas sus fuerzas son irrealizables. Para Stern el llanto expresa un doble carácter, emite juicios tanto positivos como negativos a la vez.

Lo positivo se manifiesta “con referencia a valores irrealizables, amenazados o perdidos” (ibid., p. 66) y lo negativo se expresa “con referencia a [...] esa pérdida” (ibid., p. 66). Moisés ha perdido el sentido común, la razón, la bebida ha movilizad o sus pasiones, es la tara manifiesta en el hogar.

Mientras la vela se apaga, Mercedes siente “unas ganas invencibles de llorar” (Ribeyro, 1994, p. 57). La vela encendida es símbolo de luz, sustento para la imaginación, si se apaga la oscuridad ensombrece la escena.

La antesala de lo trágico y lo trágico en el final

La literatura contiene pórticos de entrada, zonas que pueden ubicarse como espacios vestibulares de la obra en sí misma, independientemente de que el autor haya escrito una poética después de que escribió un par de relatos, este conjunto de normas establecidas para relatar una ficción ocupa si así lo dispusiera el lector una antesala literaria. Asimismo, dentro del texto de la ficción se puede diseñar un espacio previo al núcleo de la historia, como lo designó Dante Alighieri, en la famosa *Comedia* adjetivada por Boccaccio como *Divina*, antes del cono infernal ubicó el limbo, umbral de un territorio espantoso.

Es el vestíbulo el lugar que antecede al espacio principal, muchos personajes o invitados permanecen en él y jamás se enteran en qué devienen los siguientes espacios, otros ingresan a la sala de invitados por el “dueño” (un personaje, el narrador) de la casa o el autor de la obra. Sea como sea, no todos los personajes o “seres de papeles” (Barthes, 1970, p. 33) tienen el privilegio de permanecer en el centro del edificio.

El humor en este episodio conforma esa zona reducida, ese espacio previo, no ingresa de lleno en la temática ribeyriana sino más bien la bordea tangencialmente, y se manifiesta de esta manera porque en esta familia “hay valores intrínsecos en peligro de pérdida” (Stern, 1950, p. 140).

El efecto buscado y logrado que Ribeyro, como artesano, plantea en la trama arquitectural es un ocurrente cambio de tono en la pieza, que genera a la vez en el receptor que está fuera del texto, un efecto emocional imprevisto. Ante la desventura que circunda al relato, coloca el humor en el pasillo de la tragedia, antecede al fatal clima trágico que se desencadenará en el desenlace. Lo extraño de este final siniestro es que no contiene llanto ni lo causa, ni dentro, ni fuera de la ficción, por ende, se infiere que resulta así porque ninguno de los “seres de papel” o sujetos que participan de la obra se sienten identificados con el antihéroe, no lloran porque no sienten ni compasión ni temor (como lo desarrolla Aristóteles en *La Poética*) por Moisés.

El pequeño episodio humorístico se conecta con el cierre trágico de la mano de Mercedes. Ella, tal Eva pecadora, es quien deja cerca de Moisés la botella de aguardiente —elemento negativo que funciona como llamador— que “fue colocada al lado del nivel, de la plomada, de las espátulas salpicadas de yeso” (Ribeyro, 1994, p. 57), con el único cometido de que su esposo se envenene a sorbos y lentamente, para que beba “veneno por licor suave”.⁶ Es la esposa la que le acerca el refresco prohibido por el enfermero para propiciarle una “herida que duele y no se siente”.⁷ Es evidente, como sentencia Stern “que lo cómico de esta historia consiste en la degradación del valor moral del cariño conyugal” (1950, p. 131). Pues, el valor del amor del matrimonio queda reducido aquí al desencanto y a la contrariedad.

Consideraciones finales

La escena “irradia, sobre una multitud de otras escenas, lo cómico que en sí misma contiene” (Bergson, 1985, p. 38). El episodio de Moisés es irrisorio porque se producen desplazamientos en más de un nivel. Se alternan desniveles que permanecen compuestos por desajustes morales, económicos, físicos, que acentúan la risa en el receptor; y a pesar de la persistencia de la angustia casi pesadillesca (en sentido kafkiano) que sobrevuela el espacio de la vivienda, el efecto que promueve Moisés con sus actitudes grotescas es el rasgo distintivo que brinda la nota humorística porque produce la fractura semántica. Dado el tono del relato y de toda la obra no es esperable que la risa llegue en una escena que se carga de *pathos*. Es verdad que no es un *pathos* sublime que promueva emociones fuertes, suficiente para desprender del sujeto que recibe la obra la catarsis o la conmiseración de las pasiones, como lo reivindica el estagirita Aristóteles, pero no es menor el hecho de que la esposa planea la muerte de quien duerme junto a ella a diario.

De la misma manera que la risa sorprende en el contexto del relato, asombra la no presencia del llanto, los personajes a pesar de la miseria exterior (e interior) que

6 El soneto 26 de Lope de Vega, expone las emociones internas por las que transita el yo lírico al definir el amor.

7 El soneto amoroso de Francisco de Quevedo expresa las contradicciones del amor mientras se lo define.

habitan no vociferan una reflexión personal hacia alguien o algo que los trascienda, tampoco la lágrima asoma como muestra de dolor y sufrimiento. Los protagonistas no son dignos de lástima. El narrador muestra en ellos cierta justicia “terrestre”, que prueba que estos sujetos padecen debido a que no existe salida posible. Ni siquiera el fundamento espiritual tiene asidero en el brevario de *Los gallinazos sin plumas*, porque el mérito de ese libro reside en “la unidad del conjunto, (...) en la materia trabajada”, (Ribeyro, 2003, p. 47) y aunque “la visión resulta al final un poco miserable” (ibid., p. 47) es “exacta y verosímil” (ibid., p. 47).

En *La tentación del fracaso*, Ribeyro busca “lo absoluto (...). Tal vez esté en los viajes que aún no he realizado (...) o en Dios, a quien creo haber perdido” (ibid., p. 12), ese escepticismo se hace extensible a otros personajes anteriores a esa obra.

El desplazamiento de valores funciona también a nivel de personaje - receptor, Moisés ha devenido en el aniquilamiento individual, por falta de apego a los afectos, a los elementos que lo unen a la vida, tanto le da estar somnoliento como despierto. Sus escalas de valores se han alterado y con ello ha modificado su entorno.

En efecto, se produce un quiebre de todos los valores, Moisés has resultado ser el payaso cómico del carnaval, es el blanco donde dispara la risa, su dimensión ética “aquello que denominamos su existencia moral” (Stern, 1950, p. 52) se ha desvanecido.

Para Stern al igual que para Bergson lo cómico produce un quiebre de nivel, una desproporción, ante la perspectiva del que mira, esto es, si se enfoca solo a un lado “moral” del personaje y de repente ese plano gira y lo ético que ocupa un lugar serio en la escena se desplaza hacia un lateral que ocupa a lo “físico”, altera a la vez el foco atencional del receptor. Esta inversión procedimental o artificio mecánico que actúa súbitamente suscita por lo general, risa ante el espectador.

Bergson lo resume de este modo: “es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral” (1985, p. 25). Es factible que el antihéroe carezca de grandezas o profundidades estéticas, espirituales, sagradas, laborales, pues se han desintegrado en el momento mismo en el que Moisés irrumpe en escena.

Para que algo sea considerado cómico debe expresar cierta expresión actitudinal señala Henri Bergson, para el teórico, los gestos y las formas forman parte de la caricatura, imprimen fuerza, dinamismo. La risa es una contorsión necesaria, aún en objetos naturales de la fisonomía humana, “en la curva de una nariz, en la forma de una oreja” (ibid., p. 19). Bergson coincide en este punto con Stern, cuando un hombre tropieza, cae y sale ileso, para Bergson es la torpeza de quien camina y esa distracción fatal, es la que hace reír.

A Moisés su cara y cuerpo le estorban, su forma corporal concibe el asidero exacto para lograr el humor, que además de significar inteligencia, es vehículo por donde transita el arte.

Referencias

- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. (Trad. I. Vitale,) México: FCE.
- (2006). *La poética del espacio*. (Trad. E. de Champourcín.) México: FCE.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus.
- (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. 3 ed. Madrid: Alianza.
- Barthes, R., Greimas, A., Bremond, C., Gritti, J, Morin, V. y otros. (1970). *Comunicaciones. Análisis estructural del relato*. (Trad. Beatriz Dorriots). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bergson, H. (1985). *La risa*. (Trad. Amalia Aydée Raggio). Madrid: Sarpe.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor S.A.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Elmore, P. (2002). *El perfil de la palabra*. Lima: Fondo Cultura Económica.
- Esteban, Á. (2014). *El flaco Julio y el escritor*. Sevilla: Renacimiento.
- Flores, G. Morales, J. Martos, M. (Comp.). (2014). *Ribeyro por tiempo indefinido*. Lima: Cátedra Vallejo.
- Navascués, J. (2004). *Los refugios de la memoria*. Madrid: Iberoamericana.
- Ribeyro, J. R. (1994). *La palabra del mudo*. Lima: Jaime Campodónico.
- (2003). *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barrial.
- Zavaleta, C. (2006). *Narradores peruanos de los 50*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Stern, A. (1950). *Filosofía de la risa y del llanto*. Panorama de la Filosofía y de la Cultura IV. (Trad. Julio Cortázar). Buenos Aires: Imán.

Hacia una tendencia modernista (simbolista): el drama *Desolación* (1917) de Enrique López Albújar

Williams Nicks Ventura Vásquez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen

Estudia la influencia del modernismo —que produjo una reforma en la literatura hispanoamericana— en el teatro peruano con el drama *Desolación* (1917) de Enrique López Albújar, el cual manifiesta rasgos de la normativa decimonónica del siglo XIX, empero busca nuevos parámetros de representación, un nuevo contenido temático y una calidad artística en el lenguaje para determinar el efecto del modernismo, bajo la modalidad simbolista, en el teatro peruano. Examina esta tendencia literaria y analiza esta pieza teatral desde una visión semiológica y rítmica. El estudio aporta a las diversas investigaciones sobre el modernismo que permitió la renovación artística en la poesía y la narrativa y que sobre la creación teatral estaban ausentes.

Palabras clave: Modernismo, Teatro peruano, Enrique López Albújar, *Desolación*, Semiología del teatro, Rítmica

Abstract

He studied the influence of modernism —which produced a reform in Spanish-American literature— in the Peruvian theatre with the drama *Desolation* (1917) by Enrique López Albújar, which manifests features of the nineteenth norms of the nineteenth century, but looks for new Parameters of representation, a new thematic content and an artistic quality in the language to determine the effect of modernism, under the Symbolist modality, in the Peruvian theatre. He examines this literary trend and analyses this theatrical piece from a semiotic and rhythmic view. The study contributes to the diverse researches on the modernism that allowed the artistic renewal in the poetry and the narrative and that on the theatrical creation were absent.

Keywords: Modernism, Peruvian Theatre, Enrique López Albújar, *Desolation*, Semiology of theatre, Rhythmic

Hacia una tendencia modernista (simbolista): el drama *Desolación* (1917) de Enrique López Albújar

Introducción

Las indagaciones respecto a la influencia del modernismo en las piezas teatrales peruanas son escasas. A diferencia de la enorme cantidad de estudios sobre los demás géneros literarios, existen pocas investigaciones loables en torno al teatro que, lamentablemente, no lograron motivar a la crítica especializada. Es decir, hay poco interés al género teatral y más en comprender la presencia o el aporte del modernismo en una composición dramática. Intentaremos esclarecer este ámbito casi desconocido mediante el análisis de *Desolación* (1917) de Enrique López Albújar (1872-1966).

1. El modernismo en el Perú

Iván Schulman, en *El modernismo hispanoamericano* (1969), expone una visión multifacética del fenómeno modernista debido a su naturaleza ideológica en todos los ámbitos socioculturales, considerándolo una renovación ideológica, social y política, donde “las instituciones y actividades humanas, inclusive las literarias, pasaban por un período de reajuste” (p. 16).

Según Schulman, el modernismo no se reduce a un arte decorativo y exótico, preciosista y afrancesada, sino a un estilo en constante conflicto motivado por la libertad creadora y la búsqueda de una estética original. Esto produjo diversas posiciones innovadoras y antitéticas, “una estética multifacética y contradictoria”, en un período de “florecimiento modernista”. Así, convergen “un tardío romanticismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el impresionismo y el expresionismo” (p. 23), siendo la única particularidad estilística el rechazo a las formas académicas; es decir, el fenómeno modernista se caracteriza por las contradicciones y evoluciones de diversas poéticas.

En consonancia con la visión de Schulman, resulta valioso el aporte de Washington Delgado quien, en *Historia de la literatura republicana* (1984), determina

que el modernismo peruano apareció tardíamente por la poca capacidad de creación, lo que conllevó a no formar “una escuela o movimiento definido y unificado” (p. 96).

Para Delgado, el modernismo peruano se compone en tres etapas: 1) “el modernismo inicial”, supeditado por la personalidad y el verbo sonoro de Chocano, sin la expresión poética de la lírica rubendariana y con el raigambre romántico y neoclásico (p. 96); 2) “la plenitud del modernismo”, con la vertiente arielista, arraigado al refinamiento poético de Darío, la ideología de Rodó y la prédica revolucionaria de Manuel González Prada (p. 98); y la vertiente de los colonidas, liderado por Valdelomar, quienes regresaron a los cimientos creativos del modernismo como el gusto por la imagen sonora y colorista, la exploración formal, la contraposición académica y el acercamiento a las provincias (p. 102); y 3) “la evolución última”, con dos tendencias opuestas: el vínculo con la realidad, los sucesos provincianos y familiares, y la interiorización, el ensueño y la depuración estética (p. 109).

Las ideas planteadas por Shulman y Delgado nos permiten aseverar que los poetas modernistas peruanos tuvieron la necesidad de asimilar diversas tendencias con el fin de renovar y ensayar un lenguaje artístico a nivel de la forma y el contenido. Por tanto, el fenómeno literario del modernismo resulta complejo y heterogéneo; no existen fronteras rígidas, sino una flexibilidad en la asimilación de diferentes tendencias.

2. Panorama del teatro peruano durante el modernismo

En el Perú no hay un interés por determinar si el modernismo aportó o afloró en la composición teatral. La crítica no ha revisado los distintos discursos dramáticos de las primeras décadas del siglo XX, solo presentan una visión general del proceso teatral.

Una notable mirada acorde a los asuntos del teatro peruano lo realiza Estuardo Núñez en *La literatura peruana en el siglo XX* (1965). Avizora la permanencia del perfil costumbrista del siglo anterior con el drama romántico y la comedia costumbrista, siendo esta última la expresión “criollista” de mayor trascendencia. Lo revelador en este breve apartado constituye el reconocimiento de Núñez por el emprendimiento de una innovadora representación teatral denominado “teatro poético” o “teatro de ideas” (debido al empleo del lirismo) cuyo esfuerzo inicial estarían en *Verdolaga* de Valdelomar y en el intento de *Holoférnes* (1931) de Ventura García Calderón: el teatro poético posee “el mérito de haber creado la inquietud por formas nuevas, de poca acción y nada escenificables, pero en todo caso mostrativas a nuevas posibilidades” (p. 63).

Un acercamiento a las composiciones dramáticas de aquella época lo realiza Ricardo Silva-Santisteban en el quinto volumen de la *Antología general del teatro peruano* (2002) en donde establece que el número de piezas teatrales aparecidas en el siglo XX fueron pocas a diferencia del siglo XIX a causa del bajo estímulo y las

dificultades de la sociedad. El crítico emprende un sondeo refinado entre los cuales se erige la renovación del teatro costumbrista, con la representación social de Yerovi; la desconocida faceta de dramaturgo de López Albújar con *Desolación*, drama que incorpora los ecos del teatro simbolista; y la tragedia incompleta de *Verdolaga* (XIX).

En *El teatro de vanguardia en el Perú* (2008), Laurietz Seda y Rubén Quiroz consideran la presencia de una renovación de la escena teatral a partir de 1920, ya que los dramaturgos, hartos de las estéticas románticas, realistas y costumbristas, asimilan nuevas tendencias expresivas determinadas por las influencias vanguardistas de Europa, lo cual convertirán a los lectores y espectadores en entes activos capaces de descifrar las obras no convencionales (pp. 11-13). Los autores no consideran la influencia del modernismo en el teatro ni esbozan una idea de que el modernismo encaminó al teatro vanguardista, debido a la “falta de estudios críticos y de una historia cuidadosa y completa” de las actividades teatrales en los primeros años del siglo XX (p. 16).¹

Podríamos determinar que el consenso crítico apunta a que las composiciones dramáticas, durante el modernismo presentan un lenguaje refinado, dirigido a un grupo elitista o sector letrado minoritario y no a un público de masas acostumbrado a lo costumbrista, lo romántico o al realismo naturalista. De ahí que el desinterés del público haya determinado el fracaso de las representaciones y el rechazo de las publicaciones. No obstante, la crítica ha evaluado el teatro sin tomar en cuenta la tendencia conflictiva del modernismo y sin comprender que la aplicación de esta tendencia en una pieza teatral fue tardía a comparación de los demás géneros literarios. En ese sentido, el modernismo no se estableció de inmediato al teatro como en la poesía o en la narrativa.

3. Análisis teatral de *Desolación*²

El 11 de enero de 1917, en *La Prensa*, Abraham Valdelomar (2001) publicó una lectura valorativa sobre *Desolación*, indicando que, con un tema local, en un tiempo no

- 1 El término vanguardia en el teatro debe considerarse también a las nuevas expresiones artísticas que resultan inclasificables e innovadoras en el estilo dramático y en la técnica escénica. Borja Ruiz (2012) denomina a las tendencias teatrales vanguardistas “que, en clara oposición al estatus teatral mayoritario, insuflaron nuevos valores éticos, estéticos o técnicos a la práctica del teatro” (p. 29). Las piezas teatrales construidas por nuestro poeta modernista, en un afán por renovar los valores artísticos, constituye una obra inusitada con una preocupación en el lenguaje poético y en la calidad dramática.
- 2 Para nuestro análisis, tomaremos la pieza dramática *Desolación* de Enrique López Albújar aparecida en el quinto volumen de la *Antología General del Teatro Peruano*. Según el editor, el texto se rige al original. El drama termina con la referencia del lugar y la fecha en que concluyó: “Lima, 8 de octubre de 1908”. Este dato nos permite aseverar que *Desolación* se forjó en la plenitud del modernismo peruano, y que el autor siguió corrigiendo la prosa de los diálogos hasta conseguir una calidad estilística adecuada. Además, podríamos añadir que el contexto literario en 1917 era favorable para la pieza teatral, pues la predilección del público por el ambiente provincial se iba incrementando.

lejano, en una ciudad tropical azotada por la peste, “el espíritu fino y fuerte” del escritor ha colocado el “vago misterio”, la “tragedia lacerante” y la “honda tristeza” (204).

Para Valdelomar, la obra de “rara belleza emocionante” no es vulgar por la “sencillez armoniosa” y, pese a las referencias simbolistas, la clasifica de “esencialmente criolla” debido a la cercanía con el “cuadro de costumbres” enfocado en la vida de provincia (204). Esta breve interpretación de *El Conde de Lemos* refleja los parámetros críticos de la época y evidencia la inserción de la temática provincial en la tradición teatral. Lamentablemente, la crítica no ha profundizado sobre esta incursión de Enríquez López Albújar en el campo teatral.

El análisis de *Desolación* que realizaremos pretende evidenciar el consciente proceder estilístico en el manejo técnico del teatro desde el espacio semiológico³ y la presencia del ritmo en los diálogos en prosa.⁴

Para iniciar nuestro análisis, es preciso detallar la fábula dramática: la peste yace en un pueblo de provincia. Manuel y Luis se encuentran consternados por la muerte de Julia, la hija de su amigo Juan. Ramírez, el médico, esperando que cierren el ataúd, traslada a otro recinto a los demás hijos del desdichado. Por su parte, el Inspector de Higiene intenta convencer a los curiosos a llevar el féretro al cementerio. Además, doña Rosario, la madre de Juan, quien no sabe de la muerte de su nieta, pretende ingresar a la casa, pero Manuel la retiene. Al término, mientras las personas llevan en hombros un ataúd, Juan, totalmente consternado, se despide del féretro y retorna a su hogar.

3.1 Una tendencia experimental del espacio escenográfico

La categoría del espacio dramático evidencia la especificidad donde se desarrolla el hecho teatral (las situaciones de la fábula y las posibilidades escénicas de los actores) (Bobes Naves, p. 388). Las referencias textuales que tomaremos del “espacio

3 María del Carmen Bobes Naves en *Semiología de la obra dramática* (1997) ha desarrollado las categorías teatrales. Según Bobes Naves, el “Texto Dramático” es un producto histórico, cultural, artístico literario dispuesto a ser representado (84) y desentraña la alternancia simultánea de signos, tanto a nivel lingüístico del texto escrito como los signos no verbales del texto espectacular, que dan sentido a la pieza teatral. Este enfoque nos permite interpretar el sentido polivalente del texto literario dramático con categorías como la fábula, los personajes, el tiempo y el espacio (p. 286).

4 Los lineamientos de Isabel Paraiso de Leal en *Teoría del ritmo de la prosa* (1976) nos permiten verificar el ritmo de la prosa basado en la síntesis de la forma de la expresión y en la forma del contenido mediante tres categorías del ritmo dependiendo la tendencia rítmica, a saber: 1) el ritmo lingüístico, concerniente a la reiteración de las unidades lingüísticas estructuradas en líneas melódicas de entonación; 2) el ritmo tonal, generado por la reiteración de tensiones y distensiones orgánicas de uno o varios esquemas melódicos ascendentes y descendentes (el tonema ascendente anuncia una idea y mantiene la tensión, mientras que el tonema descendente satisface la espera para concluir la oración); y 3) el ritmo de pensamiento, constituido en la reiteración de elementos semánticos como la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, y el paralelismo, motivado por representaciones psíquicas reiterativas .

patente”, visualizado en el escenario, y el “espacio latente”, mencionado por las alusiones de los personajes, establecen el conocimiento de la dimensión escénica.

La pieza teatral, compuesta por ocho escenas, se desarrolla en un mismo espacio escenográfico. Al inicio de la obra, desde el plano de lo “patente” visualizamos el decorado del escenario:

Calle. Al fondo, una casa con la puerta principal abierta, dejando ver un patio. En éste ataúd, un brasero y algo que simula un cadáver envuelto en una sábana. Gente que se mueve silenciosamente. Un individuo de rodillas preparando sus herramientas para soldar el ataúd. Al costado de la puerta, ventanas. La de la derecha del actor, abierta.

Estamos ante una concepción básica del teatro: el lugar de actuación se encuentra en el centro y de modo perpendicular al eje visual del público conocido como “Ámbito en T” (Bobes Naves, p. 392); sin embargo, este ámbito escénico adquiere una tendencia experimental al colocar dos espacios escenográficos: la calle, con un horizonte aparentemente desértico, sin mención de una naturaleza circundante; y la casa, al fondo, dejando a la vista “ventanas”, una “puerta principal” abierta que permite ver un “patio” donde se encuentran un “ataúd”, un “brasero”, un “cadáver envuelto en una sábana”, “gente” movilizándose y un “individuo” que se dispone a soldar el féretro.

La escasa descripción de la calle y del hogar revela el interés del autor por incrementar la especulación. Sin la necesidad de establecer una imagen affictiva por medio de la palabra, los elementos de lo lúgubre en la disposición mínima de la escenografía, como el “ataúd” y el “cadáver envuelto en sábanas”, producen un sentido integral de misterio que agobia al público y a los personajes.

La flexibilidad del ambiente escenográfico rompe con la concentración de un plano horizontal hacia dos planos escénicos. Esta preferencia constata la simpatía por determinar una representación realista, pues la interacción de dos niveles espaciales, en el escenario de “medio cajón”, diversifica la atención del espectador para alcanzar una imagen similar a la vida de provincia: mientras los personajes se expresan en la calle, la diversidad de acotaciones y referencias en los diálogos sugieren diversos sucesos en las imaginarias habitaciones que compone el espacio interior de la casa.

Desde una mirada “latente”, existe una dinámica de los espacios escenográficos. Las menciones de entrada por los laterales del camino, y las salidas e ingresos al hogar, conllevan a comprender el vínculo entre ambos espacios. Las acotaciones sugieren que la mayoría de los curiosos aparecen y salen por la calle (“Manuel, vecinos, Luis llegando por la izquierda”, “Aparece por la derecha la madre de Juan”); el médico, el Inspector de Higiene y la Enfermera entran, salen y reingresan a la casa (“Ramírez, el Inspector y la Enfermera entran”); el grupo de niños con la hija mayor de Juan (“Toman por la izquierda al llegar a la puerta”, “Avanza el grupo por la izquierda

y *desaparece*”) y los cargadores del ataúd son los que salen del ambiente hogareño; mientras que Juan, en un acto de despedida al cadáver, antes del telón, es el único que sale y regresa a la casa.

Los ingresos y las salidas configuran un escenario dividido, el cual provoca un efecto visual de contraste. Amparándonos en las referencias “latentes” de los diálogos, el lugar más seguro constituye la calle, ya que el domicilio de Juan se ha convertido “en hospital”. Pese a que el médico y el inspector ingresan, los curiosos y vecinos perciben el cuadro atroz desde lejos sin atreverse a ingresar por temor a ser contagiados (“¿Quién nos garantiza que no nos va a pasar nada?”); incluso la enfermera, temerosa por la infección, huye despavorida, olvidándose el compromiso de asistir a los pacientes (“yo no sigo más en esta casa”, “¡Tengo miedo!... ¡Miedo, doctor!”). Solo a doña Rosario, sin importarle la epidemia con tal de acompañar a su hijo, le impiden el ingreso.

Es posible determinar que el espacio abierto alude a una relación semiótica con la vida, mientras que el interior de la casa sugiere la presencia de la muerte. La oposición “dentro/fuera” de la casa concibe una radical intensificación de diversos sentidos: para Juan, “dentro” significa estar con la familia, asimilar la pena, y “fuera” es solo la despedida; para los “curiosos”, “fuera” es estar a salvo de la peste, pero “dentro” los expone a la enfermedad. Además, la presencia o la ausencia de la peste será determinante en el comportamiento de los personajes: aquellos que están afuera no desean entrar y se ven aliviados por no estar contagiados, pero los que se encuentran dentro, o bien están consternados o bien huyen despavoridos.

Evidenciamos otros “espacios latentes” contiguos. Se señala el lugar extenso que constituyen la presencia de viviendas (“no quiere volver ni por los alrededores de la manzana”), la instalación reciente de un nuevo centro de salud (“condúzcales al pabellón del hospital nuevo”) y el camposanto donde colocarán cerca al ataúd (“Detrás del cementerio, ¿no, señor?”). Estas breves alusiones a los lugares externos nos dan los rasgos característicos del espacio provincial en que se desarrollan las situaciones.

Desde este enfoque, López Albújar es consciente del uso de la tendencia realista del espacio con la finalidad de presentar los movimientos, los diálogos de los personajes de una manera verosímil, pero, al mismo tiempo, pretende inscribir un tono de misterio mediante sugerencias de situaciones tristes donde solo se visualizan movimientos retardados o alaridos. Las referencias “Adentro el cuadro debe ser atroz” o “¡Las consideraciones que sugiere este cuadro!”, aluden una imagen terrible por lo que los personajes toman cierta distancia. Este alejamiento del lugar propicia una perspectiva en profundidad con la intención de intensificar la tensión del espectáculo, crear un ambiente desolador y, a la vez, fomentar la incertidumbre del público.

3.2 La fijación del tiempo dramático

El diseño temporal de *Desolación* se edifica a partir de dos elementos textuales arquitectónicos: el tiempo estructural de la historia (el contexto de los personajes) y la linealidad del tiempo discursivo en base a las expresiones de la representación de la fábula.

Verificamos los sucesos previos a las situaciones del drama mediante las siguientes referencias: Luis manifiesta que hace diez días se celebró los quince años de Julia, hija de Juan, y que al día siguiente la niña cayó enferma de la peste. Luego, Luis asegura que en “menos de seis días” la casa se convirtió en un hospital; esta calamidad le recuerda que en la ciudad han ocurrido otros “cinco casos” similares. Por otra parte, Ramírez, el médico, comenta que hace “tres noches” no ha conciliado sueño, y Manuel anuncia que el día de ayer murió un hijo de Juan y que no hace una hora falleció Julia.

Respecto a la “duración” de las situaciones, se establece una temporalidad lineal de las escenas en un momento objetivo de la vida de los personajes. Las secuencias se registran en un lapso temporal del atardecer, si seguimos el dato de la Hija Mayor que prefiere esperar la llegada de la noche para salir. Esta referencia podemos reforzarla cuando Luis menciona que “Todavía el sol mortifica”.

Hemos evidenciado la presencia de dos espacios en un escenario, pero, durante la representación, los personajes de la calle dialogan mientras que los de la casa se mantienen en silencio o emiten algún quejido o alarido. Este efecto trae consigo la realización de un tiempo simultáneo de representatividad: a medida que los personajes enuncian los diálogos y cuentan los sucesos del interior de la casa, también se pueden visualizar movimientos o escuchar sonidos de los que se encuentran dentro. Un ejemplo es la conversación entre Manuel, Luis y Ramírez hasta que “*Se oyen quejidos adentro*”: al escuchar ese sonido, Manuel se pregunta si “¿Han oído?”. Si bien este recurso de simultaneidad no crea problemas de percepción, sí enlaza un vínculo con los personajes: cualquier lamento modifica la compostura de los personajes.

Los simultáneos sucesos determinan el tiempo de la historia conformado desde hace una semana y centrado en un lapso temporal de un día. La referencia de cinco casos a consecuencia de la peste y la muerte de la hija de Juan presagia la perenne presencia de la peste que puede seguir azotando a la familia y a los pobladores de la ciudad. El marco temporal, entonces, presenta un orden acumulativo que acrecienta la tensión hacia el desenlace trágico de la muerte. Por ello, la obra termina con la aparición de todos los personajes contemplando la marcha fúnebre saliendo de la casa. El tema trágico de la peste evidencia poéticamente la angustia ante el acontecimiento desconocido con la intención de también desconcertar al público frente a una situación real de la fatalidad del hombre al enfrentarse a la fatalidad.

López Albújar nos presenta un espacio imaginario en un tiempo regido por el estilo realista. Se procura que el marco temporal sea una reproducción del marco cronológico real, por lo que la obra presenta una zona limitada de un continuo vital que coincide con la extensión limitada del discurso.

3.3 Los personajes dramáticos

La lista de “Personajes” brinda datos mediante los nombres propios y comunes. Mientras las actitudes de Luis, Manuel, Ramírez, doña Rosario y Lucas se irán perfilando conforme se desenvuelven en los diálogos; la Hija Mayor, la Niña 2ª, la Niña 3ª, el Inspector de Higiene, el Hombre 1º, el Hombre 2º, la Mujer 1ª y la Mujer 2ª, la Enfermera y los Cargadores, proporcionan una información denotativa de parentesco, de profesión o de referencia al pueblo con las referencias textuales y los rasgos funcionales.

Dentro del conjunto de personajes, no se colocan otros nombres propios a diferencia de los nombres comunes que aparecen en las acotaciones como Juan, los “vecinos” o “curiosos”, la “Gente” dentro de la casa, “Tomás”, pariente de Juan, y las “mujeres del pueblo”. Esta omisión, alude a que López Albújar no los considera como personajes propiamente dichos porque no se comunican o entablan diálogo con los demás.

Para comprender el dinamismo del pueblo imaginario de provincia trataremos de separar el grupo de personajes que intervienen mediante el diálogo, de los que se mantienen en silencio, pero participan en la representación mediante las acotaciones. De esta manera, podremos entender el sentido de los personajes motivados por sus características personales y las relaciones con los otros en una realidad devastada por la peste.

a. Tendencia realista en los personajes

Los personajes presentados con sus respectivos nombres, conforme a la tendencia realista, se confrontan ante la terrible situación de la peste, la cual convierte el lugar en un espacio hostil y desolador. Veamos, de manera sucinta, el comportamiento y las expresiones de las figuras teatrales durante el incremento y la disminución de la tensión.

La aparición de Luis y Manuel en la primera escena constituye el primer impacto emocional: el diálogo incide en la presencia de la peste en el pueblo (L: “Creo que son ya cinco los casos”) y alude a las situaciones que podrían estar desarrollándose en la casa (L: “Adentro el cuadro debe ser atroz”).

Ambos personajes exhiben la angustia de los pobladores y el desasosiego que padece Juan. Especulan que el desdichado podría considerar que vive una ironía, pues ve a la servidumbre con vida y contempla a sus hijos muertos. Según Luis, los

pobres no pensarían de la misma manera (“El egoísmo es mal consejero”), ya que no sentirían felicidad con cualquier muerte. Menciona que la gente pobre, sin temor al contagio, se encuentra con ellos, demostrando la solidaridad ante al dolor ajeno.

En la segunda escena, aparece el doctor Ramírez “con botas y un estuche de cirujano”, felicitando a Manuel y a Luis por la muestra de solidaridad. Las expresiones del médico contienen una postura profesional: aunque no ha dormido en tres días, su compromiso es asistir a los pacientes.

La desprendida labor de Ramírez, quien revela ciertos acontecimientos en la casa (“una grita, otra ríe, la de más allá forcejea y ruge como si le metieran un hierro en las entrañas”), se ve contrastada con la ausencia del médico titular, lo que genera la indignación de Manuel (M: “Es uno de los empecinados en no creer en la peste, y, sin embargo, no quiere volver ni por los alrededores de la manzana.”). Al término de la escena, una voz lastimera convoca al Inspector de Higiene quien ingresa con Ramírez a la casa.

La tercera escena establece el segundo impacto de tensión con la primera salida de un grupo desde el interior de la casa. Los enunciados de cada personaje agudizan la congoja del escenario. La conmoción se asienta en las hijas de Juan: la Niña 2ª y la Niña 3ª, que “*Rompe a llorar*”, claman por su madre; mientras que la Hija Mayor consulta qué es lo que pasará con su madre y sus demás hermanas que aún yacen dentro. Al término, por órdenes de Ramírez, las tres son conducidas por Tomás (pariente de la familia) al nuevo hospital.

En la siguiente escena, el Inspector de Higiene realiza una petición a “*dos hombres*”, que se encuentran acompañados por sus esposas, para sacar el cadáver por cuatro soles. El Hombre 1º y el Hombre 2º desisten en cargar en hombros el féretro por temor al contagio, incluso las mujeres les prohíben realizar dicho acto, pues sus hijos quedarían desamparados. En esta negativa, las expresiones de los pobladores evidencian las marcas discursivas del espacio imaginario regional: “si te da el contagio y te mueres, *nai*des les va a dar *pa* comer a tus hijos”, “¡No ves que es el *ispetor!*”, “Como es usted *dotor...*”.

El Inspector no comprende la falta de caridad y el pánico que perturba a los pueblerinos. Si bien no los obliga a sacar el féretro, la cólera por no conseguir una inmediata ayuda del pueblo o de las cuadrillas municipales de desinfección, lo conlleva a expresarse con agravios: “¡No seas bruto!”, “¡Cállese usted, señora!”, “¿Se calla usted, insolente?”, “¡Vaya usted a convencer a esta gente!”.

La quinta escena instaura el tercer impacto de tensión: la salida intempestiva de la Enfermera desde el interior de la casa. Las nerviosas expresiones se conjugan con un estado de ánimo alterado por las circunstancias, al punto de solicitar retirarse al médico y al Inspector. En esta escena, las acotaciones amplían el comportamiento de la asustada Enfermera tras recibir un escupitajo de un paciente en la mejilla:

“*suplicando e intentando arrodillarse*”, “*con castaño de dientes*”, “Siento algo que me quema aquí... aquí”, “¡Ay, yo me siento mala!... Tengo... mucho... mucho... frío...”, “¡Ay! ¡Qué crueles son!”

El Inspector y Ramírez intentan persuadir a la Enfermera. Para ellos no hay motivo para sentir pavor y la exhortan a permanecer en la casa por la investidura médica. Ante la supuesta crueldad de las autoridades de salud, Ramírez señala la potestad del Inspector, el cual dispone que la Enfermera no salga sin su permiso.

En la sexta escena, aparece la madre de Juan, doña Rosario, preguntando a Manuel y a Luis el estado de su hijo y su nieta. Ambos personajes deciden eludir la respuesta: Manuel, “*Mirando hacia adentro con inquietud*” y Luis, “*también inquieto*”, aminoran la complicada situación y le sugieren que no entre a la casa para no incomodar a las personas. Decidida a ingresar, doña Rosario señala que “Nunca puede estar demás la asistencia de una madre”, y “*con voz suplicante*” menciona “¡Pobre hijo mío!... ¡Qué has hecho para merecer tanta desgracia!”. Posiblemente, esta referencia de un suceso desconocido se vincule con el trágico presente de Juan.

En la séptima escena se establece la cuarta conmoción tensiva: aparecen de la casa tres hombres cargando el ataúd, mientras Juan se arrodilla bendiciéndolo. Esta representación produce un cambio de actitud en los curiosos: quienes se mantenían cerca y no quisieron ayudar, ahora deciden intervenir al ver tan desgarrador cuadro. Así, a pesar de que el Inspector anuncia que será recompensada cualquier alma caritativa, Lucas (ya no como Hombre 1º, sino con nombre propio, consolidando así su participación humanitaria) decide sin titubear asistir al conjunto fúnebre sin recibir nada a cambio.

En la última escena, doña Rosario le increpa a Manuel por no haberle dicho la verdad y al pretender hablar con su hijo, Manuel le cierra el paso. Por otro lado, uno de los Cargadores le pregunta al Inspector si llevará el ataúd detrás del cementerio. Este lo reafirma e indica que deben colocarlo “Bien hondo y bastante cal encima”. Doña Rosario, al escuchar tal información, repite “¡Bien hondo, bien hondo!”. Al final, Juan se despidió del féretro y, sin ver a su madre, retorna a casa.

La construcción de los personajes no es minuciosa. Lo principal son los diálogos independientes de la acción, las alusiones sobre los sucesos de la historia y los sobresaltos frente a la peste. De esta manera, la presencia de choques de tensión oscilatorios refleja el propósito del autor por conmover al lector y hacerlo partícipe de los desoladores momentos.

b. Un personaje alejado de la tendencia realista

Los demás personajes, como los “*vecinos*” o “*curiosos*” que “*se agolpan a la puerta*”, la “*Gente que se mueve silenciosamente*” dentro de la casa; “Tomás”, “*uno de los parientes de Juan, que ha estado entre los curiosos desde el principio del drama*”, las “*mujeres del*

pueblo”, incluso Juan, prescinden de la comunicación sin abandonar las dimensiones de su comportamiento. Cada funcionalidad participa en la imagen dramática del pueblo devastado por la peste.

Enfoquémonos en la construcción de Juan. De los individuos que se mencionan o no se encuentran en la lista principal, este personaje contribuye categóricamente a la realización de la pieza teatral. Es probable que al no colocarlo en la relación de “Personajes”, el autor haya pretendido también dejar a la expectativa al lector ante un individuo que va a situarse progresivamente en el centro de discusión. Veamos mediante el diálogo y las acotaciones, la edificación de este misterioso personaje.

Durante el avance del drama, cada sujeto aporta diversos indicios sobre Juan: “Juan no se da cuenta de nada. Acabo de verle cruzar el patio, indeciso, como idiota”, “Qué ironía más feroz para el padre que la de ver salvados a dos de su servidumbre mientras a sus hijos se los va llevando la muerte”, “¡Lo que pensará Juan!”, “No teme a la peste y está ya vacunado”, “¿Qué se le puede decir a un hombre en la situación de Juan?”, “¿Y él cómo está? ¿Lo han visto?”, “¡Pobre hijo mío!... ¡Qué has hecho para merecer tanta desgracia!... ¡Tan bueno, tan noble!”, “El pobre parece loco. ¿Te fijaste? ¡Cómo mira! No conoce a nadie”, “¡Juan, Juan!... ¿Qué, no me oyes?”

Las distintas referencias sobre Juan nos permiten determinar lo siguiente: dueño de una hacienda, sufre la pérdida de dos hijos producto de la peste, con la posibilidad de que pueda también fallecer sus cuatro hijas y su esposa. Esta desdicha lo ha dejado consternado y prefiere mantenerse en casa. Al salir el ataúd, al término de la obra, y hacerse presente en la calle, Juan aparece totalmente abstraído y ajeno a los llamados o las miradas.

Si bien los diálogos construyen la figura de Juan, con datos discretos y discontinuos, sobre lo que podría pensar o hacer en el interior de la casa, así como las referencias directas al verlo en la calle, estas indicaciones son limitadas, no acceden con certeza al pensamiento o la tristeza de Juan. En otros términos, los personajes enuncian solo conjeturas al encontrarse imposibilitados en determinar la psique de Juan.

Veamos ahora al personaje desde el enfoque de las acotaciones que podríamos denominarlas “intersticiales”, ya que explican el tipo de personaje elaborado por el autor (Bobes Naves 176). En la segunda escena, se describe lo siguiente: “*Juan aparece en traje descuidado, sin cuello y con gorra, en actitud de un hombre entontecido. Mira a todas partes como buscando algo y desaparece*”. La acotación facilita la construcción imaginaria de un ser sin ánimos de vivir, totalmente abatido, aturdido y desorientado.

En la escena séptima encontramos lo siguiente: “*Aparece el ataúd cargado por tres hombres y Juan. Una vez en la acera el grupo, Juan se arrodilla, se descubre y bendice el ataúd con dolorosa unción. Todo esto en el mayor recogimiento*”. Esta acotación explica la idea del espectáculo en el espacio escénico: se personaliza a un individuo abatido y cabizbajo en el preciso instante de la reverencia religiosa al féretro.

La última acotación corresponde al cierre del drama. Antes del telón, encontramos la construcción de un texto productor de sentido: “Juan, que no se ha enterado de la presencia de su madre, al perderse el fétetro, le hace un adiós con la diestra y se entra”. A pesar de la escasa información, la acotación adquiere sentido: la concentración en el ataúd contribuye a reforzar la actitud de despedida. El movimiento resulta irrelevante (“se entra”), pero cobra interés la actitud de Juan (“le hace un adiós con la diestra”) que expresa la sombría separación y la resignación del trágico final.

Ni las manifestaciones externas ni por un proceso de introspección comprendemos a Juan, quien se convierte en el principal sujeto de acción funcional en la representación. En ningún momento balbucea o emite palabra alguna, solo se nos muestra, más que la apariencia física, los semblantes anímicos que varían desde el aturdimiento hacia la resignación.

Por tanto, las acotaciones generan sensaciones y movimientos incipientes. López Albújar abandona el diálogo para presentar un final desolador con un acto de adiós sin la necesidad de palabras. La presentación de un personaje desamparado produce en el público desconcierto, pues se aleja de los modelos vigentes del teatro tradicional y se acerca a una visión de la realidad más compleja propio del simbolismo.⁵

3.4 Análisis del ritmo en la prosa del diálogo teatral

Según Isabel Paraíso de Leal (1976), cada tipo de prosa contiene determinadas características rítmicas dependiendo de la forma de expresión y de contenido (p. 286). Los diálogos en el teatro evidencian teóricamente un manejo de la narrativa, pero rítmicamente pueden revelarse rasgos de la “prosa poética”; en otras palabras, la intención literaria nos coloca frente a una “prosa dialogada artística” según la clasificación de Isabel Paraíso. Para el análisis hemos seleccionado dos segmentos de dos escenas con el fin de evidenciar la labor artística de López Albújar en *Desolación*.

a. Escena primera

El primer segmento del diálogo teatral lo hemos extraído de la primera escena que nos impresionó por la finura prosística, sin identificar *a priori* un diseño rítmico. Evaluemos mediante el ritmo lingüístico (grupo acentual y fónico), el ritmo tonal y el ritmo de pensamiento la labor artística de nuestro escritor en el drama:

⁵ La presencia del simbolismo brinda un estatuto de trascendencia al mundo representado. Oliva y Torres (1990) señalan lo siguiente: “Entre las características más importantes del simbolismo podemos señalar la búsqueda de la Idea por el Hombre, por medio de la intuición y la meditación. No se tomará como modelo, como ha hecho el arte realista [...], la cosa en su objetividad externa. Hay que penetrar más en lo profundo. Hay que buscar en la mente, en el espíritu, a través de la cultura, de la mitología y de la historia, las ideas y las imágenes capaces de expresar al hombre en su totalidad” (290). En ese sentido, López Albújar profundiza el espíritu del personaje en su lejanía y en una realidad totalmente adversa.

G.A.	G.F.
3 LUIS: Adentro – el cuadro – debe ser atroz. ∟	1
4 MANUEL: Juan – no – se da cuenta – de nada. ∟	1
4 Acabo – de verle – cruzar – el patio, ∩	
1 indeciso, ∩	
1 como idiota... ∟	3
2 LUIS: No es – para menos. ∟	1
5 Ver – su casa – convertida – en hospital – en menos de seis días. ∟	1
5 MANUEL: Y con la perspectiva – aterradora – de que la peste – arrase – con toda la familia. ∟	1
4 LUIS: Creo – que son – ya cinco – los casos. ∟	1
1 MANUEL: Cinco. ∟	1
2 LUIS: ¡Tan súbita – mente! ∟	1
1 MANUEL: Tan traidoramente, ∩	
4 cuando todo – le sonreía – al pobre – Juan. ∟	2
5 ¡Ayer no más – sin saber – lo que era – llorar – a un hijo – muerto! ∟	1
4 Y hoy – tendrá – que llorar – a dos. ∟	1
5 Parece que la muerte – ha llegado – a esta casa – furiosa – de desquite. ∟	1
4 LUIS: Ha – comenzado – por la más – lozana: ∩	
1 la de los quince. ∟	2
<i>Pausa</i>	
3 MANUEL: ¡Las consideraciones – que sugiere – estecuardro! ⁶ ∟	1

Desde un enfoque del ritmo lingüístico, hemos descompuesto en grupos fónicos y acentuales el texto elegido. Los *grupos fónicos* evidencian un fortísimo crescendo/decreciendo: 1-17-1. La masa oracional que yace en el centro, se compone por secciones sintácticas menores en la que se señala de manera punzante y directa la funesta situación de Juan. Rodeando dicha masa significativa, se inicia y termina con alusiones al desconocimiento de lo que sucede en el interior de la casa, a saber: “Adentro el cuadro debe ser atroz” y “¡Las consideraciones que sugiere este cuadro!”.

Los *grupos acentuales* reflejan una repetición rítmica de crescendo/decreciendo con un carácter dialogado cortante y que se dirige hacia la cumbre cuantitativa casi al término de la masa enunciativa central:

3./4.4.1.1./2.5./5./4./1./2./1.4.5.4.5./4.1./3

Veamos la repartición de los grupos acentuales:

6 Isabel Paraiso (1976) coloca un principio de flexibilidad en los grupos de acento: señala que “algunas prosas imponen la anulación o disminución de ciertos acentos principales, que pasan a ser secundarios, mientras otros secundarios cobran relieve de principales” (48). En tal virtud, encontramos una desacentuación rítmica producida por la cercanía acentual en “ser” (“debe ser atroz”), “no” (“No es para menos), “toda” (“con toda la familia”), “todo” (“cuando todo le sonreía”) “mente” (“Tan traidoramente”) y “era” (“lo que era llorar”); mientras que hay una acen-tuación por la importancia semántica del texto en “no” (“Juan no se da cuenta”), “mente” (“Tan súbitamente”) y “pobre” (“al pobre Juan”).

<i>unimembres:</i>	5	} impares: 11	<i>bimembre:</i>	2	} pares: 8
<i>trimembres:</i>	2		<i>tetramembres:</i>	6	
<i>pentamembres:</i>	4				

Hay una presencia mayor de grupos acentuales impares por sobre los grupos pares. Este dato nos permite establecer que el texto posee un carácter básico de sinceridad introspectiva y tono subjetivo, enlazado con el detalle de lo objetivo.

Los unimembres evidencian el trazo ligero del estilo directo y enfático, fragmentado por las comas o los dos puntos; mientras los trimembres, por su parte, recogen la solemne conmoción (“Adentro – el cuadro – debe ser atroz”, “¡Las consideraciones – que sugiere – este cuadro!”). En los grupos de cinco, se evidencian con claridad una prosa grandilocuente que concuerda con las circunstancias o las reflexiones de los personajes en plena atmósfera sombría (“Ver – su casa – convertida – en hospital – en menos de seis días”, “Y con la perspectiva – aterradora – de que la peste – arrase – con toda la familia”, “¡Ayer no más – sin saber – lo que era – llorar – a un hijo – muerto!”, “Parece que la muerte – ha llegado – a esta casa – furiosa – de desquite”).

Por otra parte, los bimembres son los grupos de la brevedad y de las resoluciones (“No es – para menos”, “¡Tan súbita – mente!”), mientras los grupos largos de cuatro miembros recogen valores estilísticos y son usados para las comprobaciones resignadas y las descripciones melancólicas (“Juan – no – se da cuenta – de nada”, “Acabo – de verle – cruzar – el patio”, “Creo – que son – ya cinco – los casos”, “cuando todo – le sonreía – al pobre – Juan”, “Y hoy – tendrá – que llorar – a dos”, “Ha – comenzado – por la más – lozana”).

Desde la mirada del ritmo tonal, debemos exponer los resultados del análisis de los tonemas en el fragmento citado:

<i>cadencias:</i>	12	} 15	<i>anticadencias:</i>	0
<i>semicadencias:</i>	4		<i>semianticadencias:</i>	0
			<i>suspensión:</i>	0

Los resultados confirman la presencia de una prosa dialogada. El texto se configura con un tono directo y solemne por el predominio categórico de los tonemas descendientes sin la presencia de tonemas graves.

Con respecto al ritmo de pensamiento, el texto revela la importancia de la prosa con el propósito de ofrecer un tono sentimental e individualista. La linealidad en *Desolación* se fortalece, pese a una ruptura temporal en la narración. Las referencias de los personajes sobre el ambiente triste se concentran en una mirada continua desde lo exterior. Sin embargo, encontramos ciertos elementos repetitivos que aumentan la expresión sonora del mensaje que se acerca a la prosa poética y a la retórica:

a) Creo que son ya *cinco* los casos / *Cinco* // ¡*Tan* súbitamente! / *Tan* traidoramente, [anáfora paralelística y paralelismo sinónimo]

b) ¡*Ayer* no más sin saber lo que era llorar a *un* hijo muerto! / *Y hoy* tendrá que llorar a *dos* [paralelismo antitético: en este segmento tiende a presenciarse la antilinearidad].

En esta labor del ritmo en los diálogos teatrales, evidenciamos una supremacía de formas narrativas breves propias de una prosa dialogada artística, pero que, en varias ocasiones, albergan rasgos de la prosa poética. No es casual que al inicio y al término de la pieza teatral encontremos ritmos de pensamiento regidos por la linealidad, por anáforas paralelísticas (sinonímicas) que impresionan al lector:

ESCENA PRIMERA

LUIS: No hará *una* hora.

MANUEL: Va *una*

ESCENA ÚLTIMA

INSPECTOR: *Bien hondo*

y bastante cal encima.

ROSARIO: ¡*Bien hondo, bien hondo!*...

El ritmo de tono registra una melodía repetitiva con altos índices de tonemas descendentes, dado la particularidad melancólica y reflexiva. Los ritmos lingüísticos, por su parte, predominan los grupos impares, sobre todo los unimembres, lo cual inducen una lectura pormenorizada semejante al tempo introspectivo en las situaciones conmovedoras. La presencia de grupos largos no es muy frecuente, pero que esporádicamente emergen por el tempo elocutivo que exigen momentos de circunstancialidad y cargada de significación estilística. Por tanto, el texto teatral desde el enfoque rítmico nos permite entrever una emoción refrenada, con atisbos de reflexiones y detalles objetivos, que determina la resignación de una realidad trágica y desoladora.

Conclusiones

El espíritu del artista modernista busca distanciarse de los enfoques del romanticismo, el costumbrismo y el realismo naturalista. Frente a un público acostumbrado a las puestas en escenas tradicionales, la conciencia estética influenciada por lo europeo renueva la subjetividad, las expresiones del lenguaje, pues toda expresión de arte debe poseer un valor artístico. La búsqueda de técnicas y los procedimientos literarios les permiten romper levemente con las técnicas conservadoras.

En la obra de López Albújar, superviven rasgos del realismo naturalismo, pero se descubre en el tema y la tensión dramática una sensibilidad modernista determinada por el simbolismo. Este rasgo nos permite determinar una predisposición por renovar tanto a nivel temático como en la capacidad del lenguaje musical.

7 Es preciso colocar también otros paralelismos sinónimo que refuerzan el ritmo en la prosa dialogada artística en la primera escena: *Seguramente* tenía ya incubado el mal / *Seguramente* // *Ironías* de la vida, / *Ironías* feroces // ¿*Para qué* viven los que sirven / ¿*Para qué* viven los hijos de los pobres?

Esta labor artística, no obstante, no fue improvisada ni posee una carencia de significado o de organización. El resultado de las metodologías nos conduce a determinar el conocimiento, la exigencia y la intención de contribuir en la estructura teatral, pues los elementos formales y expresivos están esmeradamente elaborados para una posible representación en el escenario.

El arte dramático en el texto literario y el texto dramático evidencian una síntesis de tendencias tradicionales y modernas, lo que otorga que en este periodo cultural posea un perfil diferente. El ánimo por modernizar el discurso dramático se ajustó a las normas imperantes de la época, sea para el gusto del público o para conseguir la puesta en escena.

En *Desolación* se asimilan los rasgos del realismo naturalismo, la tensión y sensibilidad del simbolista, variante del modernismo. El tono lúgubre y la constante disposición del misterio alcanzan su mayor logro en toda la representación. Asimismo, la prosa dialogada demuestra índices de una melodía reflexiva y melódica que, en breves instancias, contienen una emoción refrenada con breves rasgos de prosa poética.

La presencia del modernismo en el teatro peruano, por tanto, reconfigura, renueva y diseña sus propias características por medio del contenido y el ritmo. Examinar esta pieza dramática producida en el periodo del modernismo peruano nos permite comprender la formación del teatro peruano en los primeros años del siglo XX.

Referencias

Primaria

- López Albújar, Enrique. (2002). *Desolación*. En *Antología general del teatro peruano*. Tomo V: *Teatro republicano - Siglo XX-1*. Selección, prólogo y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. (pp. 82-106). Lima: Banco Continental - Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (1963). *Memorias*. Prólogo de Ciro Alegría. Colofón y Bibliografía de Raúl-Estuardo Cornejo. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1963.

Secundaria

- Aristóteles. (2000). *Poética*. Traducción, introducción y notas de Salvador Mas. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Balta Campbell, Aída. (2001). *Historia General del teatro en el Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Bobes Naves, María del Carmen. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/ Libros.
- Dauster, Frank. (1973). *Historia del teatro hispanoamericano*. México: Andrea.
- Delgado, Washington. (1980). *Historia de la literatura republicana*. Lima: Rikchay Perú.

- García-Bedoya, Carlos. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. 2da. Ed. corregida y aumentada. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1964). *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*. 3ra. Ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, José A. (1950). "Notas sobre teatro peruano contemporáneo", en *Mar del Sur: Revista Peruana de Cultura*. Vol. IV, N° 10, marzo-abril. (pp. 161-171). Lima: P. L. Villanueva.
- Hesse Murga, José. (1963). "El teatro en el Perú". Prólogo. En *Teatro peruano contemporáneo*. 2da. Ed. (pp. 9-26). Madrid, Aguilar.
- Le Corre, Hervé. (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos.
- Navarro Tomás, Tomás. (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama.
- Núñez, Estuardo. (1965). "El teatro". En *La literatura peruana en el siglo XX*. (pp. 60-70). México: Pormaca.
- Paraíso De Leal, Isabel. (1976). *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta.
- Rama, Ángel. (1970). *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socio-económica de un arte americano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Reverte Bernal, Concepción. (2006). *Teatro y Vanguardia en Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- Risk, Beatriz J. (1987). "Antecedentes de Nuevo teatro en la América Latina". En *El Nuevo Teatro Latinoamericano: una lectura histórica*. (pp. 85-136). Minneapolis: Prisma Institute and Study of Ideologies and Literature.
- Rivera Saavedra, Juan. (2007). *Apuntes para una historia del teatro peruano*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Alas Peruanas.
- Ruiz, Borja. (2012). *El Arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. 2ª ed. Bilbao: Editorial Artezblai.
- Schulman, Ivan A. (1969). *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Seda, Laurietz y Rubén Quiroz (eds.). (2008). *Travesías trifontes. El teatro de vanguardia en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Silva-Santisteban, Ricardo (Selección, prólogo y bibliografía). (2002). *Antología general del teatro peruano*. Tomo V: *Teatro republicano – Siglo XX-1*. Lima: Banco Continental – Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Solórzano, Carlos. (1961). *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Valdelomar, Abraham. (2001). "Desolación. Drama en un acto de Enrique López Albuja". En sus *Obras completas IV*. (pp. 204-206). Lima: Ediciones Copé.

Caitro Soto: “De canto, baile y cadenas”. Testimonio y cultura Afroperuana

Milagros Carazas

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

milagroscazas@yahoo.com

Resumen

Analiza la obra *De cajón Caitro Soto. El duende de la música afroperuana* (1995), un libro dedicado al artista Carlos Soto de la Colina (1934-2004). Indaga su historia de vida, la tradición oral, los géneros musicales afroperuanos. Reflexiona sobre la canción afroperuana y su contenido.

Palabras clave: Comunidad afroperuana, Testimonio, Identidad, Música afroperuana, Canción

Abstract

Analyze the work *De cajón Caitro Soto. El duende de la música afroperuana* (1995), a book dedicated to the artist Carlos Soto de la Colina (1934-2004). It explores its history of life, oral tradition, the musical genres Afro-Peruvian. Reflect on the song Peruvian and its content.

Keywords: Afro-Peruvian Community, Testimony, Identity, Afro-Peruvian Music, Song

Caitro Soto: “De canto, baile y cadenas”. Testimonio y cultura Afroperuana

De cajón Caitro Soto. El duende de la música afroperuana (1995), es un libro que viene acompañado de un CD conmemorativo, como un homenaje de la Telefónica del Perú al connotado artista Carlos Soto de la Colina (1934-2004). En buena cuenta se enlaza felizmente la literatura y la música. El texto contiene no sólo el testimonio de Caitro Soto, sino que aparecen varios trabajos de otros autores (como Luis Miguel Glave, José Durand y Nicomedes Santa Cruz), a manera de rescate y para complementar el volumen.

Pero, sin duda, el foco de interés es lo concerniente al texto de Caitro Soto, en el que se distingue dos secciones. La primera ha sido denominada “Yo recuerdo”, y abarca varias páginas en las cuales el conocido músico relata algunos pasajes de su vida. En cambio, la segunda sección se llama “Una historia de cada canción”. Como se indica, se presenta las canciones al mismo tiempo que Caitro Soto explica el origen de estas o narra alguna anécdota alrededor de ellas. Ambas secciones están acompañadas de muchísimas fotos, tanto del músico como de la costa sur del país (sobre todo, de Chincha y Cañete).

Ahora bien, mi artículo busca una primera aproximación a estas dos secciones. Por un lado, pretendo llevar a cabo una lectura interpretativa del testimonio de Caitro Soto, en el que se combinan sabiamente la historia de vida, la música negra y la tradición oral afroperuana. Y, por otro lado, se trata de analizar los géneros musicales y literarios afroperuanos a los que se alude en este libro.

Me importa reflexionar sobre la canción afroperuana y su contenido. Esta no es una tarea fácil, ya que se trata de un tema fronterizo entre la literatura, la antropología y la musicología, muy poco explorado en nuestro medio. Al igual que Robert Hodge (1999), entiendo la canción como una forma de expresión oral de compleja naturaleza, cuyo análisis debiera explicar qué clase de contenidos transmite y de qué manera lo hace.

Así, ¿qué temas expresa el sujeto afroperuano en sus canciones y cuál es su significado? ¿Cómo se plantea el pasado de esclavitud y la diáspora en la canción y en el testimonio? ¿Cómo se construye la identidad cultural y la representación del sujeto afroperuano en el discurso de Caitro Soto? Estas son algunas de las interrogantes que son de mi interés, que espero responder en el presente trabajo de carácter ecléctico y plural.

Carlos Soto de la Colina: un acopio de recuerdos

Como ya se adelantó, la sección “Yo recuerdo” está referida a la historia de vida de Caitro Soto. Está conformada por diez subdivisiones, cada una lleva un título que resume de alguna manera el contenido de este, a saber: “En San Luis de Cañete”; “La Navidad y la danza de los negritos”; “Hincado ante el Señor de los Milagros”; “Entre lonas, costales y volantes”; “Nadie quiere negro con pena”; “Zapateando”; “Con ‘Pancho Fierro’ al Municipal”; “Cajoneadores y cajoneros”; “Chabuca Granda, mi madre”; y “De tal palo...”

Ahora bien, atendiendo a la lectura rigurosa de cada subdivisión, se puede observar que algunos hechos están localizados en San Luis de Cañete y remiten al pasado, a la etapa de niñez y la vida campesina; mientras que otros acontecimientos suceden en Lima y el extranjero, con más precisión coinciden con la etapa juvenil y la etapa adulta, en la que Caitro Soto se desempeña en varios oficios hasta consagrarse como músico cajonero al lado de Chabuca Granda, y luego se centra en la etapa de la vejez en la que finalmente organiza su propio grupo.

Como toda historia de vida esta no se presenta de manera lineal, está sujeta al vaivén de los recuerdos y la intervención de la memoria. Esta selecciona o busca en la mente hechos o episodios, unos más trascendentales, vívidos y, o traumáticos que otros. Como explica Hermann Parret (2008), el recuerdo deja una traza o, mejor dicho, una especie de huella o escritura en el individuo. Este adquiere sentido y una valoración; es compartido por medio del lenguaje.

En este caso, se trata del testimonio de Caitro Soto, aunque no muy extenso, eso sí, enriquecido por la historia de San Luis de Cañete, la mención de festividades (como la Navidad, la danza de negritos, el carnaval), la religiosidad (la procesión del Señor de los Milagros), las danzas y formas musicales (el panalivio,¹ el huanchi-

1 Es un canto de lamento de los esclavos para expresar sus penas por la esclavitud. El más difundido es “La Molina” del cantor y guitarrista Francisco Ballesteros Nole (1888-1984) y Samuel Márquez (1892-), cuya letra dice: “A la Molina no voy má / poque chan / azote sin cesa”. Fue recogido por Nicomedes Santa Cruz en su disco *Socabón*. Sobre el panalivio, revisar N. Santa Cruz (1964b), Acosta Ojeda (2009a) y Tompkins (2011).

hualito,² la zamacueca³, el festejo, etc.), las manifestaciones culturales (el zapateo, el toque de cajón), las formas poéticas (la décima), el lenguaje (los afronegrismos y los vocablos populares), las costumbres y las creencias locales, etc.

Es de mi opinión, una lectura atenta del testimonio de Caitro Soto da como resultado la recurrencia de tres temas específicos, a saber: 1) la historia personal y familiar mezclada con la historia local de San Luis de Cañete, en especial el correspondiente al período de la hacienda y la vida rural; 2) la presencia de los elementos culturales y musicales que reafirman una identidad, y que se remiten al pasado de esclavitud; y 3) los episodios de la carrera artística del informante en Lima y el extranjero. Me voy a detener en cada uno de ellos con más detalle.

En primer lugar, Caitro Soto recuerda varios hechos que suceden en San Luis de Cañete y sus alrededores, entre 1934 y 1948, que coinciden con la etapa de niñez y la vida rural. Son años difíciles cuando ocurre la muerte del padre, la deserción escolar, el ingreso a la vida laboral y la pobreza. Esto se puede apreciar en la siguiente cita:

Crecí en un hogar humilde con mis siete hermanos, José Luis, Ronaldo, Orlando, Enrique, Elia, Gilda y Rori [...] De niños éramos felices. Si bien éramos pobres y no teníamos padre, todos los hermanos éramos muy unidos. Trabajábamos en las vacaciones de colegio sembrando arroz, abonando las plantas, pañando algodón, desgranando [...] Yo me pegaba mucho a mi madre porque mi padre había muerto cuando tenía siete años. A mí me gustaba el trabajo y la acompañaba al campo para ayudarla. Íbamos a las haciendas Montalbán, Arana y Casablanca. (p. 41).

A pesar de lo anterior, el informante idealiza el pasado, lo rememora con cierto sentimiento positivo, es decir este es un período de su vida que además se valora por la unión familiar, la alegría de la música negra y la satisfacción del trabajo remunerado. Es de este modo que:

Cuando trabajaba en las haciendas sembrábamos el arroz cantando, porque teníamos la idea que el tiempo así se pasaba más rápido. Entrábamos a las siete y media de la mañana y terminábamos hacia las cuatro o cinco, cuando pasaba el avión del correo. Ese era el reloj, con eso nos guiábamos. Para ir a la hacienda nos transportábamos en burro, o bien a pie o a veces en un camión que contrataban para llevar

2 Es una canción en cuartetos para la Yunza o festividad agraria en Chincha, en época de carnaval. Aún tiene vigencia. Algunas canciones han sido recopiladas por Chalena Vásquez, los Hermanos Ballumbrosio, Octavio Santa Cruz y Susana Baca, entre otros.

3 Fue una danza que tuvo mucha acogida en Perú (se bailaba en la Pampa de Amancaes), Bolivia, Argentina y Chile en el siglo XIX. Es anterior y da paso a la Marinera. Según Victoria Santa Cruz (1974: p. 55), es una danza recreada que se bailó por vez primera en la Plaza de Acho en 1968, y que era parte del repertorio del grupo Teatro y danzas negros del Perú. Se tomó como modelo el vestuario que aparece en las acuarelas de Pancho Fierro. La versión musical aparece en su disco *Ritmos y aires afroperuanos*. Hoy en día existen algunas zamacuecas creadas especialmente para el espectáculo, pero no es una práctica popular. Ha sido motivo de estudio por parte de Romero (1939), Acosta Ojeda (2009d) y Tompkins (2011).

el abono. Pero esto se daba muy rara vez pues, generalmente, íbamos caminando y tardábamos una hora, una hora y media, según la hacienda. (p. 42).

Efectivamente, como explica Parret (2008), en todo ejercicio de la memoria se da una búsqueda y una afección. Es decir, cuando el enunciador busca y selecciona recuerdos en su mente, al mismo tiempo provoca en él sentimientos y afecciones. La imagen del pasado es valorada. Su presencia establece una relación que modaliza tanto lo sensible (afecta los sentidos) como lo afectivo (despierta sentimientos positivos o negativos).

Asimismo, es interesante observar el contraste entre el campo y la ciudad. La experiencia personal de Caitro Soto es que “la vida es linda en la chacra” (p. 42) o, mejor aún, “en el campo, en el fondo, el que se muere de hambre es porque quiere: todo es cuestión de ingeniárselas” (p. 42). Más adelante, veremos que la ciudad es sinónimo de migración forzada, nostalgia familiar y trabajo arduo. Lo que establece obviamente dos espacios, uno del cual se parte (Cañete) y otro al cual se llega (Lima), que bien se resume en el allá y el aquí. Como sostiene Antonio Cornejo Polar (1996), el discurso del migrante es descentrado ya que se construye alrededor de varios ejes. Entiéndase bien, el desplazamiento migratorio duplica el territorio del sujeto.

En segundo lugar, el testimonio que nos alcanza Caitro Soto evidencia una diversidad de manifestaciones musicales y danzantes, así como la riqueza de los diferentes elementos de la cultura afroperuana, más concretamente la de San Luis de Cañete. Caitro Soto revela que desde temprana edad estuvo relacionado con la música y el baile. En 1941, “A los siete, ocho años ya tocaba la sonaja de chapa chancada y hacía zapateo” (p. 44) y, en el año de 1946, a “los doce años, era integrante de la banda de la localidad: Yo tocaba bombo, redoblante y platillos” (p. 45).

Es importante observar el valor que logra la tradición culinaria y musical de la familia, así como la herencia cultural adquirida por el informante desde la niñez. Como Caitro Soto explica, “cuando mi mamá regresaba del campo cosía hasta tarde. Los días de fiesta preparaba anticuchos y picarones. Ella y mi abuela tenían muy buena mano para cocinar. Hacían dulces y manjares” (pp. 41-42). Pero todavía es más aleccionador cuando él se refiere a la música negra:

Una de ellas era “Congorito”⁴ que, creo es palabra africana, del Congo. Festejo era lo que más se bailaba y los lamentos “La Molina” y “El Payandé”⁵ [...] En mi casa,

4 Su autor es el pianista Filomeno Ormeño quien la compuso a partir de un fragmento. Existe una versión del festejo “Congorico”, recopilada por Manuel Quintana Flores “El Canario Negro” (1880-1959) y cantada por Alicia Maguiña, que fue grabada en 1969.

5 “El Payandé”, llamada también habanera, evoca la esclavitud. Tiene dos autores, el colombiano Vicente Holguín (letra) y Luis Eugenio Albertini (música). Aparece en el *Cancionero popular* de 1892. Una versión de “El Payandé” fue recogida previamente por Eduardo Montes y César Augusto Manrique en sus grabaciones de 1911. Fue cantada por Eloísa Ángulo y grabada en disco Odeón por Ima Súmá. El Grupo Perú Negro grabó también una versión, la voz es de Lucila Campos.

mi madre Benedicta y su hermana cantaban, bailaban. A veces se reunían donde algún familiar [...] toda esa gente era folclorista [...] allí se hacían espectáculos de todo tipo pero con números de música negra; más había de *varietés* y se escuchaba vals, polca, mazurca [...] Mi madre, mi gorda linda, era una mujer alegre. A mí me viene la música por ella y por mi tía, la mamá de mi hermano Ronaldo Campos. Ellos nos enseñaban. (p. 45).

No cabe duda de que es impresionante el conocimiento que evidencia Caitro Soto sobre los géneros musicales y literarios afroperuanos. En su testimonio se alude, por ejemplo, al panalivio, el festejo, la danza de negritos, el huanchichualito, el alcatraz, el landó, el aguanieve,⁶ los pregones,⁷ la décima, etc. Su bagaje cultural y artístico es amplio. Interesa destacar que todo ello contribuye a la reafirmación de la identidad cultural del informante, así como su relación con un pasado histórico heredado.

Como dice el propio Caitro Soto: "A veces [los negros] se acordaban de sus ancestros y se sentían tristes y deprimidos. Ya no eran esclavos pero se acordaban de sus padres. Hay algunas cosas que desconozco, pero esto me lo contaba mi abuela materna cuya madre fue esclava" (p. 49). En el siguiente apartado volveremos a esta temática. Basta con lo dicho hasta aquí.

Vale la pena observar lo siguiente. Cuando aludo a la identidad cultural lo hago en el mismo sentido que Stuart Hall (2010, p. 351). Es decir, considero que la identidad cultural es también "un asunto de 'llegar a ser' así como de 'ser'"; está en constante transformación. Al mismo tiempo se encuentra sujeta en el juego continuo de la cultura, la historia y el poder. De esta manera, importa la forma en que el sujeto está posicionado y en su interior cómo se posiciona, por medio de las narrativas del pasado.

Por otro lado, falta contemplar dos tópicos más: el cajón⁸ y el zapateo. Como es sabido, Caitro Soto poseía un dominio virtuoso sobre el toque de cajón y el baile del zapateo. En cuanto al primero, él considera que el cajón como instrumento es

6 Es un baile de zapateo para solista o en contrapunto, mayormente entre danzantes masculinos, muy difundido en la provincia de Chancay. Es acompañado de guitarra. Se diferencia del zapateo por la técnica empleada, en el que se baila sobre la punta de los pies y se realiza figuras como el escobillado, por eso es considerado como un juego de habilidad. Nicomedes Santa Cruz grabó una versión de la melodía, interpretada por Vicente Vásquez, en su disco *Cumanana* en 1975. Más información en Durand Allison (1999) y Tompkins (2011).

7 Es un canto usado para la venta de productos. La pianista y compositora criolla Rosa Mercedes Ayarza transcribió, presentó y publicó un conjunto de canciones, entre ellas pregones, en la década de los cuarenta. Es sabido que Ayarza recopiló y grabó muchas de estas canciones de los hermanos Elías y Augusto Ázcuez Villanueva, sin recibir ellos ningún reconocimiento. Con el paso de los años, Victoria Santa Cruz, junto con su hermano Nicomedes, interpretó numerosos pregones en sus presentaciones. Estos han sido recogidos en su disco *Ritmos y aires afroperuanos*. En 2006, con el auspicio de Edelnor y Endesa, se publicó el libro *Lima y sus pregones*, que viene acompañado con un CD y un DVD.

8 Sobre el estudio del cajón, revisar Rafael Santa Cruz (2006), Denegri (2009), Tompkins (2011), Rocca (2012) y Vallejos (2012).

de origen peruano y su antecedente inmediato es el tambor africano, el cual era también un medio de comunicación. En el caso del Perú, “el amo le quita el tambor, ahí nace el cajón” (p. 54). Lo que demostraría la sapiencia del afrodescendiente para reemplazar y construir creativamente este singular instrumento, y superar el despojo cultural y musical del cual fue objeto alguna vez.

Interesa agregar que Caitro Soto distingue entre el cajoneador y el cajonero. El primero sería aquel que golpea fuerte sin “respetar al cantante y a los músicos acompañantes” (p. 54); en cambio, el segundo toca armoniosamente el instrumento e inventa nuevos golpes. Es obvio que la maestría del cajón está destinada a unos pocos, a ellos se les denomina con razón cajoneros, que bien sería sinónimo de “creador”.

En cuanto al zapateo, en especial en la *Danza de negritos* de Chincha, está definido por Chalena Vásquez (1982, p. 78) como un “instrumento de percusión, dada la importancia que tiene dentro del fenómeno sonoro”, cuyos pasos básicos o “pasadas” se combinan siguiendo el compás de un violín. Según cuenta Caitro Soto, se puede distinguir hasta tres tipos: 1) el zapateo de chacra, descalzo, con pie plano y sobre la tierra, que solía hacerse en las haciendas; 2) el zapateo con zapato en la iglesia para la Navidad y la danza de los negritos, acompañado por el violín macho; y 3) el zapateo para el espectáculo, realizado en el teatro, en el que se prefiere la “punta y el taco, con redobles que no usan todo el pie” (p. 50).

En cualquier caso, el zapateo es sobre todo una competencia y por tanto adquiere mayor sentido en el contrapunto entre bailarines. Como bien explica Caitro Soto: “Siempre hay un rival y uno tiene que superar [...] En su turno el zapateador es libre y siempre zapatea en contrapunto. Cada uno hace su figura, uno por uno, y siempre tiene que hacerla mejor que el anterior. El zapateo tiene sus amarres. Como comienza, así tiene que terminar” (p. 50).

Me parece necesario puntualizar que el informante recuerda además dos décimas populares: “Apuesto hasta mi pellejo a la pata de mi tío”⁹ y “Anoche jugué y perdí, lo mismo será mañana”. Respecto a la primera, Soto apenas menciona el primer verso; pero, se sabe que una versión completa ha sido recopilada: 1) en *Erasmo. Yanacón del valle de Chancay* (1974), en el que la glosa va como sigue: “Apuesto hasta mi pellejo / a las patas de mi tío, / zapateador más completo / desde Boza a Chancayllo” (p. 50); de este modo, la intertextualidad entre el testimonio de Cai-

9 Esta décima ha sido grabada en varias ocasiones: 1) En un diálogo negroide a cargo de dos recitadores de La Cuadrilla Morena de Juan Criado, en el LP *Festejo*; por lo menos se alude a dos estrofas con ciertas alteraciones. 2) Como parte de un zapateo criollo en *Con Victoria y Gente Morena*; es recitada parcialmente, solo la primera y última estrofa, por Nicomedes Santa Cruz e intervienen los hermanos Abelardo y Oswaldo Vásquez, quienes modifican el verso por “desde Lima a Chancayllo”. 3) En la canción “El negro Pepián”, interpretada por Arturo “Zambo” Cavero (1940-2009), como parte intermedia, en la que se conserva la glosa y la primera estrofa, modificada ligeramente en dos versos.

tro Soto y el de Erasmo Muñoz (1895-1966) es de más evidente.¹⁰ 2) en los libros *Décimas* (1960) y *Décimas y poemas. Antología* (1971a) de Nicomedes Santa Cruz (1925-1992); la primera versión aparece en un español estándar, mientras que en la segunda edición de *Décimas* (1966) y posteriores publicaciones se intenta reproducir una variante lingüística cultural, el habla del negro costeño.

En cuanto a la segunda décima, Caitro Soto apenas cita la glosa, que es como sigue: "Anoche juegue y perdí, / lo mismo será mañana; / para jugar y perder, / machete, estate en tu vaina" (p. 50). He de anotar que Nicomedes Santa Cruz, en su libro *La décima en el Perú* (1982), incluye una décima completa con esta glosa, recitada por Carlos Vásquez Aparicio (1891-1954). Interesa detenerse en esta otra versión, a saber: "Anoche jugué y perdí, / y esta mañana a las siete, / para jugar y perder, / ¡Tate en tu vaina, machete!..." (p. 231). Esto es, partiendo de una glosa anónima, Vásquez Aparicio da origen a una nueva versión.

Como se sabe, la copla y la décima son expresiones poéticas itinerantes, es decir poseen una gran tradición y difusión tanto en la península Ibérica como en Latinoamérica. No ha de ser extraño que una misma glosa haya dado pie a la creación poética de una, dos o más décimas. O que se trate de una glosa con diversas versiones, que es lo que al parecer sucede en este caso en particular.

Así Vásquez procedente de Chancay y Soto de Cañete, coinciden en la capital. Esto dio paso al intercambio y el enriquecimiento cultural de ambos. Además, comparativamente la glosa en análisis, dos de cuatro versos se mantienen inalterados, el primero y el tercero; mientras que el segundo posee ligeras diferencias y el cuarto verso se ha cambiado el orden sintáctico.

En tercer lugar, el testimonio de Caitro Soto adquiere un tono distinto cuando se trata de la ciudad. Los hechos relatados se sitúan después de 1948. Es la etapa en el que "la vida era bien dura" (p. 47). Huérfano de padre, abandona la escuela y se incorpora a la vida laboral a los catorce años. Así realiza oficios diversos: contrabandista de carne, chofer de ómnibus, obrero de construcción civil, estibador en el puerto, aprendiz de boxeador, mecánico y vendedor de autos, taxista, etc.

Asimismo, es una etapa también de aprendizaje y perfeccionamiento: actúa; canta festejos, pregones, aguanieves; zapatea; toca la tumba, la guitarra y el cajón. Participa de la bohemia criolla en Barrios Altos y en el "Callejón del Buque" en La Victoria. Entre los dieciocho y veintidós años se dedica con más ahínco a su carrera profesional como artista, y progresivamente participa en "Pancho Fierro", "Gente Morena", "Los Hermanos Soto", "Perú Negro", e incluso logra con los años el prestigio internacional al lado de Chabuca Granda.

10 Esta décima ya ha sido motivo del análisis semiótico en un anterior trabajo. Ver Carazas (2011).

Memoria y música negra en el testimonio de Caitro Soto

Antes de continuar me voy a detener en el tema de la memoria. La socióloga Elizabeth Jelin (2002, p. 18) ha planteado que existen cuatro ejes que es necesario considerar en el estudio de la memoria. El primero corresponde al sujeto que recuerda y olvida; el segundo está dado por el contenido del recuerdo y el olvido; el tercero está relacionado con el tiempo y el modo en que se recuerda; y, por último, el cuarto tiene que ver con el carácter expresivo o performativo. Esto nos lleva a reflexionar que el testimonio puede ser considerado como una “construcción de memorias” (p. 96). Entiéndase bien, abarca a su vez una multiplicidad de voces y también silencios.

Volviendo al testimonio de Caitro Soto, considero que él como representante de una colectividad expresa la riqueza del lenguaje popular de la costa y, sobre todo, es el depositario de la herencia cultural y musical del afroperuano. Estos dos aspectos son de suma importancia para entender el valor que adquiere este texto en particular. En los siguientes párrafos voy a dedicarme a desarrollar ambos tópicos.

El primer aspecto que llama la atención en el testimonio de Caitro Soto es la presencia de lo que él llama repetidamente “la música negra”. En realidad, el informante alude a danzas y géneros musicales y literarios diversos. Ya antes he nombrado algunos, pero recién voy a referirme a ellos detenidamente en este apartado.

Pero ¿a qué nos referimos cuando decimos formas y géneros musicales y literarios afroperuanos con exactitud? Para responder esta pregunta será indispensable tomar en cuenta que la literatura afroperuana se caracteriza por ser heterogénea, sincrética y transcultural. Se manifiesta en dos sistemas: el escrito y el oral. El segundo sistema corresponde al de la tradición oral y musical y está caracterizado por lo festivo, lo irónico, lo popular y lo rítmico. Este *corpus* estaría conformado por los pregones, la cumanana,¹¹ la décima, la saña,¹² los cantos de cuna, etc.

Considerando el repertorio musical de Caitro Soto presente en su testimonio, se observa que en total son doce canciones, a saber: seis son de autoría o adaptaciones del autor (“A saca’ camote con el pie” (landó), “Yo tengo dos papás” (festejo), “Curruñaño” (festejo), “Canto a Cañete” (festejo), “Toro mata” (landó con fuga) y “Que-
ma tú” (alcatraz)); una es una adaptación (“Negrito de Angola” (lamento)); otra

11 Es un género literario musical. Consta de cuartetas octosílabas en las que riman el segundo verso con el cuarto, quedan libres el primero y el tercero. Es difundido en Lambayeque, Piura y Tumbes. Uno de sus exponentes de mayor prestigio es Fernando Barranzuela de Yápatera-Piura, entre otros. La cumanana ha sido estudiada por Nicomedes Santa Cruz (1972a), Luis Rocca (1985 y 2010) y Carlos Espinoza León (2007).

12 Según Mejía Baca (1938c), fue un canto profano-religioso. Coincide en el nombre con el pueblo del norte, en Lambayeque, donde se sigue difundiendo. Es interpretada por solista y coro, acompañada tradicionalmente por el checo o calabazo. Consta de tres partes: la glosa, el dulce y la fuga. Una versión popular fue recogida por Nicomedes Santa Cruz en su disco *Cumanana*. El tema de la saña ha sido ampliamente estudiado por Luis Rocca (1985 y 2010).

es una recopilación (“Una negra y un negro” (festejo)); tres corresponden a otros compositores e intérpretes (“Pobre negrito” de Lucila Campos, “Zamba malató” (landó) de Nicomedes Santa Cruz, “Krye y Gloria” (triste¹³ con fuga de tondero¹⁴) de Chabuca Granda); y una es un vals popular (“La andarita”).¹⁵

Para el profesor Robert Hodge (1999), la canción es un sistema de signos que representa un género específico, que más que individual pertenece a toda una cultura. Puede que su significado sea individual pero los códigos que transmiten son sociales. Es por esta razón que en este apartado voy a revisar el repertorio de Caitro Soto, en especial las canciones que se inscriben en los géneros festejo, alcatraz y landó.

Para empezar, el festejo es uno de los géneros musicales y dancísticos más representativo de la cultura afroperuana. Habría que considerar tanto el baile como la canción, cuya temática suele remitir a la esclavitud o al asunto erótico-festivo. Según Tompkins (2011, p. 123), en una comunicación personal, Augusto Áscuez (1892-1985) señala que la pareja realizaba movimientos de cintura para abajo durante el baile. Existe mucha controversia y opiniones contrarias sobre su origen. Por ejemplo, Nicomedes Santa Cruz (1964c) opina que la coreografía original del festejo se desconoce y que este nació en Lima hacia el siglo XVII.

En realidad, su repopularización en el siglo XX, se debe a Porfirio Vásquez (1902-1971) quien combinó pasos del Son de los diablos y la resbalosa, y le dio forma a la coreografía hacia 1949. Con el paso de los años se recuperaron algunos festejos como “Taita guaranguito”, “Congorico”, “Que se quema el sango”, etc. El investigador William Tompkins (2011, p. 123-124) apunta que “el texto no sigue una forma poética pre-establecida. El esquema de las rimas y la estructura son variables. También se encuentra con frecuencia el verso libre [...] un festejo completo suele tener uno o más estribillos y algún tipo de coro que suele tomar la forma de una fuga”.

13 Según Mejía Baca (1938b), el triste es un producto híbrido, un canto amoroso y melancólico de la costa norte. Nicomedes Santa Cruz (1972b) considera al triste como un género folklórico eminentemente lírico-musical, cantado por hombres o mujeres. Posteriormente, gracias a la radio y la grabación comercial, en Lima, se ha acostumbrado a grabar el tondero precedido de un triste.

14 Es un baile de pareja del norte del país. Según Mejía Baca (1938a), es una forma de manifestación popular que desborda sensualismo y picardía. Nicomedes Santa Cruz propuso sin demostrarlo que se originaba en la saña y que a su vez del lundú angoleño. Tompkins (2011) explica que se trata de forma musical ternaria y consiste en la glosa o tonalidad menor, el dulce o canto en el relativo mayor y la fuga que cierra para regresar al menor original. Varios autores, entre ellos Chalena Vásquez (1996), coinciden en que es una expresión afromestiza. Para más información, revisar el libro de Quillama (1990).

15 “El canto a Luis Pardo” (La Andarita), según Nicomedes Santa Cruz (1982), es un poema compuesto en décimas, que apareció en el semanario *La Integridad*, fundado y dirigido por Abelardo Gamarra, en 1909. Más tarde, Juan Arredondo compuso la música en tiempo de vals y desde entonces se cantan las estrofas I, V, IX y XI, preferentemente. Ha reaparecido la versión completa en el libro *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño* (2009), de José Antonio Lloréns y Rodrigo Chocano. La versión de Caitro Soto, pese a conservar las cuatro estrofas del vals, se canta con algunas alteraciones.

En el caso de Caitro Soto se observa la inclusión de cuatro festejos, uno de ellos recopilado. Para este análisis, he elegido “Yo tengo dos papás”. Este es un texto muy breve, cuenta apenas con tres estrofas que se van repitiendo. El informante explica que se trata de la historia de “una negra tramposa que tenía a su marido y tenía a su amante” (p. 75). Al llegar el esposo se calentaba la comida en el fogón mientras que el otro, el referido amante, se escondía en una canasta de caña tejida. Uno de los hijos repetía con razón un estribillo entre irónico y pícaro. Los hechos están situados, de acuerdo con la anécdota, en Cañete. Como se aprecia a continuación:

Yo tengo dos papas, (bis)
 uno que ‘tá en la canasta
 y otro que ‘tá en el fogón (bis)

Cuchuchu, cara de perro, (bis)
 los frejoles que ‘tán guardando
 desde ayer
 borico los va a comer (bis)

Y dijo
 pan con ságuche,
 lo mismo ‘tá bueno... (bis)
 (p. 74)

Es curioso pero este relato, que es musicalizado, pertenece, en realidad, a la tradición oral afrocosteña. Así encontramos una versión más elaborada y con un final distinto en el “Ángel de la pichona”, que aparece en *Cuatro cuentos eróticos de Acari* (2004), de Gregorio Martínez (1942-). El propio escritor, nacido en Coyungo muy próximo a Nazca, revela que las historias que contiene el libro fueron relatadas por familiares de Acari, localidad ubicada más al sur, en la provincia de Arequipa.

Por un lado, el alcatraz¹⁶ es también una danza erótica-festiva que pertenece al género festejo. Como explica Chalena Vásquez (1996), “el hombre y la mujer llevan en la parte posterior de la cintura un pedazo de papel o algo parecido; el hombre con una vela encendida intenta prender el ‘cucurucho’ mientras la mujer baila, moviendo las caderas”. Por tanto, tiene mucho de juego y erotismo. Según Caitro Soto, se trataría de “un baile de origen sexual” (p. 83).

La versión que alcanza el informante, “Quema tú”, se remite al pasado de esclavitud y a un presente en el que este “ritmo” ha traspasado las barreras sociales y raciales, hoy es bailado por “blancos y negros” (p. 82). Lo cual es bastante aleccionador, ya que el baile de “los negros esclavos” ha sido asimilado por otras etnias. El

16 Manuel Acosta Ojeda (2009c) sostiene que el nombre alude peyorativamente al movimiento de las caderas de la negra, lo que recuerda al ave marina. Existen dos canciones muy populares en nuestro medio, la de Caitro Soto y “Préndeme la vela” (1960) de Abelardo Vásquez (1929-2000). El alcatraz ha sido estudiado por Pinilla (1980), Tompkins (2011) y Velarde (2013).

pasado queda representado como el tiempo de la distinción de jerarquías sociales y el trabajo forzado; en cambio, el presente queda signado ilusoriamente por la unión, a través de la música, ya que esta puede ser transgresora y democratizadora. Esto se puede apreciar en el siguiente texto:

Cuando los negros esclavos
se ponían a bailar
este ritmo muy sabroso
que se llama el alcatraz

Quema tú, que no quemarás,
quema el alcatraz

Qué dulzura en la cintura
tiene la negra Pilar,
qué lisura en la cadera
pa' bailar el alcatraz

Quema tú, que no quemarás,
quema el alcatraz

Este ritmo bien sabroso
que todos bailamos ya
lo bailan blancos y negros
al compás del alcatraz

Quema tú, que no quemarás,
quema el alcatraz

(p. 82)

Por otro lado, el landó¹⁷ es un género bastante controversial, dado que los investigadores tienen opiniones diversas sobre su origen, etimología del vocablo e influencias posibles. Por ejemplo, Nicomedes Santa Cruz (1967) insiste en que es herencia africana, pues su procedencia se derivaría de cierta danza llamada lundú. Lo cierto es que el primer landó que llega a ser popular en el siglo XX, "Zamba malató",¹⁸ es grabado por N. Santa Cruz y su grupo Cumanana en 1964.

Para el etnomusicólogo Tompkins (2011: 146), quien compara varios landós, afirma que "la canción empieza con un preludio instrumental, y un interludio instrumental puede dividir algunas secciones. La forma melódica generalmente con-

17 Según Heidi Carolyn Feldman (2009), existen dos landós históricos: a) el de la familia Santa Cruz, y b) el de Perú Negro, tomado de Tompkins. La innovación es posterior y está a cargo de Chabuca Granda; el arreglo musical de la guitarra es de Félix Casaverde (1947-2011) y del cajón de Caitro Soto.

18 Según Octavio Santa Cruz (1996), la versión conservada gracias a la tradición familiar es reconstruida y cantada por el propio Nicomedes; la coreografía es de Victoria Santa Cruz (1922-2014) y el acompañamiento de guitarra es de Vicente Vásquez Díaz (1923-).

siste en dos o tres secciones organizadas en una forma estrófica general [...] El texto no se adhiere a ninguna forma poética en particular y las repeticiones del mismo siguen las de la melodía”. Efectivamente, si atendemos a la letra, esta consta de un verso repetitivo: “sama malató, landó, sama malató”, por lo menos en las versiones recogidas de Tompkins, la más antigua cantada por Augusto Áscuez en 1975.¹⁹

Una de las canciones populares de landó es “Toro mata”, cuyas versiones han sido recopiladas en Cañete y en Chincha, principalmente. He ahí la contribución del mismo Caitro Soto quien hizo los arreglos y la cantó, para luego ser popularizada por el grupo Perú Negro. Veamos a continuación su versión:

Toro mata y... toro mata,
toro mata, rumbambero,
ay, toro mata

La color no le permite
hace el quite a Pititi,
ay, toro mata, toro, torito

Toro viejo se murió,
mañana comemos caine,
ay, toro mata

Toro mata y... toro mata,
toro mata, rumbambero,
ay, toro mata

Ay, Lapondé, pondé, pondé
ay, Lapondé, é, é

Este negro no es de aquí,
caracra, cra, cra, cra;
este negro es de Acarí
caracra, cra, cra, cra

Hay que matar a este negro
¿quién trajo este negro aquí?
caracra, cra, cra, cra

Ay, Lapondé, pondé, pondé
ay, lapondé, é, é

(p. 80)

Para J. C. Cooper (2002), el toro se relaciona con el principio masculino de la naturaleza; es una criatura solar y representa la fuerza renaciente de la primavera.

¹⁹ Habría que agregar que el propio Augusto Áscuez, opina que el landó no existió como género; era apenas unos versos de un festejo. Ver Pimentel (1982b).

Por tanto, es un símbolo de la virilidad y la fecundidad. Su bramido se identifica con el trueno, la lluvia y la fertilidad. Como es sabido, el toro es un animal que ha ingresado en el imaginario de la Humanidad y ha sido adorado como una divinidad tanto en Oriente (p. e.: Apis en el Antiguo Egipto) como en Occidente (v.g.: el Minotauro en Creta) desde tiempos remotos.

Ahora bien, la presencia del toro en el mundo andino ha sido investigada desde las ciencias sociales, el folklore y la crítica de arte.²⁰ En cuanto a la imagen del toro en el contexto afroperuano, esta ha influenciado la literatura (como sucede con la obra de Manuel A. Segura, Ricardo Palma, Abelardo Gamarra, Gregorio Martínez y Lucía Charún-Illescas) y la pintura (principalmente, Francisco Fierro quien ha sabido retratar la presencia del negro en la corrida de toros en el s. XIX); sin embargo, aún no se han producido estudios críticos más serios.²¹

Respecto al "Toro-mata", Fernando Romero (1988: 263-264) sugiere que esta danza-canción "sea una supervivencia tradicional afronegra" relacionada con "manifestaciones religiosas o folclóricas que proceden tanto de la región noroccidental como de la sudoccidental del África". En cambio, Tompkins (2011) recopiló cinco versiones populares modernas del toro-mata²² y le dedica un capítulo completo de su tesis, pero considera que falta más información sobre el toro-mata tradicional original que se remonta al s. XIX.

Por otra parte, en el testimonio en análisis, Caitro Soto hace un comentario extenso respecto a esta relevante canción. Como antes, su origen está basado en la tradición oral familiar: "El 'Toro mata' viene de lo que me contaba mi abuela, mi bisabuela. La canción la armé y la hice yo con cosas que me narraban mis ancestros" (p. 81). Esta misma afirmación se repite varios años atrás cuando Tompkins (2011: 283) recoge de los hermanos Carlos y Orlando Soto una versión musical muy similar del Toro mata en la década del setenta.

Observando con detenimiento el contenido de la canción y el comentario personal del informante, propongo que la canción tiene hasta tres ejes temáticos. El primero está dado por la corrida de toros y la presencia de un torero de tez negra, a quien "la color no le permite hacer el quite" (p. 80), es decir, no lograba concluir

20 Ver Tomoeda (2013), entre otros.

21 Vale la pena recordar al destacado torero Ángel Valdez (1838-1911). Ver Gregorio Martínez (1982).

22 Las versiones del Toro-Mata corresponden a: 1) Manuel Quintana; 2) Carlos y Orlando Soto (Chancay); 3) Augusto Áscuez; 4) Bernardita Rivadeneira Rivera (San Vicente de Cañete); y 5) Francisco Farfán Gallardo-Jesús Cartagena y Víctor Peña Castillo (El Guayabo-Chincha). Es decir, estas fueron recopiladas, principalmente, en los departamentos de Lima e Ica en la década del setenta.

su faena y era desvalorado frente a otros. Este fragmento nos remite a un pasado de discriminación y de tradición taurina.²³

El segundo tema, en que aparece “Toro viejo se murió, mañana comemos caine” (p. 80), alude a la situación de extrema pobreza del negro, para quien estaba negada la carne de vacuno por su elevado costo, pero gracias a la corrida tiene la oportunidad casi celebratoria de darse un festín. Históricamente, desde la Colonia, las partes de la res que los españoles, y después los criollos, descartaban eran comestibles para otros, lo que implementó una cocina afroperuana creativa y deliciosa.²⁴

El tercer tema está en relación con lo relatado por el informante sobre “un negro que se había venido de Acarí [...] Él no se había enterado de la libertad. Se había escondido entre las cañas comiendo fruta y lo que encontraba para alimentarse, y fue para el valle de Cañete. Y hambriento fue a Laponde, y por la marca de su cuerpo se dieron cuenta que no era de allí” (p. 81). Esta historia puede que se remita al siglo XIX, cuando todavía se marcaba el cuerpo del esclavo con la carimba (o instrumento de hierro caliente). Curiosamente ha sido conservada de generación en generación, hasta llegar a la familia Soto; de ahí su apreciable valor histórico y cultural. El pasado traumático queda registrado por la memoria oral para luego mantenerse asombrosamente vigente a través del canto y la música.

Asimismo, Caitro Soto consigna en su repertorio la canción “A saca’ camote con el pie” en ritmo de landó.²⁵ No hay duda de que se emparenta con el festejo más antiguo que se conoce en el país, del cual se conserva el verso “Molino, molero, molino solo ‘standando”. Este fue recopilado por José Durand de Bartola Sancho Dávila (1883-1977), sobrina de la ex esclava Juana Irujo de quien la aprendió.²⁶

Ya hemos visto que el informante tiene como referente siempre la tradición familiar. La versión modernizada de Caitro Soto²⁷ es como sigue:

A sacá’ camote con el pie,
a sacá’ camote con el pie

María del Carmen taba’ buena,
de repente hocico ya quemó;

23 Al parecer Caitro Soto altera la versión original y le agrega el nombre de Eusebio “Pititi” Sirio (1951-2001), ex cajonero y bailarín de Perú Negro. Ver Andrade (1997).

24 Se puede mencionar, a grosso modo, platos como el cau cau o mondongo, la chanfainita, los anticuchos, etc. Ver Rosario Olivas Weston (1996), (1998) y (1999).

25 Según Tompkins (2011), esta fue descubierta, en la zona de Chincha y Cañete, por Ronaldo Campos de la Colina (1927-2001), cajoneador, bailarín y ex director de Perú Negro.

26 Bartola Sancho Dávila fue una reconocida bailarina en las fiestas criollas de las Pampas de Amancaes. Ganó el concurso de baile de 1927, 1934 y 1939, por lo que es recordada como la “Reina de la Marinera”. Ver Áscuez (1983).

27 Comparativamente, la versión cantada de Lucila Campos (1938-) viene acompañada por un coro de voces e instrumentos como la guitarra, el cajón, la tumba, el bongó y la quijada.

molino, molino, molinar
molino sólo ta' andando

A sacá' camote con el pie,
a sacá' camote con el pie

Andá uté, negro Fraicico, que allá 'tá capitulero;
luego que empuña la plata
y el papelito afrojá'
irá uté' derechito
a otra parroquia a votá'

Quebranta boriquita
boriquita quebranta

Que remonio de borica,
que no quiere caminá'

A sacá' camote con el pie,
A sacá' camote con el pie

(p. 70)

Esta canción está compuesta por una suma de hechos que ocurren a diferentes personajes, a manera de un collage. El referente aludido es la vida en el campo y el tiempo no es otro que el de la hacienda. Como explica Caitro Soto, "antes se molía a pulso la caña en el trapiche" (p. 71) y un buen día el molino se moderniza con un motor, por eso la canción expresa además la sorpresa del interlocutor porque el "molino solo 'tá andando" (p. 70).

La estrofa central más bien expresa la circunstancia de las elecciones en el que Fraicico²⁸ se le dificulta su votación y debe movilizarse a otro lugar. El estribillo recuerda que en otro tiempo se trabajaba descalzo la tierra y, por tanto, al prepararse el camote en la fogata se retiraba caliente con ayuda del pie. Al menos es lo que explica con detalle Caitro Soto, y lo mismo refirió el músico Orlando "Lalo" Izquierdo (1950-) en una conversación personal.

El segundo aspecto que llama la atención en el testimonio de Caitro Soto es que algunas de sus canciones intentan reproducir el habla del afroperuano como, por ejemplo: "Pobre negrito" (p. 61), "Zamba malató" (p. 64), "A saca' camote con el pie" (p. 70), "Yo tengo dos papás" (p. 74), "Curruñao" (p. 76), "Canto a Cañete" (p. 78) y "Toro mata" (p. 80). Es decir, de doce canciones del repertorio musical, siete

28 Este es el nombre común que alude al negro como personaje en la literatura, como puede apreciarse en los cuentos de Nicomedes Santa Cruz, Antonio Gálvez Ronceros, Cronwell Jara y Gregorio Martínez. En la tradición oral y musical afroperuana es conocida la llamada de fuga: "Fraicico, bota frifró / que son comé veranique" o, mejor dicho, "Francisco, bota los frejoles que vamos a comer venado".

presentan un registro que se vale del alfabeto ortográfico para representar los procesos fonéticos del habla de los pobladores de la etnia afroperuana. Asimismo, esto se percibe en algunos fragmentos de canciones que aparecen en el presente testimonio.

María del Carmen Cuba (1999, p. 25) explica que “la escritura fonética (a diferencia de la escritura normativa) puede reflejar de manera más fiel el habla de los pobladores”. Cabe agregar que, según la lingüista, no hay características exclusivas de la etnia negra, pues estas se encuentran amalgamadas con otros rasgos del habla popular en general y del habla popular de la costa, así como rasgos de poblaciones indígenas en el aspecto fonético o léxico. Ya con anterioridad, Fernando Romero (1987) ha demostrado, con anterioridad, que el negro que llegó al Perú pasó por un proceso de transculturación lingüística, estuvo bajo la influencia de lenguas como el castellano, el quechua, entre otras.

En el análisis de estas canciones de Caitro Soto, es posible observar algunos fenómenos fonéticos, los que voy a reunir básicamente en tres grupos. En primer lugar, fenómenos del habla popular, en general, por ejemplo: a) *que ‘tá en la canasta* (p. 74) ‘está’, *molino solo ‘ta andando* (p. 70) ‘estaba’, *lo mismo ‘ta bueno* (p. 74) ‘está’; *que ‘tan guardando* (p. 74) ‘están’; b) *pa’ bailar el alcatraz* (p. 82) ‘para bailar’, *po’ cochino* (p. 76) ‘por cochino’; *lampa pa’ trabaja* (p. 78) ‘para trabajar’, *una negra pa’ vivir* (p. 55) ‘para vivir’.

En segundo lugar, fenómenos del habla popular de la costa que comparte la etnia negra, como por ejemplo: a) elisión de /s/ al final de la sílaba o de palabra, como: *te comite a mi curruñao* (p. 76) ‘comiste’, *lo ha visto uté* (p. 76) ‘usted’; b) elisión de /r/ de la sílaba o de palabra, tal como: *los negritos salen pronto a zapateá* (p. 78) ‘zapatear’, *agarran lampa pa trabajá* (p. 78) ‘trabajar’, *a sacá camote* (p. 70) ‘a sacar’, *a votá* (p. 70) ‘votar’; c) uso de /r/ por /l/, como: *y el papelito afrojá* (70) ‘aflojar’.

En tercer lugar, fenómenos fonéticos exclusivos del habla de los negros y del grupo étnico cañetano, a saber: a) uso de /r/ por /rr/, como en: *quebranta boriquita* (p. 70) ‘borriquita’, *a otra parroquia* (p. 70) ‘parroquia’; b) elisión de /d/ en la última sílaba, delante de vocal y elisión silábica, como: *que pronto se lo ha llebao* (p. 76) ‘llevado’, *irá uté derechito* (p. 70) ‘usted’; c) reforzamiento de vocal acentuada, tal como: *mañana comemos caine* (p. 80) ‘carne’, *tu dedo goido* (p. 76) ‘gordo’; d) uso de /r/ por /d/ y viceversa, como: *que remonio* (p. 70) ‘demonio’.

Me ha parecido necesario detenerme en este tema poco conocido en nuestro contexto. Salvo el encomiable estudio de Fernando Romero (1987), que explica la transculturación lingüística del negro africano en el continente americano y el lenguaje que desarrolló en la costa peruana, así como los trabajos de María del Carmen Cuba (1996) y (1999), sobre el habla del negro de la costa sur en Chincha; los estudios etnolingüísticos en el Perú no han demostrado mayor interés en este campo de investigación recientemente. Por lo tanto, hay un vacío que bien merece ser atendido en un futuro inmediato.

Para terminar, la canción y la música afroperuanas han sido compuestas recurriendo a la tradición oral y popular de las diferentes comunidades, en un esfuerzo por recopilar, recuperar y mantener viva la memoria del pasado, tan doloroso como la esclavitud y la diáspora africana durante la Colonia o tan difícil en la hacienda algodонера o cañavelera en tiempos republicanos, así como la realidad de extrema pobreza y discriminación en época más contemporánea.

El profesor Hodge (1999, p. 163-164), afirma que la canción como "una forma multisemiótica, en la que la letra, la música y la interpretación tienen su propio significado potencial, con la posibilidad de transmitir contenidos ideológicos que normalmente tiene mayor importancia que el significado verbal aparente". Considero que la canción afroperuana es tanto la expresión de una cultura como de una ideología, una manera de pensar y percibir el mundo, y habría que agregar, que esta propicia la reafirmación de una identidad.

El filósofo y sociólogo Zygmunt Bauman (2010, p. 40) ha dicho que "la identidad se nos revela sólo como algo que hay que construir desde cero o elegir de ofertas de alternativas y luego luchar por ellas para protegerlas después con una lucha aún más encarnizada". Creo que el testimonio afroperuano contribuye enorme y significativamente en la reafirmación de la identidad cultural, ya no solo de un individuo sino la de una colectividad. Ese es el aporte y el valor que revela la lectura del testimonio personal de Caitro Soto y, más, al oír sus canciones. Y si se trata de una lucha, en términos de Bauman, opino que su voz, testimonio y música se opone a aquellos que pretenden desvalorar lo afroperuano.

Referencias

Fuentes Primarias

- Martínez, Gregorio. (2004). *Cuatro cuentos eróticos de Acari (de fuente oral)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Matos Mar, José (y) Carbajal, Jorge (Compiladores). (1974). *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Santa Cruz, Nicomedes. (1960). *Décimas*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.
- (1964a). *Cumanana*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.
- (1971a). *Décimas y poemas. Antología*. Lima: Campodónico Ediciones.
- (1971b). *Ritmos negros del Perú*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Soto De La Molina, Carlos. (1995). *De cajón Caitro Soto. El duende en la música afroperuana*. Lima: Servicios Especiales de Edición S. A. del Grupo Empresa Editora El Comercio.

Fuentes Secundarias

- Acosta Ojeda, Manuel. (2009a). “El panalivio y el Sereno”. *Suplemento Variedades de El Peruano* 130 (13 de julio): 15.
- (2009b). “El zapateo criollo”. *Suplemento Variedades de El Peruano* 133 (10 de agosto), p. 15.
- (2009c). “El alcatraz”. *Suplemento Variedades de El Peruano* 135 (24 de agosto): 15.
- (2009d). “Historia de la zamacueca (1)”. *Suplemento Variedades de El Peruano* 139 (21 de setiembre), p. 15.
- (2009e). “Historia de la zamacueca (2)”. *Suplemento Variedades de El Peruano* 140 (28 de setiembre), p. 11.
- (2009f). “Historia de la zamacueca (3)”. *Suplemento Variedades de El Peruano* 141 (5 de octubre), p. 11.
- (2009g). “Historia de la zamacueca (4)”. *Suplemento Variedades de El Peruano* 142 (12 de octubre), p. 11.
- (2009h). “Historia de la zamacueca (5)”. *Suplemento Variedades de El Peruano* 143 (19 de octubre), p. 11.
- Andrade, Mariano de. (1997). “Vida y Milagros de Eusebio ‘Pititi’ Sirio. El Señor del cajón”. *Quehacer* 110: 104-107.
- Áscuez, Augusto. (1983). “Bartola: nunca te olvidaremos”. *Suplemento VSD del diario La República* (14 de enero), p. 15.
- Carazas, Milagros. (2011). *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- (2013). “La tradición oral afroperuana como patrimonio cultural” en *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico, pp. 35-58.
- (2015). “Hacia el estudio del testimonio afroperuano”. *Ínsula Barataria* 17: 99-130.
- Chocano Paredes, Rodrigo. (2012). *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Cuba, María del Carmen. (1996). *El castellano hablado en Chincha*. Lima: Escuela de Postgrado / Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- (1999). “Monólogo desde las tinieblas: lengua, literatura y cosmovisión de los negros en Chincha”. *Escritura y pensamiento* 3: 9-44.
- Denegri, Marco Aurelio. (2009). *Cajonística y vallejística*. Lima: Editorial San Marcos.
- Durand Allison, Guillermo. (1999). “Canto y danza. Cuatro expresiones de la costa peruana (Água e nieve, ingá, cumananas y samba landó)”. *Cuadernos Arguedianos* 2: 25-38.

- Espinoza León, Carlos. (2007). "Cumanana creación literaria regional de Piura" en *Africanos y Pueblos Originarios (Relaciones interculturales en el área andina)*. Lima: Museo Afroperuano de Zaña, pp. 199-228.
- Feldman, Heidi Carolyn. (2009). *Ritmos negros del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos - Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lloréns Amico, José (y) Chocano Paredes, Rodrigo. (2009). *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Martínez, Gregorio. (1982). "Ángel Custodio Valdez'. El torero brujo". *Suplemento VSD* del diario *La República* (28 de mayo), pp. 12-13.
- Mejía Baca, José. (1938^a). "El tondero". *El Comercio* (sábado, 1 de enero), p. 12.
- (1938b). "El triste". *El Comercio* (domingo, 23 de enero) p. 9.
- (1938c). "La saña". *El Comercio* (domingo, 30 de enero) p. 11.
- Olivas Weston, Rosario. (1996). *La cocina en el virreinato del Perú*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- (1998). "La cocina afroperuana". *Bongó. Boletín del Movimiento Negro Francisco Congo 2*, pp. 20-22.
- (1999). *La cocina cotidiana y festiva de los limeños en el siglo XIX*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Pimentel, Jorge. (1982a). "Yo soy Pancho Ballesteros". *Suplemento VSD* del diario *La República* (14 de mayo), pp. 10-11.
- (1982b). "Augusto Áscuez: Rey y Señor de la Jarana". *Suplemento VSD* del diario *La República* (21 de mayo), pp. 12-13.
- Quillama Polo, Elena (Editora). (1990). *El tondero como expresión folklórica y artística del Perú*. Lima: Lluvia Editores.
- Rocca Torres, Luis. (1985). *La otra historia (Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña)*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- (2010). *Herencia de esclavos en el norte del Perú. (Cantares, danzas y música)*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- Rocca Torres, Luis; Figueroa, Evely (y) Arteaga, Sonia. (2012). *Instrumentos musicales de la diáspora africana y museología. La experiencia del Museo Afroperuano de Zaña*. Lima: Museo Afroperuano de Zaña.
- Romero, Fernando. (1939). "Cómo era la zamacueca zamba". *Turismo* 146: [10] - [11].
- (1987). *El negro en el Perú y su transculturación lingüística*. Lima: Editorial Milla Batres.
- (1988). *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Santa Cruz, Nicomedes. (1964b). "El panalivio". *Estampa. Revista de Expreso* (23 de febrero) p. VII.
- (1964c). "El festejo". *Estampa. Revista de Expreso* (26 de enero), p. 7.
- (1967). "Lundu. Abuela africana de la marinera". *Estampa. Revista de Expreso* (5 de noviembre): 13.
- (1972a). "Las cumananas". *La Nueva Crónica* (domingo, 19 de marzo), p. 21.
- (1972b). "El triste y las versadas". *La Nueva Crónica* (domingo, 12 de marzo), p. 21.
- (1982). *La Décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Santa Cruz, Octavio. (1996). "Hacia un nuevo folklore afroperuano". *Imaginario del arte* 12, pp. 54-57.
- Santa Cruz, Rafael. (2006). *El cajón afroperuano* (2004). Lima: R Santacruz Ediciones.
- Santa Cruz, Victoria. (1974). "Vientos, cuerdas y cueros de todo el Perú". *Mundial* 2 (del 20 al 27 de diciembre): [48] - 55.
- Tompkins, William D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú - Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Vallejos Paulett, Francisco. (2012). *Método de cajón peruano*. Lima: Editorial Edigraber.
- Vázquez Rodríguez, Rosa Elena. (1982). *La vida musical de la población negra de Chíncha. La Danza de Negritos*. La Habana: Casa de las Américas.
- (1996). "Canto y baile negros en la costa del Perú". *Ideele* 87, pp. 65-88.
- Velarde Reyes, Carlos. (2013). "El juicio social, o tratar de ver el alcatraz desde una perspectiva estructural y dialéctica" en *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes*. (pp. 91-104). Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- Zanutelli Rosas, Manuel. (1999). *Canción criolla. Memoria de lo nuestro*. Lima: Editora La Gaceta - Diario El Sol.

Fuentes Complementarias

- Bauman, Zygmunt. (2010). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Cooper, J. C. (2002). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.
- Cornejo Polar, Antonio. (1996). "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana* 176-177, pp. 837-844.
- Hall, Stuart. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Envión Editores - Instituto de Estudios Sociales y Culturales - Universidad Andina Simón Bolívar - Instituto de Estudios Peruanos.

- Hodge, Robert. (1999). "Canción" en *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. VAN DIJK, Teun (Editor). Madrid: Visor, pp. [149] - 166.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI - Social Science Research Council.
- Parret, Hermann. (2008). *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Pinilla, Enrique. (1980). "Informe sobre la música en el Perú". *Historia del Perú. Proceso e instituciones*. Tomo IX, pp. [361] - 677. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Tomoeda, Hiroyasu. (2013). *El toro y el cóndor*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Discografía / CD

- Campos, Lucila. (2011). *Gran colección de la música criolla. Lucila Campos*. 11y6 Discos. 4 Discos Compactos.
- Cavero, Arturo. (2011). *Gran colección de la música criolla. Zambo Cavero*. 11y6 Discos. 4 Discos Compactos.
- Perú Negro. (2007). *Zamba Malató*. SBMC - Times Square Records. Disco Compacto.
- (2010). *Perú negro. Sus raíces*. Xendra Music. Disco Compacto.
- Santa Cruz, Nicomedes. (2001). *Socabón*. Xendra Music. Disco Compacto
- (2010). *Cumanana*. Xendra Music. Disco Compacto.
- Santa Cruz, Victoria. (2000). *Con Victoria Santa Cruz y Gente Morena*. Producciones Iempsa. Disco Compacto.
- (2003). *Ritmos y aires afroperuanos*. Producciones Iempsa. Disco Compacto.
- Soto De La Colina, Carlos "Caitro". (1995). *De cajón Caitro Soto*. Musical Group Peru. Disco Compacto.
- (2008). *El cajón es peruano... lo digo yo*. Xendra Music. Disco Compacto.

Sebastián Salazar Bondy: alabanza y crítica del tradicionalismo limeño

Mario Granda

Universidad Antonio Ruiz de Montoya
mario.granda@uarm.pe

Resumen

Estudia la producción intelectual previa de Salazar Bondy, sus artículos publicados entre los años 1950-1964 donde fue gestando los temas que más tarde se convirtieron en una de las críticas más duras al tradicionalismo limeñista del siglo XX con el ensayo *Lima la horrible* (1964), donde realiza un escrupuloso análisis de las costumbres, la literatura, la pintura y otras expresiones artísticas y sociales limeñas que considera parte de este tradicionalismo y, en consecuencia, proyectan una imagen conservadora y pasadista sobre la ciudad y la sociedad. El estudio permite conocer cuáles fueron las ideas y presupuestos sobre los que partió para escribir su conocido ensayo.

Palabras clave: Sebastián Salazar Bondy, Tradición, Tradicionalismo, Crítica, Lima, Ideología, *Lima la horrible*

Abstract

He studies the previous intellectual production of Salazar Bondy, his articles published between the years 1950-1964 where he was gestating the topics that later became one of the hardest criticisms of the Limeñista traditionalism of the twentieth century with the essay *Lima the horrible* (1964), where he performs a scrupulous analysis of the customs, literature, painting and other artistic and social Lima that he considers part of this traditionalism and, consequently, they project a conservative and pasadista image about the city and society. The study allows us to know what were the ideas and budgets on which he left to write his well-known essay.

Keywords: Sebastián Salazar Bondy, Tradition, Traditionalism, Critique, Lima, Ideology, *Lima la horrible*

Sebastián Salazar Bondy: alabanza y crítica del tradicionalismo limeño

Introducción

Hacia la década de 1950, la coyuntura política y económica mundial —marcada por la Guerra de Corea y la reconstrucción de Europa— colaboró significativamente con el crecimiento de las exportaciones, la inversión extranjera y el mejoramiento de la salud y educación pública del Perú (Contreras y Cueto 2004, pp. 297-299). Fue durante el gobierno del general Manuel Odría (1948-1956) que se en Lima construyeron los edificios del Mercado Central, el Ministerio de Educación y el Hospital del Empleado Edgardo Rebagliati, además de otras grandes obras para la industrialización de las regiones. La vida cotidiana de la capital también se vio muy favorecida, ya que se construyeron nuevas avenidas, creció el número de vehículos, se mejoró el transporte público y en las casas ya no solo había radios sino también televisores que permitían a las familias limeñas estar en contacto directo con noticias, imágenes e ideas de otras ciudades de la ciudad y del mundo. Aunque la vida en el campo aún conservaba las dinámicas de la economía latifundista, la vida urbana se caracterizará por su rápida modernización y su continuo contacto con la cultura de masas del mundo contemporáneo.

En este contexto social y cultural se encuentra situada la obra literaria y periodística más importante de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965). Interesado por la poesía, la dramaturgia, la crítica literaria y la crítica de arte desde muy joven, su obra demuestra un vivo interés por explorar los diferentes elementos que componen la compleja realidad social, cultural y artística de la sociedad limeña, así como por cuestionar todo tipo de orden o prejuicio que impidiera consolidar una sociedad más democrática y solidaria. No es extraño descubrir que sea él uno de los primeros escritores de su tiempo en constatar que en la capital peruana aún prevalecían las diferencias de clases y ciertos grupos sociales gozaban de muchos privilegios frente a la gran mayoría. Por más que se estuvieran construyendo grandes edificios y se

modernizara el transporte, los servicios sociales y hasta la educación, la capital peruana aún mantenía una estructura social conservadora y profundamente desigual. Las riquezas se encontraban bajo el poder de la oligarquía limeña (Cotler 1978), las tierras de cultivo pertenecían a los pocos miembros de la Sociedad Nacional Agraria y muchas minas estaban en manos de empresas extranjeras. La ansiada reforma agraria, prometida por sucesivos gobiernos, nunca llegaría a hacerse realidad, y las diferencias socioeconómicas entre las familias adineradas y la clase media se redujeron muy poco.

Otro elemento que refleja la estructura conservadora de la época es la vigencia del tradicionalismo limeñista. Bajo la retórica ya implantada de aquella «Lima que se va», algunos de los escritores de la generación del Centenario seguían insistiendo en la representación antañona de la ciudad y la mirada nostálgica del pasado. En 1953 se realizó un ciclo de conferencias titulado «Lima irreparable», donde Luis Alayza y Paz Soldán, José Gálvez y Raúl Porras Barrenechea recordaron la historia colonial y lamentaron los recientes cambios ocurridos en la capital. La charla de Porras, titulada «El río, el puente y la alameda» (que aparece en una edición de la *Pequeña antología de Lima* publicada en el año 1965) tiene interesantes reflexiones sobre la identidad cultural limeña y propone una mirada amplia y diversa sobre la tradición cultural de la capital. Sin embargo, no dejan de haber momentos en los que su prosa vuelve a remitirse al mito pasatista limeño. El río Rímac es el «obrero silencioso en la fecundación de la tierra y creador oculto de la fuerza motriz» (1965, p. 365) y la huerta de Pizarro (ya desaparecida en el momento en que escribe) es «un recuerdo sugestivo» que los limeños deben intentar no olvidar (Porras 1965, p. 378). Y como es de esperarse, Porras no deja de ocultar su desagrado con la arquitectura moderna, pues dice que no se ajusta al «espíritu» de la ciudad. El edificio de vidrio de estilo norteamericano, por ejemplo, está reñido con el concepto de la vida familiar, de ese *hortus clausum* colonial resguardado por celosías y ventanas. Es tiempo de volver a la vivienda «[...] clara, amplia, silenciosa, con el olor y el aire de nuestro propio paisaje y de nuestras necesidades morales [...]» (Porras 1965: 396).

Como se sabe, Salazar Bondy fue el autor de una de las críticas más duras al tradicionalismo limeñista del siglo XX. En su ensayo *Lima la horrible* (1964), realiza un escrupuloso análisis de las costumbres, la literatura, la pintura y otras expresiones artísticas y sociales limeñas que considera parte de este tradicionalismo y, en consecuencia, proyectan una imagen conservadora y pasatista sobre la ciudad y la sociedad. Sin embargo, nuestro interés no se encuentra en este libro sino en aquellos artículos publicados en los años anteriores —específicamente, entre los años de 1950 y 1964—, donde el escritor empezó a escribir sobre estos temas por primera vez. Por medio de este recorrido será posible conocer un poco más cuáles fueron las ideas y presupuestos sobre los que Salazar partió para escribir su conocido ensayo.

Tradición y tradicionalismo

Para poder conocer la naturaleza del tradicionalismo limeño al que aquí hemos hecho referencia antes es necesario determinar qué semejanzas y qué diferencias existen entre los conceptos de «tradición» y «tradicionalismo». Según Karen Sanders, la tradición es el conjunto de conocimientos, referentes culturales y prácticas que tienen como función articular el pasado con el presente de una comunidad o grupo social:

Las tradiciones representan la ordenación de la materia bruta del pasado: se recuerdan algunas cosas y otras se olvidan a propósito, pero todo está estructurado de tal manera que el pasado viene a tener significado para que —también— el futuro pueda tener sentido. (Sanders 1997, pp. 83-84)

La identidad de un país o una clase social es producto de la manera en que un pasado es narrado, sea para la misma comunidad como para los que no pertenecen a esta comunidad y desean saber cómo es ella. Este pasado está fundamentado en personas, libros, relatos orales, instituciones, ceremonias y diversos tipos de acontecimientos que se revelan, ocultan, mantienen o suprimen según el modo narrativo en que se cuentan (Sanders 1997, p. 84). Así, la tradición es la base fundamental sobre la que una sociedad vive y preserva su cultura para las generaciones futuras. Si ella no se practica y transmite, cae en el olvido y desaparece porque ya no servirá para integrar y definir a la comunidad. La tradición, por tanto, debe ser dinámica y activa, pues se encarga de comunicar y afianzar en el presente y luego en el futuro los conocimientos y prácticas que distinguen y definen a una cultura.

Por su parte, el tradicionalismo también se interesa por preservar los conocimientos y las costumbres del pasado para que sean recordados por los hombres y mujeres del presente y las generaciones venideras. Pero a diferencia de la tradición, es intolerante a la transformación de las formas que sirven para recordar el pasado. El tradicionalismo se obstina en hacer una rígida selección de lo que se debe o no se debe recuperar en el presente, esforzándose lo más posible para que estas formas que recuerdan el pasado se mantengan iguales el periodo de tiempo más largo posible. No es extraño, por tanto, que se resista a los cambios y a la crítica. Así, mientras que la tradición tiende a tener una mirada abierta, dialéctica e integradora sobre la realidad y sobre sí misma (o sea, sobre el modo en que se recuerda el pasado para el presente y el futuro), el tradicionalismo más bien tiene una mirada cerrada y discriminante, pues lo que hace es jerarquizar ciertas formas de tradición sobre otras, visibilizando algunas e invisibilizando otras. Su interés está en determinar cuáles son los saberes oficiales y cuáles no y, a la larga, en crear situaciones de dominio en el campo de la realidad y en el campo de la representación de la realidad.

Admiración por la Colonia y redescubrimiento del Perú

Casi siempre se ha dicho que Salazar Bondy fue un acérrimo enemigo de la Colonia (Velázquez 2002), pero esta idea puede cambiar si nos acercamos a los textos que empezó a publicar a comienzos de los años cincuenta. Esto lo descubrimos si nos acercamos a dos poemas publicados en el diario *La Prensa* y que, precisamente, tienen mucha afinidad con el tema colonial. Uno de ellos se titula «Desde el balcón» y el otro, «Plaza de Armas», incluye versos como estos:

Rostro del pueblo que calla y espera
 Bajo la sombra de la crujiente catedral
 Donde Pizarro puso su cadáver
 Como la ardiente piedra de la fundación.

Plaza de Armas, niñez dorada y distante,
 amor primero y últimas miradas a la dicha (1950).

En la primera estrofa podemos observar que la Catedral y la figura del conquistador Francisco Pizarro se evocan como los ilustres símbolos de la tradición colonial y son vinculados al momento de la fundación de la ciudad de Lima. En la segunda, los dos versos recuerdan la Plaza de Armas desde los ojos de la infancia del propio poeta.

El entusiasmo por el tema colonial no solo será poético. Dos años después, en 1952, Salazar gana el Premio Nacional de dramaturgia con *Rodil*, una obra que recuerda la heroica defensa que realizó el mariscal español José Ramón Rodil de la Fortaleza de Real Felipe en el Callao, inspirada a su vez en una pieza de teatro de mismo nombre escrita por Ricardo Palma en el año 1851 (Salazar 1952). En el mes de enero del año 1953, por el aniversario de la capital, Salazar publica un artículo en el que se recuerda la llegada de los españoles al valle del Rímac y el acto de fundación de la ciudad. La breve narración describe a Francisco Pizarro divisando el paisaje que muy pronto albergará a la ciudad:

El hombre miraba desde una altura la tierra apenas verdecida, y distinguía a lo lejos el mar abrazado por las dos salientes de la bahía [...]. La ciudad ya estaba allí, en las imágenes que el vencedor animaba sobre la soledad de la pequeña campiña. (1953a)

Para Salazar, el momento de la fundación tiene mucha importancia porque refleja la voluntad de los hombres —en este caso, los conquistadores españoles— por dar inicio a una nueva civilización.

El tópico colonial se encuentra también en los artículos que escribirá sobre las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma. En el año 1953, por los ciento veinte años del nacimiento, Salazar afirma que la ciudad de Lima se encuentra en deuda con la memoria de Palma porque no se preocupa por incentivar

el interés en su vida ni en su obra. De hecho, apenas existe una pequeña calle que recuerda su nombre: «Falta el monumento que perennice su obra y muestre nuestra gratitud para con su celo de literatura y su labor de bibliotecario» (1953e). Salazar también hace algunas afirmaciones sobre la obra literaria del escritor. Según él, las *Tradiciones* fueron «la realización de aquel museo del pasado nacional» en el que se funda «una mitología exclusiva del Perú» (1953b). En otro artículo publicado en el año 1958, Salazar no solo vuelve a recordar a Palma —pues ahora es el 125 aniversario de su nacimiento— sino a defenderlo de aquellos que lo acusan de ser un escritor «provincial» y carente de «la grandeza del gran poeta» (1958a). Por el contrario, no se debe olvidar —como ya lo dijera Porras— que Palma fue el segundo fundador de la ciudad, pues fue el que permitió a los limeños conocer y profundizar en su más honda realidad. Así como París no se puede imaginar sin Balzac y Río de Janeiro sin Machado de Assis, las letras peruanas carecerían de una marca decisiva si no es que no se contara con las *Tradiciones*. Por más que el rostro perricholesco de la ciudad moleste a algunos, «[...] es imposible ver a nuestra capital sin ese perfil cortesano que le dio Palma, y calles, plazas, monumentos, que ahora recorreremos evocando las leyendas que él revivió o creó, perderán su encanto» (1958a).

Salazar aprecia especialmente la habilidad de Palma para revelar la vida cotidiana del virreinato, pues permite al lector ingresar a ese trasfondo humano que suele estar vedado a los investigadores de la historia: «Afortunadamente no fue historiador. Si lo hubiera sido, nos habría dejado solamente un buen texto de consulta». La habilidad del escritor se encuentra en haber tomado los documentos y testimonios del pasado como puntos de partida de una fantasía que logra develar «las verdades ocultas, las que no aparecen en los viejos papeles que maneja el historiador» (1958a). Gracias a que tomó el camino de la literatura y no el de la historia, sus *Tradiciones* logran revelar la «noción viva» del pasado. Poco más adelante, añade: «¿Qué importa si algo —poco o bastante— de lo que contó no fue cierto, si fue, como reza el proverbio italiano, “ben trovato”?» (1958a) A Salazar no le preocupa que la historia se recree con exactitud si es que la ficción colabora con la eficacia artística de los relatos.

La afinidad de Salazar con los temas y la literatura inspirada en la Colonia proviene en principio del prestigio que tenía el tradicionalismo en su tiempo. Nacido en el año 1924 y criado en una familia de clase media limeña, el escritor es hijo de esa época en que la literatura más celebrada era aquella vinculada con el prestigioso pasado de la capital —a sus once años, Lima celebraba con mucha pompa sus 400 años de fundación— o aquella que intentaba explorar un poco más el mundo criollo, como lo empezaron a hacer escritores como José Diez Canseco y Manuel Beingolea. No obstante, la mirada de Salazar hacia la Colonia no siempre será igual. Poco a poco y a partir de una serie de experiencias personales, nuevas lecturas

y afinidades políticas, el escritor empezará a descubrir y finalmente a cuestionar el carácter ideológico de todo aquello que estuviera relacionado con ella.

Una experiencia que sirvió mucho para ampliar su perspectiva sobre la literatura y el teatro y redescubrir la relación afectiva e intelectual con su propio país fue la temporada que vivió en la ciudad de Buenos Aires entre 1947 y 1951. Además de conocer el círculo literario bonaerense, entrar en contacto con el teatro de vanguardia y colaborar en revistas tan importantes del momento como *Sur*, fue en esta ciudad donde, según confesión propia, Salazar descubrió el «Perú real» y no el Perú “de los himnos, de los símbolos” (2003, p. 41). Gracias al acceso a información estadística que tuvo la oportunidad de conocer, el escritor descubrió que el país de donde provenía era uno de los más hambrientos, semicolonizados y de mortalidad infantil más alta en América: en pocas palabras, «uno de los países más tristes del universo» (2003: 41). Salazar recordará en más de una ocasión este momento de su vida, pues le permitió ver su propio país, su país natal, desde una perspectiva nueva y realista:

A través de la nostalgia del país natal y de los míos, por un conducto sentimental, fui hallando, en el extranjero, la verdad. Un día, del cual no recuerdo la fecha pero sí la luz y el sonido, me di con una deslumbrada certeza. Mis lecturas de los días anteriores a esa jornada de descubrimiento no habían sido literarias. No leía, devoraba textos de cifras, datos estadísticos, de cuadros sinópticos aparentemente áridos. A través de dichos guarismos secos, irrefutables por su sequedad, encontré los hechos patéticos que me revelaron mis deberes de escritor, de intelectual. (1960a)

Como puede observarse, esta nueva información que recibe le hace descubrir un país que estaba oculto a sus ojos mientras vivía en él. El cambio de lugar y la distancia tienen un efecto tanto en el ámbito intelectual como en el ámbito emocional del joven escritor.

A su regreso a Lima, Salazar retomará la vida literaria y dará inicio a una intensa vida periodística y cultural. En diferentes diarios y revistas limeños —y muchas veces usando diferentes pseudónimos para no acaparar tanto protagonismo a ojos de sus lectores—, el escritor utilizará sus columnas como una tribuna para tocar temas que siempre estaban relacionados con la literatura, el teatro, las artes plásticas, la música y la arquitectura. Para Salazar es necesario despertar en el ciudadano la inquietud crítica, pues la cultura no solo consiste en acumular conocimientos o visitar exposiciones de arte sino también en motivar el debate de las ideas y propiciar la reflexión sobre el modo en que cada creador —escritor, pintor o arquitecto— se relaciona con su tema. Así, su preocupación no está solo en informar sobre las obras teatrales del momento, las nuevas revistas literarias o la última exposición de un artista extranjero sino en reflexionar sobre cómo actividades como estas sirven para intercambiar ideas con el público, debatir sobre las corrientes literarias del momento o pensar en las maneras en que se puede ofrecer un mayor acceso a la cultura (Susti 2014a, p. 17). Para él, la visión crítica de un periodista debe ser más amplia y

no limitarse a aquel tema en el que es especialista y es por ello que en sus columnas también encontramos comentarios sobre el urbanismo, los parques de la ciudad, la nueva música popular andina que se canta en los coliseos, las políticas culturales del Estado o hasta el maltrato a la comunidad de amueshas en la selva.

La lectura de la obra crítica de José Carlos Mariátegui

Otro momento importante en la historia del pensamiento de Salazar es el que corresponde a la lectura que hace de los ensayos de José Carlos Mariátegui a mediados de los años cincuenta.¹ El escritor admira el modo en que el Amauta se enfrentó tanto al tradicionalismo limeñista de su tiempo (Salazar 1954) como a la crítica literaria, que no ejercía su labor como era debido porque siempre era indulgente con las obras que comentaba (Calle 2016). Con su rechazo, Mariátegui no solamente buscaba una literatura que asuma el problema nacional de una manera más realista sino un cambio necesario en el orden social vigente (Mariátegui [1928] 1977).

Actitud parecida se puede encontrar en los ensayos de Sebastián Salazar Bondy a partir de este momento. Al igual que su mentor, el escritor también resaltará tanto la necesidad de terminar con esa literatura de evasión y juegos estéticos (la «mal llamada tradición») y hacer frente a ese tipo de crítica que siempre se muestra condescendiente. Tal como lo señala en una columna titulada “Los críticos del crítico”, Salazar desconfía de esas alianzas e «influencias extrañas» que establece la crítica y que impiden un juicio honesto e imparcial. En vez de servir para señalar lo bueno sobre lo malo o lo pésimo, la crítica ha terminado por consentir cualquier tipo de expresión, convirtiendo las columnas de los diarios en «una suerte de decoración amable y cortesana» (1954c). En realidad, la función del crítico es sobre todo orientadora y pedagógica, pues debe ofrecer a los lectores los instrumentos necesarios para que aprecien el objeto artístico y enseñar dónde radica la falla y el acierto de la obra.

Pero además de promover una crítica comprometida y libre de consensos, Salazar también se encuentra en la búsqueda —como también hiciera Mariátegui— de una literatura realista más comprometida con el presente “que conmueve e inquieta” (1954a). En una columna dedicada a las características del arte contemporáneo, Salazar sostiene que el escritor y el artista «son testigos obligados a deponer sin disimulos sus acusadoras verificaciones» cuando se trata de hacer arte o literatura (1955b). La tarea de todo creador consiste en revelar las injusticias y la discriminación que se cometen día a día contra la sociedad, no en ocultarlas o ser indiferente a ellas. Sin embargo, esta obligación no es una negación de la vida del propio escritor

1 Un interesante aporte a la lectura de Mariátegui realizada por Salazar Bondy se encuentra en la conferencia ofrecida por Ricardo Portocarrero en el *Coloquio Sebastián Salazar Bondy: Todo esto es mi país*, organizado en el año 2015 por la Universidad de Lima (VV.AA. 2017).

sino una afirmación vital. Tal como lo dice en una conferencia suya titulada «El deber del escritor en un país subdesarrollado», Salazar concluye que el propósito del realismo literario se funda en una «alegría futura, el bienestar colectivo, la dicha de poseer en común lo que se crea en común» (1960a). La literatura no solo es vista como un medio para revelar los problemas actuales, sobre los que el escritor debe prestar constante atención, sino también para buscar una sociedad mejor, una utopía.

Es precisamente en esta conferencia, presentada en un congreso de escritores en Chile, donde Salazar vuelve a citar el ensayo “El proceso de la literatura”:

Suscribo, por ello, pese a que no participo, de su fundamento, marxista, una frase de José Carlos Mariátegui, con la cual concluyo estas palabras que son, a la postre, la confesión de una experiencia personal: «Mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor y nada me es más antiético que el bohemio puramente iconoclasta y disolvente, pero mi misión ante el pasado (y ante el presente) parece ser la de votar en contra» (1960a).

Para Salazar, el compromiso con la realidad corresponde a la visión de una sociedad futura, ya que obedece a una voluntad afirmativa y constructiva. Este compromiso, además, no obedece a una actitud superficial ni a ciertas ideas pasajeras, como tampoco a un deseo destructivo y negativo sino más bien creador. Es significativa la pequeña variación en paréntesis que se agrega hacia el final de la cita.² En vez de decir que el “voto en contra” solamente se dirige hacia el pasado, como hace Mariátegui, Salazar sugiere que este voto también debe estar dirigido “ante el presente”. Así, su apuesta no solo responde ante la tradición heredada sino ante la realidad actual que le motiva a actuar.

La preferencia de Salazar por el realismo también se encuentra en su opinión sobre la historia de la pintura en el Perú. Según Salazar, es importante que el pintor pueda transmitir un mensaje que pueda ser entendido por el espectador (1954b), pero esto no es lo que ocurre con el arte colonial, que es la expresión de una represión: en vez de representar la contingencia de la vida cotidiana, la pintura de la Colonia fue siempre un arte «publicitario» que sirvió para difundir los valores de una nueva cultura y una nueva religión (1955c). En ella se representan a los cortesanos, los santos, los encajes áureos y las figuras celestiales, pero nunca la realidad histórica del país. Esta lejanía entre el Perú y la realidad se mantendrá aún en el siglo XIX. Ignacio Merino vivió durante una temporada en el país, pero eligió dedicarse a representar «la exterioridad falsamente universal y a la moda» (Salazar 1955c), mientras que Francisco Lazo realizó un tímido acercamiento hacia el Perú, pero casi toda su obra siguió los preceptos artísticos europeos. Sucederá lo mismo con

2 La oración original es: «Contra lo que baratamente pueda sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor y nada me es más antiético que el bohemio puramente iconoclasta y disolvente; pero mi misión ante el pasado, parece ser la de votar en contra» (Mariátegui 1977 [1928], p. 229).

los pintores peruanos románticos, cuyas obras remedaron cada detalle de la versión de los cuadros que copiaban (Salazar 1955d). Solo algunos pintores como Pancho Fierro superan «una primera capa de la represión y llevan a cabo así el primordial acercamiento a nuestra verdad» (Salazar 1955c). Otro esfuerzo lo llevó a cabo el Indigenismo, pues abrió «la compuerta de la censura» y permitió el ingreso del hombre, la tierra, la naturaleza y la vida de los peruanos como elementos dignos de ser incluidos en una pintura sin rubor ni desdén (Salazar 1955e). Sin embargo, estos ejemplos son muy escasos. La mayoría de las veces los artistas olvidan que su compromiso tiene al final un carácter moral:

[...] no hay arte sin función ética, entendida esta como compromiso para una sociedad y un tiempo, y de que, asimismo, es fundamental en el artista completo un anhelo vital de comunicarse con los demás por medio de sus creaciones. (Salazar Bondy 1955c)

Al involucrarse con la sociedad, el arte cobra una dimensión ética, pues se relaciona con los demás. Si no se alcanzara esta relación, su propósito y anhelo vital se echarían a perder y perdería su capacidad para oponerse a los elementos anquilosados y establecidos de la sociedad.

Otro campo que no puede olvidarse en esta relación entre Salazar y el realismo se encuentra en el teatro y la literatura que escribió. Luego de publicar una poesía hermética y expresionista y algunas comedias y juguetes que se inspiraban en el teatro del absurdo, Salazar escribe piezas como *No hay isla feliz* (1954) y *Algo que quiere morir* (1956), que se inspiran en la vida de personajes que padecen los bruscos cambios económicos y sociales del país en esos años. Este realismo también se revela en libros de cuentos como *Náufragos y sobrevivientes* (1954e)³ y *Pobre gente de París* (1958g), que describen y profundizan en los nuevos espacios y problemáticas urbanas.

No obstante, tal vez el aspecto más importante en este regreso a las ideas de Mariátegui se encuentra en el lugar que poco a poco le empieza a dar al significado de la tradición en sus columnas. Desde sus reflexiones sobre la ciudad, sobre la literatura y sobre las políticas de las autoridades relacionadas con la ciudad, Salazar estará cada vez más interesado por las diferentes maneras de relacionarse con el pasado, así como por el trasfondo ideológico que hay detrás del tradicionalismo.

Tradición y tradicionalismo en la ciudad

Uno de los temas que más le preocupan a Salazar Bondy es el peligro en que se encuentran los diferentes edificios, casonas y otros monumentos del Centro de Lima,

3 En el cuento «Volver al pasado», incluido en este libro, una mujer descubre que el hogar de su infancia se ha convertido en un prostíbulo; en el cuento «Pájaros», el lector asiste al monólogo interior de una prostituta.

deteriorados por el descuido de sus propietarios y la indiferencia de las autoridades. Sin embargo, el escritor sabe que la amenaza que pende sobre estos inmuebles no se debe solamente al abandono en que se encuentran sino también la fiebre progresista, que no tiene reparos en derrumbar las casas viejas o cuadras enteras para luego levantar modernos edificios o construir largas avenidas. Así, lo que se debe buscar en la ciudad es el equilibrio entre lo antiguo y lo nuevo, entre la herencia cultural y las novedades que nos trae la historia: «la misión de una generación no es, por más revolucionaria que sea, cortar con todo lo que precede, sino encontrar el lazo sutil y profundo que la vincula con lo que ha sido y con lo que será» (1956a). En vez de adoptar una actitud iconoclasta ante el pasado, lo que se necesita hacer es intentar preservar el antiguo esplendor de la ciudad:

Sin ser pasatista o futurista, se puede conciliar —como se concilia en otras partes del orbe— el afán de mejorar la vida presente con el deber de mantener dignamente aquello que habla de cosas a las que los siglos dan el toque ilustre que llamamos tradición. A un país se le conoce y aprecia no solo por las obras que revelan su celo por alcanzar un alto grado de civilización para el pueblo, sino también por la manera cómo se hace hijo de sí mismo en la devoción por el patrimonio que conforma su personalidad eterna. (1956a)

La conciliación entre el pasado y el futuro —y no la imposición de una visión sobre otra— permitirá salvaguardar los bienes heredados de la historia. La preservación de la tradición es la manera en que un pueblo se hace “hijo de sí mismo” y poco a poco forma su “personalidad eterna”.

Una opinión parecida a esta se encuentra en el artículo “Balcones apollados y tradición”, en el que Salazar sostiene que no tiene propósito defender los inmuebles vetustos cuando estos solo envejecen y no sirven para entablar un contacto con el pasado. Por tanto, lo que se debe hacer es “seleccionar qué detalles o qué conjuntos de la ciudad son una lección de armonía, de cultura, de conformidad entre el hombre y el medio” porque estos son los elementos que permiten “definir nuestro ser”, por más tormentoso y contradictorio que sea este (1958f). Así, lo que se busca es encontrar un equilibrio entre la tradición y el presente: “La etimología de la palabra tradición alude a esa especie de posta que llevan a cabo unas generaciones con respecto a las otras, a las que preceden” (1958f). Tal como sucede en las ciudades de Europa, los limeños deben tener una tradición viva, no un pasado muerto.

Sin embargo, el debate sobre la tradición no solo toca a los pasatistas o a los futuristas sino también a quienes desean recuperar el pasado por medio de la imitación. Un tema que preocupará mucho a Salazar es la difusión del “neocolonial”, el estilo arquitectónico que pretende parecerse a las antiguas casonas de la Colonia pero que termina por no ser más que un añadido postizo:

Todo lo que pretende ser “neo-colonial” (horrible palabra que mistura la novedad con el pasatismo falsificado) es tan atentado como todo lo que es culto rastacuero a la modernidad a ultranza. (Salazar 1958g)

Para el escritor, el neocolonial es tan inapropiado como ese afán por construir edificios exageradamente modernos en la ciudad porque ambas opciones terminan por ser falsos. Es un estilo que se viste de pasado pero que en el fondo no permite la comunicación con el pasado, como sí lo haría una construcción antigua debidamente preservada. Este es el caso de los portales de Escribanos y Botoneros, construidos en los años cuarenta, o del Banco Internacional, que se encuentra frente a la Iglesia de La Merced. A este cuadro del Centro de Lima se suman las frías líneas del supermercado Monterrey, que colaboran con esa extraña mezcla de estilos que convierten la ciudad en una «ácida ensalada».

Estos últimos artículos demuestran que Salazar no piensa en la tradición como un elemento extraño y perteneciente al pasado sino como un factor que contribuye al devenir histórico del presente. La condición abierta permite integrar a la tradición los cambios que se producen en el tiempo y transmitir y fortalecer un sentido de identidad en quienes viven hoy y vivirán en el mañana. No ocurre así con el tradicionalismo, que se acerca al pasado de una manera artificial.

Sin embargo, el tradicionalismo no se encuentra solamente en la arquitectura sino en el propio poder. En una serie de artículos que aparecen publicados en un lapso de pocas semanas, Salazar denuncia el modo en que la Municipalidad expulsa a los ambulantes de la ciudad con la ayuda de la policía con el pretexto de mantener y cuidar la imagen y el ornato de la ciudad pero, en realidad, con el fin de conservar la imagen idílica la ciudad colonial. Así, las autoridades utilizan sistemas parecidos a aquellos funcionarios zaristas que ocultaban a su monarca la realidad colocando fachadas de cartón para que no observe la suciedad de la ciudad o a aquellos países donde se encierra a los mendigos en la cárcel o el asilo para que los turistas no se lleven una mala idea de la situación (1960b). En estas dos situaciones —la de la canción criolla y la de los ambulantes en el centro de la ciudad— se descubre que el modo de preservar la tradición es equivocado y hasta nocivo. Por imponer una imagen ya no solo se crean efemérides ficticias, sino que hasta se justifica la desigualdad.

Esta alianza entre el poder y el tradicionalismo no solo se expresará mediante el uso de la fuerza sino a través de la misma literatura. En un artículo titulado “Lima y lo limeño”, en el que se comenta la aparición de una colección de literatura limeña publicada por el Concejo Provincial de Lima, Salazar se pregunta si las obras que se incluirán en ella solo estarán dedicadas a la tapada, los balcones y las costumbres capitalinas o también contará con la de aquellos autores que no recurrieron a los lugares comunes para hablar de la ciudad. Desde hace mucho tiempo —señala el escritor— los escritores y los viajeros extranjeros han ensalzado o denigrado la ciudad, terminando por crear una literatura exterior y superficial que solo se ocupa por señalar las “particularidades de los hábitos sociales e individuales de los pobladores de nuestra capital, generalmente con una gracia festiva que la hace singular” (1959a). No obstante, este tipo de literatura limita las muchas otras maneras de

entender y conocer la ciudad. En vez de hacer una antología solamente con escritores satíricos y costumbristas, Salazar sugiere incluir a poetas como José María Eguren, cuyos versos escapan a la regla del tipismo limeñista:

¿No hay bastantes poemas de este artista que, aunque no nombren calles, lugares, costumbres, etc., son más cabalmente limeños que muchas coplas o crónicas con picarones y marineras? [...] ¿acaso no se han dado escritores como Xavier Abril, Martín Adán, Emilio Westphalen, Javier Sologuren, Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains [...] en los que bulle algo que puede ser llamado limeñidad o limeñismo no pintoresco? (1959a)

Con estos nombres, Salazar propone una tradición nueva para una ciudad que solo se ha interesado por visibilizar una parte de la cultura y la historia de Lima. En vez de lo “limeño”, que implica todo aquello relativo a la Colonia y el criollismo, Salazar propone la “limeñidad”, con lo que se podría conocer la ciudad a partir de nuevas formas. A partir de los escritores que menciona, podemos deducir que se refiere a esa ciudad representada en los versos de los poetas simbolistas y vanguardistas y al realismo literario de los años cincuenta.

No obstante, estas imágenes no solo fortalecen la ideología colonialista, sino que también colaboran con hacer olvidar la importancia histórica de la capital peruana. En el artículo “Lima y su destino”, el escritor señala que este pasado decorado con salones, danzas y duelos amorosos ha hecho que se dejen de recordar aquellos momentos importantes de la historia de Lima que tanto influenciaron el destino de la nación (Salazar Bondy 1961a). La memoria de la capital ha sido sintetizada en la imagen de la Perricholi y otros personajes similares, sin tomar en cuenta a aquellos gobernantes que tuvieron que enfrentar a los enemigos y a aquellas personalidades cuyas palabras decisivas influenciaron en el destino nacional. Por otro lado, Salazar también deja entrever que este pasado inventado termina por ocultar los hechos del presente, pues no describe el proceso de la migración. En vez de mostrar la realidad de la capital —un lugar donde las culturas criolla y andina se enfrentan— se prefiere poner la mirada en una ficción.

Con todo, Salazar siempre cree que es posible recuperar el ideal social que se le ha encomendado a la capital:

Una ciudad es siempre una utopía, un proyecto de dicha común, de coexistencia humana y paz social. Lima no escapa a esa norma y no podremos estar conformes, aunque la embellezcan edificios gigantescos y pulule en ella una muchedumbre ya innumerable, si todos los días sus hombres —por lo menos sus hombres conscientes— no luchan porque el arquetipo que está en el origen de la agrupación civil se cumpla en cierta medida. (Salazar Bondy 1961a)

Según el escritor, la capital no debe dejar de buscar ese ideal social —la utopía— que toda ciudad tiene de por sí. Más allá de lo sugestivo que puede parecer el pasado con su imaginario colonial o el futuro con sus prometedores edificios, se

tiene que alcanzar ese proyecto de unión y comunidad que merece toda sociedad humana. También hay que destacar que la búsqueda de esta utopía es el resultado de una disconformidad con la ciudad. Tal como lo hiciera Mariátegui contra el tradicionalismo literario, Salazar lo hace lo propio contra el tradicionalismo en la ciudad.

A pesar de que no haya muchos artículos en los que se le mencione, se puede decir que el concepto de utopía se encuentra casi siempre presente en el pensamiento de Salazar. Sus comentarios sobre los espacios públicos, el urbanismo, las relaciones sociales o el poder político siempre apuntan a buscar una comunidad más democrática y mejor conformada.⁴ No obstante, cabe destacar que esta aspiración no solo se origina en un ideal moral sino también cultural. Tal como dice en un artículo titulado “La ciudad que semeja al país”, el escritor subraya que el limeño contemporáneo debe aceptar que el mambo de Machaguay, el canto de Ima Súmac, la literatura de José María Arguedas o el folclor campesino que se presenta en las carpas son ya parte de la ciudad. Así, Lima debe ser consciente del complejo proceso que se está produciendo dentro de ella:

[A]sí como [el provinciano] recibe el impacto de la metrópoli, así como cambia sus maneras y sus características, adopta, en cambio, otras cosmopolitas o ciudadinas, entrega, por medio de una sólida permuta, ciertos elementos propios y los incorpora a la personalidad de la urbe, la cual en seguida los adquiere y particulariza. En su última visita a nuestra capital, el famoso antropólogo Paul Rivet afirmaba que veía con agrado y satisfacción que Lima se estuviera convirtiendo en una población india. Y esto es cierto. La provincia ha traído aquí esta peruanísima contribución racial y ella se ha tornado limeña (Salazar Bondy 1956c)

Salazar observa la ciudad como un escenario en el que se está produciendo un fenómeno social y cultural profundo. Literalmente, la ciudad ahora sí está pareciéndose al país porque está conformada por una “población india” que contribuye con sus propias tradiciones y conocimientos. Además, no es solo el perfil del limeño el que sufre cambios sino el del propio migrante, quien poco a poco las costumbres y particularidades de la ciudad.

Para Salazar, la tradición es el mejor medio por el cual el ciudadano limeño puede preservar su pasado, involucrarse con la historia de su ciudad y fortalecer su identidad cultural. De nada sirve conservar un edificio antiguo si será abandonado y terminará por deteriorarse, como tampoco servirá de mucho diseñar edificios que imiten las antiguas casonas virreinales porque no son las huellas verdaderas de la historia. Lo que se necesita es mantener «una especie de secuencia histórica que hace del presente una prolongación del ayer, una unidad del tiempo en el espacio, del tiempo en el hombre» (Salazar 1958c). Sin embargo, Salazar también descubre la necesidad de diferenciar la tradición del tradicionalismo. En consonancia con la

4 Susti sostiene que la utopía de la que habla Salazar aspira a un “ideal-ciudad”, en el sentido de buscar un ideal de ciudad universal con el que se identifican todos los individuos (Susti 2016, p. 5).

crítica de Mariátegui, el escritor encuentra que el afán de las autoridades por preservar la imagen colonial y criolla de la capital —sea por restringir el ingreso de los ambulantes migrantes al centro o por la publicación de una antología literaria que recuerda la Lima de antaño— limita significativamente la relación de los limeños con el pasado. En vez de conocer la profundidad histórica de la capital, como sí lo permite la tradición, este tradicionalismo presenta una imagen festiva y superficial del pasado, reduciendo la cultura de la capital a unos cuantos tópicos y ciertos personajes pintorescos. Finalmente, se puede decir que Salazar plantea la búsqueda una utopía que permita la superación de la desigualdad social y la integración de la diversidad cultural de la ciudad.

Del pensamiento crítico a la acción política

Otro factor importante en la evolución del pensamiento crítico de Salazar se encuentra en su acercamiento a la política. En el año 1955, Salazar se adhirió al Movimiento Social Progresista, partido político recientemente fundado por Alberto Ruiz Eldredge, Efraín Ruiz Caro y su hermano, el filósofo Augusto Salazar Bondy, convirtiéndose muy pronto en un activo participante y además en un frecuente colaborador de *Libertad*, el órgano de esta nueva agrupación. Tanto en este semanario como en los distintos diarios en los que escribió durante esta etapa, Salazar expone su opinión sobre las tensiones sociales, la política del momento y las decisiones de las autoridades ante los problemas del país y la ciudad.

Una de las ideas que aparece con frecuencia en sus artículos es su desconfianza ante las ideologías. Para Salazar, la clase política manipula a la ciudadanía con ideologías que sirven para crear corrientes de opinión a favor o en contra de aquello que les conviene. Cuando lo creen propicio, empiezan a difundir la idea de que «sin estaño no hay país» o que «sin azúcar no hay posibilidad de riqueza», pero solamente para que las compañías extranjeras puedan aprovechar los recursos nacionales y dejar de lado a las empresas del país (Salazar Bondy 1960c). Estas ideologías también sirven incluso para censurar las propias ideas, dice el escritor. Bajo la figura del nacionalismo, los políticos reprimen todas aquellas «ideas foráneas» que proponen cambios en las formas de pensar, olvidándose de que muchas de las ideas que hoy se consideran valiosas provinieron de otros países y otras épocas. Simón Bolívar y José de San Martín se inspiraron en el liberalismo norteamericano de Benjamín Franklin y Tomás Jefferson, mientras que los pacifistas del siglo XX tomaron las ideas de Gandhi y Henry Thoreau. Para Salazar, la sociedad contemporánea debe aspirar a la universalidad y no a las ideologías locales que solo buscan despertar el ánimo de los chauvinistas para beneficiar sus propios intereses (Salazar Bondy (1962c).

El rechazo de Salazar a las ideologías está estrechamente relacionado con el escepticismo que surgió en torno a ellas luego de los extremos a los que llegó el fascismo y el estalinismo durante la Segunda Guerra Mundial. En gran parte del pensamiento occidental de mediados del siglo XX, la ideología empezó a ser vista

como un tipo de pensamiento «deformado» o «distorsionado» que se instituía bajo la presión de emociones como el odio, el deseo, la ansiedad o el temor para socavar las instituciones establecidas o como un elemento doctrinario y totalitario que aspiraba a la dominación universal. Libros como *El fin de la ideología* (1960), de Daniel Bell, o *El opio de los intelectuales* (1957), de Raymond Aron, describen la ideología como un pensamiento que prioriza ciertos aspectos de la realidad, pero oculta o deforma otros. Salazar también se muestra temeroso de que las ideologías se hagan dueñas de la vida política de los países, y es por eso que postula una sociedad en la que prevalezca el derecho de la libertad (y, con ello, la libertad de elección y opinión) y no la adhesión radical a uno u otro pensamiento:

Para el verdadero demócrata, para el demócrata humanista, que piensa en una libertad que no conduce al abuso, liberalismo y marxismo son siempre imperfectos. Ni que el estado se convierta en un policía que solo reprime los escándalos y las riñas, ni que el estado se torne en una maquinaria que todo lo absorbe y tritura, son los extremos que quien ama de veras la democracia y cree en su fuerza rechaza con igual energía. Un demócrata humanista pone en primer término al hombre —ni ángel ni demonio— y lo defiende de ser reducido a nada por las oligarquías egoístas o por el estatismo egoísta. (Salazar Bondy 1959c)

Bajo el modelo de una «democracia humanista», Salazar propone una comunidad en que el hombre se encuentre delante de las ideas y no las ideas delante del hombre, ya que los sistemas de pensamiento nunca carecen de defectos y suelen perder de vista valores verdaderamente democráticos como el de la libertad.

Las inconsistencias internas de las ideologías también se revelan fácilmente en el comportamiento de los partidos políticos peruanos. La intención de Acción Popular por nacionalizar el petróleo y enfrentarse a los Estados Unidos es solo un gesto, pues en el fondo nadie se atreverá a agravar al «amo yanqui»; el Apra tampoco convence cuando eslóganes como «educación gratuita», «vivienda popular» o «reforma agraria», pues ahora se ha convertido en un partido liberal y «libreempresista» (1962b). Para Salazar, la única ideología imperante en el país es el liberalismo, pues casi todos los grupos políticos terminan por favorecer el crecimiento desmedido del capital y olvidarse del bienestar social. Los liberales no se interesan por mejorar la vivienda o la salud pública sino establecer una cultura del presentismo que ignora la pobreza y la miseria (1960b). Su escasa preocupación por la planificación refleja, además, su rechazo a cualquier tipo de intervención de un estado regulador (1959b) que se preocupe por el crecimiento económico del país: «Que la carne suba de precio, que la gasolina aumente en un cien por ciento, que el pan se reduzca de tamaño, que la vida encarezca y los salarios queden congelados, etc., no es otra cosa que la matanza libre» (1959d). Este principio del «libre comercio» también se ha extendido a la educación y a la política cultural del país, ya que la enseñanza de calidad se ha reservado solamente a las castas y la oferta cultural se ha reducido al consumo del radioteatro, la prensa amarilla, el libro rosa, la televisión u otros ejemplos de la cultura de masas que contribuyen a oscurecer la mente y matar

la imaginación. El liberalismo es un tipo de pensamiento que alienta la conducta cada vez más egoísta de los hombres (1962b).

La realidad política puede parecer muy complicada y con muchos problemas aún por resolver, pero para Salazar es una ocasión para reconocer los errores cometidos y buscar una posible solución. En vez de caer en el pesimismo, se debe intentar buscar una salida ante las dificultades que se presentan día a día, pues no hay que olvidar “que el tiempo prometido es infinito” y que en el cuerpo mismo de la colectividad “siempre se elaboran las defensas vitales que lo renovarán cuando la hora sea dada” (Salazar Bondy 1958c). Palabras como estas recuerdan esos artículos dedicados a la ciudad en los que también expresa su confianza por alcanzar esa sociedad ideal. No obstante, no tardará el momento en que el propio Salazar dejará de lado expresiones como estas y empezará a revelarse en él un tono menos esperanzador. Al parecer, ya no bastará con hacer recomendaciones y proclamar la necesidad de una mirada positiva sobre el futuro. Lo mismo ocurrirá con su opinión sobre las ideologías, pues poco a poco dejará de apostar por esa democracia libre de extremismos y de cierto equilibrio ideológico (esa democracia del “demócrata humanista”) y optará por un abierto apoyo al socialismo.

Este cambio de perspectiva tiene estrecha relación con algunas experiencias de esos años. En 1959, Salazar renuncia al diario *La Prensa* cuando le prohíben publicar una serie de artículos en los que iba a exponer el pensamiento económico y social de Louis-Joseph Lebret. Este padre católico era el ejemplo sobre cómo se podía combatir la pobreza, enfrentar el liberalismo imperante en el país y el continente y, sobre todo, mantener el ideal de una sociedad integrada y compasiva con el más débil. Otro acontecimiento importante será su visita a la isla de Cuba en el año 1962, lo que lo acerca a los círculos de intelectuales y escritores de la izquierda latinoamericana y le permite conocer un país socialista. Frutos de este viaje son el libelo *Cuba, nuestra revolución*, donde expone los beneficios del socialismo (1962a), y el artículo «Andes and Sierra Maestra» [«Los Andes y la Sierra Maestra»]*,⁵ en el que expresa su deseo de que en el Perú surja un frente revolucionario que, como en Cuba, pueda renovar las instituciones gubernamentales, acabar con la repartición desigual de la tierra y combatir la pobreza (1962a). Para el escritor, todas las condiciones sociales del país indican la necesidad de un cambio, pero también le preocupan las abismales diferencias económicas entre sus ciudadanos y la lejanía que existe entre la masa popular y el poder político. Esta situación, para la que también colabora la policía con sus medidas represivas, no permite que en el país se forme una clara conciencia popular ni se consolide una voluntad de poder que pueda consolidar el cambio.⁶

5 Artículo publicado en la revista marxista norteamericana *Monthly Review*.

6 El artículo de Salazar ejemplifica esta situación con el enfrentamiento entre la comunidad pequeña de Yerús-Yacán y una compañía minera, que se disputan el uso de las tierras. Como es de esperarse, el gobierno ha acusado a los campesinos de realizar ataques armados y la empresa tiene

Los artículos sobre política —y sobre todo aquellos que publica en el semanario *Libertad*— cada vez evidenciarán un apoyo más abierto al socialismo:

Solo la izquierda —y en ella principalmente, el socialprogresismo— enuncia objetivos básicos que emanan de la doctrina, que no se explican sino por la doctrina, que constituyen la única realización de la doctrina. Esta estricta correlación entre lo que se piensa y lo que se dice se llama, además, revolución. (Salazar Bondy 1962b)

Ante la falta de credibilidad de los partidos de derecha y el Apra, que manipulan la opinión pública y no cumplen lo que prometen, solo la izquierda será quien cumplirá su palabra. Empresarios, latifundistas y burócratas de alto nivel consideran que los partidos políticos representan el «orden» y el «bien», pero en realidad son los que primero colaboran con las clases más poderosas. Son estas agrupaciones, apoyadas por los liberales, quienes difunden ideas como «el cholo huele mal», «el obrero es bruto» o «quieren los izquierdistas el caos», además de difundir los privilegios de raza, de linaje, de ventaja económica o de dominio político. Según Salazar, el problema de la gran difusión que tienen estos mensajes es que al final terminan por convertirse en ideas fijas o, incluso, en derechos (Salazar Bondy 1961b).

La necesidad por participar del debate político responde a una convicción ideológica muy clara pero también se origina en un factor generacional. Como todos aquellos escritores que vivieron su juventud durante los años cuarenta, Salazar fue testigo del rápido fin del gobierno de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948) a manos del general Manuel Odría, que actuó como el caudillo de la oligarquía. Así, no es extraño que el retorno a la democracia en el año 1956 haya significado la oportunidad para poder abrazar nuevamente aquellos los ideales que había defendido cuando joven:

Generación angustiada la nuestra, su sueño ha sido vario y complejo, y a cada paso, en la sordidez de la dictadura y en el trance trémolo de la constitucionalidad, hemos padecido, y padecemos, la prueba de querer vivir de acuerdo a nuestros principios, contra las circunstancias externas que amenazan nuestras convicciones y las instituciones que las encarnan. (Salazar Bondy 1958d)

a la justicia de su parte. Sin embargo, también es verdad que la dificultad para llegar a una pronta solución se debe a la falta de organización de los pobladores y la falta de estrategia y liderazgo de los partidos de izquierda, que no permiten la formación de una conciencia política sólida. Hacia el final de su argumentación, Salazar advierte que este problema también encuentra en un espectro más amplio, ya que también hay muy poco en común entre el estudiante inconformista que se ha formado en las universidades de las grandes ciudades y la protesta de los campesinos. Si bien ambos tienen objetivos parecidos, los separa el idioma y el pasado, ya que la historia gloriosa del primero cuenta la historia de opresión del otro. «El concepto de integración entre los dos grupos —indio y blanco— tiene que concebirse como una búsqueda dinámica del segundo por el primero, y no de forma inversa». (Salazar Bondy 1962a)

Ante la frágil estabilidad política del país, Salazar considera que la obligación de su generación es la de luchar por el mantenimiento del estado de derecho. Es un imperativo “vivir de acuerdo a nuestros principios”, pues es solo de esta manera en que se podrán superar los peligros del poder mal manejado.

En el año 1962, Salazar postula como candidato a una diputación por el departamento de Lima y hace campaña por el Movimiento Social Progresista en las plazas Huancayo, Iquitos, Piura e Ica, aunque ni él ni ningún otro miembro del partido alcanzarán el porcentaje suficiente como para ocupar un escaño. No obstante, estas actividades no detendrán su pasión literaria y periodística. En 1963 empieza a trabajar como subdirector editorial de la recién fundada revista *Oiga* y luego forma parte del comité editorial de la revista *Proceso* —en una clara referencia a José Carlos Mariátegui— junto con Abelardo Oquendo, Mario Vargas Llosa, José Miguel Oviedo y Luis Loayza. Con el propósito de revalorar la crítica literaria peruana, estos jóvenes escritores buscarán recuperar el papel del intelectual en la sociedad peruana: «Nos corresponde reflejar nuestra propia búsqueda de certidumbre, nuestro inconformismo ante la realidad peruana, nuestra actitud de examen frente al pasado», dice el editorial del primer número publicado en el verano de 1964.

El interés de Salazar por la política responde a su preocupación por mejorar no solo la dinámica social y cultural de la ciudad y el país sino también el modo en que el poder político se organizaba y respondía a las necesidades más urgentes. En vez de ser solo un observador, el escritor pasa a convertirse —aunque sin éxito— en un actor más de la escena política de su tiempo. En este tránsito, su tarea será la de acusar la falsedad de las “ideologías” —aquellos mensajes creados a propósito para engañar— y revelar las inconsistencias de aquellos partidos políticos que no cumplen con lo que prometen. Ante ello, su propia opción política consiste en militar en una agrupación política que —al menos en teoría, pues nunca llegó al poder— sí pretende mantener la coherencia entre lo que dice y lo que realiza. También es importante destacar las críticas de Salazar al capitalismo, pues sus comentarios no solo van dirigidos a las propias leyes del libre mercado. Para él, el peligro se encuentra en que la mala calidad de los productos pronto alcanzará la educación y luego la cultura. Ante un poder que solo le interesa la ganancia, la enseñanza solo se reservará para aquellos que pueden pagarla y la cultura se convertirá en un mero producto de consumo.

A las puertas de *Lima la horrible*

Los artículos periodísticos publicados entre el retorno de Argentina al Perú en el año de 1951 y la publicación de *Lima la horrible* en 1964 permiten conocer las diferentes facetas de Salazar en torno al tradicionalismo limeño. Los viajes, las lecturas de Mariátegui y las experiencias relacionadas con la política, llevaron al autor a plasmar una visión crítica amplia y abierta sobre la tradición cultural de una ciudad, y estos textos son la primera evidencia.

Este largo periodo de reflexión crítica se puede resumir en tres facetas claramente reconocibles. La primera es aquella en la que Salazar se encuentra estrechamente familiarizado con el discurso tradicionalista limeño de su tiempo. Muchos de sus artículos —e incluso sus poemas— muestran la cercanía y el conocimiento que tiene de la historia, los personajes y los lugares relacionados con la Colonia, lo que revela lo importante que era para él la memoria del pasado. Sin llegar a ser un limeñista que busca volver al pasado —su tendencia se aproxima más a la literatura criollista de Diez Canseco y Beingolea—, su preocupación está enfocada en el modo en que el ciudadano contemporáneo puede preservar y mantener el contacto con la historia. A todo esto, se suma también su afición por las *Tradiciones Peruanas* y por la figura de Ricardo Palma. Aquellos artículos publicados en 1953 y 1958 en los que reclama la necesidad de recordar el legado literario del escritor, son una manera de reconocer la capacidad de la literatura para poder recuperar y actualizar el pasado en el presente. Así, la obra de Palma se convierte en un factor imprescindible para los limeños que quieran conocer y revivir los tiempos de la Colonia.

Una segunda faceta se produce cuando Salazar incorpora la lectura que realiza de José Carlos Mariátegui a su propio comentario crítico. Así como el Amauta votó en contra de la crítica de su tiempo, al escritor también le parecerá necesario enfrentar la permisividad de los críticos literarios de su generación, acostumbrados a ser indulgentes con los escritores y muy sensible ante las observaciones aquellos que sí atrevían a decir qué es lo que les gustaba o les parecía malo. Es importante que la crítica pueda hacer un juicio objetivo y libre y no ceder ante aquellas influencias que doblegan su propósito principal.

Este acercamiento a la reflexión de Mariátegui también se revelará en otros aspectos. Uno de ellos es su interés por formar una literatura que se encuentre comprometida con los problemas sociales de su tiempo. Para la creación de una literatura nacional —como también se postula en los *7 ensayos*—, el escritor debe escribir desde su propio presente histórico y no temas que, como los de la Colonia, hablan de contextos tan lejanos a los de la Lima contemporánea. El otro es su afán por mantener una relación viva y creativa con el pasado histórico de la ciudad. En vez de defender el pasado a ultranza y mantener intactas las casonas y los edificios de la Colonia, Salazar considera que estos lugares formar parte de la dinámica de la capital porque si no se echarán a perder por completo y finalmente a olvidar. Al igual que Mariátegui, el escritor piensa que para poder conservar la historia hay que integrarla al presente —tal como se hace en muchos países de Europa— pues es así como se preserva la verdadera tradición. Lo que se debe evitar, por tanto, no solo es el conservadurismo pasatista sino también esa pretensión por rescatar el pasado por medio de su imitación. El estilo “neocolonial” —que copia los estilos arquitectónicos de la Colonia— es en el fondo una forma falsa de relacionarse con la historia porque solo remede y no permite establecer una auténtica relación con el pasado.

Salazar también descubrirá que esta mirada pasatista y tradicionalista sobre el pasado no solo se encuentra en la arquitectura sino en el mismo discurso oficial. Los círculos intelectuales y las instituciones públicas —como la Municipalidad de Lima, por ejemplo— insisten en restringir la imagen de Lima a todo lo colonial y lo criollo, limitando las otras interpretaciones que hay sobre la ciudad (por ejemplo, como la propuesta por poetas como José María Eguren y Martín Adán). Otra consecuencia directa de la difusión de esta imagen tradicionalista se encuentra en que ella colabora con ocultar la realidad presente. En vez de reducir la capital a los cuentos de la Colonia, las autoridades —y con ellas los intelectuales y los artistas— deberían fijar su atención en procesos como el de la migración o los cambios culturales que esta está produciendo en la capital. Solo mediante una imagen abierta, libre e inclusiva de la capital se podrá alcanzar la utopía social de la que habla en el artículo “Lima y su destino”.

La tercera faceta en el pensamiento de Salazar es el que comienza con su participación en el debate político de su tiempo. Atraído por la propuesta del Movimiento Social Progresista, su primera postura será la de señalar a todos aquellos grupos políticos difunden ideas —“ideologías”, dice Salazar— por propia conveniencia o para poder alcanzar sus fines, engañando a la opinión pública y aplazando los verdaderos problemas de la sociedad. Con el tiempo, sin embargo, su posición será cada vez más radical y el blanco de sus críticas será la economía liberal. Para Salazar, una sociedad capitalista que no tenga supervisión del estado terminará por crear un país que crecerá según los intereses de los más poderosos y debilitando a los más marginados. A su parecer, su generación debe comprometerse con la realidad del momento y transmitir su inconformismo ante la política de su tiempo.

El recuento que aquí se ha hecho permite conocer el interés que Salazar tuvo por el tema de la Colonia desde los primeros años en que empezó a ejercer el periodismo y el modo en que poco a poco se fue alejando y haciéndose más crítico de ella. Sin embargo, este cambio no implicó un rechazo de los temas relacionados con esta parte de la historia peruana —tan presentes todavía en su época— sino una crítica al modo en que estos eran presentados. En pocas palabras, su crítica estuvo dirigida al tradicionalismo limeñista que reducía la tradición cultural peruana a lo limeño y dejaba de lado las otras tradiciones culturales del país, la nueva situación social de la capital peruana (especialmente, la presencia de los migrantes) y las diferentes interpretaciones sobre la ciudad que podían provenir de las artes (en la literatura, la obra de Martín Adán y José María Eguren, por ejemplo). A diferencia de esta mirada pasatista y conservadora que él identifica en la literatura tradicionalista, en la arquitectura neocolonial y en las decisiones políticas de instituciones como la Municipalidad de Lima, su propuesta consiste en alentar una interpretación realista, crítica y comprometida con la realidad social. Salazar retoma el “voto en contra” alguna vez esgrimido por José Carlos Mariátegui contra la tradición colonial para adecuarlo a su tiempo, el Perú de mediados de los años cincuenta, y volver a decir que es necesario tener una perspectiva más abierta sobre la tradición.

En este sentido, es importante recalcar que esta crítica al tradicionalismo limeño no significa un desprecio por la tradición colonial. Él es el primero en insistir en que se deben preservar los monumentos históricos (siempre y cuando no signifique abandonarlos y condenarlos a la destrucción) y dentro de estos monumentos se encuentran las casonas, edificios y otros símbolos coloniales. Por otro lado, su crítica a la ciudad también es muy diferente a su admiración por la literatura de Ricardo Palma, cuya representación de la Colonia admira.

Los años en que Salazar se acerca al debate ideológico y a la vida política parecen alejarlo de los temas que había tocado durante la mayor parte de la década de los cincuenta. En realidad, todavía el escritor no encuentra la estrecha relación que existe entre la ideología burguesa y el tradicionalismo, como ocurrirá en *Lima la horrible* (1964). Sin embargo, estos artículos son ya una muestra sobre cómo descubre que gran parte de los problemas contemporáneos se deben a esa poca relación que existe entre el discurso y la realidad, tal como acusa en los partidos políticos de su tiempo.

Referencias

- Calle, Karen. (2015). “José Carlos Mariátegui leído por Sebastián Salazar Bondy: el discurso crítico del ensayo y el compromiso intelectual”, en *Revista Virtual de Literatura El Hablador*, No. 22, visitado el 14 de noviembre del año 2016 en http://www.elhablador.com/articulos22_calle.html
- (2016). *La crisis del imaginario sobre la ciudad y la construcción del sujeto crítico en Lima la horrible de Sebastián Salazar Bondy*. Tesis para optar el título de Licenciada en Literatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Contreras, Carlos y Marcos Cueto. (2004). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 3ra ed.
- Cotler, Julio. (1978). *Clases, Estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mariátegui, José Carlos. (1977) [1928]. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.
- Ortega, Julio. (1986). *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: Cedep.
- Porrás, Raúl. (1965) [1935]. *Pequeña antología de Lima: el río, el puente y la alameda*. Lima: Instituto Raúl Porrás Barrenechea.
- Revista Proceso. (1964). “Editorial”, No. 0.
- Rodríguez, Celia. (2005). *El discurso sobre arte de Sebastián Salazar Bondy. El tacto imperceptible*. Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

- Sanders, Karen. (1997). *Nación y tradición: cinco discursos en torno a la nación peruana, 1885-1930*. Lima: FCE.
- Salazar Bondy, Sebastián. (2016). *La ciudad como utopía. Artículos periodísticos sobre Lima 1953-1963*. Sebastián Salazar Bondy. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- (2014a). *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965)*, tomo I. Lima: Lápix.
- (2003). *Escritos políticos y morales (Perú: 1954-1965)*. Lima: UNMSM.
- (1964). *Lima la horrible*, México D.F.: Era.
- (1962a). *Cuba, nuestra revolución*, Lima: Ediciones de la Patria Libre.
- (1962b). «La verdad que ya viene». En *Libertad*, 2 de mayo, p. 12
- (1962c). «Ideologías: nacionalidad y universalidad». En *Libertad*, 30 de mayo
- (1961a). «Lima y su destino». En *El Comercio*, 18 de enero, p. 2.
- (1961b). «La derecha y el resentimiento». En *Libertad*, 23 de agosto de 1961, p. 5. [Salazar 2003: 157]
- (1960a). «El deber del escritor en un país subdesarrollado». En *El Dominical*, Suplemento del diario *El Comercio*, 28 de febrero.
- (1960b). «Fórmulas contra el destino». En *El Comercio*, 7 de abril, p. 2.
- (1960c). «Una ideología en estado salvaje». En *El Comercio*, 12 de setiembre, p. 2. [Salazar 2003: 151]
- (1959a). «Lima y lo Limeño en una antología». En *La Prensa*, 28 de enero, p. 14.
- (1959b). «Agitadores y agitados». En *La Prensa*, 3 de junio.
- (1959c). «El hombre no es egoísta». En *La Prensa*, 9 de junio, p. 2
- (1959d). «Matanza libre». En *Libertad*, 13 de agosto, p. 5
- (1958a). «Ricardo Palma, Lima y la gratitud». En *La Prensa*, 7 de febrero.
- (1958b). «¿Una ciudad de rascacielos?». En *La Prensa*, 9 de julio.
- (1958c). «¿Está el Perú en crisis?». En *La Prensa*, 3 de setiembre.
- (1958d). «Una generación ante el conflicto». En *La Prensa*, 8 de setiembre, p. 8.
- (1958e). «117 manzanas y la arquitectura de Lima». En *La Prensa*, 29 de octubre, p. 14.
- (1958f). «Balcones apolillados y tradición». En *La Prensa*, 18 de julio, p. 12.
- (1958g). *Pobre gente de París*. Lima: Populibros.
- (1956a). «Una alameda: pasado y futuro». En *La Prensa*, 27 de setiembre.

- (1956b). «La ciudad que semeja al país». En *La Prensa*, 16 de febrero.
 - (1955a). «La misión docente del escritor y el artista». En *La Prensa*, 24 de setiembre.
 - (1955b). «El arte colonial entendido como represión». En *La Prensa*, 29 de setiembre.
 - (1955c). «Los que intentan vencer el complejo». En *La Prensa*, 30 de setiembre.
 - (1955d). «Hallazgo de la realidad perdida: siglo XX». En *La Prensa*, 1 de octubre.
 - (1954a). «Un voto en contra de la literatura peruana». En *Generación*, No. 7, Abril-Mayo.
 - (1954b). «Sobre arte abstracto». En *La Prensa*, 30 de mayo.
 - (1954c). «Los críticos del crítico». En *El Comercio*, 20 de setiembre.
 - (1954e). *Náufragos y sobrevivientes*. Club del Libro Peruano: Lima.
 - (1953a). «Fundación». En *La Prensa*, Lima, 6 de enero, p. 6.
 - (1953b). «Ricardo Palma». En *La Prensa*, Lima, 6 de octubre.
 - (1952). *Rodil. Drama en tres actos*, Lima: Tipografía Peruana S. A.
 - (1950). «Plaza de armas». En *La Prensa*, Lima, 13 de agosto.
- Susti, Alejandro. (2016). «Escribir sobre la ciudad: la crónica periodística en Sebastián Salazar Bondy». En *La ciudad como utopía. Artículos periodísticos sobre Lima 1953-1963. Sebastián Salazar Bondy*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- (2014a). «La crítica periodística de Sebastián Salazar Bondy». En *Sebastián Salazar Bondy. La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965)*, t. I, Lima: Lápix.
- Velázquez, Marcel. 2002. *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Federico Villarreal.
- VV.AA. (2015). *Coloquio Sebastián Salazar Bondy: Todo esto es mi país*, organizado por el Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima y la Cátedra Vargas Llosa. 5, 6 y 7 de mayo en el Auditorio ZUM de la Universidad de Lima, Lima. Todas las conferencias en: <http://bit.ly/2m1e7JF> (revisado el 14/11/2017).

Requisitos Revista *Tesis*

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA UNIDAD DE POSGRADO DE LA
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

1. Características formales del manuscrito

Los manuscritos deben ser:

- Originales.
- Inéditos.

Los autores firmantes del manuscrito contribuyen a su concepción, estructuración y elaboración; así como, haber participado en cualquier etapa y proceso de consolidación del manuscrito (investigación bibliográfica, la obtención de los datos, interpretación de los resultados, redacción y revisión).

Los textos recibidos serán arbitrados anónimamente por tres expertos de la especialidad, o campo de estudio, antes de ser publicados. Nuestro sistema de arbitraje recurre a evaluadores externos a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Los manuscritos deben enviarse en Word para Windows; el tipo de letra es *Times New Roman*, tamaño de fuente 12 pts.; el interlineado debe tener espacio y medio, con los márgenes siguientes: superior e inferior 2.5 cm. e izquierda y derecha 2.5 cm.; los manuscritos tendrán una extensión no mayor de 20 páginas según formato indicado.

Si el texto incluye gráficos, figuras, imágenes y mapas deben estar en formatos **jpg** o **png** a una resolución mayor de 500 dpi.

Los textos deben presentar el siguiente orden:

- Título del artículo, en español e inglés, debe ser conciso y claro con un máximo de 20 palabras.
- Nombre del autor o autores, en el siguiente orden: apellidos, nombres, filiación institucional y correo electrónico.
- Resúmenes en dos idiomas, en español e inglés (incluyendo, a continuación

de cada resumen, palabras claves en las respectivas lenguas); no deberán exceder las 150 palabras.

- Palabras clave en dos idiomas, en español y en inglés, separadas por punto y coma; deben incluirse un mínimo de 2 y un máximo de 5.

2. Contenido del manuscrito

- Introducción, antecedentes y objetivos, métodos, materiales empleados y fuentes.
- Resultados y discusión de los mismos.
- Conclusiones.
- Notas, no irán a pie de página, sino como sección aparte antes de las referencias bibliográficas.
- Referencias bibliográficas (correspondientes a las citas explícitas en el texto), en estilo APA (American Psychological Association, 6a. Ed.).

3. Secciones de la revista

La revista Letras incluye las siguientes secciones:

Estudios

- Artículos de investigación
- Artículos de opinión
- Investigaciones bibliográficas
- Estados de la cuestión

Notas y comentarios

Estos deben tener un carácter puntual sobre un aspecto concreto de un tema u obra; su extensión no excederá las 8 páginas.

Revista de revistas

Esta sección se ocupa de hacer una evaluación de las revistas académicas del país o del mundo en el área de las humanidades.

Reseñas

Estas no deben exceder las tres páginas. El lenguaje debe ser informativo al momento de exponer el contenido del libro. Se recomienda que las objeciones o críticas al libro se inserten hacia el final

4. Normas para las citaciones y referencias bibliográficas

Las citaciones en el texto y las referencias bibliográficas deben seguir el estilo de la APA (American Psychological Association, 6a. ed.). El autor se hace responsable de que todas las citas tengan la respectiva referencia bibliográfica al final del texto.

Citas de referencias en el texto

- Cuando se refiere una cita indirecta, contextual o paráfrasis en el cuerpo del texto se sigue el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación. Por ejemplo (Dolezel, 1999).
- Cuando se refiere una cita directa o textual en el contenido se realiza en el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación y la página. Por ejemplo (Dolezel, 1999, p. 28).
- Las citas con más de un autor deben elaborarse de la siguiente forma: (Gamarra, Uceda, & Gianella, 2011) o (Gamarra, Uceda, & Gianella, 2011, p. 123), según sea el caso.
- Las citas con más de un autor pueden excluir al autor o autores de los paréntesis. Ejemplo: Gamarra, Uceda y Gianella (2011) o Gamarra, Uceda y Gianella (2011, p. 123), según sea el caso.
- Si el autor tiene dos o más referencias del mismo año, estas se distinguirán alfanuméricamente: (2006), (2006a), (2006b), etc.; Ejemplo: (Floridi, 2006), (Floridi, 2006a).

Referencias bibliográficas

Autor o autores de libro

García-Bedoya Maguiña, C. (2016). *El capital simbólico de San Marcos*. Lima: Pakarina.

Gamarra, R., Uceda, R., & Gianella, G. (2011). *Secreto profesional: análisis y perspectiva desde la medicina, el periodismo y el derecho*. Lima: Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos.

Autor o autores con publicaciones del mismo año

Floridi, L. (2006). Four challenges for a theory of informational privacy. *Ethics and Information Technology*, 8(3), 109-119. doi: 10.1007/s10676-006-9121-3.

Floridi, L. (2006a). Ética de la información: su naturaleza y alcance. *Isegoría*, (34), 19-46. doi: 10.3989/isegoria.2006.i34.2.

Libros con varias ediciones

García-Bedoya Maguiña, C. (2017). *El capital simbólico de San Marcos* [2ª. Ed.]. Lima: Pakarina.

Autor o autores de capítulo de libro

Allen, R. (2001). Cognitive Film Theory. En R. Allen & M. Turvey, *Wittgenstein, Theory and the Arts* (pp. 175-210). London: Routledge.

Editores o compiladores de libro

Alperin, J. P., & Fischman, G., Eds. (2015). *Hecho en Latinoamérica: acceso abierto, revistas académicas e innovaciones regionales*. Buenos Aires: CLACSO.

Tesis

Cajas Rojas, A. I. (2008). *Historia de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos: 1923 a 1966*. (Tesis para optar por el grado de Magister en Historia), Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Ciencias Sociales, Lima. http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/2344/cajas_ra.pdf.

Artículo de revista

Loza Nehmad, A. (2006). Y el claustro se abrió al siglo: Pedro Zulen y el Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de San Marcos (1923-1924). *Letras*, 77(111-112), 125-149. <http://letras.unmsm.edu.pe/rl/index.php/le/article/view/9/9>.

Artículo de periódico

Martos, M. (1982, abril 11). Los periodistas y bibliotecarios mendigos. En *El Caballo Rojo: suplemento dominical. Diario de Marka*.

Recursos electrónicos

Sitio web

American Library Association (2012). Questions and answers on privacy and confidentiality. de <http://www.ala.org/advocacy/intfreedom/librarybill/interpretations/qa-privacy>.

Blog

Matos Moreno, J. (2017, febrero 9). El mejor humor gráfico peruano del siglo XX se produjo en los años 80 [Blog]. El reportero de la Historia. Recuperado de <http://www.reporterodelahistoria.com/2017/02/lima-feb.html>.

Video

Sarmiento, S. (2016, marzo 30). Mario Vargas Llosa, 80 años de edad, rebelde y enamorado [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/GIUJILRLYL4>.

5. Derechos de autoría

Los originales publicados en las ediciones impresa y electrónica de esta revista son propiedad de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por ello, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Todos los contenidos de la revista electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución *Creative Commons Atribución 4.0 Internacional* (CC BY 4.0).

Tesis 10
se terminó de imprimir en junio de 2017,
en los talleres gráficos de SERGEN GR&F S.A.C.
Jr. Juan P. Vizcardo y Guzmán N.º 221, Comas.
50 ejemplares

