

Revista de Investigación

TESIS

Año 13, Vol. 12, N° 15, diciembre 2019



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**

Año 13, Vol. 12, N° 15, julio - diciembre 2019
Revista semestral

ISSN 1995-6967

Tesis

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

Tesis. Año 13, Vol. 12, N° 15, julio - diciembre 2019

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. 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. Aymará 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

Mg. Jacobo Alva Mendo

Secretarias 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 *Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Teléfono : (51 1) 452-1166

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

E-ISSN: 2707-6334

ISSN: 1995-6967

Depósito Legal: 2007-08404

Título clave: Tesis

Título clave abreviado: Tesis

Tesis

Tesis. Año 13, Vol. 12, N°15, julio - diciembre 2019

Contenido

Introducción	7
<i>Mauro Mamani Macedo</i>	
Estudios	
Una aproximación cuantitativa en la incidencia del uso de marcadores en la redacción de la prensa deportiva: el Torneo Clausura 2107 a través del diario <i>El Bocón</i>	11
<i>Mark López Chumbe</i>	
Notas sobre la clase social en “El sueño del pongo” de José María Arguedas	33
<i>Paola Mancosu</i>	
La paradoja de Aquiles y la tortuga como una falacia del continuo	43
<i>Rafael Félix Mora Ramírez</i>	
El concepto de la muerte en la obra de José María Arguedas y su relación con lo Real Maravilloso	63
<i>Reynaldo Óscar Santa Cruz Cabrera</i>	
Nueva definición de “vida”: La “vida” es una reacción en cadena que acumula anti-entropía	79
<i>Luis Bertrand Arbaiza Escalante, Luis Piscoya Hermosa</i>	
Juego con el concepto de “obra orgánica” en <i>5 metros de poemas</i> , de Carlos Oquendo de Amat	97
<i>Liz Fiorella León Mango</i>	

Plataformas modernizadoras en el periodo de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948): revistas y proyectos intelectuales en una Lima democrática <i>Zandor Emerson Zarria Ibarra</i>	117
Narrativas alternativas de la violencia en <i>Rosa Cuchillo</i> y <i>La sangre de la aurora</i> <i>Carmen Jhoana Díaz Atilano</i>	141
Posibilidades de la expresión: los problemas del lenguaje en la obra narrativa de Alejandra Pizarnik <i>María Guadalupe Torres Zuluaga</i>	151
Etnotaxonomía de algunas aves nocturnas en el quechua de La Unión <i>Rosalinn Francisca Cancino Verde</i>	173
Función de la música y la indumentaria como signos de la identidad andina en <i>Diamantes y pedernales</i> <i>Ynés V. Alcántara Silva</i>	185
Requisitos revista <i>Tesis</i>	201

Introducción

Tesis. Revista de investigación de la Unidad de Posgrado, en este número, luego de la evaluación de los jurados pares y la aprobación del Comité Editorial, se editará con once artículos de diversos temas; todos ellos resultado de investigaciones en cada uno de sus campos: filosofía, comunicación, literatura, lingüística. No obstante, advertimos en estos trabajos un carácter interdisciplinario con diálogo provechoso.

En el campo de la comunicación tenemos el artículo Mark López Chumbe, quien analiza las incidencias de los marcadores discursivos en la redacción de textos publicados en un diario deportivo. Con ello trata de verificar qué marcadores de discursos son los más apropiados. De esta forma se constituye en un valioso aporte para advertir los mecanismos de construcción textual en los diarios que divulgan eventos deportivos.

En literatura, uno de los autores que tienen mayor atención es José María Arguedas; así tenemos el trabajo de Paola Mancosu que estudia en forma comparativa el relato “El sueño del pongo”. Para ello atiende la obra antropológica de Arguedas para observar la forma en que se tratan los temas de raza y clase social.

Reynaldo Óscar Santa Cruz Cabrera también aborda la obra de Arguedas, analizando el cuento “La Agonía de Rasu Ñiti”. En este trabajo aborda la visión de la muerte desde lo real maravilloso, además demuestra que este cuento es fundamental para entender la visión de la muerte en Arguedas.

Por su parte, la investigadora Ynés Alcántara Silva estudia *Diamantes y perdernales*, la novela corta de José María Arguedas. Centra su artículo en la explicación de la función de la música como revitalizadora del mundo andino, ya que la música tiene lazos sensibles con todos los seres del universo, además que los instrumentos musicales, sus rituales y las prácticas, mantienen una interrelación. Considerando todo ello, la autora articula la música con la explicación de la identidad en la comunidad andina.

También en el campo de la literatura, incluimos el artículo de Liz Fiorella León Mango, quien estudia el poemario vanguardista *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, en donde explica los intentos emancipatorios de los valores formales en la poesía peruana. Allí trata los aspectos de expresividad y ludismo. Observa el fragmentarismo de la obra y la mezcla de diversos estilos, con ello demuestra el carácter singular de la poesía de Oquendo de Amat.

La narrativa de Alejandra Pizarnik es estudiada por María Guadalupe Torres Zuluaga. Su trabajo se enfoca en el tópico de los problemas del lenguaje; para ello analiza el texto en prosa *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. En la prosa de Pizarnik encuentra la forma singular de su escritura que la distancian de los escritores de su época. En ese sentido, considera que es una propuesta de encodificación *caótica* como reacción a la falta de poder del lenguaje.

El estudioso Zandor Emerson Zarria Ibarra indaga en las plataformas modernizadoras. Su artículo sigue una secuencia: primero contextualiza el periodo democrático de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948), luego explica el concepto de plataforma modernizadora; finalmente, analiza los proyectos intelectuales de Las Moradas, la Peña Pancho Fierro, Correo de Ultramar, y Mar del Sur.

En filosofía, el investigador Rafael Félix Mora Ramírez, analiza la paradoja de Aquiles y la tortuga, así articula la reflexión filosófica con la matemática básica. Con ello demuestra que la paradoja es un caso especial para la falacia de la continuidad.

Otro artículo que también se enmarca en el campo de la filosofía corresponde a Luis Bertrand Arbaiza Escalante y Luis Piscoya Hermosa. Ellos, ante la carencia de una definición de vida satisfactoria, proponen una nueva hipótesis, al considerarla como una cadena que acumulación anti-entropía. De esta forma propone un nuevo enfoque que explica la existencia de vida extraterrestre a través de relaciones.

En lingüística incluimos el artículo de Rosalinn Francisca Cancino Verde, quien parte de reconocer la diversidad cultural de nuestro país, diversidad que también alcanza a lo biológico. En este sentido, señala que en el Perú existen 1800 especies de aves. El artículo se centra en la taxonomía de aves nocturnas en el quechua de La Unión. Para ello analiza el proceso de formación de los nombres de las aves.

Consideramos que cada uno de estos artículos se constituyen en aportes notables en del desarrollo del campo de las humanidades. También afirmamos que el fin de la universidad es investigar, pero también divulgar el conocimiento que se va construyendo luego de largos procesos de investigación o de estudio.

Es este sentido, la finalidad de nuestra revista es impulsar la difusión de artículos de diversas comunidades. Así, recibimos artículos de diversas universidades extranjeras. En este número también se incluyen colaboraciones de universidades hermanas que estudian nuestra literatura.

ESTUDIOS

Una aproximación cuantitativa en la incidencia del uso de marcadores en la redacción de la prensa deportiva: el Torneo Clausura 2107 a través del diario *El Bocón*

Mark López Chumbe

marklopezchumbe@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza la incidencia de los marcadores del discurso en la redacción de textos referidos al fútbol del diario deportivo *El Bocón* durante el Torneo Apertura 2017. Para ello, se registró y estudió un corpus de 104 textos del mencionado diario, lográndose los siguientes resultados: se verificaron 111 marcadores, 26 de ellos se identificaron como innovadores, provenientes del habla coloquial peruano y cumplen la misma función propuesta por el inventario de Zorraquino & Portolés (1999). Asimismo, se aprecia que el género textual del discurso deportivo de *El Bocón* para dicho torneo ha utilizado esencialmente los conectores y, en menor medida, los marcadores estructuradores y conversacionales. A partir de estos hallazgos, se infiere que muchos de estos marcadores discursivos resultan más apropiados para ciertos géneros textuales, en este caso para la redacción deportiva peruana.

Palabras claves: marcadores del discurso, conectores, contraargumentativos, periodismo deportivo, sensacionalismo, diario *El Bocón*.

Abstract

The objective of this paper is to analyze the incidence of speech markers in the football journalistic writing of sports newspaper *El Bocón* during the 2017 Apertura tournament. The corpus consisted of the analysis of 104 newspapers, achieving the following results: they verified a total of 111 markers, of which 26 were identified as innovators, since they come from the Peruvian colloquial speech and fulfill the same function proposed by the inventory of Zorraquino and Portolés (1999). Likewise, it can be seen that the textual genre of the sports speech of the *El Bocón* newspaper for the 2017 Apertura Tournament, has essentially used connectors and, to a lesser extent, structuring and conversational markers. From these findings it is inferred that many of these discursive markers are more appropriate for certain text genres, in this case for the Peruvian sports writing.

Keywords: speech markers, connectors, against argumentatives, sports journalism, sensationalism, *El Bocón* newspaper.

Una aproximación cuantitativa en la incidencia del uso de marcadores en la redacción de la prensa deportiva: el Torneo Clausura 2107 a través del diario *El Bocón*

Introducción

Los estudios sobre el uso de los marcadores discursivos en el ámbito periodístico —y principalmente deportivo— son muy escasos. Desde el plano de la comunicación social, a diferencia de la disciplina lingüística, existe un extensivo aporte sobre la relevancia de la comunicación escrita y —como afirma Pahuacho Portella (2017, p. 114)— gran parte del análisis y profundidad de la labor investigativa tiene como justificación la relevancia de la prensa en la construcción de la realidad del fútbol en el Perú.

Obviamente, existe una marcada tendencia por investigar este deporte desde la disciplina de la Comunicación Social. De los estudios que se han hecho en este rubro periodístico, el análisis de contenido de los *corpus* ha sido el más prolífico, teniendo como una de las líneas de investigación, identificar el mecanismo de articulación de los mensajes y cómo estos son transmitidos a los lectores.

Ahora, adentrándonos a la técnica de redacción, otro aspecto importante para rescatar son los numerosos cambios que ha sufrido al establecer nuevos cánones en la relación del idioma y los lenguajes que se emplean (Castañón Rodríguez & Castañón Rodríguez 2006, p. 2). Este hallazgo no dejaría de ser singular a no ser por la preocupación inicial de este estudio: casi nada se ha hecho por definir, conceptualizar o analizar los marcadores del discurso. No obstante, es necesario, al menos, integrar algún modelo de análisis que nos permita conocer cómo y cuánto se escribe sobre el deporte en la actualidad.

Haciendo un resumido análisis situacional sobre la relevancia en la técnica de redacción deportiva, al igual que otra especialidad periodística, se adiciona un interés particular de “enganchar” a su público lector con noticias relevantes. En el Perú, esta situación particular no es ajena. Pese a la crisis funcional y estructural del fútbol profesional del país (exceptuando el triunfo de la selección peruana que, luego de 36 años, clasificó al Torneo Mundial de la FIFA celebrado en Rusia), la prensa deportiva, al parecer ha tenido que adaptarse para

“sobrevivir” frente a un deporte carente de profesionalismo y que, no obstante, tiene una porción interesante de lectores que no solo gustan del fútbol local, sino también del internacional.

En concreto, uno de los remedios para atender una demanda especializada en la lectoría y persistir en el camino de informar sobre fútbol, ha sido la incorporación de técnicas sensacionalistas en la redacción periodística (Rojas Torrijos 2016, p. 49). Es decir, usar en las notas deportivas un lenguaje coloquial, muy informal, que incluye regularmente el rumor, el conflicto o las anécdotas como elementos imprescindibles. Ya no se escribe solo sobre los resultados o el íterin de la contienda futbolística, también se analizan y exponen tópicos transversales o tangenciales de este deporte.

Por ejemplo, ahora, cuando se habla del mercado deportivo, se discute sobre las tentativas de compra de un futbolista talentoso a otros equipos, así solo sean simples especulaciones. Este fenómeno no es esencialmente nacional, por el contrario, al parecer, ha sido replicado en otros países con alto número de aficionados al fútbol, y tiene propósitos netamente comerciales. Esta espectacularidad del deporte rey —como afirma Sunkel (2002, p. 124)— es el canon que sigue la prensa deportiva sensacionalista: difundir un relato vivido con la capacidad de impresionar emocionalmente, utilizando una narrativa que mezcla las declaraciones recogidas de diferentes entrevistados, con la crónica.

Aunque no es objeto del presente estudio analizar la causa de estos cambios en la redacción, sino adentrarnos en el ámbito de los mensajes y procesos comunicacionales, la producción de los contenidos deportivos en las últimas décadas se fragua con base al avasallamiento de entretener e incrementar el éxito comercial; es decir, más ventas y publicidad para el diario, más que establecer puentes de responsabilidad social inherentes a la labor periodística, comprometerse a cambiar la coyuntura descrita u orientar al debate público sobre la verdadera situación de este deporte.

Dado el contexto expuesto, el objetivo de este trabajo se centra en analizar la incidencia de los marcadores del discurso en la redacción periodística del diario deportivo *El Bocón* durante el Torneo Apertura 2017. Para ello, se analizó el nivel de relevancia de los marcadores empleados en la redacción deportiva, así como se determinó su función y tratamiento en la técnica de redacción deportiva. Por lo tanto, este estudio busca otra mirada que, de por sí, procura no dejar de lado los procesos, estados y contextos que son necesarios para la emisión del mensaje, pues a través de la exploración de este estudio se conocieron varios de los aspectos discursivos y la relevancia que juega el uso de los marcadores.

Con respecto a la justificación de este trabajo, es importante valorar los hallazgos que contribuirán directamente a la enseñanza de las técnicas de redacción periodística. Además, con los aportes de esta investigación se podrán elaborar o proponer materiales y estrategias para mejorar el proceso de ense-

ñanza de redacción general. Además, permitirá conocer el grado y relevancia de este aporte para la comprensión del fenómeno lingüístico en la rama comunicacional. La finalidad general consiste en desarrollar importantes contribuciones al uso de la lingüística en la redacción deportiva.

Antecedentes

Es importante advertir la casi ausencia de estudios sobre el tema tratado. Solo existe un estudio, al menos en el habla española, que involucra las variables que se pretenden analizar. El trabajo de Quintero Ramírez (2016, pp. 47- 69), bastante *sui generis*, tuvo como objetivo identificar los marcadores discursivos más recurrentes en un *corpus* de textos escritos por un comentarista deportivo. La relevancia del estudio reposa en la identificación de peculiaridades lingüísticas del discurso deportivo respecto de otros discursos. Con base a ello, los resultados más frecuentes fueron los marcadores llamados conectores, seguidos de los marcadores conversacionales.

También se revisaron algunos estudios sobre los diarios deportivos nacionales con la finalidad de tener conocimiento de las características de los medios deportivos impresos, influenciados por su público. No obstante, ninguna de estas investigaciones aborda el tema objeto de estudio, pero sí proporcionaron un panorama sobre el discurso deportivo en los medios impresos a nivel nacional.

Por ejemplo, el trabajo de Hernández (2012, p. 8) *Criterios que rigen la producción de noticias sobre los fichajes de futbolistas profesionales en el Perú: el caso del diario Depor* alcanzó las siguientes conclusiones: “*Depor* es un diario con un discurso verosímil y poco objetivo, pues pretende alcanzar una buena credibilidad con la audiencia deportiva, con el esparcimiento de rumores en el contenido de su sección impresa. Para lograrlo, el periodista estaría empleando un discurso fabulado y usaría varias técnicas (por ejemplo, estrategias discursivas) para hacer creer a la audiencia una hipotética realidad”.

Morales (2012, p. 9) en su estudio titulado *La información incompleta y limitada de los diarios especializados. Los casos de El Bocón, Libero y Todo Sport*, sostuvo que “el contenido noticioso publicado en los tres diarios antes mencionados se enfoca básicamente en el fútbol, en perjuicio de los demás deportes practicados en el Perú. Según datos recogidos durante octubre de 2008, más del 64% de su contenido es sobre noticias del balompié local y mundial”. Asimismo estos diarios se basan en la descripción de hechos, es decir, no existe análisis sobre la realidad del deporte peruano. Por otro lado, se aprecia un mínimo nivel de investigación en las noticias que fueron elaboradas por *Libero* y no se percibe un nivel avanzado de profundidad, pues se plantean muchas preguntas que no tienen nada que ver con la práctica deportiva.

Por último, es importante incluir una atención especial respecto al uso de los marcadores del discurso empleados en el lenguaje juvenil, debido a la importancia e influencia en la redacción periodística deportiva. El estudio Myre & Martínez (2007) es uno de los trabajos más representativos, pues indica que los jóvenes hacen un uso reducido de estas funciones por las características de la interacción de su propio lenguaje. Este estudio fue muy importante, pues ayudó a conocer si los marcadores del discurso empleados en las notas informativas de los diarios seleccionados provienen del habla juvenil.

Tabla 1. Funciones usadas por los jóvenes de Madrid

Las funciones usadas por los jóvenes de Madrid		N.º
Estructuradores de la información 565	Comentadores: pues (541), pues bien (2)	543
	Ordenadores: por otro lado (3)	3
	Digresores: por cierto (13), a todo esto (4), a propósito (2)	19
Conectores 1136	Consecutivos: entonces (272), así pues (3), así (310), pues (317), así que (54)	956
	Contra argumentativos: en cambio (4), sin embargo (9)	13
Reformuladores 605	Explicativos: o sea (590)	590
	De rectificación: más bien (3)	3
	De distanciamiento: en todo caso (3), de todos modos (2)	5
	Recapitulativos: en fin (7)	7
Operadores argumentativos 55	De refuerzo argumentativo: en realidad (8), en el fondo (5), de hecho (2)	15
	De concreción: por ejemplo (39), en particular (1)	40
Marcadores Conversacionales 3723	De Modalidad epistémica: claro (324), desde luego (13), por lo visto (8)	345
	De modalidad deóntica: bueno (80), bien (44), vale (463)	587
	Enfocadores de la alteridad: hombre (136), oye (209), mira (597)	942
	Meta discurso conversacionales: bueno (541), eh (1085), e (223), este (10)	1849

Fuente: Myre y Martínez (2007). Los Marcadores del Discurso del Lenguaje Juvenil de Madrid. Nota: en este cuadro se puede observar que los conectores conversacionales “bueno” (541), “eh” (1085), “e” (223), “este” (10) los más empleados por los jóvenes madrileños en su hablar cotidiano, seguido del conector explicativo “o sea” (590.)

1. Los recursos literarios del periodismo deportivo en el Perú

El periodismo deportivo, junto al económico, es muy especializado y generalmente ocupan las secciones habituales de cualquier medio de comunicación. Incluso se podría decir que se trata del más especializado dentro de los que cuentan con una difusión amplia (Paniagua, 2003). En el Perú, debido a su forma ágil y coloquial, este género periodístico es el que más tiraje y demanda tiene no solo en nuestro país, sino también en el mundo (Pahuacho Portella 2014, p. 153).

El alto nivel de lectoría de los diarios deportivos es importante. En el 2013, la Sociedad de Empresas Periodísticas del Perú, representaba el 21,3% de la totalidad de diarios leídos semanalmente. El vínculo de continuidad que se logra establecer entre el lector y el diario tiene un rasgo notorio. Como indica Alcoba (2005, p. 137), los redactores deportivos “escriben como hablan” e integran el lenguaje vulgar o de la calle en sus textos. Al parecer, esta mezcla goza de aceptación social pues hace que la información deportiva sea más atractiva.

Agrandar los titulares es otra de las características en la redacción deportiva, así como la recurrencia a utilizar otros recursos literarios que, en gran parte de los casos, tergiversan la información y muchas veces se exageran los hechos. Esto, intencionalmente o no, lleva a consecuencias negativas. En algunos casos, se difunde información atentatoria contra el honor u honra de las personas sin mayor control ético. Además, se observa un descuido sobre lo que se difunde y, por ende, de crítica cuando se trata de situaciones injustas e incluso, lo que es más grave, la mentira oculta tras frases atribuidas a un emisor desconocido como “se ha dicho”, “se comenta”, “se rumorea insistentemente” (Vivanco 1992, p. 153). Otro tipo de recursos que se utilizan en la redacción deportiva suelen ser los siguientes:

El rumor: fuente de información infinita con dos caras. Se usa para sustituir información veraz si la demanda informativa se desborda y las fuentes oficiales no satisfacen las expectativas de los lectores. (Ritter 2000, p. 55)

El indicio de información: llamado también fuente indicativa provisional, es decir, señalador de una probabilidad noticiable sujeta a comprobación de otras fuentes. (Rivadeneira 1977, p. 74)

La magnificación de la información: consiste en la elaboración de múltiples variaciones para redactar una noticia. Por ejemplo, cuando un equipo le gana a otro, muchos periodistas refieren este hecho utilizando calificativos como superado, aplastado, barrido, humillado, acabado, aniquilado, y similares. (Hitchcock 1993, p.34)

Bajo estos parámetros de construcción, es bastante predecible que las crónicas, comentarios y reseñas se hayan convertido en un recurso muy utilizado para la elaboración de las notas informativas de los diarios deportivos. En

suma, esta tratativa es una nueva manera de informar: evita los razonamientos y —provocado por las modernas tendencias del diseño en prensa deportiva— busca una menor concentración de texto para proyectar un mayor atractivo a las páginas. Por lo mencionado, es fácil coincidir con Hernández (2012, p.42) que señala a la crónica como el género deportivo por excelencia por la audacia, el atrevimiento y peculiaridad del lenguaje deportivo.

2. Los marcadores discursivos

Para Zorraquino & Portolés (1999, p. 4057) los marcadores “son unidades lingüísticas invariables. Además, poseen un cometido coincidente en el discurso, o sea orientar —de acuerdo con sus distintas propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas— las inferencias que suceden en la comunicación”. Sus principales funciones son las siguientes: visibilizan las relaciones estructurales del contenido; apoyan la localización de la información; brindan fuerza, cohesión y aseguran la continuidad del discurso.

El adecuado uso de un marcador dependerá no solo de las propiedades gramaticales, sino del esfuerzo por lograr la comprensión textual: obligando al lector, a desarrollar las inferencias de un modo determinado. Esto se debe a que los hablantes se comunican representando un estímulo que permite al oyente conseguir, por medio de inferencias, lo que se pretende comunicar (Zorraquino & Portolés, 1999, p. 4058). Este afianzamiento interactivo favorece el cambio del tema de la comunicación y el uso de expresiones que indican que el hablante ha recibido el mensaje emitido por el oyente, o que ha comprendido dicho mensaje, o que desea mantener el contacto comunicativo (Zorraquino & Portolés 1999, p. 4143).

Los marcadores discursivos también gozan de diferentes acepciones. Díaz (1987) los denomina ‘conectores’ por su función: orientar al lector en el descubrimiento del texto y la organización de la información. Además, resalta la característica de no conmutabilidad de algunos ‘conectores’, pues la gran mayoría de ellos son polisémicos. En cambio —para Murillo (2007) — los marcadores portan sus propias funciones y por sus diferencias, tienden a distinguirse entre subgrupos y elementos, y poseen varias características fundamentales, tales como: i. Significado procedimental ii. Rol de guías de inferencias iii. Rol de organizadores de la estructura discursiva. Haciendo un resumen, también pueden ser llamados “conectores discursivos/del discurso” (Portolés 1995) (Montolío 1992); conectores pragmáticos (Fuentes 1993), entre otros.

Con respecto a su clasificación, utilizaremos la propuesta de Zorraquino & Portolés (1999, p. 4056) y algunas advertencias fijadas por ambos autores: los marcadores del discurso son difíciles de sistematizar y su propuesta no es un todo uniforme. Sin embargo, en un intento por juntarlos se distinguen, cinco grupos:

Tabla 2. Clasificación de Marcadores del discurso

Marcadores	Tipos
Estructuradores de la información	<p>Comentadores: Incluyen un nuevo comentario (“pues”, “pues bien”, “así las cosas”)</p> <p>Ordenadores: Está conformado por varias secciones del discurso que forman parte de un comentario. Se basan, comúnmente, en:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Enumeración: “primero”, “segundo”, “tercero”. - Espacial: “por un lado”, “por otro lado”, “por una parte”, “por otra parte”. - Temporal: “después”, “luego”, “finalmente”. - Pares correlativos: “por un lado/por otro (lado)”, “por una parte/por otra (parte)”, entre otros. En algunos casos, pueden estar seguidos por un tercer marcador de tipo ordenador. Este subtipo de ordenadores se clasifica en tres sub sub tipos: <ul style="list-style-type: none"> Marcadores de apertura: “en primer lugar”, “primeramente”, “por un lado”. Abren una secuencia en el discurso. Marcadores de continuidad: “en segundo/tercer.../ lugar”, “por otra parte”, “por otro lado”. El miembro que acompaña forma parte de una serie de la cual no el elemento inicial. Marcadores de cierre: “por último”, “en último lugar”, “finalmente”. Es el fin de una serie discursiva. <p>Digresores: “por cierto”, “a todo esto”, “a propósito”. Introducen un comentario lateral respecto de la planificación del discurso anterior.</p>
Conectores	<p>Conectores aditivos: Unen a un miembro anterior con otro de su misma orientación (“además”, “encima”, “aparte”, “incluso”).</p> <p>Conectores consecutivos: Conectan a un consecuente con su antecedente (“por tanto”, “por consiguiente”, “por ende”, “en consecuencia”).</p> <p>Conectores Causales: Ponen de relieve la causa en la relación de causa-efecto (“a causa de”, “porque”, “por ello”, “puesto que”, “ya que”, “dado que”).</p> <p>Conectores contra argumentativos: Eliminan algunas de las conclusiones que pudieran inferirse de un miembro anterior (“en cambio”, “por el contrario”, “sin embargo”, “no obstante”).</p>
Reformuladores	<p>Explicativos: Presentan un nuevo miembro del discurso como una explicación anterior (“o sea”, “esto es”, “es decir”).</p> <p>Rectificativos: Corrigen a un miembro discursivo anterior (“mejor dicho”, “mejor aún”, “más bien”).</p> <p>Distanciamiento: Privan de pertinencia al miembro discursivo anterior (“en cualquier caso”, “en todo caso”, “de todos modos”).</p> <p>Recapitulativos: Introducen una recapitulación o conclusión de un miembro discursivo anterior o una serie de ellos (“en suma”, “en conclusión”, “en definitiva”, “en fin”, “al fin y al cabo”).</p>

Operadores argumentativos	<p>a. Operadores de refuerzo argumentativo: Su significado refuerza como argumento el miembro del discurso en el que se encuentra frente a otros posibles argumentos (“en realidad”, “en el fondo”, “de hecho”).</p> <p>b. Operadores de concreción: Muestran el miembro del discurso en el que se localizan como una concreción o un ejemplo de una generalización (“por ejemplo”, “en particular”).</p>
Conversacionales	<p>Aquellos que se utilizan frecuentemente en la conversación, y que, además, se caracterizan por cierta autonomía, pues pueden aparecer solos en una intervención. (Martín Zorraquino, 1999). Los marcadores conversacionales se distribuyen en cuatro grupos:</p> <p>a. De modalidad epistémica: Señalan el grado de certeza, de evidencia, que el hablante atribuye al miembro o a los miembros del discurso con el que se vincula cada partícula (“claro”, “por lo visto”, “desde luego”).</p> <p>b. De modalidad deóntica: Indican diversas actitudes volitivas del hablante respecto del miembro o miembros del discurso en el que aquellos comparecen (“bueno”, “bien vale”).</p> <p>c. Enfocadores de la alteridad: Orientan sobre la forma como el hablante se sitúa en relación con su interlocutor en la interacción comunicativa (“hombre”, “mira”, “oye”).</p>
Meta discursivos conversacionales	<p>Sirven para estructurar la conversación; es decir, para distinguir bloques informativos, por ejemplo, o para alternar o mantener los turnos de palabra, etcétera (“bueno”, “eh”, “este”).</p>

Fuente: Zorraquino & Portolés (1999, p. 4056)

Zorraquino & Portolés (1999, p. 4081) sostuvieron la relación de los conectores con la *semántica*, debido a que los marcadores no poseen un valor sémico; es decir, no tienen un significado semántico designativo, más bien sus elementos poseen un significado de procesamiento sobre el contenido de los enunciados que se enlazan. Por tanto, el adecuado uso del marcador dependería de las propiedades gramaticales y, con una mayor importancia, del esfuerzo para lograr la comprensión del discurso. Los conectores no se conciben como nexos que conectan una oración o proposiciones con otras, más bien identifican la unidad que está formada por una serie de instrucciones que hace comprender la relación semántica entre los miembros conectados, pero desde una forma predeterminada (Portolés, 1998, p. 72).

Por otro lado, Camps (1976, p. 50) identifica la relación *pragmática* de los marcadores como un lenguaje viable. La forma en el uso del lenguaje trasciende su aplicación teórica y cumple su labor destinada: que es de la función comunicativa. Obviamente, una palabra o un nombre carecen de poder comunicativo, es decir, si no existe un contexto para definir el acto lingüístico. De esta ma-

nera, la pragmática cumple la labor de identificar y reconstruir las condiciones universales de toda comprensión posible (Habermas 1987, p. 174). Un ejemplo interesante de esta teoría es el propuesto por Nogueira (2010):

Lula es inteligente y, sin embargo, pobre.

Como señala el autor, el contenido semántico del marcador *sin embargo* no afecta a las condiciones de verdad que deben satisfacer las proposiciones: i. Lula es inteligente y ii. Lula es pobre. Puesto que el papel de este conector es indicar que ambos contenidos deben ser procesados como contradictorios, a partir de esta inferencia se entiende que los marcadores no estarían contribuyendo directamente al significado conceptual de las intervenciones ni a sus condiciones de verdad, pero sí a su procesamiento, esto es, a la realización de unas inferencias determinadas a partir de la relación de lo dicho y el contexto (Portolés 1998, p. 22).

Ducrot & Anscombe (1994, p. 25), señalan la idea de que el lenguaje no es primordialmente denotativo; pues esto les lleva a defender una semántica no veritativa (por eso rechazaron el verificacionalismo) que es la base de la teoría de la argumentación, sintagmática y no opuesta a la pragmática.

La *fonología* suprasegmental pone especial atención en la prosodia, debido a que, en ocasiones, consiste en un recurso demarcativo determinante para la segmentación de discurso en actos (Hidalgo Navarro 1997). En este caso, se presta atención a las siguientes marcas prosódicas: pausa, presencia de una curva melódica completa o el empleo de una entonación final marcada en los enunciados aseverativos (con un tonema ascendente [↑] o descendente [↓]). Estos elementos son imprescindibles de la estructura gramatical como acto.

3. Metodología

3.1 Constitución del *corpus*

Para el presente estudio hemos considerado 104 ediciones del diario *El Boccón* durante todo el Torneo Clausura 2017, el cual empezó el 17 de agosto y terminó el 3 de diciembre de 2017. Los textos analizados solo se centran en el acontecer deportivo del torneo y se han excluido otros tópicos, tales como fútbol internacional, otros torneos nacionales y noticias de otras disciplinas deportivas. Por otra parte, es importante señalar que hemos optado por analizar los marcadores discursivos que, en posteriores estudios, podrían extrapolarse en relación con otros diarios o periodistas deportivos.

3.2 Procedimiento de análisis

Luego de caracterizar los textos que constituyen el *corpus* de esta investigación, se procedió a clasificar los marcadores discursivos que se han registrado, llevándose a cabo un análisis descriptivo con el apoyo de una metodología cuantitativa. En primer lugar, se elaboró una lista de marcadores verificados en la propuesta de Zorraquino & Portolés (1999, p. 4056) y que conforman nuestro apartado teórico. Por otra parte, para mayor facilidad y hacer mucho más eficiente el reconocimiento de los marcadores, los periódicos utilizados fueron de formato electrónico tipo *Portable Document Format* (PDF).

Luego, para elaborar una línea de base operacional —como se observa en la Tabla— se registraron un total de 111 tipos de marcadores, de los cuales un 61.26% fueron del tipo conector, un 14.41% fueron del tipo estructurador, un 11.71% son del tipo reformuladores, mientras que un 8.11% fueron conversacionales y 4.5% fueron del tipo argumentativos.

Diario *El Bocón*-Torneo apertura: tipo de Marcadores del discurso (en frecuencia y %), 2017

Marcadores del discursos	Tipos de marcadores	%
Conectores	68	61.26
Estructuradores de la información	16	14.41
Reformuladores	13	11.71
Marcadores conversacionales	9	8.11
Operadores argumentativos	5	4.5
Total	111	100

Elaboración: propia

Es importante añadir que al momento de localizar estos marcadores, algunos no registraron ningún tipo de frecuencia. Esto quiere decir que no fueron hallados en los textos analizados, lo que podría deberse a que han caído en desuso. Por tanto, se ha decidido presentar en esta clasificación los marcadores discursivos que sí fueron localizados en el *corpus*.

Estos marcadores identificados fueron previamente localizados en un programa de análisis cuantitativo llamado Atlas Ti que, a su vez, almacenó los periódicos en formato PDF. De esta manera, fueron clasificados y agrupados. Posteriormente, se utilizó una distribución sistemática de datos relevantes que

posibilitaron una mejor comprensión del objeto de estudio. Por último, se elaboraron cuadros estadísticos descriptivos tales como frecuencia y porcentajes para los resultados y su posterior análisis.

Por último, es importante señalar que también se identificaron a 26 marcadores que no forman parte del inventario propuesto por Zorraquino & Portolés (1999), pero que dentro del proceso de verificación desarrollan atributos y funcionalidades propias de la categorías propuesta por ambos autores. Este grupo de marcadores identificados se les ha denominado “innovadores”, pues vienen del habla coloquial peruana y también buscan establecer cierta relación de familiaridad de los lectores de este tipo de prensa. Para el proceso de verificación y recurrencia se identificaron a los siguientes:

Conectores

Aditivos: *y también, por lo demás, y después, lo mismo, encima, es más*

Causales: *si es que, es que, y es que*

Consecutivos: *y luego, ante eso, es por eso que, y eso, y así*

Contra argumentativos: *en seguida, y si bien, y aunque, es así que, y ahora, por el momento, fue así que, por ahora, eso sí, esta vez, si bien*

Reformuladores

Explicativos: *De igual modo*

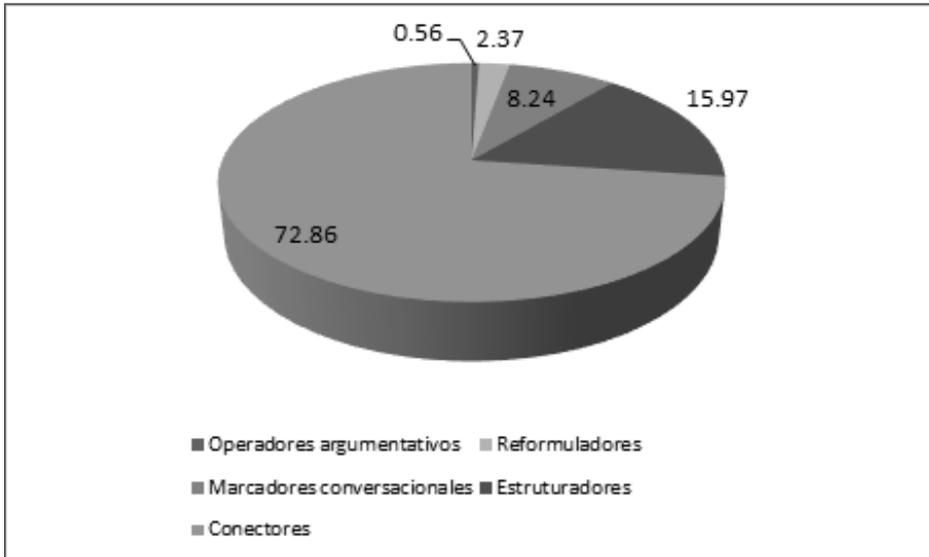
Marcadores conversacionales

De modalidad epistémica: *claro y sin duda*

4. Análisis y resultados

De acuerdo al procesamiento de los resultados del estudio, se observa que fueron recogidos un total de 7889 marcadores en total, de los cuales —como se observa en el Gráfico 1—, un 72.86% de los marcadores son de tipo conectores, seguido, aunque con una minoritaria participación los estructuradores (15.97%), conversacionales (8.24%), reformuladores (2.37%) y argumentativos (0.58%), respectivamente.

Diario *El Bocón*- Torneo Apertura 2017: Marcadores del discurso totales (en %)



Elaboración: propia

Si bien este resultado nos inclina a desarrollar una lectura con mayor profundidad a los marcadores del tipo conector, también se profundizarán las otras categorías.

4.1 Conectores

Ahora bien, con respecto a los marcadores conectores, se aprecia que un 42.92% son contraargumentativos, seguidos de los consecutivos (22.74%), aditivos (21.99%) y causales (12.35%). La cantidad de marcadores de la subcategoría aditivos presentó 17 marcadores cuya frecuencia registrada suma un total de 1264 marcadores, donde encontramos a “además” con un 45.8%, seguido, aunque en menor proporción, de “después” (12.82%) y “asimismo” (9.57%) (Anexo 1).

Por otra parte, también se identifican una serie de marcadores innovadores, aunque usados con menor frecuencia. Estos son los siguientes: “y también” (0.16%), “por lo demás”, (0.24%) “y después” (0.32%), “lo mismo” (1.11%), “encima” (2.53%) y “es más” (4.27%).

Con respecto a la subcategoría causales, se identificaron un total de 9 tipos de marcadores: “por eso” representó el 33.8%, seguido del marcador “por ello” con un 30.28%. También se registraron marcadores innovadores en esta categoría, siendo el más representativo el marcador “y es que” con un 23.52%,

seguido, aunque en menor medida, por el marcador “es que” con un 4.08% y “si es que” con un 0.85% respectivamente (Anexo 2).

Ahora bien, con respecto a la subcategoría de consecutivos, se aprecia que el marcador “luego” concentra el 36.88% del total de utilizados, seguido de “así” con un 30.83%, “así que” con un 15.23%. Aunque con una proporción menor al 3%, también se identifican algunos marcadores innovadores, tales como “y así”, “y eso”, “es por eso que”, “ante eso”, “y luego” (Anexo 3).

Como se mencionó anteriormente, los conectores contraargumentativos son los más empleados en esta categoría. se identificaron a 21 tipos, siendo el más utilizado el marcador “sin embargo” con un 26.83%, seguido por “pero” con un 22.7% y “ahora” con un 16.3%. En esta subcategoría es importante identificar que se recogen una variedad de marcadores innovadores. Entre ellos, el más recurrente fue el marcador “si bien” con un 5.35%. Los otros marcadores identificados como innovadores son los siguientes: “esta vez”, “eso sí”, “por ahora”, “fue así que”, “por el momento”, “y ahora”, “es así que”, “y si bien” y “en seguida”. (Anexo 4.)

4.2 Reformuladores

Con respecto a esta categoría, solo se identificaron a 13 tipos de marcadores utilizados, pero con respecto a su frecuencia de uso, se identifica que casi todos los marcadores verificados pertenecieron a la subcategoría explicativos (85.03%). El resto de subcategorías, tales como rectificativos, de distanciamiento y recapitulativos tiene una menor participación porcentual (4.38%, 8.56% y 2.14% respectivamente).

Sobre el uso de marcadores explicativos, el más frecuente fue el uso del marcador “esto es”, (34.59%) seguido de “igual” (25.79%), “es decir” (22.64%), “o sea” (12.58%) y “de igual modo” (4.4%); siendo este último identificado como marcador innovador (Anexo 5.). Con respecto a la subcategoría rectificativa, solo se identificó al marcador “más bien”, el cual solo se utilizó 8 veces (Anexo 6).

Sobre la subcategoría de distanciamiento, se observa que el más utilizado fue el marcador “de todos modos” con un 56.25%, seguido de “de todas maneras” con un 25% (Anexo 6). Por último, en los marcadores recapitulativos se verifica: “en conclusión” y “en fin” (Anexo 7).

4.3 Estructuradores de la información

Con respecto a esta categoría, solo se identificaron a 16 tipos de marcadores utilizados. Asimismo, se aprecia que gran parte de los marcadores verificados correspondían a la subcategoría de ordenadores con 83.3%, seguidos de comentaristas (15.87%) y, aunque con una menor proporción, los digresores (0.79%).

Ahora bien, con respecto a la subcategoría de comentadores, se aprecia que el marcador “por otro lado” es el más utilizado por excelencia (anexo 9). También se identifican otro tipo de marcadores, tales como “pues”, “pues bien” y “así las cosas”, pero no representan más de 6%.

Con respecto a la subcategoría de digresores solo se aprecia el uso del marcador “a propósito” (Anexo 10). En la subcategoría ordenadores se concentran los marcadores de mayor uso por los redactores periodísticos. un 45.9% corresponde al marcador “luego”, seguido del marcador “finalmente” (1.73%), “después” (15.4%), “de otro lado” (7.8%), entre otros (Anexo 11).

4.4 Operadores argumentativos

En esta subsección solo se identificaron a 5 tipos de marcadores utilizados, además la recurrencia del uso de esta categoría es mucho menor que las anteriores (44 marcadores verificados), tal como se explica en la sección 4. Con respecto a la subcategoría de refuerzo argumentativo, se aprecia que representó un 65.71%, mientras que el de concreción alcanzó un 34.09% (Anexo 12 y Anexo 13, respectivamente).

4.5 Marcadores conversacionales

Por último, con respecto a esta categoría solo se identificaron a 9 tipos de marcadores, siendo la recurrencia de la subcategoría de enfocadores de la alteridad la más utilizadas, seguida a los de modalidad epistémica (35.58%) y deóntica (17.48%).

Con respecto a la subcategoría epistémica, se aprecia que dos marcadores innovadores fueron los más representativos: “claro” (30.17%) y “sin duda” (47.41%) (Anexo 14). En los de modalidad deóntica solo se identifica la recurrencia del marcador “bien” (Anexo 15), mientras que los enfocadores de la realidad solo se identificó el marcador “bueno” (Anexo 16).

Conclusiones

Se recogieron un total de 7889 marcadores, los cuales un 72.86% de ellos son de tipo conectores, seguido, aunque con una minoritaria participación, los estructuradores (15.97%), conversacionales (8.24%), reformuladores (2.37%) y argumentativos (0.58%) respectivamente.

Los conectores del subtipo contraargumentativos muestran una preferencia regular con respecto a su uso. Se observa que el marcador “sin embargo” es el más utilizado con un 26.83%, luego “pero” con un 22.7% y “ahora” con un 16.3%. Con ello, se infiere que muchos redactores deportivos prefieren redactar sus notas, no sin antes establecer algunas situaciones no necesariamente

contradictorias, pero que resultan atrayentes para “engancha al lector”. En el caso de los marcadores reformuladores, se aprecia que la subcategoría explicativos fue la más empleada (85.03%). “De todos modos” con un 56.25%, seguido de “de todas maneras” con un 25% fueron los más utilizados por esta categoría.

Con respecto a la categoría de estructuradores de la información, casi todos fueron de la categoría de ordenadores, siendo el marcador “luego” el más utilizado para explicar los hechos que va narrando el lector.

Ahora bien, el género textual del discurso deportivo del diario *El Bocón* para el Torneo Apertura 2017 ha utilizado esencialmente los marcadores del tipo conectores y, en menor medida, los marcadores estructuradores y conversacionales. A partir de estos hallazgos se infiere que muchos de estos marcadores discursivos resultan más apropiados para ciertos géneros textuales, en este caso para la redacción periodística deportiva.

Por otra parte, también se identifica que la frecuencia del uso de marcadores innovadores son de la categoría conectores; siendo los más utilizados “y es que”, “si bien”, “esta vez”, “eso sí”, “es más”, “y así”, “y eso”, entre otros. Como se aprecia, los redactores introducen marcadores de habla coloquial con la finalidad de arraigar sus discursos con elementos del habla común peruana.

Este trabajo aspira a contribuir al análisis del discurso deportivo desde los marcadores discursivos. La exploración realizada evidencia la necesidad de continuar en el estudio de los elementos lingüísticos en la producción de textos periodísticos. En este caso, los textos deportivos constituyen un corpus interesante y provisto de una mezcla mayoritaria de marcadores del tipo contraargumentativos. En esencia, se observa que la objetividad de las notas periodística puede estar sujeta a premisas contradictorias que no solo avalan lo mencionado, sino agregan ciertas pautas de incertidumbres con la finalidad de atraer y fidelizar al público lector.

Referencias bibliográficas

- Alcoba, A. (2005). *Periodismo deportivo*. Madrid: Síntesis.
- Anscombe, J. & Ducrot, O. (1994). *La argumentación en la lengua*, versión española de J. Sevilla & M. Tordesillas, introducción de M. Tordesillas. Madrid: Gredos.
- Camps, V. (1976). *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*. Barcelona: Península.
- Castañón R., M. & Castañón Rodríguez, J. (2006) *Cambios en la redacción periodística del deporte en América y España en el Siglo XXI*. Revista Digital Universitaria. Volumen 7 número 6. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 1- 10
- Díaz, Á. (1987). *Aproximación al texto escrito*. Medellín. Universidad de Antioquia.

- Hidalgo, A. (1997). Entonación coloquial. Función Demarcativa y Unidades de Habla. Valencia. Anejo XXI de la revista *Quaderns de Filologia*. Universitat de València
- Habermas, J. (1987b). Teoría de la acción comunicativa. Volumen 1: Racionalidad de la acción y racionalización social. Madrid. Taurus.
- Hitchcock, J. R. (1993). *Periodismo deportivo*. Santa Fe de Bogotá: Voluntad.
- Hernández Castillo, R. (2012). *Criterios que rigen la producción de noticias sobre los fichajes de futbolistas profesionales en el Perú: el caso del diario Depor (Tesis de Licenciatura)*. PUCP, Lima.
- Jørgensen, A. M., López, J. & Martínez, A. (2007). *Los marcadores del discurso del lenguaje juvenil de Madrid*. Revista Virtual de Estudos da Linguagem- ReVEL. Vol. 5, n. 9, agosto de 2007. ISSN 1678-8931 [www.revel.inf.br].
- Nogueira da Silva, A. M. (2010) *Las teorías pragmáticas y los marcadores del discurso. Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura*. Año 06, n.13- 2º Semestre de 2010.
- Morales Rodríguez, F. A. (2012). *Información incompleta y limitada de los diarios especializados Los casos de El Bocón, Libero y Todo Sport (Tesis de Licenciatura)*. Lima. UNMSM.
- Zorraquino, M. & Portolés, J. (1999). *Los marcadores del discurso*. En Bosque, I. y Demonte, V. (eds.) *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (pp. 4051- 4213) Madrid: Espasa-Calpe.
- Pahuacho Portella, A. (2014). El tópico sacrificial en los discursos de la prensa deportiva en el Perú. El caso del futbolista Paolo Guerrero. *Revista Correspondencias & Análisis*, N° 4. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Paniagua Santamaría, P. (2003). *La crítica y el deporte: el placer de la influencia*°. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.
- Portolés, J. (1998). *La teoría de la argumentación en la lengua y los marcadores del discurso*. en Martín Zorraquino, M. A. y Monotolío Durán, E. (eds.). *Los marcadores del discurso: teoría y análisis*. Madrid: Arco/Libros, 71- 92
- Quintero Ramírez, S. (2016). *Marcadores discursivos en el blog de José Ramón Fernández*. *Lingüística y Literatura* número 70. Guadalajara. Universidad de Guadalajara, 47- 69.
- Roja Torrijos, J. L. (2016). *La creciente banalización de los contenidos deportivos*. Cuadernos de periodistas número 31. Madrid: asociación de la Prensa de Madrid. pp. 48- 56 Recuperado de http://www.cuadernosdeperiodistas.com/pdf/Cuadernos_de_Periodistas_31.pdf
- Sunkel, G. (2002). *La prensa sensacionalista y los sectores populares*. Bogotá. Norma.
- Vivanco, Á. (1992). *Los libertadores de opinión y de información*. Chile. Andrés Bello.

Ritter, M. (2000) *El rumor: un análisis epistemológico*. Ritters & Partners Comunicación Estratégica. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: http://ritterandpartners.medianwebstudio.de/es/documentos/El_rumor_Un_analisis_epistemolgico.pdf

Anexos

Anexo 1. Conectores - Aditivos

Marcadores	N°	%
Y también	2	0.16
Cabe señalar que	3	0.24
Por lo demás	3	0.24
Y después	4	0.32
Y después	4	0.32
Poco después	4	0.32
Lo mismo	14	1.11
Aparte	15	1.19
Más aún	29	2.29
Encima	32	2.53
Es más	54	4.27
Incluso	55	4.35
También	91	7.20
Por su parte	92	7.28
Asimismo	121	9.57
Después	162	12.82
Además	579	45.81
Total	1264	100.00

Anexo 2. Conectores - Causales

Marcadores	N°	%
A causa de	1	0.14
Puesto que	1	0.14
Si es que	6	0.85
Ya que	7	0.99
Es que	29	4.08
Porque	44	6.20
Y es que	167	23.52
Por ello	215	30.28
Por eso	240	33.80
Total	710	100.00

Anexo 3. Conectores - Consecutivos

Marcadores	N°	%
En consecuencia	1	0.08
A partir de ello	1	0.08
Por tanto	3	0.23
Y luego	4	0.31
De lo contrario	5	0.38
Por ende	8	0.61
Ante eso	10	0.77
Ante esto	10	0.77
Es por eso que	17	1.30
Fue así que	19	1.45
En tanto	21	1.61
Y eso	36	2.75
Y así	38	2.91
Entonces	50	3.83
Así que	199	15.23
Así	403	30.83
Luego	482	36.88
Total	1307	100

Anexo 4. Conectores - Contra argumentativos

Marcadores	N°	%
En seguida	1	0.04
A pesar que	2	0.08
Y si bien	3	0.12
Y aunque	5	0.20
Es así que	9	0.36
En cambio	9	0.36
Por el contrario	12	0.49
Y ahora	14	0.57
Por el momento	15	0.61
Fue así que	19	0.77
Fue así que	19	0.77
Mientras tanto	20	0.81
A pesar de que	22	0.89
Por ahora	27	1.09
Eso sí	56	2.27
Esta vez	68	2.76
Si bien	132	5.35
No obstante	134	5.43
Aunque	276	11.19

Ahora	402	16.30
Pero	560	22.70
Sin embargo	662	26.83
Total	2467	100.00

Anexos 5. Reformuladores - Explicativos

Marcadores	Explicativos	%
De igual modo	7	4.40
O sea	20	12.58
Es decir	36	22.64
Igual	41	25.79
Esto es	55	34.59
Total	159	100.00

Anexos 6. Reformuladores - Rectificativos

Marcadores	Rectificativos	%
Más bien	8	100

Anexos 7. Reformuladores - De distanciamiento

Marcadores	Frecuencia	%
En todo caso	1	6.25
En cualquier caso	1	6.25
En cualquier caso	1	6.25
De todas maneras	4	25
De todos modos	9	56.25
Total	16	100

Anexos 8. Reformuladores - Recapitulativos

Tipo	Frecuencia	%
En conclusión	1	25
En fin	3	75
Total	4	100

Anexos 9. Estructuradores - Comentadores

Marcadores	Comentadores	%
Pues	9	4.5
Por otro lado	189	94.5
Pues bien	0	0
Así las cosas	2	1
Total	200	100

Anexos 10. Estructuradores - Digresores

Marcadores	Digresores	%
A propósito	10	100
Total	10	100

Anexos 11. Estructuradores - Ordenadores

Marcadores	Ordenadores	%
Luego	482	45.9
Finalmente	182	17.3
Después	162	15.4
De otro lado	82	7.8
Primero	71	6.8
Por último	33	3.1
Segundo	12	1.1
Por un lado	9	0.9
En primer lugar	7	0.7
Sobre el final	6	0.6
Por otra parte	2	0.2
por el lado	2	0.2
Por una parte	0	0
Total	1050	100

Anexo 12. Operadores argumentativos - De refuerzo argumentativo

Marcadores	De refuerzo argumentativo	%
En realidad	12	41.38
En el fondo	1	3.45
De hecho	16	55.17
Total	29	100

Anexo 13. Operadores argumentativos - De concreción

Marcadores	De concreción	%
Por ejemplo	14	93.33
En particular	1	6.67
Total	15	100

Anexo 14. Marcadores conversacionales - de modalidad epistémica

Marcadores	De modalidad epistémica	%
Efectivamente	1	0.86
Desde luego	3	2.59
Por lo visto	4	3.45
Por lo que	7	6.03
Por supuesto	11	9.48
Claro	35	30.17
Sin duda	55	47.41
Total	116	100

Anexo 15. De modalidad deóntica

Marcadores	De modalidad deóntica	%
Bien	57	100

Anexo 16. Enfocadores de la alteridad

Marcadores	Enfocadores de la alteridad	%
Bueno	153	100

Notas sobre la clase social en “El sueño del pongo” de José María Arguedas

Paola Mancosu
pamancosu@gmail.com

Resumen

Las ciencias sociales y la literatura han estado en permanente diálogo por diversos temas, así ambas han tratado los complejos asuntos de las clases sociales o el sistema de castas que era estudiado y sistematizado por las ciencias sociales y representado en la literatura: novela, cuentos, tradición oral. Quien articulaba estos dos campos fue José María Arguedas, que gracias a la publicación de su obra antropológica permite hacer estudios comparativos entre ambos campos. En este sentido este artículo se propone analizar el relato “Pongoq mosqiynin/ El sueño del pongo” a través de una comparación entre su obra antropológica y el relato, con ello se observará la intervención de Arguedas en las complejas relaciones entre raza y clase.

Palabras clave: Arguedas, antología, literatura, raza, clase.

Abstract

The social sciences and literature have been in permanent dialogue, for various issues, thus both have dealt with the complex issues of social classes or the caste system that was studied and systematized by the social sciences and represented in literature: novels, stories, oral tradition. The person who articulated these two fields was José María Arguedas, who thanks to the publication of his anthropological work allows comparative studies between both fields. In this sense, this article proposes to analyze the story “Pongoq mosqiynin / El Sueño del Pongo” through a comparison between his anthropological work and the story, with this the intervention of Arguedas in the complex relations between race and class will be observed.

Keywords: Arguedas, anthology, literature, race, class.

Notas sobre la clase social en “El sueño del pongo” de José María Arguedas

En agosto de 1959, el Instituto de Etnología y Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos organizó un seminario para revisar los resultados alcanzados en ciencias sociales y en su aplicación a la realidad peruana. Uno de los temas debatidos, como se puede leer en la transcripción de sus actas, fue el siguiente: “la cultura y las clases sociales”. Participaron destacados antropólogos del momento y, concretamente, Gabriel Escobar, Alfred Métraux y François Bourricaud (2013 [1959], p. 158). Escobar, en su intervención hacía notar que “en el Perú, hasta este momento, no se había pensado en estudiar sistemáticamente el problema de las clases sociales” (Bourricaud, Escobar, Métraux, 2013 [1959], p. 149). En los estudios de campo realizados en las comunidades andinas, la diversidad entre los diferentes grupos se había planteado desde una perspectiva cultural y étnica. El estudioso advertía a la comunidad científica sobre la urgencia de actuar un cambio de enfoque en los análisis. Investigar los problemas sociales solo a través del prisma culturalista e histórico, profundizando el origen de los diversos componentes culturales, había limitado drásticamente las investigaciones. Se trataba, entonces, de ampliar el ángulo de la mirada hacia el cambio de un “sistema de castas” que había caracterizado la estructura social de la época colonial, a un “sistema de clases” (*ibid.*). Escobar individuó la presencia de “la clase más baja o indígena”, confinada a las zonas rurales, la “clase baja o mestiza” y la “clase media y alta”, que constituía el 10 por ciento de la totalidad de la población. Además, el investigador llamó la atención sobre las fricciones constantes entre la clase media y alta y las clases más bajas. A este respecto, Bourricaud subrayaba la importancia de analizar los modos en que la gente autorepresentaba “su propio sistema de estratificación” social (*ibid.*, p. 156).

José María Arguedas, en su resumen general de las jornadas, volvió de modo indirecto al tema en cuestión, llevando la atención sobre los procesos de cambios económicos que estaban interesando el país en esas décadas. Es decir, las comunidades andinas ya no sometidas al *pongueaje*; el trabajo gratuito que

los comuneros tenían que ofrecer al hacendado, y que tenían cierto acceso a la propiedad de la tierra, apuntaban a una participación en los procesos de modernización, sin perder sus hábitos comunitarios. Por lo contrario, los migrantes andinos que inundaban las ciudades intentaban disimular su origen indígena, procurando formar parte de una “masa amorfa de oscuras perspectivas”, camino preferencial de las clases cultural y económicamente sometidas (Arguedas, 2013 [1959], p. 185).

Los ensayos de Arguedas son decisivos en la reflexión sobre las relaciones entre culturas ‘indígenas’ y culturas ‘hegemónicas’. El escritor y antropólogo peruano (1911-1969) es actualmente considerado uno de los autores más destacados de la literatura hispanoamericana. Si su obra literaria se ha sistematizado en 1983, con la publicación en 5 volúmenes, es solo en 2013 que se ha editado el trabajo antropológico, disperso o inédito por más de 40 años, que incluye los ensayos escritos entre 1930 y 1969. Aunque se haya reconocido la importancia de sus estudios dedicados a la tradición oral, la etnografía, la etnología y la etnohistoria en el proceso de rescate de la cultura andina, siguen siendo escasos los ensayos que han comparado la obra antropológica con la literaria¹. El resultado es, en efecto, una visión fragmentaria de su trayectoria intelectual. Por lo tanto, es necesaria una visión comparada que restituya la obra, literaria y antropológica, en su entereza. El presente estudio se propone, de este modo, el análisis del relato titulado *Pongoq mosqoynin/El sueño del pongo*, publicado en 1965, cuatro años antes de la Reforma Agraria peruana, a través de una comparación con las investigaciones de carácter antropológico realizadas en la década de los años 60 por Arguedas. En particular, se procurará mostrar la intervención del autor en el debate sobre la complejidad de las relaciones entre “raza” y clase en el Perú de esos años y de cómo se reflejan en el cuento analizado.

La trayectoria biográfica y cultural de Arguedas, caracterizada por el bilingüismo quechua-castellano, ha generado una obra heterogénea que parece reflejar la complejidad socio-cultural del Perú moderno. Su mirada se ha dirigido de modo constante hacia los procesos culturales de resistencia creativa, destacando las reinterpretaciones de las culturas andinas en relación con la modernidad (Lienhard, 2011). Su recopilación de cuentos orales, por lo tanto, adquiere el valor de una reivindicación de la memoria colectiva en un contexto histórico y social heterogéneo. En un artículo titulado “¿Qué es el folklore?”, escrito en 1964, Arguedas explica la necesidad de estudiar ese “saber tradicional de las clases populares” (Arguedas, 2013 [1964b], p. 533). Este tipo de “conocimiento tradicional”, propio de la clase supuestamente “inferior”, representa, según el autor, un bagaje de “elementos valiosísimos para el conocimiento de la historia social de nuestro pueblo” (Arguedas, 2013 [1964d], p. 550). Por esta razón, sobre todo decidió recopilar los cuentos orales que servían a la población indígena para hacer patentes las discriminaciones sociales. Dichos cuentos eran funcionales a transmitir un enjambre de símbolos que representaban, según la

visión de Arguedas, una herramienta de resistencia activa como “reacción conscientemente organizada frente al colonizador” (Coello y Mateo, 2016, p. 162).

Entre los muchos cuentos orales recopilados por el autor con valor mesiánico (Arguedas, 2013 [1965a], p. 57) y prometedores del triunfo final del pueblo, uno en particular trata la problemática de la clase social. El cuento se titula “El sueño del pongo” y fue transcrito y publicado por Arguedas en 1965. A este propósito es útil citar las palabras del autor que introducen el relato: “Escuché este cuento en Lima; un comunero que dijo ser de Qatqa, o Qashqa, distrito de la provincia de Quispicanchis, Cuzco, lo relató accediendo a las súplicas de una gran viejo comunero de Umutu. El indio no cumplió su promesa de volver y no pude grabar su versión, pero ella quedó casi copiada en mi memoria” (*ibid.*, p. 257). Según Arguedas, existen distintas versiones y sugiere la posibilidad de “que se trate de un cuento de tema quechua original” (*ibid.*). Sin embargo, el escritor no se limita a transcribir el relato en quechua sino que lo traduce, reelaborándolo: “Hemos tratado de reproducir lo más fielmente posible la versión original, pero, sin duda, hay mucho de nuestra “propia cosecha” en su texto; y eso tampoco carece de importancia” (*ibid.*). Hasta ahora la crítica se ha enfocado más en el aspecto lingüístico, dada la importancia de la auto-traducción del quechua al español que realizó Arguedas, así como en las estructuras orales que se hallan en el cuento. Sin embargo, resultan ser escasos los estudios dedicados a profundizar su reflexión social².

Desde el comienzo del relato, se delinea la figura de un “hombrecito” que va a cumplir el turno de pongo en la hacienda del patrón. “Era pequeño, de cuerpo miserable, de ánimo débil, todo lamentable; sus ropas viejas”, así lo describe el narrador (*ibid.*, p. 251). La condición de *pongueaje* a la que se refiere Arguedas es una herencia colonial de servidumbre de la población indígena hacia el hacendado. Se trataba básicamente de un trabajo rotativo que los comuneros tenían que cumplir obligatoriamente en la hacienda del patrón. A la condición de subalternidad indígena representada por el pongo se opone, de forma dicotómica, la figura del patrón que le quita su humanidad preguntándole: “¿Eres gente u otra cosa?” (*ibid.*). Lo golpea, lo humilla, obligándole a portarse como si fuera un animal y le dice lo siguiente:

—Creo que eres perro. ¡Ladra! —le decía.

El hombrecito no podía ladrar.

—Ponte en cuatro patas —le ordenaba entonces.

El pongo obedecía y daba unos pasos en cuatro pies. (*ibid.*)

En esta primera parte del relato, el único autorizado a hablar es el patrón, mientras que el pongo, desde su subalternidad y su inferiorización, no puede ni hablar y permanece en silencio. Arguedas así representa la que Mignolo

define como *diferencia colonial*. Este proceso “actúa convirtiendo las diferencias en valores y estableciendo una jerarquía de seres humanos, ontológica y epistémicamente. Ontológicamente, se presupone que hay seres humanos inferiores. Epistémicamente, se presupone que los seres humanos inferiores son deficientes tanto racional como estéticamente” (Mignolo, 2009, p. 46). La acción narrativa se desarrolla en el patio de la hacienda. En este espacio, el pongo se sitúa en una condición de subalternidad también con respecto a los hombres y mujeres de la servidumbre. Su condición marginal es subrayada por la cocinera mestiza cuando afirma lo siguiente: “Huérfano de huérfanos; hijo del viento y de la luna debe ser el frío de sus ojos, el corazón pura tristeza” (*ibid.*, p. 251). Como destaca López-Baralt, el concepto quechua de *wakcha*, aunque podría traducirse al castellano con el término “orfandad”, abarca una dimensión semántica más amplia según una definición dada por el mismo Arguedas en su trabajo antropológico cuando explica: “Los indios [...] dividen a la gente en dos categorías. La categoría de los que poseen bienes, ya sea en terrenos o animales, es gente, pero el que no tiene ni animales es huak’cho [...] Está sentimentalmente de gran soledad y da gran compasión a los demás” (Arguedas, citado en López-Baralt, 1998 [1996], p. 303). El cuento retrae el conflicto social, que caracteriza la realidad peruana, entre identidades históricamente naturalizadas y jerarquizadas desde época colonial. “Si la humanidad intenta construir confines” (Fabietti, 2013 [1995], p. 179) Arguedas, en cambio, no solo en su trayectoria personal, sino también en su labor literaria y antropológica, parece matizarlos, anulando esa asimetría social que ha sido convertida en natural y que desde la Conquista de América ha determinado la división entre “indios” y “señores”, como recuerda el título de un artículo publicado en 1962 por Arguedas (2013 [1962]). Considerar estas dos identidades sociales como si fueran inconmensurables equivaldría a objetivarlas y a encerrarlas dentro de confines infranqueables. En efecto, el relato hace una instantánea de las clases sociales que, según Arguedas, caracterizaban la realidad peruana: el “indio” y “el señor”. En el estudio titulado “La cultura y el pueblo en el Perú”, de 1964, es decir, un año antes de que escribiera el cuento analizado, retoma la división entre estas dos clases sociales, afirmando que los ‘indios’ son “hombres pertenecientes al hacendado, tan propiedad de él como la tierra y el ganado”, tratados como bestias de carga sin ningún tipo de derecho (Arguedas, 2013 [1964a], p. 524). Sin embargo, los señores habían cambiado muy poco desde la época colonial. En conclusión, “Quién nacía *indio*, tenía que morir necesariamente *indio*, porque no se le permitía superarse” (*ibid.*, p. 526, cursiva del autor). Para Arguedas, no se trataba de una diferencia de tipo ‘racial’, sino de una desigualdad en el acceso a los recursos económicos y culturales (Arguedas, 2013 [1964c]). En palabras del autor: “La mezcla racial comenzó con la conquista; ella se hizo en forma tan amplia e indiscriminada que, en un período no muy largo, figuraban ya en las clases y aun castas consideradas como superiores hombres racialmente *mestizos*

e incluso *indios*, y a la inversa, en la masa de *indios* figuraban individuos, *mestizos* de sangre y aun *blancos*” (Arguedas 2013 [1964c], p. 547, cursiva del autor).

Ahora bien, regresando al análisis del cuento, la situación jerárquica parece inmutable hasta que se introduce un cambio. “Una tarde, a la hora del Ave María”, el pongo rompe el silencio y pide al señor el permiso de hablar. Su palabra va cobrando fuerza hasta que cuenta un sueño en que los dos, después de morir, se encuentran en frente de San Francisco, que observándolos, convoca a dos ángeles: el más hermoso, para que traiga una copa de oro llena de miel y “el de menos valer, el más ordinario” y anciano, para que lleve “en un tarro de gasolina excremento humano” (Arguedas, 1983 [1965], p. 255). Hasta este momento la oposición entre señor y pongo, fortalecida por la imagen especular de los dos ángeles, parece representar las relaciones de poder que existían en vida, ya que San Francisco ordena que el ángel más hermoso cubra con la miel al patrón y que el ángel más viejo “embadurn[e] el cuerpo [del pongo] con el excremento que hay en esa lata que has traído; todo el cuerpo”. Al escuchar esas palabras, el señor añade: “Así tenía que ser” (*ibid.*). Sin embargo, la situación de repente se invierte cuando San Francisco, mirándolos por segunda vez dice: “Todo cuanto los ángeles debían hacer con ustedes ya está hecho. Ahora, ¡lámanse el uno al otro! Despacio, por mucho tiempo” (*ibid.*, p. 257).

No obstante el lector se encuentre proyectado en un imaginario cristiano, el final del cuento apunta a la inversión de las jerarquías terrenales. Es probable que Arguedas eligió transcribir *El sueño de pongo* también a raíz de su lectura de la *Nueva crónica y buen gobierno*. Lectura que puede comprobarse no solo en un artículo de 1939, donde ilustra la parte relativa al calendario andino (Arguedas 2013 [1939]), sino también en un ensayo de 1965, cuando escribe: “como es sabido Guamán Poma denuncia [...] la expoliación del indio” (Arguedas, 2013 [1965b], p. 88, nota 1). Común denominador entre *El sueño del pongo* y la *Nueva Crónica*, es el valor de denuncia subrayado por Arguedas también en su análisis de otros relatos andinos, como el de Inkarrí, que representan, en sus palabras, “el fruto de la mente india posthispanica para explicar el nuevo orden social implantado por la conquista española y dar fuente de seguridad para soportarla” y que “promete[n] el triunfo final de lo antiguo sobre los invasores” (Arguedas, 2013 [1965a], p. 57). En definitiva, según el autor, se trataría de textos funcionales a describir las desigualdades sociales y demostrar que no quedarán impunes. Son útiles, y cito, a “cimentar [...] la esperanza”, a “describir el mundo terreno, celeste y social” (Arguedas, 2013 [1964e], p. 20). En su lectura de la *Primera Nueva Crónica y Buen Gobierno*, Wachtel destaca cómo el cronista indígena “conserva la esperanza mesiánica de una liberación. Porque la aculturación, por su parte, no significa tampoco el paso necesario de la cultura dominada a la cultura dominante” (Wachtel, 1976 [1971], p. 261). Así como Guamán Poma de Ayala, José María Arguedas escribe “El Sueño del Pongo” en un español “quechuzado” y dentro de un marco “católico sincrético”, avan-

zando la propuesta de un “Buen Gobierno” para que un nuevo orden social pueda concretarse. A través del sueño, el pongo, que simboliza el mundo indígena subalternizado, desafía la inversión del orden constituido. El relato representa, en definitiva, retomando la reflexión de Bourricaud, un modo de autorepresentación de la estratificación social propia de las zonas rurales andinas.

Según Arguedas, la superación de los confines que separan “las dos naciones”, la de los ‘indios’ y la de los ‘señores’, no se concreta a través de un proceso de aculturación, que se resuelve en la asimilación y en la consecuente anulación de la cultura dominada por la cultura dominante, sino en un proceso de transculturación³, utilizando un concepto elaborado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz. La categoría de aculturación vigente en la antropología norteamericana de los años 50 postulaba las “culturas” como entidades objetivas y aisladas. Además, según esta visión, la “cultura” hegemónica asimilaría de manera total a la “cultura” subalterna (Lienhard, 2013). En 1966, Arguedas se aleja de esta visión y afirma lo siguiente:

Hasta hoy, el pueblo autóctono mantuvo su *actividad creadora*; transformó casi todos los materiales o normas que, por codicia o por razón de método de dominio, se había tratado de imponerles y los que tomó voluntariamente, por conveniencia propia, en tanto que las clases o castas dominantes se habían comportado como sectores predominantemente imitadores de las metrópolis colonizadoras. (Arguedas, 2013 [1966], p. 449, cursiva mía)

Dicho fragmento resulta ser imprescindible ya que muestra con claridad la visión arguediana relativa al proceso de transformación en acto. El rescate del repertorio oral andino, como es el caso del *Sueño del pongo*, abre un escenario esperanzador de cambio social. Esperanza que también emerge con fuerza en los escritos antropológicos de la década de los años 60, en los que Arguedas apuntaba a una revolución representada por la inminente Reforma agraria de 1969, que determinó el cambio por lo cual ‘el ‘indio’ “dejó de llamarse ‘indio’ para tomar el nuevo, y supuestamente más honorable nombre de ‘campesino’”. Según Degregori y Sandoval, “Arguedas logra intuiciones que lo convierten en precursor de una interculturalidad sustentada teóricamente y popularizada recién diez o quince años después de su muerte” (Degregori y Sandoval, 2007, pp. 311, 313). “Los hombres de estos pueblos”, afirmaba Arguedas, “despiertan en estos días: anhelan romper el silencio y volver a vencer las montañas”, así como sugería, en el imaginario colectivo, la valiente actitud del pongo. Dicha visión esperanzadora, si por una parte se quebranta con la muerte de Arguedas en 1969, por otra, permanece suspendida en sus palabras.

Notas

- 1 Hay, por supuesto, excepciones notables. Véase como ejemplo Amezcua (2000), Landa (2010), Lienhard (2011, 2013), Monte Alto (2007), Montoya (2011), Rivera Andía (2011), Sales (2009).
- 2 Entre los ensayos dedicados a "El sueño del pongo" véase, en particular, Cunha (2012), Franco (2003, 2006), García Albadiz (2007), López Maguiña y Portocarrero (2004), Maldonado (2014), Melis (2011 [1982]), Noriega (1989).
- 3 La idea de transculturación procede del antropólogo cubano Fernando Ortiz, quien la enunció en 1940 en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1987 [1940]). Rama retoma el concepto propuesto por Ortiz primero en el artículo de 1974 *Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana* y después en el ensayo titulado *Transculturación narrativa en América Latina*, de 1982. "En cambio, la "transculturación" es el proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra, es decir, a través de ciertos fenómenos de "deculturación" y otros de "neoculturación" (Sobrevilla, 2001, p. 21).

Referencias bibliográficas

- Amezcua, F. (2000) (ed.). Arguedas: entre la antropología y la literatura. México. Taller Abierto.
- Arguedas, J. M. (1983 [1965]). *Pongog mosqoynin (Qatqa runapa willakusqan) / El sueño del pongo (cuento quechua)*. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo I. Lima: Editorial Horizonte, 249- 258
- . (2013 [1939]). Los doce meses. Un capítulo de Guaman Poma de Ayala. Versión de las frases kechwas e interpretación del estilo. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo VI. Lima: Editorial Horizonte, 211- 224.
- . (2013 [1959]). Intento de resumen general. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo X. Lima: Editorial Horizonte, 184-186.
- . (2013 [1962]). Los señores y los indios. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo X. Lima: Editorial Horizonte, 366- 371.
- . (2013 [1964a]). La cultura y el pueblo en el Perú. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo XI. Lima: Editorial Horizonte, 524- 529.
- . (2013 [1964b]). ¿Qué es el folklore? (I). En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo XI. Lima: Editorial Horizonte, 533- 535.
- Arguedas, José María. (2013 [1964c]). Raza, geografía y cultura en el Perú. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo XI. Lima: Editorial Horizonte, 544- 547.
- . (2013 [1964d]). ¿Qué es el folklore? (II). En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo XI. Lima: Editorial Horizonte, 548- 550.
- . (2013 [1964e]). ¿Qué es el folklore? (III). La literatura oral. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo XII. Lima: Editorial Horizonte, 19- 21.

- Arguedas, José María. (2013 [1965a]). El mestizaje en la literatura oral. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo XII. Lima: Editorial Horizonte, 55- 60.
- . (2013 [1965b]). El indigenismo en el Perú. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo XII. Lima: Editorial Horizonte, 75- 88.
- . (2013 [1966]). La cultura: un patrimonio difícil de colonizar. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo XII (pp. 448-453). Lima: Editorial Horizonte.
- Bourricaud, F., Gabriel Escobar, y Alfred Métraux. (2013 [1959]). Mesa redonda y seminario de ciencias sociales. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo X. Lima: Editorial Horizonte, 139-190.
- Coello de la Rosa, A., Josep Lluís Mateo. (2016). *Elogio de la antropología histórica*. Zaragoza: Editorial UOC.
- Barros Cunha, R. (2013). Palabra y poder en *El sueño del pongo*, de José María Arguedas. En *Atas do VII Congresso Brasileiro de Hispanistas*. São Paulo: ABH, 023-1028
- Degregori, C. y Pablo Sandoval. (2007). Dilemas y tendencias de la antropología peruana: del paradigma indigenista al paradigma intercultural. En Degregori, Carlos Iván, y Pablo Sandoval (eds.), *Saberes periféricos. Ensayos sobre la antropología en América Latina* (pp. 19-72). Lima: IFÉA/IEP.
- Fabietti, U. (2013 [1995]). E. M. *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*. Roma: Carocci Editore.
- Franco, S. (2003). *El sueño del pongo*: microanálisis. En *Ajos y Zafiros*, 5, 119-128.
- . (2006). *El sueño del pongo*: entre la abyección y el deseo. En Franco, Sergio (ed.), *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 311- 330.
- García Albadiz, K. (2007). *El sueño del pongo* de José María Arguedas: Significaciones lúcidas de la gran aventura de los '60. *Konvergencias Literatura*, II (4, primer cuatrimestre). Consultado el 08/08/2014, en <http://www.konvergencias.net/garciaalbadiz60.htm>.
- Landa Vásquez, L. (2010). José María Arguedas nos engañó: las ficciones de la etnografía. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36(72), 129-154.
- Lienhard, M. (2011). La antropología de José María Arguedas: una historia de continuidades y rupturas. En Flores Heredia, Gladys, Javier Morales Mena, y Marco Martos Carrera (eds.), *Arguedas Centenario. Actas del congreso internacional José María Arguedas. Vida y obra (1911-2011)*. Lima: Academia Peruana de la Lengua / Editorial San Marcos, 361- 374
- Lienhard, M. (2013). José María Arguedas: una mirada antropológica. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo VI. Lima: Editorial Horizonte, 25- 60
- López-Baralt, M. (1998 [1996]). *Wakcha, pachakuti y tinky*: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas. En Murra, John, y Mercedes López-Baralt,

- Las cartas de Arguedas* (pp. 299-330). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- López Maguiña, S. y Gonzalo Portocarrero. (2004). El pongo dentro de mí. *Quehacer*, 147, 106-113.
- Maldonado, E. (2014). “El sueño del pongo” y la traducción de una cultura. *Fuentes Humanísticas*, 28(49), 61-69.
- Melis, A. (2011 [1982]). Mundo volcado y mundo “otro” en Arguedas. En Melis, Antonio, *Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 123- 132
- Mignolo, W. (2009). La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. *Catalog of Museum Exhibit: Modernologies*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 39-49.
- Monte Alto, R. (2007). La escritura entre la antropología y la literatura en José María Arguedas. *Caligrama*, 12, 71-84.
- Montoya, R. (2013). Aproximaciones a la Obra Antropológica de José María Arguedas. En Arguedas, José María, *Obras Completas*, tomo VI. Lima: Editorial Horizonte, 25- 60
- Noriega, J. (1989). *El sueño del pongo: una forma de liberación utópica*. *Imprévue*, 2, 91-103.
- Ortiz, F. (1987 [1940]). *Contrapunteo del tabaco y del azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rivera Andía, J. J. (2011). El “saber artístico” de un antropólogo y el estudio de la cultura en el Perú. A propósito de una obra olvidada de José María Arguedas. *Anthropologica*, XXIX(29), 143-154.
- Sales, D. (2009) (ed.). *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología*. Madrid/Frankfurt. Iberoamericana/Vervuert.
- Sobrevilla, D. (2001). Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXVII (54), 21- 33.
- Wachtel, N. (1976 [1971]). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza Universidad.

La paradoja de Aquiles y la tortuga como una falacia del continuo

Rafael Félix Mora Ramírez
rafael.mora@unmsm.edu.pe

Resumen

En este trabajo analizo la paradoja de Aquiles y la tortuga. Para ello, comienzo por la definición de ‘falacia’ y ‘paradoja’ y, además, expongo la clasificación de las paradojas establecida por Quine. Enseguida, presento la paradoja de Zenón y luego muestro una manera de resolverla usando matemática básica. Esta solución permite sostener que la supuesta paradoja solo era una falacia. En la parte final del presente artículo muestro que la mencionada paradoja era un caso muy especial de la falacia de la continuidad.

Palabras clave: Pseudoparadoja, “Aquiles”, falacia del Continuo, clasificación de las paradojas de Quine.

Abstract

In this paper analyzed the paradox of Achilles and the tortoise. To do this, start with the definition of ‘fallacy’ and ‘paradox’ and, in addition, I am putting the classification of the paradoxes established by Quine. Immediately, presented the paradox of Zeno and then a way to resolve it using basic math. This solution allows me argue that the alleged paradox only was a fallacy. In the final part of this article, I show this paradox was a very special case of the fallacy of the continuity.

Key words: Pseudoparadox, “Achilles”, fallacy of continuous, classification of the paradoxes of Quine.

La paradoja de Aquiles y la tortuga como una falacia del continuo

1. Falacia

Falacia deriva del latín *fallacia-ae*, que quiere decir engaño, fraude, superchería, mentira con la que se intenta dañar a alguien. En efecto, las falacias nos engañan, haciéndonos admitir como válidos razonamientos que no lo son. En definitiva, las falacias son razonamientos *psicológicamente persuasivos*, pero *lógicamente defectuosos*. A pesar de que un simple error visible sería detectado de inmediato, sin embargo, estos logran convencer a la audiencia a la que están dirigidos porque sus errores se hallan revestidos de una apariencia de corrección.

En el lenguaje coloquial, el término *falacia* se emplea a menudo con poco rigor para designar cualquier idea equivocada, creencia falsa o conocimiento erróneo. Enseguida, mostramos algunos ejemplos:

- 1) Todos los judíos son avaros.
- 2) Ninguna mujer es infiel.
- 3) Todos los africanos son negros.
- 4) Todo mirafiorino es pudiente.
- 5) Todos los hombres son iguales.
- 6) Todos los argentinos son soberbios.
- 7) Todos los homosexuales tienen sida.
- 8) Ningún obrero es capitalista.
- 9) Todas las aves pueden volar.
- 10) Todos los políticos son corruptos.

Estas instancias serán llamadas *expresiones falaces* porque aluden a proposiciones falsas. Pero esto es también un uso impropio. Por ejemplo, si alguien dice que “Paolo se escapó de su colegio” cuando en realidad Paolo estuvo en su

colegio, entonces Paolo podrá acusarlo de estar diciendo falacias porque está expresando falsedades sobre él.

En un sentido más estricto o más técnico, los lógicos usan el término *falacia* como denotando algún error en un razonamiento. De ahí que para que haya falacia es menester que haya algún razonamiento, aunque sea en el sentido de “aparente”.

Una falacia es un tipo de razonamiento incorrecto. Pero no todo razonamiento incorrecto es una falacia. Algunos razonamientos son tan obviamente incorrectos que no engañan a nadie. Por ejemplo:

P.1) Algunos jueces son honrados.

C) Por lo tanto, todos los jueces son honrados

es un razonamiento incorrecto, pero no es una falacia.

En lógica se acostumbra reservar el nombre de *falacia* a aquellos razonamientos que, aunque *lógicamente* incorrectos, son *psicológicamente* persuasivos. Por ello, una falacia es un tipo de razonamiento incorrecto que se presenta como si fuera correcto, pero resulta no serlo cuando se lo analiza cuidadosamente. Por ejemplo:

P.1) Las sociedades están compuestas de individuos

P.2) Los objetivos de los individuos son siempre, en última instancia, egoístas.

C) Por lo tanto, ninguna sociedad puede tener objetivos altruistas

P.1) Mario ha estado involucrado en casos de corrupción

C) Por ende, la propuesta de Mario para controlar la violencia en el fútbol no es la mejor

P.1) Los seres humanos gritan y sienten dolor cuando se los golpea.

P.2) Los animales gritan cuando se los golpea.

C) En conclusión, los animales sienten dolor cuando se los golpea

En el primer caso, se comete la falacia de creer que las propiedades de los componentes de las partes determinan una propiedad de todo un compuesto (falacia de *composición*). En el segundo caso, la falacia estriba en desacreditar la propuesta de Mario solo porque él ha estado involucrado en la corrupción (falacia *ad hominem*). En este caso, aunque sea cierto que Mario haya colaborado (consciente o inconscientemente, directa o indirectamente) con la degeneración de la política de su país, su propuesta puede ser tomada en cuenta si es que logra

frenar las incidencias de violencia en las calles de la ciudad. En el tercer caso, se busca asociar mediante una analogía que lo que le afecta al ser humano también le afecta al animal (falacia de *causa falsa*).

Todas estas ejemplificaciones representan falacias que buscan derivar una conclusión sin respetar la relación de consecuencia lógica entre las premisas y la conclusión. En palabras de García Damborenea:

A todas las formas de argumentación que encierran errores o persiguen fines espurios, los llamamos **falacias**. El término procede del latín *fallacia*, que significa engaño, y lo empleamos como sinónimo de *sofisma*, palabra que acuñaron los griegos para designar el argumento engañoso.

Ya se ve que la terminología es imprecisa porque mezcla errores de razonamiento (...), con maniobras extra-argumentales (...), e incluye también los falsos argumentos que se emplean con la intención de engañar o desviar la atención (...). Todos tienen una cosa en común: adoptan la apariencia de un argumento e inducen a aceptar una proposición que no está debidamente justificada. Unas veces nos engaña nuestro juicio y otras las mañas de nuestro interlocutor. (2000, p. 123)

En otras palabras, un buen argumento, por lo general, establece la verdad de su conclusión. Si no lo logra, pero aun así se expone ante el público oyente para convencerlo, se convertirá en una falacia. Este mal argumento puede fallar de dos maneras:

(...) La primera es suponer alguna proposición falsa como una de las premisas del argumento (...)

La segunda forma en que el argumento puede fracasar (...) es que sus premisas no (...) impliquen [la conclusión]. Aquí nos hallaremos en la región específica del lógico, cuyo interés principal es el de las relaciones lógicas entre las premisas y la conclusión. Un argumento cuyas premisas no implican su conclusión es un argumento cuya conclusión *puede* ser falsa *aun* si todas sus premisas fuesen verdaderas. (Copi y Cohen, 2001: 125-126)

2. Paradoja

El término “paradoja” viene del griego *παράδοξος-ον*. Como sustantivo, significa etimológicamente: más allá, o “contrario a la opinión” (Blánquez, 1985, p. 1097), o a lo convencionalmente aceptado. Asimismo, siguiendo a Ferrater Mora (1994, p. 2693), la paradoja es “un acontecimiento que parece asombroso que pueda ser tal como se dice que es”. Como adjetivo, la palabra *paradójico* (*a*) funciona como sinónima de “inesperado, increíble, extraño, maravilloso, raro, singular y extraordinario” (Pabón, 1997, p. 450).

Coloquialmente, el término “paradoja” designa a aquella sentencia inverosímil, increíble y/o contradictoria que va en contra de lo común, que es opuesta a lo que se cree, que se opone a lo que se toma por verdadero. Así, las paradojas, en tanto sentencias, son expresiones breves que encierran contradicción o generan sorpresa por lo absurdo de su contenido.

- 1) Todos somos iguales, pero unos más iguales que otros.
- 2) Si quieres paz, prepárate para la guerra.
- 3) No hay mal que por bien no venga.
- 4) El hombre es como el oso mientras más feo, más hermoso.
- 5) Me da pena ser tan cruel.
- 6) Es de mala suerte ser supersticioso.
- 7) Está prohibido prohibir.
- 8) Soy ateo gracias a Dios.
- 9) Toda regla tiene excepciones.
- 10) En mi debilidad está mi fortaleza.

En sentido técnico, las paradojas son tipos especiales de contradicción, aquella dada por una oración cuya verdad implica su falsedad, del mismo modo que su falsedad implica su verdad. Por este singular rasgo es que es plausible señalar que la paradoja asombra, toda vez que nos enfrenta a la formulación de un enunciado absurdo, en relación con el cual extrañamente parece no ser posible señalar la causa que explique por qué adopta dicha forma. Esta definición funciona para el caso de la paradoja de *El Mentiroso*. Examinemos dicha paradoja: supongamos que existe una oración que afirma de sí misma que es falsa.

Hipótesis:

(1) *La oración (1) es falsa.*

Problema: ¿es verdadera o es falsa la oración (1)?

Por un lado, si (1) es verdadera, entonces se cumple lo que dice. Pero, si lo que dice se cumple, entonces (1) es falsa. Es decir, si (1) es verdadera, entonces (1) es falsa.

Por otro lado, si (1) es falsa, entonces lo que dice dicha oración se confirmaría. Pero, si se confirma lo dicho por esa oración, entonces (1) es verdadera. Es decir, si (1) es falsa, entonces (1) es verdadera.

Hay que decir que, en contraposición con el sentido coloquial de la paradoja que la define como la sentencia inverosímil, increíble y contradictoria que va en contra de lo común, al definir técnicamente una paradoja como aquel ente lingüístico cuya verdad implica su verdad y viceversa; se está considerando a la

paradoja desde el aspecto del proceso racional que la genera. Así, es el razonamiento, como aquel proceso de la inferencia que pone en juego reglas lógicas, el elemento principal que permite identificar a la paradoja. En esta línea de pensamiento, Jonathan Vogel define a la paradoja sosteniendo que es un argumento de premisas aceptables, pero con una conclusión inaceptable (Dancy y Sosa, 1992, p- 324). Esta será la definición de paradoja en sentido técnico que acogeremos. Veamos un caso para notar cómo se aplica esta definición. Por ejemplo, las premisas aceptables de la paradoja de *El Mentiroso* serían:

- 1) Todo enunciado que tiene significado es verdadero o falso.
- 2) La oración que dice de sí misma que es falsa tiene significado.

y, la conclusión inaceptable sería:

C) Si la oración que dice de sí misma que es falsa, es verdadera entonces dicha oración es falsa, y si dicha oración es falsa, entonces ella misma sería verdadera.

Michael Clark en “El gran libro de las paradojas” (2009) sostiene que, a decir de Mark Sainsbury, una paradoja es un argumento en el que una conclusión aparentemente inaceptable se deriva, mediante un razonamiento aparentemente aceptable, a partir de premisas también aparentemente aceptables. Algo semejante dice Roger Scruton (2003) cuando afirma que una paradoja es un argumento que conduce por etapas racionales a una contradicción a partir de premisas intuitivamente aceptables.

¹También, según Alberto Clemente de la Torre en *Física Cuántica para filósofos*: “la palabra [paradoja] [implica] (...) llegar a una conclusión evidentemente falsa o absurda por un razonamiento aparentemente correcto” (2000: 98). Más específicamente, de acuerdo con Piotr Łukowski (2011), en una paradoja concurren tres cosas:

- 1.- Se han utilizado correctamente las reglas de la inferencia.
- 2.- Se ha formulado adecuadamente el razonamiento.
- 3.- Hay la certeza de que nuestras opiniones son, hasta el momento, racionales.

Y sucede que, a pesar de lo anterior, se llega a una contradicción. Por lo tanto, la paradoja es un argumento legalmente correcto que, sin embargo, deviene en una contradicción.

Así, por medio de la estructura de explicación que se suele usar para poder exponer el significado del término *falacia*², podemos también proporcionar una manera de comprender al vocablo *paradoja*. Consideramos que esto es posible porque ambos tipos de conceptos son de índole lógica. Así pues, una primera nota que señalaremos es que comparten la singularidad de presentarse como

tipos especiales de argumentos³. Mientras que las falacias son razonamientos *psicológicamente persuasivos* pero *lógicamente defectuosos*, las paradojas pueden definirse como razonamientos que son *lógicamente impecables* pero *psicológicamente extraños* porque, si bien en una paradoja se procede con rigor lógico, sin embargo, se llega a resultados que son: o bien, absurdos (según la creencia común); o bien, contradictorios (atentando así contra un principio lógico clásico).⁴ Asimismo, como segundo aspecto que tienen en común ambos conceptos podemos decir que mientras que la falacia puede ser explicada tanto en un sentido coloquial (creencia extendida aunque falsa) como en un sentido técnico (razonamiento que pretende persuadir sobre alguna cuestión y que oculta algún error); igualmente, una paradoja también se puede explicar en un sentido coloquial (sentencia inverosímil, increíble y/o contradictoria) y en un sentido técnico (argumento de premisas aceptables pero con una conclusión inaceptable). Continuando con las similitudes, en tercer lugar, sostenemos que mientras que la falacia suele estar asociada a los términos *paralogismo* y *sofisma*; la paradoja comúnmente se le vincula a los términos *aporía* y *antinomía*. Finalmente, la conocida clasificación de las falacias en: atingentes y ambiguas; puede ser vista como semejante a la clasificación de las paradojas en: semánticas y lógicas.

3. Clasificación de las paradojas de Quine

W. V. O. Quine en *The Ways of Paradox* (1976) en base a la definición técnica de paradoja que hemos proporcionado (es decir, un argumento de premisas aceptables, pero con una conclusión inaceptable) nos propone una división de las paradojas en: *verídicas*, *falsídicas* y *antinomias*; con el fin de distinguir algunos detalles que tienen varios casos específicos de paradojas.

Quine habla de ‘paradojas verídicas’ -en las cuales lo que se pretende establecer es verdadero- y de ‘paradojas falsídicas’ —en las cuales lo que se pretende establecer es falso—. Los términos ‘verídico’ y ‘falsídico’ provienen del latín *veridicus* y *falsidicus* y atribuyen verdad (realidad) o falsedad (ilusión) a los sustantivos que califican. Estos términos tienen cierta relación con el concepto de validez lógica.

Según Quine, aquellas paradojas en las que la presuposición de la existencia de ciertas entidades conduce a una contradicción serán denominadas *paradojas verídicas*, puesto que este tipo de paradojas se presentan cuando la afirmación que nos resulta inicialmente absurda, notamos luego que es verdadera, al comprender el razonamiento que la justifica. En algunos casos, la paradoja verídica se constituye como una reducción al absurdo que al tener la forma lógica: $P \rightarrow (Q \wedge \sim Q)$ culmina en $\sim P$. Revisemos el caso de la paradoja de Galileo.

En la paradoja de Galileo, planteada en sus *Diálogos sobre dos nuevas ciencias*, Galileo (1945, p. 57- 59), sostiene la aparente falta de consistencia en la

relación entre números naturales y números cuadrados. Da la impresión de que hay más números enteros (1, 2, 3,...) que cuadrados de dichos números (1, 4, 9,...). Pero es posible emparejar los números enteros con sus cuadrados:

1	2	3	4	5	6	7	8	...
↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕	
1	4	9	16	25	36	49	64	...

Sin embargo, si consideramos que los cuadrados son parte de los naturales y que el todo es siempre mayor que la parte, entonces podemos concluir que los naturales serán más que los cuadrados. No obstante, podemos darnos cuenta de que ambos tipos de número son infinitos (en la misma medida). Así, llegamos a la idea de que la parte es igual que el todo, lo cual es contradictorio con nuestro sentido común. Sin embargo, hay que notar que la relación entre estos dos conjuntos de números nada tiene de aparente o engañosa puesto que, en verdad, dichos conjuntos son igual de numerosos, es decir, tienen la misma cantidad de elementos. Esto último se puede probar utilizando algunas herramientas básicas de la teoría de conjuntos, específicamente, la relación de correspondencia biunívoca.

Otros ejemplos de paradojas verídicas están constituidos por la familia argumental de paradojas de Russell y estas son: la paradoja del barbero, la paradoja del alcalde y la del catálogo. Todas estas son versiones populares de la conocida paradoja de Russell.

Otras veces, nuestras sospechas están totalmente fundadas y esa alerta de que alguna mala información se ha dejado filtrar no debe ser descartada, sino que tenemos todo el derecho de iniciar una investigación que nos permita estar seguros de que teníamos razón al atribuirle toda la responsabilidad a tal o cual premisa o regla deductiva. Ya Quine bautizó esta última situación con el nombre de *paradoja falsídica*, puesto que se trata de un razonamiento que no solo aparenta ser falaz, sino que lo es. Notemos que este tipo de paradojas falsídicas se constituirán como argumentos incorrectos que, además, pretenderán tener la apariencia de ser válidos. En resumen, la paradoja falsídica es un argumento inválido del cual se concluyen solo cosas falsas (Ferrater Mora, 1994, p. 2693). Por ejemplo, en 1847, Augustus De Morgan publica su texto *Lógica Formal o el cálculo de inferencia* y demuestra que $2=1$. Supongamos que $x=1$. Luego, multiplicando ambos miembros de la igualdad por x , obtenemos: $x^2=x$. Ahora, restemos 1 a cada lado de la nueva igualdad: $x^2-1=x-1$. Enseguida, dividamos ambos miembros por $x-1$, y nos queda: $x+1=1$. Finalmente, como ya sabíamos que $x=1$, solo reemplazamos x y así nos queda que $2=1$. Debemos considerar que aquí existe un claro engaño, pues no podemos dividir por $x-1$, pues $x-1=0$, y la división por cero no existe. A este tipo de paradojas en las que algo extraño se sostiene por una falsa demostración se le conoce como paradoja falsídica.

Finalmente, tenemos a la antinomia. Esta presenta tal contradicción interna que, por un lado, tiene una conclusión inaceptable, pero, por el otro, somos incapaces de descubrir en dónde se halla el error. La presencia de *antinomias* nos obliga a cambiar nuestros esquemas conceptuales, principios lógicos y axiomas. Dentro de esta clasificación, la antinomia es la que representa un verdadero desafío al intelecto humano. Como ejemplos de antinomias podemos mencionar a las paradojas de *El Mentiroso*, de Grelling⁵ y de Russell⁶.

4. Pseudoparadojas

Hemos definido a la paradoja como aquel argumento que tiene premisas aceptables pero conclusión inaceptable. Ahora bien, aquellos argumentos paradójicos que simplemente sean argumentos inválidos (falaces) serán llamados pseudoparadójicos. Esto quiere decir que aquellas paradojas que mediante un sesudo análisis revelen una falta de consecuencia lógica entre premisas y conclusión serán consideradas como falacias encubiertas. En términos quineanos, las paradojas falsídicas son pseudoparadojas. La propia palabra “pseudoparadoja” fue introducida por Stahl (1971, p. 94-96) en su opúsculo titulado *“Al explorar lo infinito”*. Con esta palabra se alude a la calidad de un argumento cuya conclusión es falsa e inverosímil. Este conjunto de entes estará constituido por argumentos incorrectos que tendrán la apariencia de ser válidos, es decir, estará constituido por falacias, pero no por cualquier tipo de falacias sino solamente por aquellos malos argumentos considerados por la tradición como problemáticos. Toda pseudoparadoja es una falacia, pero no toda falacia es una pseudoparadoja, porque si bien hay un error de razonamiento, este necesita que el argumento sea reinterpretado (reformulado, corregido e interpretado) de manera un tanto diferente a la formulación original para lograr desestimar su aspecto contradictorio.

5. La metafísica eleática

Antes de entrar de lleno a la paradoja de Aquiles y la tortuga explicaremos un poco su contexto filosófico. Parménides de Elea, maestro de Zenón, sostuvo que la nada es impensable, y como tal no puede existir. Todo lo que es, simplemente, es. Y, como no podemos concebir el no-ser, es imposible que algo pueda nacer del no-ser. Intentemos pensar en la nada. Todo lo que se nos ocurra siempre será algo. Por eso, la nada es impensable, inconcebible, nada puede provenir del no-ser. Así, este pensador afirma que es necesario decir y pensar lo que es, pues es posible ser; mientras a la nada no le es posible ser, pues jamás se impondrá esto: que haya cosas que no sean. Recordemos su frase: “El ser es y el no-ser no es”. Además, Parménides sostenía que lo que percibimos como movimiento y cambio es solo mera ilusión. La realidad es una, permanente e indivisible. Es decir, el ser es inengendrado e imperecedero, íntegro, único en

su género, incorruptible y plenamente realizado. Nunca fue ni será, puesto que es ahora, todo a la vez, uno y continuo. Para comprender esto pensemos en si el ser podría nacer o si podría morir. Decimos que no puede nacer. Pues si naciera significa que antes no era (no existía) y que después comenzó a ser. Pero, eso es imposible porque el ser siempre es y ha sido. Igualmente, el ser no puede morir, porque si muriera pasaría de ser al no-ser. Pero, eso es imposible porque el ser siempre es, ha sido y será. Así pues, se prueba que el ser no ha nacido ni ha muerto, es eterno.

Zenón de Elea encabezó la defensa de la filosofía de su maestro. Para sustentar la noción eleática del ser-uno elaboró una serie de paradojas que resaltaban el carácter contradictorio del movimiento. Para ello, Zenón asumía que tanto el espacio como el tiempo son infinitamente divisibles y, así, el movimiento es, en rigor, impensable. Asimismo, sostenía que si existe la multiplicidad, no se debe pensar que es necesario que sus integrantes sean tantos cuantos son, ni más que ellos ni menos, pues si fuesen tantos cuantos son, serían limitados. Más bien, si existe la multiplicidad, se debe considerar que los entes son ilimitados o infinitos, pues en medio de los entes siempre hay otros y nuevamente en medio de estos, otros más.

Asimismo, esto explica que, al aceptar que el movimiento sea un cambio de lugar en el tiempo, se originen contradicciones. Pues, si se parte de una representación del tiempo como una sucesión de momentos separados, entonces, al estudiar un objeto en movimiento en cada uno de los momentos de su traslado, se concluirá que, como permanece en reposo en cada uno de esos momentos, en suma, no se mueve (paradoja de la flecha). Y, si se considera el tiempo como un continuo infinito, entonces, dados dos móviles distanciados entre sí donde uno de ellos compite por alcanzar al otro, se concluirá que aunque la distancia entre ambos se va reduciendo, sin embargo, siempre seguiría existiendo y, por ello, nunca se encontrarían (paradoja de Aquiles y la tortuga).

6. Paradoja de Aquiles y la Tortuga

Según Aristóteles en la *Física*, al respecto de las paradojas eleáticas, afirma: “Cuatro son los argumentos de Zenón sobre el movimiento que crean dificultades a los que tratan de resolver los problemas que plantean”⁷. Escribe Nicola Abbagnano al respecto:

Pero los argumentos más famosos de Zenón son los que formuló contra el movimiento, que nos han sido conservados por Aristóteles. El primero es el llamado de la *dicotomía*: para ir de A a B , un móvil tiene que efectuar primero la mitad del trayecto $A-B$; y antes aún, la mitad de esta mitad y así sucesivamente hasta el infinito; de tal manera que nunca llegará a B . El segundo argumento es el de *Aquiles*: Aquiles (o sea, el más veloz) nunca alcanzará a la tortuga (es decir, al más lento),

pues la tortuga tiene un paso de ventaja. En efecto, antes de alcanzarla, Aquiles deberá alcanzar el punto de donde ha partido la tortuga de modo que ésta siempre tendrá ventaja. El tercer argumento es el de *la flecha*. La flecha, que aparece en movimiento, en realidad, está inmóvil: en efecto, en todo momento la flecha no puede ocupar sino un espacio igual a su largura y está inmóvil con respecto a este espacio; y como el tiempo está hecho de momentos, la flecha estará inmóvil durante todo el tiempo. El cuarto argumento es del *estadio*. Dos masas iguales, dotadas de velocidades iguales, deben recorrer espacios iguales en tiempos iguales. Pero si dos masas se mueven una contra otra desde las extremidades opuestas del estadio, cada una de ellas emplea en recorrer la longitud de la otra la mitad del tiempo que emplearía si una de ellas permaneciese quieta: de donde Zenón deducía la conclusión de que la mitad del tiempo es igual al doble. (Abbagnano, 1994, p. 34)

Como un caso particular de este tipo de razonamientos hagamos memoria de la paradoja de Aquiles y la Tortuga:

El segundo argumento es el llamado “Aquiles”. Es éste: el corredor más lento no será nunca alcanzado por el más rápido, pues es necesario que el perseguidor llegue primero al lugar de donde partió el perseguido, de tal modo que el más lento estará siempre un poco más adelante (Barnes, 1992, p. 326)

Reescribe Borges su exposición:

Aquiles, símbolo de rapidez, tiene que alcanzar la tortuga, símbolo de morosidad. Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da diez metros de ventaja. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro, y así infinitamente, de modo que Aquiles puede correr para siempre sin alcanzarla. Así la paradoja inmortal. (1966, p. 114)

La *pseudoparadoja* se presenta porque, por un lado, Aquiles no alcanzaría a la tortuga, y por el otro, sí. Aquiles no alcanzaría a la tortuga, porque después de haber corrido 10m, la tortuga ha avanzado 1m, después de haber corrido 1m, la tortuga habrá avanzado 10cm., después de haber corrido 10cm, la tortuga habrá avanzado 1cm, etc. Sin embargo, podemos también entender que la puede alcanzar sin dificultad ya que siempre que dos móviles distanciados tengan distinta velocidad y vayan en la misma dirección el más rápido alcanzará al más lento. Incluso se puede calcular que la debe alcanzar antes de los 12 m, precisamente a los 11, 111... m, es decir $11, \bar{1}$, o, de manera equivalente, $10\frac{10}{9}$ m; pero esta solución se lograría establecer mucho tiempo después. Por aquella época, Aristóteles fue uno de los primeros en buscarle respuesta a esta paradoja.

La solución de Aristóteles incluyó un concepto de infinitud todavía vigente hasta el día de hoy. El infinito puede ser concebido de dos maneras en los términos aristotélicos de acto y potencia. En primer lugar, podemos hablar del infinito actual, es decir, aquella totalidad de elementos dados todos juntos de una vez. Este tipo de infinito se considera una entidad con identidad propia, una entidad en sí misma. Además, el infinito actual supone que en un mismo instante “ t ” reunimos un número infinito de elementos existentes en simultáneo en ese instante. Ejemplos:

- a) $B = \{3, 5, 7, 9, \dots\}$ y B es infinito.
- b) $C = \{x / x \text{ es un punto de } AB\}$ y \overline{AB} es una línea de infinitos puntos.
- c) El número de números naturales es infinito, específicamente, \aleph_0 .

En segundo lugar, podemos hablar del infinito potencial, es decir, de aquello que es ilimitado por contar con la posibilidad de crecer o decrecer indefinidamente una magnitud dada. De esta manera, Aristóteles afirma que lo infinito no es aquello más allá de lo cual no hay nada, sino aquello más allá de lo cual hay algo. En consecuencia, el infinito potencial supone que en cualquier instante “ t ” es posible seguir enumerando los elementos. Ejemplos:

- a) Como hay infinitos primos, para todo primo hay siempre otro mayor.
- b) El universo espacial es infinito.⁸
- c) Si una línea es infinita, entonces puede prolongarse tanto como se necesite.

Ahora bien, para Aristóteles la infinitud existe, pero dicha infinitud no es un número infinito de algo, pues hablar de infinitud es hablar de una finitud que siempre puede expandirse. Según él, hay un número infinito de distancias entre este punto y la puerta, pero solo de un modo limitado. No importa cuán grande sea el número finito de distancias que se haya marcado mentalmente, o, incluso, de manera física siempre se podrá marcar un número finito mayor. Esta finitud puede expandirse por siempre, pero seguirá siendo algo finito. Y, entonces, no debemos atravesar más que un número finito de distancias.

Siguiendo la senda de la solución aristotélica, los matemáticos del s. XIX buscaron una manera de resolver esta vieja paradoja. Escribe Michael Clark al respecto lo siguiente:

Hasta el siglo XIX no se encontró un procedimiento matemático satisfactorio para sumar estos intervalos. La solución consistió en definir la suma de una serie infinita como el límite al que converge la sucesión de sus sumas parciales. Por simplicidad, supongamos que los dos se mueven a velocidad constante y que Aquiles solo corre el doble de rápido que la tortuga, a la que ha concedido medio kilómetro de ventaja. (...)

Cuando Aquiles recupera la ventaja que le había concedido a la tortuga, esta ha avanzado otro cuarto de kilómetro. Cuando Aquiles recorre este último tramo, la tortuga se encuentra un octavo de kilómetro por delante, y así sucesivamente. Los intervalos que recorre Aquiles son, expresados en fracciones de kilómetro, $1/2$, $1/4$, $1/8$, $1/16$, ... Las sumas parciales son

$1/2$ kilómetro

$1/2 + 1/4$ de kilómetro = $3/4$ kilómetro

$1/2 + 1/4 + 1/8$ de kilómetro = $7/8$ de kilómetro

$1/2 + 1/4 + 1/8 + 1/16$ de kilómetro = $15/16$ de kilómetro,

y así sucesivamente.

La sucesión de sumas parciales será por tanto:

$1/2$, $3/4$, $7/8$, $15/16$, $31/32$, $63/64$, $127/128$, $255/256$, $511/512$, $1023/1024$, $2047/2048$, $4095/4096$...

Esta sucesión continúa indefinidamente, acercándose cada vez más a 1. En este caso, el límite de la serie o la suma de los intervalos recorridos es 1. Aquiles se aproxima gradualmente a la tortuga hasta que la alcanza. (Clark, 2009, p. 22-23)

Así, la pseudoparadoja se origina, porque en lugar de tomar la suma entera, se consideran los *infinitos sumandos*⁹. Aquiles no puede recorrer en un tiempo finito uno por uno los infinitos segmentos correspondientes a los sumandos. En cambio, puede recorrer perfectamente en un tiempo finito el segmento que corresponde a la suma entera, y para alcanzar a la tortuga hará exactamente eso. De esta manera, la paradoja se logra reducir a una estrategia para engañar: una falacia. Lo que podemos concluir es que existe la creencia gratuita de que la suma de infinitos sumandos, todos números reales, no puede tener un valor finito. Aquiles corre tranquilamente sin preocuparse de los infinitos segmentos en que Zenón le fraccionó su recorrido; él alcanzará a la tortuga a los 11, $\bar{1}m$, según la interpretación de Borgues. La oposición entre el pensamiento y la realidad, que Zenón trazó en este caso no existe; *sólo apareció una oposición entre el pensamiento proto-científico y el científico*, pues en esa época aún no se desarrollaban suficientemente las bases para el cálculo por aproximación de valores de series convergentes de infinitos términos.¹⁰

7. Falacia del continuo

Nuestra principal idea es la de concientizar a los interesados sobre nuestra denuncia que indica cierto parecido o analogía entre el “Aquiles” y la falacia del continuo. Por ello, lo que nos toca es tratar de definir el concepto de esta particular falacia. La mencionada argumentación inválida, también denominada como *argumento de la continuidad o del montón*, era llamada por los antiguos

griegos como falacia del montón de trigo, de la barba y del calvo. Asimismo, incluso recibe el nombre de paradoja *sorites*, ya que “sorites” en griego quiere decir “pila, montón”. Se le atribuye a Eubúlides de Mileto, filósofo griego de la escuela megárica. Esta consiste en asumir que pequeñas diferencias en una serie continua de sucesos son irrelevantes, o que posiciones extremas, conectadas por pequeñas diferencias intermedias, son la misma cosa porque no podemos establecer un límite objetivo para el cambio. (García Damborenea, 2000, p. 236) Pongamos dos ejemplos básicos:

-Dos granos no son un montón de trigo, tres granos tampoco, cuatro tampoco... Por ende, nunca habrá un montón mientras se añadan uno a uno.

-Si a alguien con cabello se le arranca un pelo, no queda calvo. Si se le vuelve a sacar otro pelo, tampoco queda calvo. Si se le saca un tercero pelo, sigue sin ser calvo. Y, así, pelo a pelo, nunca será calvo.¹¹

Mostremos el primer ejemplo en términos formales:

-Si 2 granos no son un montón, entonces 3 granos no son un montón

-Si 3 granos no son un montón, entonces 4 granos no son un montón

-Si 4 granos no son un montón, entonces 5 granos no son un montón, etc.

Por lo tanto, si 2 granos no son un montón, entonces un número inmenso de granos no son un montón.

Estas falacias hacen uso de la vaguedad en las definiciones de los términos que contienen. Precisamente, aplicar el sentido común a conceptos vagos genera esta falacia o paradoja. ‘Vaguedad’ significa que aunque contamos con las características generales de un objeto tal, no podemos aplicar infaliblemente un predicado vago porque los límites no quedan claros. Pensemos en las siguientes preguntas: ¿Cuál es la altura máxima de un hombre de baja estatura? ¿Cuándo un óvulo fertilizado se convierten en una persona? ¿En que punto una cortina blanca llega a ser 100% negra producto de la contaminación? ¿Cuántos años debe cumplir un niño para que le dejemos de llamar “niño”?¹² ¿Cuánto dinero necesita un hombre para que lo llamemos “rico”? ¿Cuántos años necesita una persona para ser vieja? ¿Dónde comienza el exceso en la comida? ¿En qué punto la humildad se transforma en soberbia y el humor en burla? ¿Cuánta agua necesita el trigo para resplandecer? ¿Cuántos vellos se precisan para considerar que un hombre tiene barba? En el caso estudiado el término vago que ocasiona la paradoja es “montón”.

8. La relación entre el “Aquiles” y la falacia del continuo

Ahora, reformularemos la paradoja de Zenón adecuadamente para que podamos constatar que su estructura es análoga a la mentada falacia:

-En el primer instante, cuando Aquiles llegue a x , la tortuga estará en $x+\alpha$ y aunque no la habrá alcanzado estará cerca de alcanzarla

-En el segundo instante, cuando Aquiles llegue a $x+\alpha$, la tortuga estará en $x+\beta$ y aunque no la habrá alcanzado estará cerca de alcanzarla

-En el tercer instante, cuando Aquiles llegue a $x+\beta$, la tortuga estará en $x+\gamma$ y aunque no la habrá alcanzado estará cerca de alcanzarla, etc.

Por lo tanto, en el n -ésimo instante, cuando Aquiles llegue a $x+(n)$, la tortuga estará en $x+(n+\zeta)$ y aunque no la habrá alcanzado estará cerca de alcanzarla¹³

Por un lado, hemos mostrado que la pseudoparadoja zenónica se constituye como una violación de lo razonable, pues extiende y generaliza las distancias cada vez más cortas entre Aquiles y la tortuga afirmando que, de seguir así, nunca se tocarán. Siempre le faltará un poquito del recorrido y, por eso, nunca *el pélida* la alcanzará. Pero, matemáticamente, este asunto se desvanece porque, como hemos visto, la suma de infinitos elementos que van disminuyendo cuantitativamente puede dar lugar a una cantidad finita.

Por otro lado, en relación con la falacia del continuo, notamos cómo se puede asumir que pequeñas diferencias en una serie continua de sucesos son irrelevantes, dado que aunque siempre le faltará poquito para alcanzarla, puesto que la distancia que separa al corredor de la tortuga se acerca a cero, estrictamente nunca llegará a ser cero y, por ende, jamás se encontrará Aquiles con su inalcanzable tortuga (la cual a pesar de su lentitud característica llega a superar al griego físicamente más preparado de todos). El término vago que notamos en este caso se trata del constructo “y aunque no la habrá alcanzado estará cerca de alcanzarla” ¿Cuándo una cosa está cerca de alcanzar a otra? ¿Cuánta distancia debe separarlos para que está relación de “estar a punto de alcanzarlo” tenga sentido plenamente? ¿Deben estar a 1 m? ¿a dos? ¿a la mitad? ¿a un cuarto de metro? ¿a 0, 000000000001 metro? Por lo tanto, lo que queríamos demostrar, a saber, que la paradoja de Aquiles es una falacia del continuo ha sido sustentada finalmente. Invitamos a juzgar a quienes muestren interés por este asunto los argumentos aquí vertidos. Mientras tanto podemos decir: “¡ L. Q. Q. D. !”

Notas

- 1 Pero no podemos decir que se dé una paradoja siempre que haya argumentos a favor de conclusiones incompatibles, pues, de lo contrario, todo asunto controvertido adquiriría carácter paradójico. Lo característico de tales paradojas es el hecho de que los argumentos divergentes son simétricos (es decir, se da tanto $p \rightarrow q$, como $q \rightarrow p$), lo que hace que la oposición resulte especialmente desconcertante.
- 2 Como aparece en el texto *Elementos de Lógica* de Óscar García (2012, p. 28-43). García Zárate procede a explicar el significado del término *falacia* siguiendo una estrategia de cuatro pasos:

- 1) Distingue entre falacia y otros términos asociados con esta.
 - 2) Indica el sentido coloquial del mismo y, enseguida, su sentido técnico.
 - 3) Señala la importancia de su estudio.
 - 4) Clasifica las mismas en base a ciertos criterios.
- 3 Un argumento es un tipo de discurso cuya estructura asocia dos elementos básicos:
- 1) El conjunto de las premisas (que pueden ser una o más de una)
 - 2) El conjunto de la conclusión (que es única)
- Un argumento puede ser, entre otras cosas, válido (cuando conserva la relación de consecuencia lógica) o inválido (cuando no la conserva).
- 4 En otras palabras, mientras que la falacia es un argumento en el que la relación de consecuencia lógica no tiene éxito, la paradoja es un argumento en el que, si bien hay consecuencia lógica, no obstante, exhibe inconsistencia, es decir, contradicción lógica.
- 5 La paradoja de Grelling registrada en el trabajo de Leonard Nelson y Kurt Grelling, “*Bemerkungen zu den Paradoxien von Russell und Burali-Forti*”, y también en “*Teoría de Conjuntos*” del mismo Grelling (1943: 115-116) es también conocida como la ‘paradoja de los términos heterológicos’. Según ella, muchas expresiones del lenguaje corriente pueden dividirse en autológicas y heterológicas. Expresiones autológicas son las que se refieren a sí mismas, esto es, expresiones de la forma: ‘*t*’ es *t*. Ejemplos de ellas en español son: ‘breve’ (que es breve); ‘escrito en español’ (que está escrito en español); ‘impreso en negro’ (que está impreso en negro); ‘consta de cuatro palabras’ (que consta de cuatro palabras). Expresiones heterológicas son las que no se refieren a sí mismas, esto es expresiones de la forma: ‘*t*’ no es *t*. Ejemplos de ellas son: ‘escrito en francés’ (que no está escrito en francés); ‘impreso en rojo’ (que no está impreso en rojo); ‘consta de dos palabras’ (que no consta de dos palabras). En medio de estas expresiones, el problema que se plantea es el siguiente: ¿El término ‘heterológico’ es heterológico o autológico?
- 6 La clásica paradoja de Bertrand Russell de la Teoría Lógica de las Clases fue descubierta por Zermelo en 1900 y un año más tarde, redescubierta independientemente, por Russell, quien la publicó. Se ha solido considerarla como una paradoja de la Teoría de Conjuntos debido a la confusión del concepto de conjunto con el concepto fregeano de clase (o extensión de un concepto). La fundamentación lógica de la Aritmética por Frege se basaba en el supuesto de que para cada propiedad o condición $\varphi(x)$, expresable en el lenguaje, existe la clase de todas las cosas que tienen esa propiedad o cumplen esa condición. Sucumbiendo a la confusión señalada, dicha clase se representa con el mismo símbolo que el conjunto de todas las x que cumplen la condición $\varphi(x)$, a saber, $\{x / \varphi(x)\}$. Naturalmente los objetos de esta clase satisfacen la condición que la define, es decir, $(\forall z) (z \in \{x / \varphi(x)\} \leftrightarrow \varphi(z))$; donde alentamos la confusión utilizando el símbolo \in para significar la pertenencia a una clase fregeana. Ciertamente hay clases que no se pertenecen a sí mismas, esto es clases x tales que $x \notin x$; por ejemplo, la clase de todas las moscas no es una mosca. Russell se preguntó por la clase de todas las clases que cumplen esa condición, la clase $r = \{x / x \notin x\}$ de todas las clases que no se pertenecen a sí mismas. La suposición de que esta clase existe produce inmediatamente una contradicción. En efecto,
- $$(\forall z) (z \in \{x / x \notin x\} \leftrightarrow z \notin z).$$
- 7 Puede encontrarse una exposición adecuada y correcta en Mosterín y Torreti (2010, p. 457-460).
- 8 Cito una noticia del 04-06-14 de *Levante*. “El Universo tal y como lo entendemos es realmente infinito en todos los sentidos, abierto y no cerrado, pero también es finito por

el tiempo, porque es más grande que la distancia que ha recorrido la luz desde el “Big Bang” hasta hoy. De ahí que todo lo que esté fuera de esa distancia sea aún inaccesible”. Con este estilo pedagógico e instructivo, Alberto Fernández Soto, científico titular del Instituto de Física de Cantabria, respondió a la cuestión que todos nos hemos planteado de si el espacio es infinito o, por el contrario, tiene límites. Disponible en : <http://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2014/06/04/universo-infinito-espacio-finito-tiempo/1121030.html>

- 9 El número $11, 111 \dots (11, \bar{1})$ puede tratarse, al igual que cualquier otro número real, como la suma de infinitos sumandos, en el caso de la interpretación de Borgues: $10; 1; 0,1; 0, 01; 0, 001; \dots$
- 10 En línea con este argumento, la paradoja de Zenón es planteada como un acertijo o enigma resoluble con herramientas matemáticas que deshacen la supuesta anomalía con procedimientos sustentados y coherentes. Pero, en virtud de la honestidad académica, es necesario decir que algunos estudiosos mencionan que la paradoja referida no puede resolverse, porque la concepción de espacio que se maneja implícitamente, invita a entenderlo como algo infinitamente divisible. Esta visión implica que lo (material y) espacial tenga que ser una entidad semejante a las cantidades aludidas por los números, es decir, una cantidad que, por más pequeña que sea, siempre tendrá mitad. Obviamente, el tema queda abierto aunque según la mecánica cuántica es posible seguir dividiendo el micromundo de las partículas subatómicas aún más. Para Barnes, esta paradoja plantea ciertas cuestiones algo sabidas pero no explicitadas:

(...) El último paso del argumento no es válido. De:

(1) Para todo i , si Aquiles está en C_i , la tortuga estará en $[C_{i+1}]$ (sic),

Zenón nos invita a inferir:

(2) Para todo punto P de AB , si Aquiles está en p , la tortuga estará en un punto p' , entre p y B .

(1) es cierta; y así lo demuestra el argumento de Zenón. (2) no implica que Aquiles alcance a la tortuga. Pero (2) no se sigue de (1). (2) podría deducirse de la conjunción de (1) y:

(3) Para todo punto p de AB , existe un i tal que C_i se encuentra entre p y B .

Pero es obvio que Zenón no puede contar con (3). Todo C_i está entre C y el hipotético punto de encuentro P ; puesto que C_i es el punto de AB en el que está la tortuga en el momento en el que Aquiles está en C_{i-1} . Así, con las dos suposiciones de que la tortuga nunca deja de moverse y que la velocidad de Aquiles es finita, no hay ningún i tal que $C_i = C_{i-1}$. Pero, si $C_i = P$, entonces $C_i = C_{i-1}$; por tanto, no hay ningún i tal que $C_i = P$. Evidentemente, ningún C_i está entre P y B . Por tanto, todos los C_i estarán entre C y P . Se sigue que Aquiles y la tortuga jamás se encuentran en un C_i , tal como se dice en (1). Pero se descubre [que] esta conclusión es una trivialidad absoluta: los dos corredores nunca se encontrarán en ningún punto anterior a su primer punto de encuentro. De esto no se deduce nada como (2); del hecho de que no se encuentren antes de encontrarse apenas podemos inferir que nunca se encuentran. (1992, p. 327-328)

- 11 De acuerdo a Nancy Boyallian (2012) estos dos ejemplos muestran que la paradoja goza de la propiedad de reversibilidad dado que se mostraría una dirección ascendente y otra descendente:

La más notoria peculiaridad de la paradoja de sorites, y quizás la prueba más evidente de su condición paradójica, es su reversibilidad. La misma consiste en la posibilidad de formular el argumento en sus ya conocidas dos direcciones.

La dirección ascendente:

(+) 'Un grano de arena no es un montón. El hecho de agregar un grano de arena a algo que no es un montón no lo convierte en un montón'. Si aplicamos un número considerable de veces estas premisas concluimos que 'no importa cuántos granos de arena agregue, nunca formaré un montón'.

Y la dirección descendente:

(-) 'Supongamos que estamos frente a un montón de arena. Si quito un grano de arena éste sigue siendo un montón'. Luego, la reiterada aplicación de estas premisas nos lleva a concluir que 'un simple grano de arena es un montón'. Conclusión que contradice la primera premisa de la dirección ascendente de la paradoja.

12 Estos ejemplos han sido sacados de Rodríguez (2013).

13 Donde " \mathfrak{N} " es una cantidad cercana a cero y $n \geq 4$.

Referencias bibliográficas

- Abbagnano, N. (1994) *Historia de la Filosofía*. Vol. 1, 4ta ed., Barcelona: Hora S. A.
- Barnes, J. (1992) *Los presocráticos*. Madrid: Cátedra.
- Blánquez Fraile, A. (1985) *Diccionario Latino-Español*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena S. A.
- Borges, J. L. (1966) *Discusión*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Boyallian, N. (2008) La paradoja del Montón. En XIV Jornadas de Epistemología de las Ciencias Económicas. 2 y 3 de octubre de 2008, en la UBA
- Clark, M. (2009). *El gran libro de las paradojas*. Madrid: Gredos.
- Copi, I. & Cohen C. (2001). *Introducción a la lógica*. México: LIMUSA.
- Dancy, J. & Sosa, E. (comp.) (1992). *A Companion to Epistemology*. Massachusetts: Blackwell.
- De la Torre, A. (2000). *Física Cuántica para filósofos*. México: FCE.
- Ferrater Mora, J. (1994) *Diccionario de Filosofía*. T. I-IV. Barcelona: Ariel.
- Galilei, G. (1945). *Diálogos acerca de dos nuevas ciencias*. Buenos Aires: Losada.
- García Damborenea, R. (2000) *Uso de razón. Diccionario de falacias*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Grelling, K. (1943). *Teoría de los Conjuntos*. México: Logos de México.
- López Arnal, S. & De la Fuente, P. (2006) *Paradojas: Con la ayuda del Juan de Mairena y textos afines*. 29 junio, 2006. http://www.lainsignia.org/2006/junio/dial_009.htm. (1 agosto, 2007).
- Łukowski, P. (2011). *Paradoxes*. University of Łódź: Springer.

- Mosterín, J. & Torreti, R. (2010) *Diccionario de Lógica y Filosofía de la Ciencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pabón S. & De Urbina, J. M. (1997) *Diccionario Manual Griego-Español*. Barcelona: VOX, (18 ° Edición).
- Quine, W. V. (1976) "The Ways of Paradox". En: *The Ways of Paradox and Other Essays*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1976, 1-18.
- Rodríguez Cárdenas, F. (2013) "La lógica y la teoría epistémica: dos vías para abordar el problema de la vaguedad". En: *Dialéctica*, Año 2, N° 2, pp. 205-214.
- Scruton, R. (2003). *Filosofía Moderna: una introducción sinóptica*. 3era. edición, Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Stahl, G. (1971) *Al explorar lo infinito*. Santiago de Chile: Universitaria S. A.

El concepto de la muerte en la obra de José María Arguedas y su relación con lo Real Maravilloso

Reynaldo Óscar Santa Cruz Cabrera
reynaldosantacruz@yahoo.es

Resumen

El artículo gira en torno a la visión de la muerte que propuso en su obra el narrador peruano José María Arguedas, desde el análisis del cuento “La agonía de Rasu Ñiti” (1962) y a su relación con el enfoque de lo Real Maravilloso.

La estructura del artículo consideró en primer lugar una contextualización sobre el concepto de la muerte desde la óptica de lo Real Maravilloso latinoamericano, para luego centrarse en la descripción de dicho aspecto, en el relato citado. Cabe resaltar en la interlínea, la intención de proponer al cuento en mención como un ejemplo representativo de la visión de la muerte en la narrativa de Arguedas.

Finalmente, se concluye que “La agonía de Rasu Ñiti” presenta una serie de rasgos que emparentan a Arguedas con lo Real Maravilloso, gracias a la percepción de la muerte que exhibe.

Palabras clave: muerte, Real Maravilloso, Rasu Ñiti, Latinoamérica.

Abstract

The article examines the vision of death proposed in the work of the Peruvian writer José María Arguedas, specifically in the analysis of the story “La agonía de Rasu Ñiti” (1962), and its relationship with the approach to “lo real maravilloso”.

The structure of the article begs a contextualization of the concept of death from the perspective of the Latin American “real maravilloso”. Following must be a focus on the description of death in the aforementioned story. It should be noted the intention behind proposing the story in question is to demonstrate it as a representative example of the vision of death in Arguedas' narrative.

Finally, it is concluded that “La agonía de Rasu Ñiti”, thanks to the perception of death that it exhibits, shows several features that approach Arguedas to “lo Real Maravilloso”.

Key words: death, Real Maravilloso, Rasu Ñiti, Latin America.

El concepto de la muerte en la obra de José María Arguedas y su relación con lo Real Maravilloso

Introducción

En Latinoamérica, la vida y la muerte no solo conviven sino que son expresiones levemente diferenciadas de lo mismo y actúan como una sola en un devenir que solo atribuye a la segunda cierta mayor amplitud de desplazamientos y de comunicación.

De esta forma, los ritos mortuorios de las civilizaciones precolombinas denotaban una mayor compenetración entre los deudos y el fallecido que los vínculos desarrollados por la cultura occidental y sus muertos más allá de estatuas o monumentos. Así queda demostrado con las ofrendas que acompañan al finado en su largo viaje, y con la tendencia al embalsamamiento, que implicaba un respeto a la imagen que el difunto tuvo en vida y al deseo de que esa apariencia física permanezca inalterada o por lo menos se retarde el proceso de deterioro que pudiera sufrir.

Siglos más tarde, los rezagos de aquellos rituales, transculturados por la conquista y por los vastos movimientos migratorios —casi nunca de retorno— han motivado una concepción del mundo y de las cosas, en la que los fantasmas, aparecidos o espectros intervienen de manera decisiva en el mundo de los vivos.

Lo expuesto se hace patente en la forma en la que apelamos a los muertos para solicitar su intervención ante una dificultad o para invocar su poder y conseguir algún anhelo personal. En síntesis, nos dirigimos a ellos —generalmente seres queridos o familiares— como a divinidades menores; una suerte de dioses domésticos, que por sus propias posibilidades o por su capacidad de intermediarios ante el Dios mayor, poseen la virtud de solucionar nuestros problemas o al menos de intentarlo. En el otro extremo, los difuntos —generalmente ajenos, desconocidos— tienen la energía y la voluntad suficientes para atemorizarnos, ya sea profiriendo sonidos o movilizando objetos en un intento de intimidación psicológica. Esto lo percibimos en esa actitud subconsciente por la cual

atribuimos a cualquier desplazamiento de lo inanimado o a alguna voz o grito, el carácter de lo fenecido, una emanación de ultratumba, etc.

Dicha relación estímulo-respuesta —que yace en el abismo de nuestro inconsciente colectivo, y por lo mismo es parte del imaginario popular latinoamericano— se transporta a la literatura a través de episodios y sucesos ubicados en la nueva narrativa. Dentro de ese contexto, uno de los aspectos más importantes de la obra de José María Arguedas es el concepto de la muerte.

La multiplicidad de opiniones y el debate entre términos que guardan una estrecha relación es el común denominador acerca del tema. Se han plasmado propuestas sesgadas y periféricas. Ninguna de las investigaciones citadas tiene como centro de su preocupación al vínculo establecido entre José María Arguedas, lo Real Maravilloso y la decisiva prueba de ello que significa “La Agonía de Rasu Ñiti”.

Antecedente, Método, Objetivos, Fuentes

Para exponer los antecedentes, deberíamos remontarnos a las crónicas prehispánicas, puesto que la relación entre la noción de la muerte y las características de lo Real Maravilloso no aparece en nuestra literatura.

Los lineamientos de la estrategia analítica son diversos, pero al mismo tiempo poseen jerarquías de acuerdo a su importancia dentro del enfoque escogido.

Tanto el método inductivo como el deductivo permiten en sus diferentes niveles una gran variedad de registros y tonos aproximativos, ya que partir de lo general para llegar a lo particular y viceversa, no conforman como se podría pensar una dicotomía o en el mejor de los casos una dualidad, sino por el contrario, resultan las dos facetas de un mismo proceso.

Todo ello explica el sentido totalizador de la presente propuesta, además será útil para organizar la armazón de la investigación. Asimismo, las fuentes de documentación del trabajo serán básicamente bibliográficas, pero no por ello se desterrará la experimentación empírica y las analogías con lo cotidiano en la búsqueda de tópicos o expresiones recurrentes que configuren, por lo mismo, una coincidencia entre el referente real y su manifestación artística. Estos procedimientos son los más adecuados para ingresar a la producción arguediana.

Finalmente, el objetivo general del presente artículo es tomar al tema de la muerte como el ejemplo más evidente de la naturaleza real maravillosa de la obra de Arguedas.

El concepto de la muerte en la obra de José María Arguedas y su relación con lo Real Maravilloso

Paratexto y contexto

En el paratexto revelador que es el título del cuento, “La agonía de Rasu Ñiti”, por ejemplo, nos preparan para el deterioro y el desenlace del danzante, mas no para el final, pues este no existe en la cosmovisión arguediana: el proceso de deterioro se manifiesta así desde las primeras líneas y es percibido como algo natural o como una etapa, en el largo recorrido de la existencia: “Estaba tendido en el suelo sobre una cama de pellejos. Un cuero de vaca colgaba de uno de los maderos del techo. Por la única ventana que tenía la habitación, cerca del mojinete, entraba la luz grande del sol” (Arguedas, p. 47a).

Si bien el danzante aparece postrado, no se siente tristeza o melancolía, ni en la atmósfera ni en las descripciones. Es más, la aparición del sol, en todo su esplendor, confiere a la escena inicial del cuento, alegría, luz y vitalidad. No debemos ignorar la importancia del astro en nuestra antigua historia, lo que afianza el tinte mesiánico que el relato y el tono del narrador le imprimen: “El corazón está listo. El mundo avisa. Estoy oyendo la cascada de sueño. ¡Estoy listo! Dijo el dansak' Rasu Ñiti” (Arguedas, p. 47a).

A pesar del significado de las fuerzas naturales (el poderoso sol o el sonido de la cascada, como heraldos de la muerte), el danzante está entusiasmado y poseído por un vigor repentino. No es la razón, el sometimiento, la resignación las que se abaten sobre el danzante y lo impelen a escenificar su último baile; es el corazón el que le anuncia la proximidad del fin, es un sentimiento poderoso el que anima la despedida de Rasu Ñiti.

—¡Esposo! ¿Te despidas? —preguntó la mujer, respetuosamente, desde el umbral. Las dos hijas lo contemplaron temblorosas.

—El corazón avisa, mujer. (Arguedas, p. 473a)

Aquí se ratifica ese llamado que Rasu Ñiti escucha, no de una voz imperativa y externa que lo maneja de manera fatalista, como en el Antiguo Testamento cristiano, sino que ese impulso brota de su interior y no pretende ser un mandato bíblico; todo lo contrario, no pierde de vista su condición de presagio.

¿A dónde está el sol? Ya habrá pasado mucho el centro del cielo.

—Ha pasado. Está entrando aquí.

¡Ahí está! (Ibídem)

El Sol, aunque es un fenómeno externo, adquiere la soberanía ancestral que subsiste en la mentalidad andina y apura al danzante a cerrar su ciclo. El Sol se transforma así en el principio y final de las cosas. Es el astro que ilumina la

mañana (el nacimiento) y que se oculta durante la noche (la muerte) y que esta vez, haciendo una excepción, alumbró la propia muerte de Rasu Ñiti.

—¡Ya estoy llegando! ¡Estoy por llegar! —dijo con voz fuerte el bailarín, pero la última sílaba salió como trapesa, como de la boca de un loro. Se le paralizó una pierna. (p. 477a)

Además de la analogía con el loro —dicho sea de paso, la afinidad con los pájaros y los insectos voladores es una constante en Arguedas— es notoria la energía del *dansak'*. Anuncia que llega, pero ¿a dónde? Especulando de acuerdo al contexto, podemos concluir que llega a la muerte, y en esa travesía, su cuerpo pierde la vida por etapas, en un ciclo irreversible.

El arpista cambió la danza al tono de *waqtay* (la lucha). “Rasu Ñiti” hizo sonar más alto las tijeras. Las elevó en dirección del rayo del sol que se iba alzando. Quedó clavado en el sitio; pero con el rostro aún más rígido y los ojos más hundidos, pudo dar una vuelta sobre su pierna viva. Entonces sus ojos dejaron de ser indiferentes; porque antes miraba como en abstracto, sin precisar a nadie.

Ahora se fijaron en su hija mayor, casi con júbilo. (Ibídem)

Es conmovedora la lucha del danzante, pero no contra la muerte, (por el temor del fallecimiento, que no existe), sino contra la rigidez, contra la inmovilidad, que le impide desplazarse y cumplir con la función para la que fue elegido, su razón de ser. La presencia de la hija mayor le otorga el ánimo necesario y lo revitaliza: “Le faltaba ya saliva. Su lengua se movía como revolcándose en polvo [...] y cayó al suelo. Sentado. No dejó de tocar las tijeras. La otra pierna se le había paralizado” (p. 477- 478a).

El paulatino deterioro de las funciones del *dansak'* solo engrandece su figura y la fortaleza de espíritu que lo anima, representado por el *wamani*. En ningún momento y a pesar de su desmoronamiento físico, Rasu Ñiti deja de tocar las tijeras. La ausencia de saliva revela su asfixia y aun con la pierna paralizada que lo hizo caer, continúa con su arte.

“Rasu Ñiti” seguía con la cabeza y las tijeras este ritmo denso. Pero el brazo con que batía el pañuelo empezó a doblarse; murió. Cayó sin control, hasta tocar la tierra.

Entonces “Rasu Ñiti” se echó de espaldas. (p. 478a)

En el texto queda claro que “Rasu-Ñiti” cayó, pero sabedor del proceso de paralización de sus miembros, se recostó para continuar el rito milenario. Ya la primera pierna había perdido la movilidad, era inexorable que la otra corriera la misma suerte. De esta manera, el venerable danzante se postró para no interrumpir más su baile de despedida.

A la hija menor le atacó el ansia de cantar algo. Estaba agitada, pero como los demás, en actitud solemne. Quiso cantar porque vio que los dedos de su padre que aún tocaba las tijeras iban agotándose, que iban también a helarse. Y el rayo de sol se había retirado casi hasta el techo. El padre tocaba las tijeras revolcándolas un poco en la sombra fuerte que había en el suelo. (p. 479a)

A pesar de lo triste de la escena —para un observador foráneo— en realidad existe mucha solemnidad y respeto y el impulso de la hija por cantar está motivado por el amor filial, pero al mismo tiempo por el deseo de prolongar el rito. El canto, como ya se ha mencionado, ha acompañado al hombre andino en todos los aspectos de su vida. Desde los alegres y festivos, hasta los tristes y solemnes, como es la despedida de un ser querido. El canto acerca a la hija menor a las divinidades, sean estas de cualquier tipo: el río grande o su padre poseído por el *wamani* y divinizado coyunturalmente.

Rasu Ñiti” dejó caer las tijeras. Pero siguió moviendo la cabeza y los ojos [...] “Rasu Ñiti” movió los ojos; la córnea, la parte blanca, parecía ser la más viva, la más lúcida. No causaba espanto. La hija menor seguía atacada por el ansia de cantar, como solía hacerlo junto al río grande, entre el olor de flores de retama que crecen a ambas orillas. Pero ahora el ansia que sentía por cantar, aunque igual en violencia, era de otro sentido. ¡Pero igual en violencia! (Ibídem)

El detalle de la violencia parece contradictorio con respecto a la solemnidad del momento; sin embargo acentúa la fuerza telúrica que anima a Rasu Ñiti, además de relacionarse con las convulsiones del danzante. Todas las fuerzas que el hombre andino respetaba y en las que creía se unen como en una sinfonía: *wamani*, canto, danza, ritual, ceremonia; fe, destino, muerte, vida..., aparecen una tras otra, para sacudir la escena y dotarla de la grandiosidad que merece:

El ojo del bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos; esa música hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana [...], Rasu Ñiti cerró los ojos. Grande se veía su cuerpo. La montera le alumbraba con sus espejos. (Ibídem)

El danzante, el instrumento musical y el intérprete, mantienen una sincronía perfecta, están conectados por un poder que los manipula para sus propósitos.

Finalmente, Rasu Ñiti muere. Lo curioso es que recién cuando fallece se describe su estatura, sea esta real o solo la apariencia que tiene. Da la impresión de haber sufrido un desarrollo inverosímil, un crecimiento simbólico al morir. Luego, de forma abrupta, su discípulo irrumpe en la escena:

Atok'Sayku" saltó junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos lo estaban mirando. "Lurucha tocó el lucero kanchi (alumbrar de la estrella), del wall-pawak'ay (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los dansak' a la medianoche. (p. 480a)

La intempestiva aparición del danzante joven al lado del cadáver del danzante muerto, sugiere algo mágico; por otro lado, su elevación, aunque explicable y sus pies voladores, que podrían ser parte del lenguaje figurado que utiliza el narrador, no impiden que sea interesante el manejo de la atmósfera en un momento crucial.

La muerte no es tal porque la tradición continúa, el espíritu abandona el cuerpo viejo y sigue viviendo en el cuerpo joven del novel dansak'. Tradición y modernidad, viejo orden y nuevo orden, son solo etiquetas para intentar conceptualizar esta alegoría de la herencia cultural andina.

"Lurucha" inventó los ritmos más intrincados, los más solemnes y vivos. "Atok' Sayku" los seguía, se elevaban sus piernas, sus brazos, su pañuelo, sus espejos, su montera, todo en su sitio. Y nadie volaba como ese joven dansak'; dansak' nacido. (Ibídem)

El júbilo por este renacimiento se expresa de forma muy clara, puesto que el músico se esmera en tocar una melodía compleja y aparentemente contradictoria, pues los adjetivos, solemne y vivo dan la impresión de ser opuestos; sin embargo en el ritual se convierten en una sola entidad. El término "vivos" destaca en este instante de continuidad y legado y es refrendado por la otra palabra clave del fragmento: "Nacido". Así, el instante fronterizo entre muerte y vida, se plasma de forma muy objetiva aquí:

Enterraremos mañana al oscurecer al padre "Rasu Ñiti".
—No muerto. ¡Ajajayllas! —exclamó la hija menor—
No muerto. ¡Él mismo! ¡Bailando! (Ibídem)

Por si fuera necesario confirmarle al receptor del cuento la continuación del legado ancestral y la condición de la muerte como solo una fase o una etapa que no implica finitud, la intervención de la hija del danzante sella de manera definitiva, todo lo propuesto en esta hipótesis.

El otro aspecto que puede ser asociado al tema de la muerte y que contribuye con la contextualización de la historia, es el de utilizar a los insectos como objetos-símbolo (tópico ya expuesto por Arguedas en otros momentos):

Podía verse cómo varias hormigas negras subían sobre la corteza de lambras que aún exhalaba perfume. (p. 472a)

Sobre el fuego del sol, en el piso de la habitación, caminaban unas moscas negras. (p. 473a)

Tardará aún La chirrinka que viene un poco antes de la muerte. Cuando llegue aquí nos vamos a oírla aunque zumbe con toda su fuerza... (Ibídem)

Esa música hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana. (p. 479a)

El color de los insectos, altamente connotativo, contribuye con la tensión y le da al texto el marco adecuado para el desarrollo del argumento.

Vida, muerte, madre; ejes temáticos

Como se ha señalado algunas veces, Joseph Campbell considera también como un factor clave al elemento femenino. De la mujer engendradora a la que menciona Arguedas, surge como una consecuencia obvia, la madre, ya con nombre propio y creadora de todas las cosas, incluida la muerte. El artículo que la define, también es de carácter femenino: “La madre de la vida es al mismo tiempo la madre de la muerte; está enmascarada en los feos demonios de la enfermedad y el hambre” (Campbell, p. 73).

Esta hermandad y afinidad entre la vida y muerte ocupa un espacio en las creencias colectivas y posee un significado de cambio y renovación. Es esencial remarcar que la cosmovisión andina no es la única en percibir este instante fronterizo entre vivir y morir como un espacio de cambio, pero sí es esencial detenernos en la naturalidad con que se acepta la llegada de esta etapa, tantas veces ratificada en el mundo arguediano.

Un paso más entre los antecedentes trazados, nos deja ante otro de los grandes atributos. En la simbología cosmogónica, morir implica renovar las formas percederas o caducas. Dicho de otro modo, se celebra el misterio de la destrucción que es la vida. Así se explica que a muchos de estos seres —por no decir a todos— no les asuste la muerte. (Campbell, p. 76)

La muerte en estas circunstancias va más allá del simple proceso natural y encierra en sí misma el juego de oposiciones entre tradición y modernidad, viejo y nuevo orden, etc.

Recordemos finalmente que, con frecuencia, la muerte resulta un acto regenerador y transformativo. Es lo que sucede en el relato “La agonía de Rasu Ñiti” (1962). En realidad, el anciano danzante expira para resucitar en un discípulo cuyas acrobacias causan admiración. Ahora, el joven Atok’ Sayku (sic.) retoma el espíritu del extinto maestro: “Era él,

el padre “Rasu Ñiti”, renacido, con tendones de bestia tierna [...] nadie volaba como ese joven dansak’; dansak’ nacido. (Iraides, p. 40)

Ese proceso de resurrección no se cumple en el otro mundo. Es decir, muere y continúa su tránsito consciente más allá. No es en esa otra dimensión “vital” en la que el fallecido recupera su “vida” sino que retorna a nuestro mundo, sea de manera individual, propia o transformada en un espíritu que a su vez posee a una persona y la anima con su vitalidad.

Esta percepción de la muerte es plasmada en diversos textos arguedianos, pero donde se manifiesta de forma muy clara y natural es cuando se desea explicar el retorno de un muerto al mundo de los vivos. Lo curioso es que este episodio no causa sorpresa, ni genera algún sobresalto. Por el contrario, es asumido como algo perfectamente normal y hasta cumple con un requisito temporal:

Y cuando moría un hombre, recordando también los tiempos muy antiguos decían: “Nuestro muerto ha de volver dentro de cinco días. Esperémoslo”. Y lo esperaban, transcurridos los cinco días, el muerto aparecía. (Arguedas, p. 156b)

Esta manera de experimentar la cercanía de la muerte, su llegada y posterior retorno a la vida, es una forma de relacionarse con ella como si lo hiciera con otro ser vivo o con una entidad perfectamente tangible y concreta. Ya no se coloca el hombre ante un poder superior; sumiso como ante una fuerza invencible y que lo condena a un destino inexorable, sino que prácticamente coquetea con el mismo, casi como si lo hiciera con una mujer.

Al cortejar a la muerte, se le desafía y, en última instancia, se le derrota. El estoicismo de Rendón frente a la muerte —que constituye un rito de pasaje necesario para una vida nueva, como se ve en la agonía de Rasu Ñiti— y las dimensiones simbólicas que ha adquirido hasta entonces lo hacen sobrepasar su condición de individuo. (Moore, p. 227)

Resulta sintomático que el hombre se defina como tal, en el encuentro con la muerte y sobre todo con su actitud, a la que la estudiosa define como estoica, pero que carece de ribetes trágicos. Ella estaría más vinculada a la fortaleza de espíritu y a la entereza humana que a la resignación efectiva, signo inequívoco de derrota.

Confirmando desde las ciencias sociales este tránsito de vida a muerte, halamos un comentario que sugiere la abolición de esta última:

“Rasu Ñiti” es la historia de un personaje muy andino: el dansak’, el danzante. Lo que me interesa en el danzante son dos cosas muy elementales: el dansak’, la condición de dansak’, de bailarín de las tijeras, es una condición que no nace con el sujeto sino que nace con la transmisión que los wamanis hacen a una determinada persona. En realidad

el dansak' nunca muere, porque el que muere es solamente el soporte del dansak' que es la persona humana, que finalmente se termina por transmitir a otros dansak' en el futuro. En este caso, en el cuento se produce la transmisión de la condición de dansak' a otro personaje que forma parte de este cuento, y es en realidad el wamani. Cuando muere el dansak' se traslada al siguiente dansak'. (Burga, p. 20)

La opinión de Burga confirma el legado ancestral que no se detiene; el ciclo mítico que se prolonga a través del tiempo y de los hombres. Pero existe algo más trascendente aún que lo referido y ello es el concepto que el científico social aquí reseñado posee del *wamani*: esta deidad ya no es solo la fuerza que inspira o motiva al danzante y colabora con su baile, sino que crea una auténtica posesión, lo que convierte al cuerpo del artista en un simple medio, una envoltura que cumple un período y luego es desechada.

La analogía con la cosmovisión religiosa del cristianismo es obligatoria y signa al *wamani* con todos los atributos que en el ámbito judeocristiano se le confiere al alma.

Miguel Ángel Huamán a su vez, comparte el concepto de la muerte que la cosmovisión andina propone y esboza algunas líneas temáticas que se presentan en la producción arguediana:

El texto como situación de discurso, como actividad comunicativa realiza un comportamiento solidario entre hablante y oyente, entre destinatario y lector. Esto aparece claramente en el relato "La agonía de Rasu Ñiti" donde la escritura ética en su proceso se asume como escritura utópica, igualando en diálogo imaginario ambas, el predominio del enunciado de la cultura dominante (referencialidad de la muerte o la división social), con el predominio de la enunciación de la cultura subordinada (reflexibilidad de la vida o continuidad cultural).

Aunque se ha querido ver en este relato nuevamente la violencia de la ausencia y la muerte, así como la denuncia social, nos encontramos ante lo contrario: el júbilo por la presencia y la vida. (Huamán, p. 290)

Esta perspectiva de la muerte como un instante inevitable, pero en el sentido de natural proceso que confirma la humanidad, es representada por la alegría del hecho: algo o alguien acaba, pero al mismo tiempo y por consecuencia, algo o alguien nace. Rasu Ñiti muere, pero solo es una etapa previa para el "nacimiento" de Atok' sayku, a quien el *wamani* ha escogido para continuar el ritual".

Siendo significativa la marca de continuidad que la escritura utópica como significante desencadena, pues el danzante no muere y continuará ejerciendo su cultura en cada nueva lectura: "por dansak' el ojo de nadie llora: Wamani es Wamani". (p. 290)

No hay dolor ante la muerte, es un acontecimiento inherente a la condición humana, tan natural como lo es el nacimiento. Si el nacimiento motiva júbilo, esperanza, alegría y celebración, es coherente que la muerte, que comparte la esencia del ciclo vital del hombre con la aparición en el mundo, cause igual regocijo: se cierra un ciclo y se abre otro. Esto en el mundo dual y cíclico andino es asumido como símbolo de continuidad, de supervivencia.

Huamán apoya su acertado comentario en la cita que efectúa de Blanca R. Montevechio, en su capítulo “Muerte y duelo en los Andes. Interpretación psicoanalítica de la agonía de Rasu Ñiti de José María Arguedas”, que está incluido en su libro *la identidad negativa. La metáfora de la conquista* (Ed. Kargieman, Buenos Aires, 1991):

Ha sabido recalcar la diferencia ante la muerte que implica la cultura andina pues en ella la muerte no es el instante último, la pérdida irreparable, sino un momento esencial en el devenir del tiempo, donde no hay pérdida, ni culpabilidad o pecado. (Ibíd.)

Esta opinión no hace otra cosa más que presentar un balance acerca del ideario indígena, en el que los términos, muerte, vida, nacimiento, culpa, etc. han sido resemantizados por intereses ideológicos y culturales. Es por todo ello que las lecturas que usualmente se hacen del relato que nos ocupa proceden de una mirada externa, occidentalizada, desde la que se aprehenden y se interpretan algunos niveles del imaginario andino, pero no todos:

Para la lectura tradicionalista “La agonía de Rasu-Ñiti” simplemente refiere la muerte de un danzante, en el mejor de los casos la persistencia de creencias ancestrales. Lo que prima en el texto no es la muerte ni la violencia, tampoco la pérdida o ausencia, sino el júbilo y la continuidad. (p. 291)

El término júbilo, que reaparece en las apreciaciones de Huamán, está manejado con sapiencia, porque esta manifestación de alegría concuerda con los rituales fúnebres en los que los pueblos andinos despliegan toda una gama de sentimientos. La exaltación que se ve reflejada en la danza y la música y en la seguridad que la muerte es solo el instante previo a una nueva vida.

Debemos revisar, igualmente, el contexto espiritual y psicológico que rodeó a Arguedas durante la probable génesis de “La agonía de Rasu Ñiti” y hasta qué punto el júbilo del que nos habla Huamán tuvo su contraparte en la propia psiquis del escritor:

En una carta de 1962, que escribiera a la Dra. Hoffmann, Arguedas menciona “un cuento” que había escrito “con la idea de suicidarme, me despedí de la vida escribiendo ese relato que, como usted verá es más un canto a la vida que a la desesperación”. Lo más probable es que se

tratará de la agonía de Rasu Ñiti que fue escrito en 1961 y publicado en 1962. La muerte en este texto es una realidad física y espiritual que atraviesa todos los límites, todas las fronteras. Se acompaña por un momento de sosiego y silencio absoluto, en el que se siente hasta el caminar de las hormigas... (Rowe, p. 170)

El mundo andino que José María Arguedas construyó en la ficción y que posee vínculos ineludibles con el contexto en el cual vivió, no es ajeno a la noción que ocupa nuestra reflexión en este capítulo: “¡Esposo! ¿Te despidés? —preguntó la mujer, respetuosamente, desde el umbral. Las dos hijas lo contemplaron, temblorosas” (Arguedas, p. 473a).

Es revelador que los tres personajes que rodean al danzante son mujeres y que no exista un heredero masculino, directo, a quien Rasu Ñiti pudiera adiestrar en el arte del baile de tijeras.

Tanto la esposa que pregunta “respetuosamente”, como las dos hijas que contemplan “temblorosas” a su padre, no pueden participar del ritual, excepto como observadoras.

La danza de tijeras es un oficio de hombres y solo ellos pueden ser el centro del espectáculo y de la gloria que dicho arte proporciona al ejecutante. Las mujeres no desempeñan un ritual semejante y solo pueden colaborar de manera externa, como ayudantes circunstanciales y mecánicos, pues son mensajeras, o asistentes sin mayor trascendencia: “La mujer se inclinó ante el dansak’. Le abrazó los pies [...] Rasu Ñiti, cuya presencia se esperaba, casi se temía y era luz de las fiestas de centenares de pueblos” (Ibidem).

La actitud de la mujer es muy explícita y va más allá del cariño y de la ternura conyugal. El hecho de postrarse ante el danzante nos exime de una profundización en detalles. Las analogías son inevitables con reconocidas imágenes de la historia, en las que el patriarca ejercía una autoridad muy grande sobre sus mujeres.

Otra semejanza se encuentra en la actitud de subordinación que, ante los emperadores, monarcas y reyes, mostraban los súbditos. Este código está presente también en el universo religioso puesto que toda figura patriarcal y signada por la autoridad que le otorga un puesto elevado en las jerarquías sacras —el Papa por ejemplo— suele inspirar gestos similares.

Demás está decir que en gran parte de las religiones los devotos se inclinan ante su dios, mesías o figuras cercanas en trascendencia.

La esposa de Rasu Ñiti ratifica esta posición al abrazar los pies de su marido, en clara demostración de subordinación con respecto al danzante. Esta escena es seguida en el fragmento por una descripción del poder y la autoridad del dansak’, que era reconocida, esperada y que casi infundía temor. Finalmen-

te, y aunque es una figura literaria, él “iluminaba” las fiestas, adjetivo de gran carga mágica y simbólica:

“—¡Está el wamani! ¡Tranquilo! —exclamó la mujer del dansak’ porque sintió que su hija menor temblaba” (Arguedas, p. 477a).

Si bien la esposa de Rasu Ñiti asume la presencia del *wamani*, su hija no logra siquiera tal percepción y solo tiembla, como lo hizo anteriormente al lado de su hermana. Es incapaz de algún otro movimiento.

El estereotipo que ha marcado a la mujer, atribuyéndole conductas timoratas y cobardes y que solo se ha transformado en un tristemente célebre calificativo: sexo débil, se exhibe una vez más: “—¡El wamani aletea sobre su frente! —dijo Atok’ sayku. —Ya nadie más que él lo mira —dijo entre sí la esposa— yo ya no lo veo” (p. 478a).

Es lógico que el heredero y continuador de la tradición, el nuevo dansak’, posea la cualidad de ver al *wamani*, pero no deja de ser significativo el hecho de que la mujer deje de distinguir su presencia y que además reconozca esa imposibilidad y la asuma con frustración, puesto que ella no la manifiesta abiertamente sino solo para sí misma; resignada, impotente: “Un cuy se atrevió también a salir de su hueco. Era macho, de pelo encrespado; con sus ojos rojísimos revisó un instante a los hombres y saltó a otro hueco. Silbó antes de entrar” (Ibídem).

En el mundo andino los animales juegan un papel muy importante, y como se había presentado en casi toda la obra de Arguedas, las connotaciones que pueden alcanzar por su coloración, actitudes o pretensiones de humanización, son decisivas en el estudio de su contexto.

El animal citado aquí, el cuy, es macho y aunque podríamos concluir que se trata de una coincidencia por la ambigüedad de su aparición, esta misma ambigüedad nos permite inferir una intencionalidad que rebasa el terreno de las casualidades. El cuy no sale de su escondrijo con la típica conducta errática y temerosa, clásica en su especie, sino que “revisa” a los asistentes, en una acción observadora y tal vez, hasta evaluativa. Notemos que el animal pasa por alto a las mujeres presentes y solo mira o pasa revista a los hombres, corroborando así la mayor importancia de ellos con respecto a las mujeres.

El detalle del silbido es un brillante recurso para afianzar esa atmósfera extraña y sobrecogedora.

Aunque rebasa los linderos del cuento estudiado, Arguedas, en su vida privada y tal vez por la ausencia materna, respetaba a la mujer y la veía con simpatía, pero era esa una presencia pasiva observada a la distancia y con la que establecía un vínculo muy particular: “El trato que daba a la mujer y su comportamiento con ella, era algo así como ceremonioso, misterioso, como una cuestión un poco mágica. Era como si él estuviera frente a la virgen María” (Arredondo, p. 23).

Todo ello nos presenta una particular forma de comprender la esencia de la muerte y los elementos culturales que signan la obra de nuestro notable narrador.

Discusión de resultados

La lectura y análisis del relato estudiado, bajo los parámetros de lo Real Maravilloso y del denominado Neoindigenismo, reveló profundas coincidencias entre ambas tendencias literarias, lo cual sugiere que, con algunos matices, expresan variedades regionales del mismo procedimiento.

Un aspecto destacable es que el concepto de la muerte es muy representativo para mostrar la relación entre las dos perspectivas estéticas, pero de ningún modo es el único ni el más trascendente.

Por otro lado, se propuso la lectura preferentemente de un relato de José María Arguedas, pero este modelo investigativo se podría aplicar perfectamente a otros narradores latinoamericanos, para ratificar estos resultados, replicando así el presente experimento.

Conclusiones

La fe desbordada, cualquiera que sea su naturaleza, necesita mecanismos expresivos que puedan interpretarla y canalizarla, de allí que lo Real Maravilloso solo puede existir si a su vez existe una gran fe que lo haga posible y creíble; esa fe es el eje fundamental en el cuento analizado aquí.

Las interpretaciones religiosas del mundo occidental, y en especial las teorías judeocristianas, pueden sufrir una profunda transformación desde la perspectiva nativa y por lo tanto sus conceptos rígidos se ven violentados.

El entendimiento de la muerte en América Latina difiere del occidental y revela unas relaciones muy propias. Con lo que la dicotomía: vida-muerte se convierte en un terreno difuso, perfecto por lo mismo para lo Real Maravilloso. En el universo narrativo de la cultura andina y en el de Arguedas en particular, la presencia del concepto de la muerte, es muy vigorosa.

Referencias bibliográficas

Arguedas, J.M. (2004a). "La agonía de Rasu Ñiti", en Pinilla, C.; *Kachkaniraqmi! ;Sigo siendo! José María Arguedas, textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Arguedas, J.M. (1996b). *Dioses y hombres de Huarochirí* (Traductor). Lima: Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos.

- Arredondo, S. (Enero, 1992). Entrevista de Galo F. González. *Anthropos*, 128, 74-76 & 23-24.
- Burga, M. (1995). “Un zorro que se creía erizo”, en Martínez, M. y Manrique, N. (comp.) *Amor y fuego, José María Arguedas, 25 años después*. Lima:Desco, Cepes, Sur, 15-22.
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Huamán, M. (1995). Amor, goce y violencia en el relato arguediano. En Martínez, M. y Manrique, N. (comp.) *Amor y fuego, José María Arguedas, 25 años después*. Lima. Desco, Cepes, Sur, 289-292.
- Iraides Cruz, P. (enero 1992). Arrojo y heroicidad en algunos personajes de José María Arguedas. En Revista *Anthropos*, 128, 40-42.
- Moore, M. (2003). *En la encrucijada, las ciencias sociales y la novela en el Perú. Lecturas paralelas de Todas las Sangres*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rowe, W. (año). El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura. En Sergio R. Franco (compilador), *José María Arguedas, hacia una poética migrante*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura, Universidad de Pittsburgh, 169-175.

Nueva definición de “vida”: La “vida” es una reacción en cadena que acumula anti-entropía

Luis Bertrand Arbaiza Escalante
dnarb9000@yahoo.com

Luis Piscoya Hermosa
lpiscoya@gmail.com

Resumen

Carecemos de una definición de “vida” satisfactoria, por ello se propone una nueva basada en una hipótesis: La “vida” es una reacción en cadena que acumula anti-entropía. De este axioma se pueden inferir las siguientes consecuencias: Se caracteriza la vida como un fenómeno físico; No hay contra-ejemplos ni individuos intermedios; La anti-entropía acumulada es causalidad material cuyo efecto prolonga la reacción en cadena; Puede haber vida sin células; los virus son vida, los priones no; La vida terrestre empezó con el primer ARN; El proceso de acumulación de anti-entropía es abiótico, la evolución es un caso particular de esto; Reconocer vida extraterrestre no implica el análisis de individuos sino de sus relaciones; La vida puede existir en otras conformaciones de la materia y las especies de reproducción exclusivamente asexual no son vida.

Palabras clave: vida, Epistemología, Exobiología.

Abstract

We lack of a satisfactory definition of "life", for which one is proposed based on one hipótesis: "Life" is a chain reaction that accumulates anti-entropy. From this axiom the following consequences can be inferred: Life is characterized as a physical phenomenon; There are no counter-examples or intermediate individuals; The accumulated anti-entropy is material causality whose effect prolongs the chain reaction; There can be life without cells; Viruses are life, prions are not; Terrestrial life began with the first RNA; The process of accumulation of anti-entropy is abiotic, evolution is particular case of this; Recognizing extraterrestrial life does not imply the analysis of individuals but their relationships: Life can exist in other conformations of matter and the exclusively asexual reproduction species are not life.

Key words: life, Epistemology, Exobiology.

Nueva definición de “vida”: La “vida” es una reacción en cadena que acumula anti-entropía

1 Introducción

La acepción de “vida” analizada corresponde al tema del que trata la biología. No al periodo de tiempo de un organismo, ni a lo opuesto a la muerte ni a la existencia consciente que tienen algunos organismos, o a aquello que perdemos al morir.

1.1 ¿Qué es la vida? problema filosófico, no biológico

Lo que es o no es la vida, debe decirse desde afuera de la biología, pues lo que esta ciencia es, depende de esa definición. Definir la “vida” concierne a la epistemología y más precisamente a la filosofía de la biología. Para Bunge es un problema ontológico-biológico (Bunge, 2000). Para Rinaldi no es un asunto científico:

They point to the key problem that experimental evidence—at least, for extraterrestrial life—is difficult, if not impossible, to obtain, thus making it a speculative rather than an observational science (Rinaldi, 2007, p. 436)

Para Claus Emmeche es un problema semiótico:

As a notion or general idea of life it is seen as a member of a set of definitions bordering science proper and philosophy of nature, here called ontodefinitions. [...] Defining life as biosemiotic processes seems to imply the emergence of functionality as a kind of ‘biological meaning’ in the physical world. (Emmeche, 1998, p. 3)

1.2 Problema general: Falta de definición

En la actualidad no se ha resuelto la definición del concepto de “vida”. Aún está en discusión si los virus son seres vivos. Algunos filósofos de la biología plantan incluso no resolver el problema sino disolverlo, por ejemplo Bunge anota:

Más aun la biología molecular y en particular las teorías de evolución molecular parecen incluso haberse desanimado en una definición de vida, basándose en que no tendría sentido trazar una distinción nítida entre entidades vivas y no vivas: habría una transición continua y gradual. (Bunge, 2000, p. 165)

Otros autores señalan que no hay una definición consensuada y suficiente (Smith, 2016; Tirard, 2010; Cleland, 2010; Regis, 2009).

Sin duda existe una intuición de lo que es “vida”. Pero ¿existe algo en el mundo natural realmente agrupe lo que intuimos como “vida”?

1.3 ¿Definir Vida o ser vivo?

Acaso los “seres vivos” (y no la “vida”) sean los únicos sujetos de análisis científico y epistemológico. Y la “vida” sea una abstracción más propia de la metafísica por su ambigüedad y falta de independencia de los fenómenos concretos y reales. Al modo de que Tarski que solo define las proposiciones verdaderas no la verdad. Bunge argumenta algo análogo:

Un problema concerniente a un trozo de la realidad de manera científica presupone que está tratando con algo real, con alguna cosa real y concreta por lo menos supuestamente, hipotéticamente real, dotado entonces de propiedades relacionadas entre sí por leyes. Así por ejemplo el físico no estudia “el movimiento”, ya lo advirtió Aristóteles, el físico estudia cosas que se mueven no el movimiento en sí, el químico no estudia reacciones químicas, estudia las reacciones entre compuestos, el biólogo no estudia bio-funciones en sí mismas, sino procesos... (Ininteligible), y trata con cosas en procesos de cambio. (Bunge, 1980)

¿Es acaso la búsqueda de la “vida” una búsqueda metafísica? ¿Deberíamos satisfacernos con definir ser vivo?

1.4 ¿Cómo definirla científicamente?

Hay una serie de requisitos formales y materiales que debe satisfacer una definición para ser científica. La definición vida también debe satisfacerlos. Los criterios han sido bien definidos por Mosterin (2000) y por Hempel (1987). Pueden resumirse así:

Formales

- 1.-Permiten hacer explicaciones, predicciones y retrodicciones.
- 2.-Pueden ser descriptivas. Que sirven para describir el significado de un término ya en uso. En ellas el *definiendum*, se explica por el *definiens*, es decir con términos ya definidos que pueden sustituirlo. Son denominadas definiciones descriptivas analíticas.
- 3.- Se puede decir que son más o menos exactas, o incluso verdaderas o falsas.
- 4.- Se debe evitar “círculos”, que definen un término con ayuda de sí mismo.
- 5.- Las definiciones son particiones en sentido matemático, clasificaciones no-solapantes. O sea generan clases de individuos. Ningún individuo debe pertenecer a dos conceptos clasificatorios y debe pertenecer a algún concepto de clasificación.
- 6.-En definiciones operacionales el significado de un término científico indica una operación definida de contrastación.

Materiales

- 7.- Una partición es más fina que otra cuando hace todas las distinciones que esta y algunas más.

1.5 Problemas secundarios

Una serie de problemas de la biología están en suspenso por no tener definición de “vida” por ejemplo:

- ¿Los virus y/o priones son seres vivos?
- ¿Cómo empezó la vida en la tierra?
- ¿Cómo reconocer vida extraterrestre o sintética?

2 Antecedentes

Los autores analizados a continuación, a diferencia de esta tesis, han definido vida como algo en cada organismo. En todos los casos esto ha llevado a contradicciones.

2.1 Aristóteles 1: Vida como algo que puede reproducirse

Aristóteles que define vida como “algo que deja tras de sí un ser semejante a él” (Aristóteles, 2007). Pero Aristóteles describe así, reacciones en cadena y lo

malo de definirla así es que contiene a los seres vivos, pero además contiene otras cosas no vivas como la fusión de uranio o el fuego.

2.2 Aristóteles 2 Automovimiento

En *De Anima* Aristóteles señala a la vida como automovimiento, explica que unas cosas son movidas por algo exterior (inanimadas) y otras por algo interior, estas son las animadas; esta definición alude a la voluntad. Hay que recordar que Aristóteles se refería a los animales y no a las plantas u otras formar de vida. Este es un concepto *naïf* de vida, de hecho los animales y los niños pueden distinguir a los seres vivos de los inertes con este criterio. Es un concepto primitivo y eficiente, pero solo en nivel macroscópico. Las leyes del movimiento de Newton refutan esta visión al mostrar que un objeto puede estar en movimiento sin tener que ser movido por otro (movimiento inercial), lo que convertiría en un ser vivo a un cometa, a un robot o a un juguete a pilas. Y dado que todo objeto que está a una temperatura mayor al 0 absoluto se mueve sin ser movido por otra cosa, todo sería vida.

2.3 Erwin Schrödinger 1944

Para este autor los sistemas vivos son una organización de la materia donde se produce un continuo incremento de orden sin intervención externa (Schrödinger, 1944). El problema es que varios objetos no vivos pueden incrementar su anti-entropía u orden, un ejemplo es la formación de cristales donde las moléculas se ordenan. Otro problema es que Schrödinger se refiere a sistemas termodinámicos cerrados, pero los sistemas vivos son abiertos.

2.4 Maturana: Autopoiesis

Para Maturana

La Autopoiesis es un sistema capaz de reproducirse y mantenerse por sí mismo, una máquina organizada como una red de procesos de producción que a través de sus interacciones y transformaciones continuamente regeneran y realizan la red de procesos que los han producido, y la constituyen (la máquina) como una unidad concreta en el espacio en el que ellos (los componentes) existen especificando el dominio topológico de su realización como tal de una red". (Maturana y Varela, 1973, p, 68)

Pero su definición falla al ser simplemente la definición de una reacción en cadena (dicho en difícil) y la homeostasis. Nuevamente convertiría a todas las reacciones en cadena en formas de vida. Como señala Bunge el termino

Autopoiesis es “un sinónimo extravagante e inútil de homeostasis o auto-organización” (2000).

2.5 Bunge: Biosistemas

Para Bunge la vida es la colección de seres vivos. Bunge admite que su definición solo abarca la vida en la tierra y no es extrapolable a una hipotética vida extraterrestre, con lo que resulta limitada. Admite además que no todas las propiedades de la vida pueden estar presentes en el ser vivo. Tampoco la capacidad de evolucionar es necesaria a sus biosistemas y que seres vivos solo pueden ser células y nada más pequeño. Por ello opina no debe existir el término biología molecular. (Bunge y Hahner, 2000). Señala una lista extensiva de individuos y no una fórmula comprensiva que denote al conjunto. Definir vida como colección de seres con vida implica un razonamiento circular. Su teoría requiere de células y eso dificulta comprender el origen de la vida, dado que estas ya son entes muy complejos y no se puede definir célula sin definir vida. Al no señalar que características son esenciales y proponer que algunos seres vivos podrían tener algunas características y otras no, su teoría se hace imprecisa e infalsable científicamente.

2.6 NASA

Para la NASA y la exobiología “vida es un sistema químico auto sostenible capaz de experimentar una evolución darwiniana” (Benner y Carrigan, 2004). La última parte (evolución darwiniana) lleva a un círculo vicioso pues solo se aplica a seres vivos (poblaciones y genes). Además la misma vida en la tierra evoluciona de otros modos además del darwiniano como por ejemplo el neutralismo, la epigenética y la evolución molecular.

3 Objetivo

Definir vida. Crear una definición fundamental del que deriven todas las características de la vida (teoremas) y que conforme un conjunto que englobe a todos los seres vivos y excluya a los inertes sin excepciones ni estados transicionales.

4 Resultado: Hipótesis general

4.1 AXIOMA 1: La “vida” es una reacción en cadena que acumula anti-entropía

$$\begin{array}{ccc} \text{Ax}_1: & \forall(x) \{Vx & \leftrightarrow & (Rx \wedge Ax)\} \\ & \text{Definiendum} & & \text{Definiens} \end{array}$$

Interpretación semántica de Ax1:

$V(x)$ = df x es vida

$R(x)$ = df es una reacción en cadena

$A(x)$ = df acumula anti-entropía

Para todo proceso x, si x es una reacción en cadena (R) y x acumula anti-entropía (A), entonces el proceso x es vida.

Dominio: vida

TEORÍA DE CONJUNTOS para el axioma 1

Conjunto $V = \{ \forall(x) \mid R(x) \wedge A(x) \}$

Dado el conjunto V (“vida”) reúne los elementos que tienen los predicados R y A

Definiciones de predicados

Definiendum = df Definiens

$R(x)$ = x es una reacción en cadena

$A(x)$ = x acumula anti-entropía

Se cumple el principio de discernibles

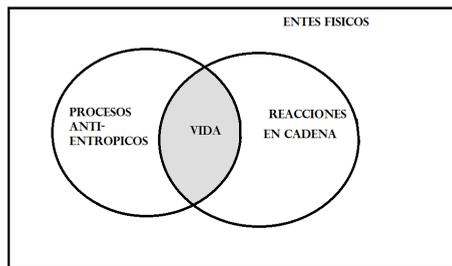


Figura 1. Vida es la intersección de 2 grupos de procesos físicos. La vida entonces es un particular proceso físico con estas 2 propiedades. Fuente: Elaboración propia.

4.1.1 Predicado 1: Reacción en cadena

Una reacción en cadena es una secuencia de reacciones físicas o químicas donde el producto de la reacción causa reacciones adicionales similares a las que le dio origen. Todas consumen energía.

Reacción en cadena	Fuete de energía
Fuego	Desorden de hidrocarburos.
Uranio	Energía del cambio de materia a energía.
Ozono	Rayos cósmicos.

Figura 2. Reacciones en cadena y sus fuentes de energía. Fuente: Elaboración propia.

4.1.2 Predicado 2: Acumulación de Anti-Entropía

Entropía es una medida de desorden o caos en un sistema físico. Según Schrödinger:

At the absolute zero point of temperature (roughly -273°C) the entropy of any substance is zero ...the entropy increases by an amount which is computed by dividing every little portion of heat you had to supply in that procedure by the absolute temperature at which it was supplied and by summing up all these small contributions...You see from this, that the unit in which entropy is measured is cal./C. (Schrödinger, 1944, p. 25)

Formalmente se define así:

$$\text{Entropía} = k \log D$$

Donde k es la constante de Boltzmann ($3.2983 \cdot 10^{-24}$ cal./C) y D la medida de desorden.

La anti-entropía es entropía inversa. Significa que las cosas se vuelven más ordenadas. Por orden se entiende organización y estructura. Su unidad es el $\text{J kg}^{-1}\text{K}^{-1}$ (unidad de masa), y K^{-1} (unidad de energía).

$1/D$ es medida de orden

Logaritmo de $1/D$

$$-(\text{entropía}) = k \log (1/D).$$

El aumento de anti-entropía es pues la acumulación de anti-entropía y significa el aumento de orden o la reducción progresiva de caos en un sistema.

Los tipos de Anti-entropía: En los organismos y en la Vida

Es necesario distinguir dos casos de aumento de anti-entropía:

1.-Aumento de anti-entropía en un individuo. A partir de una célula se acumula complejidad y luego se mantiene (homeostasia). Ha sido tratado por Schrödinger: "What an organism feeds upon is negative entropy" (1944, p. 25) y ya ha sido dilucidado por la bioquímica moderna y no es motivo de esta tesis.

Y

2.- Aumento de anti-entropía en una reacción en cadena de individuos. En la "vida", el orden va apareciendo, conservándose y acumulándose generación tras generación (analizado en esta tesis). A lo largo de las generaciones se va incorporando mayor complejidad y se asume como evolución. La diferencia se ilustra en estas figuras:

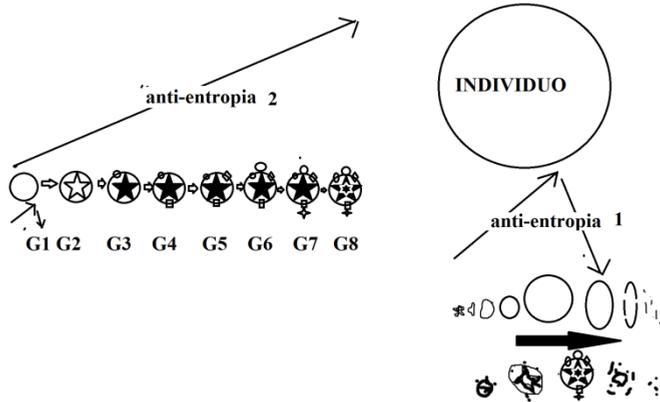


Figura 3. Aumento de Anti-entropía en una reacción en cadena y aumento y declinación de anti-entropía en un individuo. G1, G2... son generación 1, generación 2, etc. Es sobre la primera que versa esta tesis. Fuente: Elaboración propia.

Para que se determine vida deben estar presentes los 2 predicados. No basta uno de ellos.

Procesos anti-entrópicos	Reacciones en cadena	Ejemplos	Dominio
si	no	-cristales -esculpir una obra de arte	NO VIDA
no	si	-fuego -fusión de uranio	
si	si	-caballos -humanos -virus	VIDA

Figura 4. Clasificación de seres naturales en vivos y no vivos. Fuente: Elaboración propia.

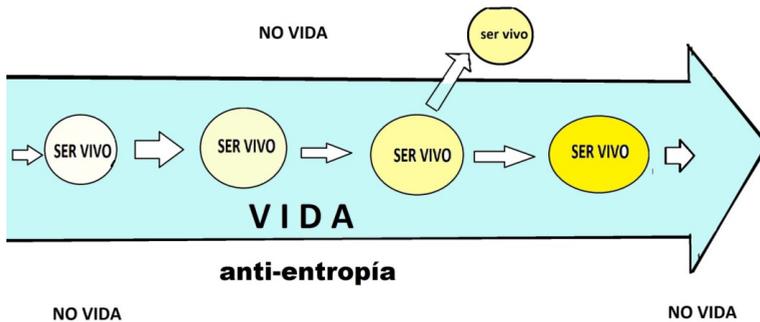


Figura 5. La vida no es algo que este en cada ser vivo, sino algo que pasa con ellos. Los organismos participan de la vida. Fuente: Elaboración propia.

4.1.3 Darwinismo termodinámico

¿Cómo se acumula anti-entropía? Sería por siguiente proceso: La reacción en cadena de la vida es imprecisa, origina copias distintas al azar, se genera diversidad, algunos cambios implican mayor efectividad en la auto-multiplicación de la reacción en cadena (anti-entropía). Necesariamente perduran. La evolución en la tierra se entiende como el cambio de la estructura genética de las poblaciones de seres vivos, y se trataría de un caso particular de darwinismo termodinámico, cuyas diferencias con la evolución son:

-No se adquiere adaptación sino se acumula anti-entropía, complejidad útil (orden).

-No tiene como protagonistas seres vivos sino reacciones en cadena, es decir entes abióticos.

-Puede verificarse en una sola generación a diferencia de la evolución.

De este modo se elude el problema del círculo vicioso en la definición usada.

4.2 Teoremas. Consecuencias de la tesis

Consideramos que la tesis resuelve el problema de la definición y además que varios problemas teóricos de la biología secundarios, que han permanecido sin solución, que se resuelven al asumir esta definición de vida. La solución a estos problemas son teoremas, pues son inferidos o deducidos de esta sin necesidad de agregar más hipótesis. También aparecen nuevas propiedades de la vida que se inferen de esta definición y que han estado invisibles antes. Son los siguientes:

4.2.1 ¿Cómo pueden surgir reacciones en cadena que acumulen anti-entropía (vida)?

Las condiciones necesarias son una fuente de energía, sustancias que reaccionen a esa energía multiplicándose y que esas sustancias sean capaces de acumular anti-entropía u orden capaz de hacer más efectiva su auto-multiplicación. En esta tesis la vida empieza cuando la materia es expuesta a la energía y responde a ella auto-multiplicándose y acumulando orden; es interesante contrastar este modelo con las propuestas de Jeremy England, sobre disipación de energía y acumulación de orden e incluso auto-multiplicación en entes abióticos:

when a group of atoms is driven by an external source of energy and surrounded by a heat bath, it will often gradually restructure itself in order to dissipate increasingly more energy. (Wolchover, 2014)

4.2.2 La Vida es un fenómeno físico

Las dos propiedades propuestas para definir “vida” son propiedades físicas, por lo tanto es un problema físico o resuelto en la Física. No hace falta remontar las leyes de la materia y la energía convencionales para explicar la vida. Ni se trata de un epifenómeno o una característica “emergente” misteriosa.

4.2.3 Los virus son seres vivos, los priones, no

Los virus son reacciones en cadena que acumula anti-entropía. Un argumento contra la idea de que los virus son vida es que son parásitos que usan un metabolismo ajeno, pero con este argumento todos los animales parásitos no serían vida. Por otro lado el concepto de pertenecer parece más bien un criterio humano devenido del concepto de propiedad privada que proyectamos inapropiadamente sobre entes no humanos.

Los priones no son vida porque al igual que el fuego se reproducen y desarrollan, pero no acumulan orden.

4.2.4 La Vida empezó en el primer ARN

Según la tesis, el primer ser vivo en la tierra fue la primera sustancia capaz de ser una reacción en cadena y acumular anti-entropía. Esto fue mucho antes de las primeras células, lo que contradice a Bunge que solo concibe la vida con células. La única sustancia química que se conoce que se forma espontáneamente y es capaz tanto de hacer una reacción en cadena y de acumular anti-entropía es el ácido ribonucleico. Esto coincide con la denominada hipótesis del mundo de ARN y hay evidencia de laboratorio de que esta sustancia es capaz de ser una reacción en cadena y acumular anti-entropía (Cech, 1986 y 1989; Eckland, 1995).

4.2.5 Como reconocer Vida extraterrestre

Reconocer vida extraterrestre solo requeriría reconocer que sea una reacción en cadena y que acumule anti-entropía. Para esta no basta el análisis individuos sino las relaciones o sistemas que estos crean. Los sistemas actuales de detección de vida extraterrestre fallan en este enfoque y por ende son infructuosos. Y en general la exobiología carente de una definición científica de vida, parece no buscar vida extraterrestre sino vida terrestre fuera de la Tierra.

5. Discusión

5.1 Esta definición satisface los estándares de definición científica

Una definición científica debe satisfacer una lista de requisitos. Ahora analizaremos una por una estas demandas, para determinar si la definición de vida propuesta las satisface.

5.1.1 Permiten hacer explicaciones, predicciones y retrodicciones

Esta tesis puede hacer estas 3 cosas:

Explicaciones	-Los virus son vida, los priones no. -La vida tiene 2 propiedades universales y esenciales.
Predicciones	-Si se halla vida extraterrestre esta será compleja. -Necesitará fuente de energía pues toda reacción en cadena la requiere. -Se multiplicará de algún modo por ser una reacción en cadena. -Se podrá hallar formas de vida no basadas en el carbono, incluso sin agua pero nunca sin energía disponible. -Cuando las maquinas aprendan a reproducirse y acumular información independiente de la voluntad humana serán vida. -Si hay otros universos con otras conformaciones de la materia y la energía (Hawking, 2010) la vida podrá existir en ellos si hay disponible energía y sustancias que acumulen anti-entropía y se automultipliquen. Se refuta así el principio antrópico fuerte que supone que este universo esta calibrado especialmente para permitir la vida.
Retrodicciones	Podemos responder a la pregunta de Maturana: ¿Qué empezó cuando empezó la vida? La respuesta es que ciertas reacciones en cadena empezaron a acumular anti-entropía.

Figura 6. Implicaciones de esta tesis. Fuente: Elaboración propia.

5.1.2 Pueden ser descriptivas. Que sirven para describir el significado de un término ya en uso

En ellas el *definiendum*, se explica por el *definiens*, es decir con términos ya definidos que pueden sustituirlo. Es el caso pues hemos definido “vida” (*Definiendum*) como una reacción en cadena que acumula anti-entropía (*Definiens*).

5.1.3 Se puede decir que son más o menos exactas, o incluso verdaderas o falsas

Una definición es verdadera cuando hay algo en el mundo que es así y cuando no hay ningún contra-ejemplo. Es el caso.

5.1.4 Se debe evitar “círculos”, que definen un término con ayuda de sí mismo

El *Definiens* está en términos físicos completamente independientes del *Definiendum*.

5.1.5 Las definiciones son particiones en sentido matemático, clasificaciones no-solapantes

La definición propuesta señala qué procesos son vida y cuáles, no. No existen ejemplos de algo que no sea vida o no-vida. Tampoco hay objetos de transición que pertenezcan a ambos conjuntos. Se refuta así la posición de Bunge sobre una transición gradual entre vida y no vida.

Pertenecen al conjunto Vida	No pertenecen al conjunto Vida
Todas las especies terrestres.	Objetos que no son reacciones en cadena ni acumulan anti-entropía: todos los objetos inanimados.
Virus (adenovirus y retrovirus).	Reacciones en cadena que no acumulan anti-entropía: fuego, priones, especies partenogénicas.
Hipotética vida extraterrestre, artificial o sintética.	Objetos que acumulan anti-entropía pero no son reacciones en cadena: cristales.

Figura 7. Pertenencia y no pertenencia al conjunto “vida”. Fuente: Elaboración propia.

Un caso que merece análisis son las especies que no evolucionan (no acumulan anti-entropía). Por ejemplo la lagartija *Aspidoscelis rodecki* o la planta *Bougainvillea spectabilis* que se reproducen únicamente por reproducción asexual. Ambas no serían vida. Otro caso es de los individuos estériles como las mulas, célibes u homosexuales. ¿No son vida? pues según la definición, “vida” es un atributo de reacciones en cadena de individuos (generaciones, linajes) no de individuos (fértils o no) por lo que no tiene sentido preguntárnoslo.

5.1.6 En definiciones operacionales el significado de un término científico indica una operación definida de contrastación

La operación para identificar “vida” es la siguiente: Se debe poder identificar que se multiplican al absorber energía (reacción en cadena) y que acumulan anti-entropía. Si se encuentran estas dos propiedades hemos identificado vida.

5.1.7 Una partición es más fina que otra cuando hace todas las distinciones que esta y algunas más

Es el caso.

Hace todas las distinciones	Se reproduce. Evoluciona. Es anti-entrópica.
Algunas más.	Vida es un proceso no una sustancia u objeto. Los organismos participan de la vida pero ellos mismos, individualmente, no tienen las dos propiedades de esta. Anti-entropía no es información. Evolución es un caso especial de “Darwinismo termodinámico”

Figura 8. Nuevas propiedades de la vida pueden descubrirse de inferencias hechas partir de este axioma. Fuente: Elaboración propia.

5.2 Anti-Entropía de la Vida e información

Mientras el universo adquiere entropía, la vida adquiere anti-entropía. Esta podría considerarse información dado que ese orden o anti-entropía tiene sentido y es opuesto al desorden (Wiener, 1989). Además las fórmulas de anti-entropía termodinámica aplicadas a vida en esta tesis son semejantes a las que usadas en la física convencional y a las fórmulas de Shannon sobre información.

Anti-entropía	Información
$\text{anti-entropía} = k \log (1/D)$	$W = K \log m$

Figura 9. Semejanza sintáctica entre anti-entropía e información. Fuente: Elaboración propia.

Pero a pesar de su igualdad sintáctica, la diferencia estaría en su semántica como indica Romero (Mattei, 2015). En otras áreas de la física, como por ejemplo en los trabajos de Stephen Hawking sobre agujeros negros, se usa el concepto de anti-entropía como sinónimo de información. Esto nos podría animar a plantear el siguiente argumento:

- 1.-Anti-entropía es información.
- 2.-Acumulación de anti-entropía es acumulación de información.
- 3.-Vida es reacción en cadena que acumula anti-entropía.

Por lo tanto:

- 4.- Vida es una reacción en cadena que acumula información.

Pero no hay seguridad de que la premisa (1) sea verdadera. Esta diferencia semántica puede agravarse en un nuevo terreno como la biología y debemos aceptar que las teorías científicas están inyectadas de semántica y su naturaleza depende de ella. Sin embargo la igualdad matemática muchas veces ha precedido a la unificación de dos fenómenos naturales previamente ajenos uno al otro y que se revelan luego como expresiones particulares de un mismo fenómeno. Por lo que no podemos descartar tajantemente que anti-entropía sea información en biología. Dilucidar este dilema no es crucial para sustentar esta tesis pero si es importante para entender lo que es “vida”.

Lo que es orden y lo que no, implica cierta “mirada humana”; es decir un receptor que identifique el mensaje como con sentido, al arrojar diversas letras al azar una combinación “gergergh” es considerada desorden, pero si se forma la palabra “triangulo” se considera orden. La diferencia entre estas dos cosas es que la primera no contiene información y la segunda sí. Pero solo para una mente que decodifica la señal. En la vida la diferencia estribaría en si una conformación de la materia sostiene o no la reacción en cadena. La anti-entropía en la vida sería causas materiales cuyo efecto prolonga la reacción en cadena.

El aumento de orden termodinámico es siempre a expensas de mayor desorden en conjunto, para no violar la segunda ley de termodinámica. Este proceso gasta energía. ¿Y esta de dónde proviene? En cada organismo proviene de la alimentación y la respiración (mecanismos que desordenan) pero ¿qué se desordena en la acumulación de anti-entropía de la vida? Esta tesis propone que proviene de la copia desordenada. Recordemos que la reacción en cadena de la vida debe ser ineficiente, o no produciría copias diferentes, algunas de las cuales aumentarían la anti-entropía pero la mayoría aumentarían la entropía. El desorden en la producción de gametos en la vida terrestre es un caso particular de esto, llamado recombinación genética que por cada combinación útil produce múltiples ineficientes. La generación de desorden entonces es absolutamente necesaria en la acumulación de anti-entropía de la vida.

6. Conclusiones

1. La “vida” es una reacción en cadena que acumula anti-entropía, por lo tanto la vida no es el conjunto de seres vivos u organismos sino el conjunto de reacciones en cadena que acumulan anti-entropía.

2. Vida es diferente de ser vivo.
3. Todas las características intuitivamente atribuidas a la vida pueden inferirse de este axioma.
4. La vida es un proceso físico con dos propiedades físicas y se puede definir en términos abióticos.
5. Los virus son vida, los priones, no.
6. La vida en la Tierra empezó con el ARN.
7. Las especies de reproducción únicamente asexual, no son vida.
8. La anti-entropía de la vida no es información sino causalidad. A pesar de su igualdad sintáctica o matemática, la diferencia es semántica.
9. El proceso por el que se acumulan anti-entropía es “Darwinismo termodinámico” y está en términos abióticos del que la evolución es solo un caso particular.

Referencias bibliográficas

- Aristotle. (2007). *On the soul*. Consulta el 2 febrero de 2011 translated by J. A. Smith
Recuperado de eBooks@Adelaide <http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/a8so/index.html>
- Benner S. R. & Carrigan M. (2004) Is there a common chemical model for life in the universe? *Curr Opin Chem Biol*. Dec; 8(6), 672- 689.
- Bunge, M. & Hahner, M. (2000). *Fundamentos de Biofilosofía*. (1^{ra} ed). México. Siglo 21 editores.
- Bunge. Mario (s/f) Conferencia dictada en 1980 por en la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=v7Qfp88Hmz8>
- Cleland, C *et al.* (2010). *Does 'life' have a definition? The Nature of Life Classical and Contemporary Perspectives from Philosophy and Science*. University of Colorado Christopher F. Chyba, Princeton University, 326- 339
- Cech, T. R. (1986). RNA as an enzyme. *Scientific American*. Nov;255(5), 64-75.
- (1989). RNA as an enzyme. *Biochem Int*. 1989 Jan;18(1), 7- 14.
- Darwin C. (1921). *El Origen De Las Especies Por Medio De La Selección Natural*. Madrid
- Ed Regis. (2009). *What is life? Investigating the nature of life in the age of synthetic biology*. New York. OXFORD University press.
- Eckland E. H., Szostak J. W. & Bartel D. P. (1995). Structurally complex and highly active RNA ligases Derived from Random RNA Sequences. *Science*. Jul 21 v 269, 364 - 370.

- Emmeche (1998). Defining life as a semiotic phenomenon, *Cybernetics & Human Knowing* 5 (1), 3- 17.
- Hawking, S & Mlodinow, L. (2010). *El gran Diseño*. Barcelona. Crítica.
- Hempel, C. (1987), *Filosofía de la Ciencia Natural*. Madrid. Alianza Ed.
- Mattei, G. (2015) Entrevista A Gustavo Romero: Un Anaximandro Del Siglo Xxi *NEX CIENCIA* Buenos Aires. Recuperado de: <http://nexciencia.exactas.uba.ar/un-anaximandro-del-siglo-xxi>
- Maturana, H. & Varela, F. J. (1973). *De máquinas y seres vivos: una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria S. A.
- Mosterin, J. (2000). *Conceptos y Teorías en la Ciencia* (3ª ed) Madrid, Alianza Editorial
- Rinaldi, A. (2007). Space life holds its breath. Pressured by scepticism, budget cuts and the need to prove itself, astrobiology is coming to a crossroads *EMBO Science and Society Analysis Rep*. May; 8(5), 436- 440.
- Schrodinger, E. (1945). *What is life?* The Physical aspect of the living cell. Cambridge. University Press.
- Smith K. (2016) Life is hard: countering definitional pessimism concerning the definition of life. The history and philosophy of the Origin of Life. *International Journal of Astrobiology*. Volume 15, Issue 4 October, 277- 289
- Tirard, S., Morange, M., & Lazcano. (2010) The Definition of Life: A Brief History of an Elusive Scientific Endeavor *ASTROBIOLOGY* Volume 10, Number 10.
- Wiener, N. (1989) *The Human Use Of Human Beings* London. *Cybernetics And Society* Free Association Books.
- Wolchover, N. (2014). A New Physics Theory of Life. *Quanta Magazine* January 22.

**Juego con el concepto de “obra orgánica”
en *5 metros de poemas*,
de Carlos Oquendo de Amat**

Liz Fiorella León Mango
fiorella.21.25@gmail.com

Resumen

A través del análisis de *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat, se plantea evidenciar un intento de emancipación de la poesía peruana con respecto de los valores formales tradicionales que encarnaban las ideas de perfección y de “progreso artístico”. Creemos que el poeta, basado en una poética expresiva y lúdica, problematizó el concepto de obra orgánica por medio de dos experimentos lúdicos: a) la fragmentación material de la obra de arte como si fuera un juguete; b) la mezcla de diversos estilos artísticos comprendidos en un mismo nivel cual si fueran piezas de juego desancladas de la historia y las individualidades.

Palabras clave: obra orgánica, juego, poética de la expresión.

Abstract

Through the analysis of *5 metros de poemas*, by Carlos Oquendo de Amat, it is proposed to demonstrate an attempt of emancipation of Peruvian poetry with respect to the traditional formal values that embodied the ideas of perfection and “artistic progress”. We believe that the poet, based on an expressive poetic and the play, problematized the concept of “organic book” through two playful experiments: a) the material fragmentation of the work of art as if it were a toy; b) the mixture of diverse artistic styles included in a same level as if they were pieces of game uncoupled from history and individualities.

Key words: organic book, game, poetics of expression.

Juego con el concepto de “obra orgánica” en *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat

Introducción crítica

Desde su edición, *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, sorprendió e incomodó por su estructura y sus juegos tipográficos. Según Rodolfo Milla, los obreros de la editorial Minerva no “se prestaron” por completo para su composición, por lo que el autor tuvo que articularlo personalmente hasta hallar a alguien que continuara su labor (2006, p. 594). La obra, pues, exigía, que el método artesanal de la imprenta se sobredimensionara y complicara. Por esto, Emilio Goyburú “diseñó e hizo el grabado de la carátula en linóleo y con sus propios buriles” (Ayala 1998, p. 155), y luego los obreros debieron pegar los pliegos uno por uno hasta lograr el formato deseado por el poeta. Una vez terminada la edición, el corrector de pruebas Jorge Darmar (Jorge Jiménez Monsalve) realizó la primera nota crítica al libro en una carta fechada el 24 de diciembre de 1928. Eran unas líneas dirigidas a Nicanor de la Fuente (Nixa) en el reverso de los pliegos originales:

¡Hurra, camarada! El Perú va a hallar en este el vanguardismo auténtico. ¡Fíjate bien, Nixa! Ni Peralta, con *Ande*, ni Serafín con sus *Radiogramas* nos han dado un libro como estos cinco metros (¡kilómetros!) de oquendismo cojonudo. Peralta aún tiene firmes vinculaciones con el pasado y en algunos de sus poemas se nota claramente el artificio desesperado por darse en forma y ritmo nuevos. En el Flaco, ¡Flacucho! Oquendo, no hay nada de artificio. Él se da espontáneamente (*sic*) en vanguardismo de verdad, natural y novísimo. ¡Es Oquendo y nada más! (...)

Bueno Hurra, por este libro de Oquendo, que no será dado en páginas sino de largo, largo como un acordeón. Ya lo verás. Va a caer como una bomba. (Milla 2006, p. 282)

La virtud más resaltada en el libro fue su espontánea originalidad, cualidad que en un principio no enardeció los ánimos como esperaba Jorge Darmar, sino que más bien provocó una indulgente recepción. Alberto Guillén le dedicó ape-

nas unas palabras en su *Breve antología peruana*, a propósito del poema “Mar”: “Es de estos muchachos afichistas que vienen a sorprendernos con el polvillo de sus imágenes en los dedos como alegres niños pescadores de luna y mariposas” (1929, p. 95). Es más, tiempo después, en el diario *El Pueblo*, el día sábado 22 de junio de 1933, el mismo Guillén le dedicaría algunas ácidas palabras:

Publicó un libro “Cinco Metros de Poemas” que no era solo una metáfora. Eran efectivamente 5 metros de papel llenos de *disparates* melodiosos, de metáforas *inverosímiles*, de estupendos *dislates* para quitarle la serenidad al burgués. Y me digo: a qué conducen estos *atentados* tipográficos. Hidalgo publicó un libro en que había páginas con una sola sílaba. ¿*Esto es Arte?* Motivo para que el lector se sienta *estafado* o que el compañero tipógrafo maldiga de poetas, de todos los *estrafalarios* del mundo. Con todo, entre esta resbaladiza *granza de circo*, entre esta espuma, y este chi[s]porroteo de los 20 años, insurge auténtico el poeta. Uno que otro verso, uno que otro poema, son la verdad de la vida bajo la risada falsa, apresurada del *clown*. (Guillén citado por *Malvario* 2003, p. 70)

El poeta fue configurado como un lunático del arte que sonríe, cual payaso, luego de estallar una bomba en medio de un concierto burgués, sin preocuparse por las consecuencias de su atentado, sino solo maravillado con su propio arte y su íntima rebeldía. Por esta razón, el primer impulso fue catalogarlo como un “poeta puro” (Sánchez 1931, s/p) o un “poeta dadaísta” en la línea poética trazada por José María Eguren (Romualdo y Salazar Bondy, 1957, p. 633). Sin embargo, Mario Vargas Llosa reivindicó al poeta en el discurso que pronunció en Caracas, cuando recibió el Premio Internacional Rómulo Gallegos el 4 de agosto de 1967. Fue un contexto definitivamente propicio para la reivindicación del escritor latinoamericano como un “rebelde con causa”, que debe representar una “insurrección permanente” en su forma de escribir y vivir. Desde entonces, el “loco” Carlos Oquendo de Amat asumió su puesto merecido en la historia de la literatura peruana, más allá de “falsas purezas”. Incluso, en 1973, Alberto Escobar lo afirmaría, en la línea trazada por José María Eguren y César Vallejo (al lado de César Moro, Martín Adán, Jorge E. Eielson, Xavier Abril y Emilio A. Westphalen), como uno de los “fundadores de una tradición poética propia” (1973, p. 15). De esta forma, se iniciarían diversas investigaciones en torno de su obra centradas en su análisis semántico. No obstante, todavía resta reflexionar aún profundamente sobre el impacto que el juego con el formato de la obra generó en el campo literario peruano.

Antecedentes y objetivo de la investigación

Desde mediados del siglo xx, aconteció una crisis del “pensamiento creador organizado” en el género lírico, la cual se radicalizó durante el desarrollo de la vanguardia. Muchos poetas modernos mostraban su desprecio ante la planifi-

cación de la obra y lo que denominaremos la “obra acabada”, el método, los preceptos impuestos, la disciplina del orden, pues todo ello mellaba en la fertilidad del ingenio. Verbigracia, según el teórico del surrealismo Michel Carrouges, los superrealistas tenían fobia de la Belleza del texto finito: “lo que importa no es construir una obra de arte, sino proferir, como las Sibilas, un verbo profético” (Torre 2001, p. 447); y, en el mismo sentido, el chileno Vicente Huidobro abogaba por el arte de la creación pura en *Pasando y pasando* (1914), donde afirmaba que al poeta debía interesarle “el acto creativo y no el de la cristalización” (1995, p. 213). La obra se visualizará también como la manifestación de la contingencia (lo que puede ser) y lo inacabable; por eso, Theodor Adorno pudo afirmar que toda obra moderna era lo que James Joyce dijo de *Finegans Wake* antes de su edición completa: “*work in progress*” (2004, p. 46).

De esta forma, no es gratuito que entre los años 20-30 y 60-70 algunos parodiaran las “obras organizadas” brindando instructivos, recetarios o simples indicaciones de cómo elaborar un texto poético. En Europa, Tristán Tzara y André Bretón, por ejemplo, exponían instrucciones de cómo escribir poesía dadaísta o textos automáticos para burlarse de la imposición de procedimientos formales; y Marcel Proust privilegiaba lo “desorganizado inorgánico”, manifiesto en su deseo de pintar narrativamente las sensaciones sin jerarquizarlas. En el Perú, fue paradigmático el caso del vanguardista Oquendo de Amat, quien jugó con el lector instruyéndole a “abrir su libro como quien pela una fruta”, es decir, como un elemento orgánico acabado y presto para el consumo, aun cuando este se manifestaba al mismo tiempo como un complejo tecnológico moderno e inorgánico (una cinta cinematográfica-poética compuesta por poemas autónomos). El carácter de su osadía luego sería repetido por poetas como Livio Gómez, que exponía el modo de construir versos como quien procede con un cuerpo orgánico en su texto “Instrucciones para trasplantar metáforas” (1968). Asimismo, Luis Hernández expondría lúdicamente una consigna de creación transgresora del sistema de creación nutrido desde el romanticismo: “Creo en el plagio y con el plagio creo”, a lo cual sumó su tendencia a dispersar asistemáticamente su obra.

Con prácticas como las mencionadas se atacó también la reificación de la obra de arte, incluso la noción misma de “obra” de un modo artístico irónico. En este punto, antes, Marcel Duchamp, en las artes visuales, ya había realizado con sus *ready-mades* los actos de provocación más contundentes contra la sacralización de la obra de arte como “objeto” y presto para el museo y la comunicación de una idea organizada. Más tarde, otros desafíos, entendidos por Alain Badiou (2013) como manifestaciones de “arte contemporáneo” serían los siguientes: i) la propuesta de la posibilidad de una repetición serial de la obra basada en la idea de Walter Benjamin y la reproductibilidad de la obra de arte, como un ataque al *aura* de la “obra-objeto único” producto de un proyecto espiritual; ii) el abandono de la idea de que la obra es algo que debe permanecer en

el tiempo. Se presentan, entonces, obras de estructura frágil y efímeras, cuyos ejemplos emblemáticos son la performance y la instalación.

Todo lo mencionado son muestras de cómo grandes cambios sucedían en el campo del arte, lo cual también involucraría al autor como sujeto creador. Dado lo expuesto, nuestro objetivo es analizar un caso ejemplar de esta crisis que experimentó la “obra organizada” a partir de un acercamiento hermenéutico a *5 metros de poemas*, por lo cual formulamos la siguiente interrogante: ¿cómo el poeta juega con el concepto de “obra orgánica”?

Bases teóricas y método de análisis

Para responder el problema planteado, iniciaremos con un acercamiento teórico al concepto de “obra orgánica”, desde los planteamientos de Julien Benda (*El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina*, 1948), Hans-Georg Gadamer (*La actualidad de lo bello*, 1991), Peter Bürger (*Teoría de la vanguardia*, 2000), Theodor Adorno (*Teoría estética*, 2004) y Jacques Rancière (*La palabra muda*, 2009). Luego, analizaremos en *5 metros de poemas* algunas metáforas ontológicas, basados en los aportes de la Lingüística Cognitiva de George Lakoff y de Mark Johnson (*Metáforas de la vida cotidiana*, 1995), quienes afirman que nuestro sistema conceptual es fundamentalmente de naturaleza metafórica (39), pues la metáfora estructura lo que percibimos, pensamos y actuamos, aunque no siempre seamos completamente conscientes de ello. Así, tenemos metáforas estructurales (aquellas que estructuran un concepto —pensamiento, percepción y acción— en términos de otro [1995, p. 49]; por ejemplo, UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA, apreciable en expresiones como “Atacar los puntos débiles del otro”, “Sus estrategias argumentales están a la vanguardia”), metáforas orientacionales (las que permiten ordenar nuestros enunciados en términos espaciales —arriba/abajo, adelante/detrás, centro/periferia, cerca/lejos—; verbigracia, FELIZ ES ARRIBA y TRISTE ES ABAJO, en expresiones como “Me levantaron el ánimo”, “Caí en depresión”) y metáforas ontológicas (aquellas que permiten entender “nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias” [1995, p. 63], como LA MENTE ES UNA MÁQUINA, en expresiones como “Voy a perder el control”, “Mi cerebro no funciona bien hoy”).

Discusión del concepto de “obra orgánica”

La categoría “obra orgánica” ha recibido otros nombres y ha tenido particulares matices durante el Renacimiento, el Romanticismo y el periodo de las vanguardias. En esta última etapa artística, ha sido llamada “obra sintética” (aquella cuya idea se puede captar de una sola ojeada), por Julien Benda (1948); “obra orgánica, clasicista o simbólica” (por cuanto en ella la unidad dialéctica de lo particular y lo general se manifiesta sin mediaciones), por Peter Bürger (2000);

y “obra cerrada o redonda” (la cual refleja la quimera de un mundo perfecto en una sociedad administrada), por Theodor Adorno (2004). Entre todas esas nominaciones existe un factor común: la concepción de la obra de arte como un organismo vivo, una totalidad dispuesta alrededor de un centro, sin faltas ni ausencias en su estructura, pues en ella aparecen integradas de modo indivisible la parte y el todo según un fin propio. Por ello, el filósofo de la hermenéutica Hans-Georg Gadamer notó su coincidencia con uno de los conceptos aristotélicos de lo bello artístico más conocidos en la Antigüedad: “Una cosa es bella si no se le puede añadir ni quitar nada”¹. Sin embargo, aclaró...

Evidentemente, no hay que entender esto literalmente, sino *cum grano salis*. Incluso puede dársele la vuelta a la definición y decir: la concentración tensa de lo que llamamos bello se revela precisamente en que tolera un espectro de variaciones posibles, sustituciones, añadidos, y eliminaciones, pero todo ello desde un núcleo estructural que no se debe tocar si no se quiere que la conformación pierda su unidad viva (1991, pp. 106-107).

Por ello mismo, otro teórico de la hermenéutica, Roman Ingarden (2005), afirmaba que solo se podía comparar la obra con un organismo vivo en un sentido metafórico, pues un “organismo” además de existir para sí, de modo independiente, también lo hace para su especie, para la cual cumple una función determinada en su conservación. La obra de arte literaria, en cambio, no es un ser vivo ontológicamente autónomo: aunque del mismo modo existen en ella jerarquías funcionales (estratos de unidades semánticas o unidades de sentido dependientes que se ajustan como partes de una sola totalidad construida orgánicamente), ella, pese a su formación concluida, requiere de un lector activo para concretizar su existencia (2005, pp. 97-99). Por consiguiente, Gadamer no veía en la obra de arte moderna una gran distancia con respecto de la “clásica”, en cuanto ambas demandan un tiempo propio y pueden poseer “exactamente la misma densidad de construcción y las mismas posibilidades de interpelarnos de modo inmediato” (1991, pp. 124-125). Ello era un hecho si se consideraba que en la obra moderna aquello que no existía en la coherencia cerrada de su constitución cobraba forma de modo continuo en la interacción hermenéutica entre las expectativas del lector y lo que ofrecía el texto, lo que implicaba que aún “en el momento vacilante [el vaivén dialógico] haya algo que permanezca” (1991, pp. 125).

Por el contrario, lejos de esa visión conciliatoria y desde una perspectiva social y crítica, Peter Bürger optó por resaltar la diferencia: por un lado, en las obras vanguardistas o inorgánicas, se evidencia el principio de construcción, los signos independientes, los fragmentos; por ello, la unidad se manifiesta muy ampliamente y, en caso extremo, solo la produce el receptor: “La obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso esto intentaron los dadaístas), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el

todo característica de las obras de arte orgánicas” (2000, p. 112). Por otro lado, esclareció que las obras consideradas “tradicionalmente” orgánicas tratan de ocultar el artificio de su construcción según el principio de *imitatio naturae*, pues sus autores buscan ofrecer, de cualquier modo, una “apariencia de naturaleza” —verbigracia, los realistas—, y tratan de no evidenciar esa mediación o, al menos, pasarla a un segundo plano, puesto que dichas obras por sí mismas ya se manifiestan como algo vivo, definitivo y suficiente (p. 112), idóneo para insertarse dentro de la Institución Arte en una sociedad regulada, una tradición, un canon.

El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto del arte clásico), maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material solo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista solo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuir un significado. De este modo, el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta. (Bürger 2000, pp. 132-133)

Bürger pudo definir así, por oposición, la obra inorgánica. Para ello, partió del concepto de “obra alegórica” que Benjamin había utilizado para referirse al arte Barroco como expresión de una melancolía propia de una sociedad en decadencia. Esto significó que, por su misma estructura, las obras modernas ya no podían definirse como organismos vivos propios de un contexto determinado, sino como “artefactos” o productos artísticos de los momentos intelectivos del genio que juega con los fragmentos del paisaje cultural (Cfr. Adorno 2004, p. 133); y es que el arte vanguardista no reflejaba un estilo particular de un tiempo histórico, sino que rompía con la sucesión histórica de estilos y procedimientos mezclándolos todos simultáneamente en un solo cuerpo textual. De esta forma, el montaje se constituyó en el principio antitético de la obra orgánica, una muestra de la negación de la síntesis y la totalidad, pues hizo visible las suturas de la creación en la obra moderna, tal y como se aprecia en las manifestaciones expresionistas, surrealistas y dadaístas, las cuales, con sus mezclas heterogéneas, sus *collages*, concretaron dos transgresiones: primero, a partir de la creación fragmentaria y colectiva, rompieron con la idea de que la obra de arte era el producto de una sola subjetividad (piénsese en el “cadáver exquisito”); y, luego, mediante la inclusión de materiales no tradicionales como los domésticos e industriales, socavaron la creencia en que un elemento se adapta vivamente a otro, y destruyeron la unidad impuesta a la que estaba habituado el receptor burgués.

Este, ahora, podía leer-observar cada momento de la obra tanto en conjunto como por separado, consciente del grado de independencia de sus partes y de la pluralidad de sentidos que pudiese surgir de ella².

En palabras de Theodor Adorno, a quien Bürger sigue en sus razonamientos, “En tanto que acción contra la unidad orgánica subrepticia, el principio de montaje estaba organizado para el shock” (2004, p. 222), esto es, para producir en el lector-colaborador un extrañamiento, una relación no automática ni pasiva con la realidad; lo que supuestamente posibilitaría una alteración en la conducta del individuo frente a la praxis vital. El representante de la Escuela de Frankfurt veía pues detrás de ese atentado formal, una intención de desestabilizar el *statu quo* homogeneizante en el cual dominaba la obra orgánica. Y es que visualizaba en esta, una “sospechosa voluntad de ideología”, el reflejo del proyecto de concretar una sociedad organizada (como el de la república platónica, el estado socialista o la industria cultural); una ilusión que detectó incluso en las obras realistas de tono contestatario, las cuales, a fin de cuentas, por su forma, caían en una red de nexos coherentes, seguros y cerrados; es decir, en la quimera de un mundo perfecto. Por ello, percibía en la obra de arte irracional y fragmentaria una admisión de su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío, pero, al mismo tiempo, un modo de revelar la irracionalidad del principio de razón envilecido y una forma de socavar su dominio a través de una protesta provocativa contra la “cosificación burguesa”:

La negación del equilibrio en las obras de arte se convierte en la crítica de su coherencia, de su formación e integración puras. La coherencia se quiebra en algo superior a ella, en la verdad del contenido, que no se contenta ni con la expresión (pues esta recompensa a la individualidad desvalida con una importancia engañosa), ni con la construcción (pues esta es más que análoga al mundo administrado). (Adorno 2004, p. 71)

En virtud de ello, para Adorno, el arte era aquello que “encarna en el mundo administrado lo que no se deja organizar y lo que la organización total oprime” (2004, p. 328). Aun si se pretendiese la neutralización del arte experimental en la sociedad (como lo presumía Bürger, a propósito del arte “neovanguardista”), su libertad y verdadera humanidad solo podía estar garantizada por su constante “vanguardización” y una actitud estética basada en el desinterés, su negativa a servir como ideología al ser humano, no repitiendo el mundo exterior, esto es rechazando toda representación. El sentido político del arte autónomo solo puede manifestarse, en consecuencia, de modo indirecto, limitándose a la *praxis* de su propia autonomía y su fuerza expresiva. La fuerza expresiva de la obra inorgánica, vista así, se basaba en que no pretendía imitar la realidad, sino mostrar lo bello natural de la realidad en sí, mediante la presentación de sus fragmentos-escombros y el trabajo del estilo. Este sería un procedimiento llevado a cabo por Carlos Oquendo de Amat.

Dicha atención al estilo, según Jacques Rancière (2009, pp. 29-37), significó un viraje de una “poética de la representación” a una “poética de la expresión”. Afirmó el filósofo contemporáneo que cuatro principios fueron los cimientos de la poética de la representación. El primero es el “principio de ficción”, afirmado desde la *Poética* de Aristóteles y basado en el rol fundamental de la imitación (representación de acciones) en el poema, que cuenta una historia (remitiéndose a la *inventio* y la *dispositio*) presuponiendo “un espacio-tiempo específico en el que la ficción se propone y se aprecia como tal”. El segundo es el “principio de genericidad”, planteado también por Aristóteles, por medio del cual se afirma que “no es suficiente que la ficción se anuncie como tal. También tiene que ser conforme a un género”, cuya naturaleza se rige sobre todo por lo que representa, es decir, por el tema y por las acciones de los personajes (los espíritus nobles y los comunes), a partir de los cuales se construye la jerarquía de los géneros (epopeya, tragedia, comedia...). Esto conlleva al tercer fundamento, “el principio de decoro”, cimentado en cuatro criterios que evidencian la subordinación de la *elocutio* a la *inventio*: uno natural (conforme a la naturaleza de las pasiones), uno histórico (en concordancia con los caracteres y las costumbres), uno moral (de acuerdo con la decencia y el gusto) y otro convencional (sobre la conformidad de las palabras y las acciones con la lógica de las mismas), según los cuales, quien “ha elegido un género de ficción adecuado, tiene que prestar a sus personajes acciones y discursos apropiados a su naturaleza, y por consiguiente al género de su poema”, ya que “la finalidad de la ficción es gustar”, “provocar tal o cual sentimiento, acción y efecto” a quien la acredita y lograr la verosimilitud. Así, el “edificio de la representación” es jerarquizado, en el cual “el lenguaje debe someterse a la ficción, el género al tema y el estilo a los personajes y situaciones representados”; en otras palabras, es una “especie de república en la que cada quien debe figurar según su estado” (Batteux, citado por Rancière 2009, p. 35). Esta representación se concreta gracias a un cuarto principio, el “principio de actualidad”, por el cual “la palabra como acto” (la palabra puesta en escena —la performatividad—) sostiene el sistema de la ficción poética, puesto que por ella se comprueba su eficacia: “la parte intelectual del arte (invención del tema) gobierna su parte material (el decoro de las palabras y de las imágenes)”, y bien responde a la lógica de la república platónica, donde la retórica ocupaba un lugar principal en relación con la educación y el arte de vivir en sociedad. Esta rigidez normativa evidencia la coerción de los poderes públicos sobre el arte, en palabras de Pierre Bourdieu: la “dominación estructural”. Y fue esta poética la que consolidó el sistema de las Bellas Artes basándose en dos fundamentos: el de la identidad mimética y el del modelo de la “coherencia orgánica”: “Fueran cuales fuese la materia y la forma de la imitación, la obra era ‘algo vivo y bello’, un conjunto de partes ajustadas para converger en un fin único. Este principio identificaba el dinamismo de la vida con el rigor de la proporción arquitectónica” (2009, p. 44).

Esa visión normativa de las Bellas Letras experimentó, según Rancière, un cambio de paradigma a fines del siglo XVIII y principios del XIX con la “nueva poesía”, “la poesía expresiva, [que] está hecha de frases y de imágenes, de frases-imágenes que valen por sí mismas como manifestaciones de poeticidad” (2009, p. 39). Esta se fundó en la inversión de los cuatro principios que regían la “poética representativa” a través de los siguientes aspectos: el primado del lenguaje como potencia de la obra (“el principio mismo del arte”); el principio antigenérico de la igualdad de todos los temas representados (no hay temas bellos ni temas feos, es más, su existencia es insustancial); la indiferencia del estilo con respecto del tema representado (el estilo como esencia de una poética de la “literatura emancipada”), y el modelo absoluto de la escritura, “modelo escriturario” o catedral “porque se trata del monumento de un arte que no está gobernado por el principio mimético” (2009, p. 45), sino por lo que tiene en común con en el espíritu del espectador-lector. Esta absolutización de la literatura y la consecuente sacralización del libro como fruto del trabajo del estilo tuvo como máximos representantes, anteceditos por Víctor Hugo (autor del “libro de piedra”³, *Notre-Dame de París*), a Gustave Flaubert (que trabajó “el libro sobre nada”⁴), Stéphane Mallarmé (que se esforzó en la escritura propia de la Idea⁵) y Marcel Proust (que consolidó la novela moderna, el género de lo que no tiene género: “el libro de vida”⁶). De este modo, a partir del romanticismo, impulsor de esta poesía generalizada, el principio de ficción pasó a ser sustituido por el de fabulación, aquel que alinea palabra y pensamiento sin subordinar una al otro, así como hace coexistir “la vieja concepción dramática de la poesía y una nueva concepción que le otorga una naturaleza esencialmente tropológica” (autor p. 51). Es decir, la ficción empezó a ser visualizada como “figura”, y esta misma poco a poco dejó de entenderse como un mero ornamento conveniente a la representación y la persuasión, y más bien, evidenció su potencia para manifestar un estadio del pensamiento y para contener el espíritu colectivo de un pueblo. Este es el paradigma de la escritura como verdadera palabra viva que expresa mejor la potencia del Verbo hecho carne.

“¿Qué es un poema acéntrico?”: ejercicios del poeta-niño con la forma y la coherencia orgánica

Resulta interesante que Carlos Oquendo de Amat, además de presentar su libro como un elemento orgánico (EL LIBRO ES UNA FRUTA), lo exponga estructuralmente como una cinta cinematográfica (EL LIBRO ES UNA MÁQUINA), un artefacto-juguete tecnológico moderno e inorgánico. De este modo, *5 metros de poemas* evidencia su esencia lúdica, puesto que su autor juega con los significantes y significados involucrados en su esencia experimental. En su estructura, no trasciende la coherencia final, sino solo importa que coincidan en un solo objeto las fuerzas del orden y la fiesta, los principios de la creación y de la destrucción de los sentidos, con un fin renovador y afirmativo. Nos hallamos, por ello,

inmersos dentro de un laboratorio de escritura que nos impulsa a abandonar el estado de la contemplación pura y a revisar nuestros conceptos. El entendimiento del libro como un juguete lingüístico, por lo tanto, trasluce un nuevo concepto de la obra de arte no como un “producto”, sino como una “forma” que se construye en base a la fusión de diversos niveles de experiencia.

Visualizar cada ejercicio del poeta con la forma permite comprender la esencia inorgánica del artefacto construido. Un primer punto que debe ser resaltado es la estructura general del poemario. *5 metros de poemas* es un libro fragmentado constituido por una diversidad de representaciones de paisajes urbanos y naturales en los que se concretan relaciones amorosas, negociaciones comerciales, visitas turísticas, sucesos retrospectivos, etc. Para su realización, el yo poético se autoconfigura como un niño que juega con los fragmentos de distintos escenarios y de la historia cultural. Él es un coleccionista empedernido, un cazador de imágenes, un observador nato cual infante curioso entregado a la percepción pura del universo, que, luego de embriagarse visualmente con los objetos que lo rodean, nos entrega una serie de poemas impresionistas como si fuesen fotogramas, imágenes de una cinta cinematográfica.

En este sentido, por un lado, nos hallamos ante un libro-film, un artefacto tecnológico lúdico en todo el sentido de la palabra. Dicho artefacto se presenta estructurado en una serie con partes consecutivas: un inicio (las instrucciones: “abra el libro como quien pela una fruta”), un intermedio (la interrupción del espectáculo a mitad del cambio de periodo de la acción creativa, 1923-1925) y un final (la biografía o los créditos personales del creador: “Tengo 19 años / y una mujer parecida a un canto”). Sin embargo, a pesar de que se evidencia una estructura mayor organizada en el sentido de una secuencia cinematográfica, no se percibe una dirección unívoca, es decir, una línea argumental única, sino una variabilidad en torno de la temática. En consecuencia, se reafirma la inorganicidad del artefacto, con cuyas piezas el poeta-niño se complace.

Gráficamente, los poemas se presentan como fragmentos de una película discontinua, viñetas alucinadas, que, amalgamadas en una serie aparentemente lineal, desquician al lector que se halla acostumbrado a un discurso narrativo. Son imágenes-textos que no narran un acontecimiento, sino que exponen una serie de fulguraciones dispersas que bailan, de un lado a otro, con el fin de estimular el movimiento febril del ojo del lector como una película de cine lo efectúa al crear escenarios demandantes de una percepción simultánea. De este modo, frente a la poesía convencional, descriptiva, cívica o histórica, por ejemplo, como la de José Santos Chocano, que tenía su fundamento en la historia, Oquendo creó una poesía fragmentaria, basada en la pura expresión y la concepción de las palabras como signos-materias-imágenes.

Por otro lado, cuando el poeta juega con la idea de que su “film” puede presentarse impreso en el papel, se genera que supongamos que también nos

situamos ante una serie de postales hilvanadas. Esto ha conducido a la crítica literaria a comparar el libro con *La Prose du Transibérien et de la petite Jeanne de France* (1913), de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay, y los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo. Por ello, es muy significativo “Film de los paisajes”, en cuanto que lo consideramos una versión sintética de lo que el autor propone en la obra conjunta. En este poema, verbigracia, gráficamente, el verso “Se ha desdoblado el paisaje” refuerza esta idea en torno de la construcción no solo de un fotograma, sino también de una postal poética. Es el primer poema del libro cuyo título y cuerpo ocupan el espacio de dos páginas como si la intención fuera imitar una postal de viajes que se abre para ofrecer impresiones fragmentarias o imágenes turísticas del mundo, su apariencia, su gente, su tecnología, su cultura, etc. Con él, el poeta buscaría estimular el horizonte de expectativas, los sentidos del lector y su imaginación tanto como con una tarjeta postal o una fruta: “film de los paisajes” (la vista), “un poco de olor al paisaje” (el olfato), “se ha desdoblado el paisaje” (el tacto), “el paisaje es de limón” (el gusto); “tocaremos un timbre” (el oído). Al final, este juego con los significantes evidencia el uso de la escritura como una herramienta tecnológica que sirve no solo para transmitir conocimientos acabados u orgánicamente constituidos, sino también para proyectarlos hacia otras significaciones. Como afirmaban los imaginistas, “La poesía no es un organismo, sino un grupo de imágenes” (De Torre 2001, p. 179).

Un segundo punto que debe ser atendido es la estructura interna de los poemas comprendidos como unidades de sentido independientes. En este aspecto, cabe resaltar la mención metaliteraria al “poema acéntrico” que se efectúa en el citado poema “Film de los paisajes” a partir de lo que aparenta ser una nota a pie de página: “Los poemas acéntricos que vagan por los espacios subconscientes, o exteriorizadamente inconcretos son hoy captados por los poetas, aparatos análogos al rayo X, en el futuro, los registrarán”. Creemos que estas palabras son un indicio de la esencia del pensamiento de Oquendo de Amat: el poeta-niño no focaliza (no “con-centra”) su mirada en un objeto determinado durante mucho tiempo, pues lo domina el ansia de captar todo lo demás que lo circunda; no permanece con la posesión de una imagen, sino la transforma; en su mente, no hay orden ni desorden, ni lógica dominante. Dicho esto, el poeta-niño contiene en la mente “poemas acéntricos”, poemas inorgánicos en proceso de construcción, los cuales, indeterminadamente se reconfigurarán como parte de todo proceso placentero de escritura, sin objetivo restrictivo. Por ello, en *5 metros de poemas*, se nos sitúa constantemente ante poemas acéntricos que se construyen y reconstruyen en la imaginación (“los espacios subconscientes”) y solo pueden ser comprendidos por un receptor con la disponibilidad de participar en el mismo juego de recreación fantasiosa. Por tanto, los poemas acéntricos no se hallan “registrados”, canonizados o catalogados en un repertorio literario, y solo pueden ser captados “por los poetas, aparatos análogos al rayo X”, es decir, por

otros poetas-niños modernos capaces de realizar radiografías exploratorias de la realidad sin un fin reduccionista.

“Film de los paisajes” es uno de los textos acéntricos que mejor evidencia cómo el poeta concebía todo elemento circundante como mero signo, materia útil para su experimentación, irreductible a un solo significado y fin. En el nivel fónico, por ejemplo, manifiesta una mezcla despreocupada de palabras de diversa procedencia. Combina el discurso poético (metáforas, sinestesias, hipérbolos) con el discurso cinematográfico (“véase el próximo episodio”), así como también genera un encuentro de palabras de diverso estilo y temática: vocabulario modernista (flores, cielo, estrella, paisaje de limón), léxico moderno (film, automóvil, cubos, golf, timbre, yanquilandia), terminología financiera (cheque, ventas, cartera), etc. Por este motivo y bajo el concepto de que el total de este vocabulario es materia experimental de un “poema acéntrico que vaga por los espacios subconscientes” es que podemos afirmar que existe una relación implícita entre la lógica constructiva de este y otros textos de *5 metros de poemas* con los denominados “cadáveres exquisitos” surrealistas.

Un cadáver exquisito es un juguete textual, un producto de la ejecución de un procedimiento experimental y lúdico (*cadavre exquis*), bautizado así desde que fue llevado a cabo por André Bretón, Tristán Tzara, Paul Eluard y Robert Desnos en su búsqueda de nuevas experiencias poéticas. El resultado era la creación colectiva, espontánea e intuitiva de un cuerpo textual basado en el ensamblaje de imágenes y palabras. La nueva belleza percibida se fundamentaba en el encuentro azaroso de las figuraciones metafóricas e imágenes mentales de los partícipes de su realización, por muy disímiles que pudiesen ser. Como resultado de estas experimentaciones, se formulaban *collages* verbales que evidenciaban su constitución inorgánica, un modo de resistencia a la imposición de toda norma o molde de creación canónica.

Se podría objetar que “Film de los paisajes”, así como todos los textos de *5 metros de poemas*, no es un producto colectivo, una sumatoria de las experiencias de distintos participantes en el juego creativo. Sin embargo, puede comprenderse como una fusión de diversos niveles de experiencia del propio poeta: emociones, sensaciones, ideas, temas, materias, estilos, etc. Oquendo de Amat presenta una acumulación de fragmentos arrancados de diversos contextos, aparentemente unificados por un procedimiento fortuito. Sitúa en escena, ante el lector, el artificio como médula de su procedimiento creativo, su inorganicidad, lo cual genera una deriva de sentidos del mismo modo que un cadáver exquisito lo provoca. No obstante, cabe aclarar que el poeta, como ya se mencionó anteriormente, no era cabalmente espontáneo. Su procedimiento de creación era lógico y selectivo, del mismo modo como los artificios surrealistas no eran del todo caprichosos, puesto que, aunque practicaban la arbitrariedad más elevada y la liberación de la consciencia, exponían un grado de voluntad de

selección. En ello se diferenciaban de los alienados (Cfr. De Torre 2001, p. 439) y se aproximaban más a los niños, por su capacidad para la selección.

En este sentido, Oquendo, como artista moderno, recuperando voluntariamente su capacidad creativa de niño, se emancipó de los valores estéticos establecidos que buscaban la armonía formal y se negó a ofrecer su obra como discurso acabado y homogéneo. Su poema, pues, se presenta como una “forma” no consolidada, sino (es importante repetirlo) en proceso de construcción. Por ello es que podemos hallar expresiones poéticas que interrumpen el discurso o lo desintegran como un niño que desbarata un castillo de bloques, sin otorgar importancia al nivel de elaboración obtenida del cuerpo textual. Un ejemplo de esto son los siguientes versos que, casi al finalizar el poema en cuestión, desbaratan todas las figuraciones establecidas por los enunciados que los antecedieron: “Esto es insoportable / un plumero / para limpiar todos los paisajes / y quién / habrá quedado? / Dios o nada”. Del mismo modo, en el resto de poemas, se presencia el ir y venir de los versos como representación figurativa de la oscilación del pensamiento creativo.

Dicho esto, podemos afirmar que, frente a la comprensión de lo bello como producto de la disciplina y la voluntad compositiva, se problematiza directamente el valor adjudicado a la “técnica”, por medio de la creación de “poemas acéntricos” como objetos de juego que fungen en la literatura con similar donaire que los cadáveres exquisitos. No presentó una destreza, sino varios ensayos que evidenciaron un cierto gusto por la ruina y la heterogeneidad material: experimentó con las materialidades-restos de las corrientes literarias reconocidas (romanticismo, modernismo, indigenismo, surrealismo, ultraísmo, cubismo, dadaísmo etc.), jugó alegremente con ellas, y al final nos ofreció un producto único e innovador.

Conclusiones: el poeta juega con la poética de la representación

Antes de la eclosión de las vanguardias, la literatura peruana era predominantemente representativa, en cuanto que se centraba en la mimesis de la realidad política, costumbrista, social e íntima. Esta poética de la representación se fundamenta en el concepto de “obra orgánica”, un producto textual basado en el principio de *imitatio naturae* (imitación de la naturaleza), gracias al cual se logra un grado de verosimilitud que persuade al lector del campo ficcional representado. La obra orgánica, en este sentido, se manifiesta como “algo vivo, definitivo y suficiente” (Bürger, 2000p. 112), sin carencia ni excedencia, que responde a una lógica constructiva e ideológica, y por lo cual puede ser insertada sin mayor problemática dentro de la Institución Arte. Con esta lógica, muchos escritores que aspiraban integrarse en el canon literario peruano buscaban la conformación de una obra sólida, acabada y bien estructurada, como reflejo simbólico de una organización cultural de la sociedad. En este marco,

por ejemplo, César Vallejo, en su ensayo “Universalidad del verso por la unidad de las lenguas”, evidencia su fe en el establecimiento de un solo sistema político que posibilite el encumbramiento de la obra orgánica:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo; a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere. Como el poema, al ser traducido, no puede conservar su absoluta y viviente integridad, él debe ser leído en su lengua de origen, y esto, naturalmente, limita, por ahora, la universalidad de su emoción. Pero no hay que olvidar que esta universalidad será posible el día en que todas las lenguas se unifiquen y se funda, por el socialismo, en un único idioma universal. (1973, p. 62).

No obstante, Carlos Oquendo de Amat, como un niño que se recrea con su capacidad para la experimentación, jugó precisamente con esa “poética de la representación”, basada, según Jacques Rancière (2009), en principios de ficción, genericidad, decoro y actualidad, heredados desde Aristóteles, que respondían a regímenes de escritura que afianzaban la organización de un estado político. Con sus *5 metros de poemas* desafió el sentido preceptivo de esa “poética” y no respetó ningún régimen estético en específico. Su producción respondió, más bien, a la idea de *poiesis* que manejaba el vate moderno Paul Valéry, como un interés centrado en el “hacer”, el proceso personal, un programa de creación asumido por el artista basado en sus experiencias individuales.

Bajo este concepto, Oquendo objetó los principios del régimen representativo. En primer lugar, se aventuró a refutar el principio de ficción, que se caracterizaba por la imitación, la identidad y la narración de una historia verosímil. Nos presentó su libro no como tal, sino más bien como una fruta. Con ello, desestabilizó las expectativas de los lectores de su contexto, quienes tuvieron que afrontar una remoción del principio de identidad: un libro (A) ya no era un libro (A), sino una fruta (B). Esto se ilustra con su transgresión del formato convencional de los típicos volúmenes de biblioteca y su falta de interés de mostrarlo como un objeto portador de conocimiento decodificable conforme a la seriedad de la inteligencia latinoamericana. El poeta nos situó ante una obra fragmentada y ante una pluralidad de expresiones poéticas sobre distintos escenarios y vivencias: el libro ya no cuenta una historia, sino expresa una serie de emociones para ser disfrutadas. En consecuencia, reconoció, por medio de estos procedimientos lúdicos, la primacía del lenguaje como potencia para crear una obra innovadora.

En segundo lugar, jugó con el “principio de genericidad”, que consistía en la composición de un texto conforme a las características del género. Por ejemplo, si se deseaba escribir un poema, se debían considerar aspectos como la métrica,

el ritmo, la versificación, la temática subjetiva, etc. Sin embargo, Oquendo no constituyó su manifestación literaria conforme con el género anunciado por el título “5 metros de poemas”. No nos hallamos, pues, ante un poemario tradicional del género lírico, sino ante una mezcla de poesía y parodia de una cinta cinematográfica, cuya estructura es reproducida juguetonamente a través de los siguientes aspectos: el anuncio instructivo “abra el libro como quien pela una fruta”, el “intermedio” que divide la obra, y la coda biográfica a manera de créditos de autoría. Nos enrostró, con ello, que no existen temas ni formas específicos que deban ser desarrollados bien en la poesía o bien en el séptimo arte, y que pueden ser combinados.

En tercer lugar, acometió contra el “principio de decoro”, que evidenciaba más que cualquier otro principio la forma en que la *elocutio* o plano verbal se hallaba subordinada a la *inventio* o tema representado. No se limitó a la expresión de una sola modalidad y un solo registro del lenguaje subordinados a una temática específica. Por el contrario, manifestó una serie de términos lingüísticos propios del romanticismo, modernismo, indigenismo y vanguardismos, todos mezclados, no conformes con las acciones, pasiones, costumbres, moral, etc., de los personajes representados. Así, por ejemplo, en el verso “Hoy la luna está de compras”, el aura romántica del satélite no se halla conforme con el sentido materialista de su acción como personaje. Otro caso ilustrativo es el verso “Las nubes son el escape de gas de automóviles invisibles”, en el que un elemento natural (las nubes), típico de alusiones indigenistas (árboles, flores, paisajes, prados, ríos, lluvia), se identifica con una realidad tecnológica no conforme con la esencia de un paisaje natural. Las palabras empleadas en esas expresiones poéticas no responden a la supuesta esencia de los personajes; por ello, atentan contra la verosimilitud del régimen representativo. Tal vez, al mezclarlas, la intención del poeta era dislocar nuestros conceptos y dicotomías establecidos: natural/artificial, campo/ciudad, espiritual/material, tradición/modernidad, etc.

Por último, el poeta atentó contra el principio de actualidad, puesto que su obra, como “palabra en acto”, no fue creada para la declamación ni para satisfacer las demandas de un auditorio. En ella, se evidenció el primado absoluto de la escritura, la palabra muda articulada arquitectónicamente para ser re-constituida en un encuentro individual y silencioso con su espectador-lector. El poeta, de este modo, jugó con la poética representativa que, a partir de sus cuatro principios, se afianzaba en dos fundamentos reconocidos por Jacques Rancière (2009): la identidad mimética y el modelo de la coherencia orgánica, mediante los cuales se definía una obra como “algo vivo y bello”, un texto orquestado de una forma tal que no le podía faltar ni sobrar nada, y por lo cual pareciese un organismo vivo.

En este sentido, la metáfora de la fruta es interesante, pues cumple una doble funcionalidad: ser una parodia de la configuración orgánica del arte y ser una ironía material de los objetos de consumo acabados y dispuestos para una sociedad inmersa en el mercantilismo y la industrialización. Con respecto al primer punto, cabe recordar que la idea del arte como un organismo textual posee sus antecedentes en el romanticismo, periodo literario en el que se reconocía un estrecho vínculo entre el arte, la vida y la naturaleza. El genio romántico asumía que poseía la misma fuerza creadora de la naturaleza. En virtud de ello, el poeta-dios podía crear una obra del mismo modo como la naturaleza podía reunir las condiciones necesarias para la generación de un fruto. No obstante, la obra de Oquendo de Amat es un producto orgánico como una fruta no por hallarse constituido según la normativa de un régimen estético hegemónico, sino porque, como un fruto, es un producto para el deguste, posee una apariencia que fascina, se cultiva y contiene en su interior una semilla con una vida en potencia. Su composición debe entenderse como una unidad expresiva, un germen, un trozo del microcosmos, un objeto finito que contiene, tanto como una semilla, una(s) posibilidad(es) en formación. Por lo tanto, se evidencia que el poeta se inclina hacia una poética expresiva o generalizada, aquella determinada a partir del surgimiento de la nueva poesía o poesía moderna practicada por el poeta-niño, y por la cual se manifiesta la palabra muda inmersa en una deriva de sentidos.

De esta forma, la indicación de que “abramos el libro como quien pela una fruta” invoca a que ajustemos nuestros modos de percepción de la realidad, es decir, que atendamos el texto como si fuésemos niños, para que así no creamos que algo “es” absolutamente o que posee un sentido definido, sino que comprendamos que todo se halla en potencia de ser, aun los objetos ya elaborados por la sociedad técnica: libros, juguetes, etc. Es decir, se desafía lo que existe en acto y se maximiza la diversidad de posibilidades de lo existente.

La premisa que se puede deducir a partir de esta nueva presentación lúdica del arte es la visión material que Oquendo de Amat poseía sobre él, y por lo cual afirmamos que para este poeta LA OBRA DE ARTE ES UN JUGUETE. Él no asumía el arte desde una perspectiva romántica o trascendental, sino en un sentido más físico y sensorial, como un objeto al que podría agarrar, desarmar, rearticular, percibir con los cinco sentidos, etc. Esta es una cosmovisión propia de un niño, quien, en principio, posee una forma de conocimiento basada en una conciencia plástica, por lo cual es capaz de hurgar, manipular y fragmentar su juguete hasta comprender la lógica de su funcionamiento. Asimismo, también es característica suya la inconformidad ante la admisión de un único sentido para sus objetos de juego. Asumiendo estos aspectos, Oquendo fundamentó parte de su experiencia poética en la transgresión del significado unívoco de la obra de arte. Del mismo modo como un infante concibe una caja de cartón no solo como tal, sino también como un juguete, un helicóptero, un automóvil o un barco, el

poeta nos retó a emplear nuestra imaginación para percibir su obra-juguete no solo como un mero libro, sino, dado lo expuesto, como una fruta o una cinta cinematográfica.

Con respecto al segundo punto, creemos que la mención de la fruta alude, además, a la disponibilidad de la obra de arte para el “consumo” de la misma forma que cualquier otro objeto dentro del sistema capitalista. No obstante, el poeta intenta, en un plano simbólico y por medio de su experimentación, desmantelar la subjetividad burguesa que se centra en la búsqueda de utilidad, funcionalidad y reproductibilidad en todos los “objetos acabados” que se le ofertan. Su libro-juguete-fruta es una creación realizada bajo un “principio de placer”, para ser apreciada con juicios de gusto, no para un uso o beneficio. Es más, fue difícil de reproducir editorialmente en su contexto, pues demandó un mayor compromiso con respecto a la revisión de tipos y la amalgama de sus partes unidas como una cinta cinematográfica. Gráficamente, incluso, transgrede la organización de los versos en forma de torre que facilitaba al lector común la comprensión del mensaje dispuesto por el autor. Con sus juegos tipográficos y la personalización artística de su obra, pareciese que tentase llenar de escritura-piezas-de-juego cada espacio blanco de la página de igual modo como un niño distribuye sus legos en los territorios vacíos que halla a su disposición. Se trata de un gesto que evidencia que su interés se halla lejos de la instrucción o funcionalidad y, más bien, cerca del placer.

El acto lúdico de Oquendo, en *5 metros de poemas*, por lo tanto, al presentar su obra como un “objeto” novedoso y seductor (un “artefacto” cuantificable y aparentemente “comerciable”, una fruta dispuesta para el consumo), que refiere a la caída de la poesía y el sujeto moderno en la lógica del mercado, en realidad logró una problematización del mismo, una ironía: la transgresión de las formas artísticas realiza una denuncia burlesca de la cosificación impuesta por el orden burgués y se resiste a la racionalidad utilitaria imperante en el creciente capitalismo de la modernidad histórica. Desde la actualidad, entonces, su juego permanente con la “forma” podría interpretarse no como un mero deslumbramiento (“ofuscación del entendimiento por efecto de una pasión”) ante el progreso tecnológico, sino, por el contrario, como una manifestación de rebeldía de cara a la sociedad, indiferente a la satisfacción de las demandas de un público comprador, y, más bien, exigente de un “lector competente” y con disponibilidad de asistencia, es decir, presto a interpretar el experimentalismo y a aunarse al juego de la creación.

Notas

- 1 En este sentido, por ejemplo, César Vallejo defendía la creación de obras orgánicas, pues, desde su perspectiva, “Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo, a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico. MUERE” (1926, p. 18).
- 2 Sobre la base de este prolongamiento de las posibilidades de significación del poema moderno, Umberto Eco (1992) definió la *poética de la obra abierta*, aquella que presupone un lector que participe activamente en la construcción de la significación del texto.
- 3 Según Rancière, el costo de la humanización de la catedral a través del estilo de Víctor Hugo fue la petrificación de la palabra humana. Así, la novela de la catedral de piedra es un “poema de piedra” en cuanto que es una obra única, intraducible, petrificada como los jeroglíficos, pero capaz de proyectar una realidad finita en lo infinito.
- 4 La noción del “libro sobre nada” responde a la indiferencia con respecto del tema. Flaubert desaparece detrás de su estilo, escribe el libro sin sustancia, “la obra-desierto”; adhiere palabra y pensamiento, y deja que la sonoridad de la frase, los cuerpos, los silencios, los afectos y los perceptos hablen por sí mismos (Rancière 2009, p. 96).
- 5 Para hacer surgir la “noción pura” en el libro de la Idea, Mallarmé habló al espíritu en la lengua del espíritu, a través de ritmos y símbolos. Hizo de la música (“el arte de la anti-representación” p.[152]) la clave de su expresión y creó la poesía visual parecida al poema originario de la comunidad.
- 6 Proust superó la frivolidad estilística de Flaubert con la escritura de un libro de aprendizaje cuya composición se basó en el acoplamiento de libres impresiones puras de la vida, rimas del espíritu organizadas arquitectónicamente de una forma tal que consolida al libro como “máquina ficcional” que “engaña” al lector con lo que le presenta. Con él, la metáfora de la “catedral” romántica (unión de piedra y espíritu) es llevada a su máxima expresión.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. [2.ª ed.]. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.
- Ayala, J. L. (1998). *Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante*. Lima: Editorial Horizonte.
- Badiou, Alain (2013). Las condiciones del arte contemporáneo. Transcripción y corrección de la traducción directa de la conferencia: Brumaria. Buenos Aires: Brumaria. Basada en la conferencia del 11 de mayo de 2013. <http://brumaria.net/documentos/284-las-condiciones-del-arte-contemporaneo/>
- Benda, J. (1948). *El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina*. Buenos Aires: Argos.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. [3.ª ed.]. Traducción de Jorge García; prólogo de Helio Piñón. Barcelona: Península.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Buenos Aires: Planeta.

- Escobar, A. (1973). *Antología de la poesía peruana 1911-1960*. Tomo I. Lima: PEISA, Biblioteca Peruana.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Guillén, A. (1929). Carlos Oquendo de Amat. *Breve antología peruana*. Santiago de Chile: Nacimiento, pp. 95-96.
- (1933). [s. t.]. *El pueblo, 22 de junio*. Citado por *Malvario, revista de literatura y arte* (2003), (3): 70.
- Huidobro, V. (1995). La creación pura. Ensayo de estética. Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Latinoamérica*. México: FCE. (pp. 209-214)
- Ingarden, R. (2005). La combinación de todos los estratos de la obra como un todo y la aprehensión de su idea. *La comprensión de la obra de arte literaria*. Traducción de Gerald Nyenhuis. México: Universidad Iberoamericana. (pp. 97-116)
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. [2.^a ed.]. Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky. Madrid: Cátedra.
- Milla, R. (2006). *Oquendo*. Lima: Hipocampo.
- Oquendo de Amat, Carlos (2007). *5 metros de poemas*. [Edición facsimilar]. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Romualdo, A. & Salazar Bondy, S., eds. (1957). Carlos Oquendo de Amat. *Antología general de la poesía peruana*. Lima. Librería Internacional del Perú.
- Sánchez, L. A. (1931). De junio a junio (s. pp.). *Mundial*, Lima, 5 de junio, 11 (564).
- Torre de, G. (2001). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor Libros.
- Vallejo, C. (1926). Se prohíbe hablar al piloto. *Amauta*, (4), Lima. (p. 18)
- (1973). Universalidad del verso por la unidad de las lenguas. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul, p. 62.

Plataformas modernizadoras en el periodo de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948): revistas y proyectos intelectuales en una Lima *democrática*

Zandor Emerson Zarria Ibarra
zzarria@gmail.com

Resumen

La investigación busca reseñar algunas de las más importantes plataformas modernizadoras que, mediante sus propios mecanismos de producción cultural, buscaron renovar el imaginario cívico, literario y artístico de la ciudad de Lima, correspondientes al periodo democrático de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948). En primer lugar, desarrollamos algunas ideas sobre el contexto cultural de Lima en la época mencionada, además de ubicar las coordenadas ideológicas en que se ubican algunos intelectuales relevantes. En segundo lugar, planteamos una definición del concepto 'plataforma modernizadora'. Finalmente, nos proponemos explicar los objetivos y el desarrollo de las siguientes plataformas modernizadoras o proyectos intelectuales de la época: la revista *Las Moradas* (1947-1949), la agrupación Espacio, la Peña Pancho Fierro (1936-1967), y las revistas *El Correo de Ultramar* (1947) y *Mar del Sur* (1948-1953).

Palabras clave: plataforma modernizadora, proyecto intelectual, lo moderno, producción cultural, revista.

Abstract

The research seeks to review some of the most important modernizing platforms that, through their own mechanisms of cultural production, sought to renew the civic, literary and artistic imaginary of the city of Lima, corresponding to the democratic period of José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948). In the first place, we developed some ideas about the cultural historical context of Lima at the time mentioned, in addition to locating the ideological coordinates in which some relevant intellectuals are located. Secondly, we propose a definition of the concept 'modernizing platform'. Finally, we propose to explain the objectives and development of the following modernizing platforms or intellectual projects of the time: *Las Moradas* magazine (1947-1949), the Espacio group, la Peña Pancho Fierro (1936-1967), and the magazines *El Correo de Ultramar* (1947) and *Mar del Sur* (1948-1953).

Key words: modernizing platform, intellectual project, the modern, cultural production, magazine.

Plataformas modernizadoras en el periodo de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948): revistas y proyectos intelectuales en una Lima *democrática*

1. Introducción: la primavera democrática de 1945

Hacia la segunda mitad de los años cuarenta, Lima verá el incremento paulatino de un grupo de artistas y escritores que, relacionados a la poesía, la pintura, la filosofía o la ciencia histórica, desarrollarán sus prácticas de producción cultural a partir de un interés universalista. Nos encontramos, por supuesto, ante un singular grupo de intelectuales relevantes en sus respectivos saberes, además de que conciben la cultura en términos amplios: un concepto de cultura cuyos cimientos descansan en una idea de universalidad y espíritu democrático. Luis Rebaza Soralez (2017) sostiene que estos escritores y artistas se adscriben a opciones políticas que “consistieron en tomar distancia de posiciones populistas y en afirmar, a su vez, el establecimiento de un sistema democrático, entendido este en el sentido más amplio” (p. 17). El ambiente político de democracia que se empezaba a vivir después de muchos años, aunado al ánimo universal democrático luego de la victoria de los Aliados en mayo de 1945, gestó aún más el espíritu de libertad y la aparición de escritores que, independientemente de sus apuestas culturales, ejercían una voz de cambio que estuviera direccionada por principios ético-democráticos y no por intereses partidarios o políticos. Jorge Basadre (1981) recuerda:

Había surgido ya desde 1945 en la juventud una generación post-aprista. Al social republicanism asociáronse varios entre los mejores exponentes de ese sector, incluyendo grandes figuras de la literatura y del arte posteriores. Dirigió *La Nación*, diario del movimiento hasta noviembre de 1946, Sebastián Salazar Bondy y en el período ulterior Alfredo Cánepa Sardón. Tuvimos la promesa de numerosos senadores y diputados en el sentido de que se incorporarían a nuestro grupo; pero maniobras oscuras hicieron fracasar este enfático anuncio. (p. 715)

Las “maniobras oscuras” a que se refiere Basadre revela la existencia de fuerzas políticas (no pocas) que, sin descanso, trabajaron entre 1945 y 1948 por

desestabilizar el régimen democrático de José Luis Bustamante y Rivero. Este había llegado al poder para iniciar un gobierno excepcionalmente respetuoso de las leyes, la libertad y con una firme voluntad de lograr el desarrollo de la nación a partir de la igualdad de derechos. Para defender este régimen (firme en sus inicios y deleznable con el paso del tiempo), Basadre y otros intelectuales fundan el Partido Social Republicano, cuyo órgano de difusión fue el diario *La Nación*, donde trabajaba Sebastián Salazar Bondy. Él y otros intelectuales como Raúl Deustua, Blanca Varela, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Fernando de Syszlo y Ricardo Tenaud pueden enmarcarse en aquella generación de jóvenes con una consciencia política crítica y no partidaria, “post-aprista”, como dice Basadre, puesto que sus intereses culturales (universales) dialogan con una participación cívica democrática y moral. Todos ellos aglutinan, según Guillermo Rochabrún (2009), una “óptica ético existencial con la que aspiraban a una modernidad universal, humanista y espiritual, antes que racionalista” (p. 370). Su participación será decisiva en algunos proyectos intelectuales de la época: el libro *la Poesía contemporánea del Perú*, la agrupación Espacio y la revistas *Las Moradas* y *El Correo de Ultramar*.

El periodo de gobierno de Bustamante y Rivero significó la apertura democrática plena y la búsqueda permanente de la igualdad de derechos. Julio Cotler (1987) anota que solo entre 1945 y 1947 fueron reconocidos 264 sindicatos en todo el Perú, cantidad que duplica las organizaciones sindicales legalizadas por Manuel Prado en el periodo anterior (pp. 265-266). Del mismo modo, aunque no existía un programa económico claro, el régimen de Bustamante se trazó el objetivo de elaborar políticas sociales que reconozcan los derechos laborales, y brinden acceso a la educación y a la salud pública, todo en aras de construir una mejor economía, pero también un país más integrado socialmente (Cueto y Contreras, 2013, p. 300) Por otro lado, el ambiente de libertad y apertura cultural fue particularmente evidente para la sociedad en su conjunto. Al respecto, Washington Delgado (2008) recuerda el entusiasmo cultural de estos años:

Entre 1945 y 1948, no sólo se abrieron cárceles y fronteras, también se abrieron las ventanas al aire de la cultura. De Europa, de los Estados Unidos, de los otros países latinoamericanos llegaron los libros, las revistas, las películas, las obras teatrales, el pensamiento. (p. 153)

Delgado (2008) recuerda que los jóvenes de aquellos años, congéneres suyos, se vieron muy influenciados por la obra existencialista de Sartre, Heidegger y Camus, así como por las películas europeas que, desde 1945, llegaron de Suecia, Rusia, Inglaterra y Francia, sin olvidar el cine neorrealista italiano de Rosellini, De Sica, Lattuada, De Sanctis y Visconti (p. 153). Incluso ya en 1943 (como lo reseña la revista de arte plástico *Nuestro Tiempo* un año después, es decir, en 1944) se proyectan en Lima películas como *Casablanca* de Michael Curtis, *Crimen y Castigo* de Pierre Chenal, *Jornada de terror* de Orson Wells y

La sombra de una duda de Alfred Hitchcock, la mayoría de ellas adaptaciones de novelas. Las “cárceles”, “fronteras” y “ventanas culturales” que, en palabras de Washington Delgado, se abrieron en 1945 constituyen la consolidación del clima de efervescencia cultural que, iniciado sordamente hacia fines de los años treinta¹, tiene ahora un momento de reflujo gracias al régimen democrático recientemente instalado.

2 Plataformas modernizadoras

En estos años, empiezan a surgir algunas “plataformas modernizadoras”, como las ha denominado Luis Rebaza Soraluz². Entre ellas, destacan la Alianza de Intelectuales Antifascistas, el Frente Democrático Nacional, el Partido Social Republicano, el diario *La Nación*, La Editorial Cultura Antártica, la agrupación Espacio, la Galería de Lima, la Peña Pancho Fierro, y las revistas *Mar del Sur*, *Las Moradas* y *El Arquitecto Peruano*. (Rebaza, 2017, p. 80). A esta lista, nos gustaría añadir las revistas *Historia*, *Nuestro Tiempo* y *Correo de Ultramar*. Aunque en su libro *De Ultramodernidades y sus contemporáneos*³ Rebaza Soraluz no propone una definición de lo que es una plataforma modernizadora, es algo que se puede colegir (no sin cierta complejidad) a partir del contenido de su investigación. En nuestro caso, por supuesto, sí quisiéramos proponer una definición de este concepto: de acuerdo con el contexto que vivía Lima en la segunda mitad de los años cuarenta, una plataforma modernizadora puede entenderse como el espacio físico, escrito, visual o simplemente discursivo que, apoyado por medios propios de la dinámica de la vida cultural y cívica de una ciudad (como las salas de exposiciones, la prensa escrita, la actividad editorial o las reuniones políticas), busca modernizar el imaginario cultural de sus habitantes, ya sea (1) defendiendo los ideales de libertad y democracia (y por tanto la conceptualización de un arte *libre*); (2) promoviendo una apertura a valores culturales contemporáneos provenientes del extranjero; (3) impulsando el reconocimiento de otras tradiciones culturales peruanas (el saber precolombino); o (4) combatiendo las ideologías autoritarias de las clases dominantes, el indigenismo ortodoxo en la pintura, el hispanismo exacerbado o las corrientes que reivindicaban una literatura bajo el yugo político.

Una vez que hemos propuesto una definición de lo que supone una plataforma modernizadora en el contexto de estos años, quisiéramos, ahora sí, plantear cuál fue el desarrollo de estas plataformas en el proceso cultural de la ciudad y qué relaciones podemos encontrar entre ellas, comprendiendo que, en varios casos, se trató de una red de artistas, escritores e ideas que intentaban modernizar el aún incipiente imaginario cultural de Lima. Nos interesa, sobre todo, reseñar aquellas plataformas modernizadoras vinculadas estrictamente al terreno cultural y que se desarrollaron durante el breve periodo democrático de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948), pues fue precisamente esa fase

de la vida política del país la que promovió la creación de estos proyectos intelectuales. Por esa razón, no podremos dedicar un espacio a las revistas *Historia* y *Nuestro Tiempo*^A (cuyo comentario justificaría un estudio aparte). En las siguientes páginas, nos abocaremos a examinar el rol que, en estos años, cumplieron la revista *Las Moradas*, la agrupación Espacio, la Peña Pancho Fierro, y las revistas *El Correo de Ultramar* y *Mar del Sur*.

2.1 *Las Moradas*: el proyecto moderno y cosmopolita de Emilio Adolfo Westphalen

En el primer semestre de 1947, Emilio Adolfo Westphalen inició la publicación de *Las Moradas* (1947-1949). Con un tiraje de solo 1000 ejemplares y distribuida en librerías y quioscos, la revista, en sus dos años de existencia, pudo situarse como un proyecto intelectual moderno y cosmopolita que buscó renovar el imaginario peruano. *Las Moradas. Revista de las Artes y las Letras* abarcó todos los campos vinculados a la cultura: la literatura, el arte, la historia, la arquitectura, la psicología, la filosofía y, en un menor grado, la música. La reflexión crítica será el bastión de esta revista que enarbolará un modo nuevo de entender el arte y el proceso de creación artística. Esto significa dejar de lado condicionamientos locales o particulares como el indigenismo o el hispanismo anticuado; reivindicar toda obra por su renovadora expresión formal; sublimar la experiencia espiritual del individuo como componente fundamental en la creación, y rescatar la tradición precolombina en tanto saber primigenio del hombre y depósito del inconsciente colectivo como alternativa a la racionalidad propia de la modernidad. En ese sentido, la revista dirigida por Westphalen prestará especial atención a las corrientes artísticas y literarias en boga en la Europa de Posguerra, como el surrealismo, el abstraccionismo en la pintura, la arquitectura moderna y el interés por las tradiciones culturales no occidentales. Al respecto, Rebaza Soraluz (2017) ha señalado que, con *Las Moradas*, Westphalen “recupera el proyecto de modernizar el modernismo y hacer contemporáneo el arte en el Perú sirviéndose de instrumentos conceptuales de fuente científica que articulen la multiplicidad cultural y el legado andino”⁵ (p. 73). La revista estará siempre abierta a la comprensión del arte precolombino y las expresiones culturales de los pueblos primigenios americanos. Un hecho que no podemos olvidar sobre *Las Moradas* es que, además de su singular director⁶, esta revista nuclea a un importante grupo de jóvenes peruanos que, en su mayoría, serán fundamentales para la cultura de esos años y las décadas posteriores: Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, Javier Sologuren, Blanca Varela, Ricardo Tenaud, José Durand, entre otros.

Las Moradas proyecta, a lo largo de sus cientos de páginas, la creación de un artista cuya obra esté signada por las esencias y las preocupaciones del espíritu, más que por los condicionamientos cotidianos o contemporáneos: no es el re-

flejo de la realidad lo que inquieta al creador, sino su expresión interior a partir de las circunstancias externas que lo rodean. Con una visión indiscutiblemente moderna, Westphalen presenta, al final del primer número, un pequeño texto que bien puede leerse como un manifiesto de la revista: el cambio, la reflexión y la búsqueda constantes son los pilares de esta nueva empresa:

Cuando salimos a la aventura, a la caza de las presas espirituales, pensamos siempre que habremos de volver a unas MORADAS, donde habrá amparo para lo atesorado, que no habremos de llevar siempre a cuestras. Punto de reunión, para el contacto, para el cambio, para la confrontación de hallazgos, pero lugar donde toda conquista del espíritu, donde todo descubrimiento del arte y de la poesía, de la ciencia y del pensamiento, no habrá de considerarse nunca como un punto final, como un acabamiento, sino como un acicate hacia nuevas conquistas, como un despliegue de posibilidades futuras. (*Las Moradas*, 1947, p. 107)

La discusión, como vemos, jamás estará concluida: será determinada por el cambio constante de afirmación y negación. La reflexión, la crítica y el pensamiento del artista, del intelectual, se verán en esa frecuente duda y pregunta de lo no acabado, pues es el único modo de avanzar hacia el futuro. Recordemos que Octavio Paz (1974), refiriéndose al arte moderno, sostiene una idea similar: “El arte moderno es moderno porque es crítico. Su crítica se desplegó en dos direcciones contradictorias: fue una negación del tiempo lineal de la modernidad y fue una negación de sí mismo.” (p. 194) Es en ese sentido que *Las Moradas* constituye una muestra singular del modernismo o expresión cultural moderna dentro del contexto de la modernidad⁷: una revista que apuesta por el cambio, por la duda, por la libertad de la obra y el flujo cambiante de la mente del artista.

Quisiéramos mencionar también el alto grado de cosmopolitismo que tuvo la revista: su principal anhelo fue modernizar el arte y la literatura en el Perú a partir del contacto continuo con las *nuevas ideas* provenientes de Europa, Estados Unidos y México. En *Las Moradas*, son traducidos, discutidos o reproducidos textos de y sobre Marcel Proust, Soren Kierkegaard, Wolfgang Paalen, T.S. Eliot, Ezra Pound, Alfonso Reyes, Juan Larrea, Leonora Carrington, Pierre Reverdy, Karl Jaspers, entre otros. La traducción, en cierto modo, se profesionaliza y se busca lograr, en el Perú, una comunidad lectora que pueda tener acceso a ideas que el ambiente cultural peruano de la época apenas conoce: el arte abstracto, las expresiones plásticas no figurativas, la arquitectura moderna, la poesía surrealista, las novelas de Kafka y Proust, así como los avances etnográficos que estudian a las culturas precolombinas. Ina Salazar (2011) ha valorado el aporte inmenso de *Las Moradas* y *Amaru*: ambas “inyectaron una energía nueva, estimularon el medio, ampliaron los campos de interés e instauraron una actitud al mismo tiempo exigente, rigurosa y de apertura” que significaba

el importante rol de una revista capaz de “franquear las fronteras localistas y conservadoras” (p. 15). Nos encontramos ante una revista que, similar al caso de *Amauta*, logra establecer una red de comunicación intelectual que permite al Perú estar comunicado con Europa, Estados Unidos y, principalmente, México. Gracias a la presencia de César Moro en este país, *Las Moradas* deviene un foco de atracción al que llegarán las ideas y textos provenientes de autores mexicanos como, por ejemplo, Alfonso Reyes y Agustín Lazo. Finalmente, destacamos, la frecuente promoción de revistas extranjeras cuyos anuncios aparecen al final de cada número de *Las Moradas*⁸. Algunas de ellas son *Letras de México* (México); *Realidad. Revista de Ideas* (Argentina); *América. Cahiers France–Amérique Latine* (Francia); *El Correo de Ultramar* (Lima); *The Tiger’s Eye* (Nueva York); *Orígenes. Revista de Arte y Literatura* (Cuba); *Ciclo. Revista Bimestral. Arte, literatura pensamiento modernos*. (Argentina); *Partisan Review* (New York), y *Prometeus. Revista mexicana de Literatura* (México).

2.2 La Agrupación Espacio

En mayo de 1947, no solo aparece *Las Moradas* en circulación, también se inician las actividades de otra plataforma modernizadora cuyo rol en el arte y la arquitectura es muy importante ponderar: la Agrupación Espacio⁹. Se trata de un conjunto de artistas plásticos y escritores, pero fundamentalmente arquitectos y estudiantes de la antigua Escuela Nacional de Ingenieros (hoy Universidad Nacional de Ingeniería), todos ellos liderados por el arquitecto y periodista Luis Miró Quesada Garland. El grupo tenía como objetivo impulsar una arquitectura y arte modernos en el país, buscando el encuentro del hombre nuevo, el hombre contemporáneo, con su espacio y momento universal: “Entre el mundo de ayer y el mundo de hoy, se ha establecido el origen de la experiencia más honda de la historia; la génesis de un hombre nuevo y la elaboración de su mensaje.” (Agrupación Espacio, 1947, párr. 3). El “mundo de hoy” es el terreno propicio para la ejecución del arte moderno, el cual busca enlazar a la humanidad con su experiencia más profunda y verdadera. Al respecto, José Ignacio López Soria (1997) anota que los miembros de Espacio “afirman la novedad del mundo contemporáneo que consiste, para ellos, en cambios fundamentales que están ocurriendo en los dominios del ser, del conocer y del hacer, y que conducen al descubrimiento del hombre como el valor primordial” (párr. 14).

El fenómeno de Espacio no solo debe circunscribirse, como suele afirmarse, al terreno del arte y la arquitectura. Los miembros del grupo y los allegados a él formaban parte de un ambiente modernizador en la ciudad de Lima¹⁰ que los impulsaba a escribir en diarios y revistas¹¹, organizar conferencias y veladas musicales, ejercer la crítica de arte y literatura, discutir proyectos urbanísticos, escribir memoriales sobre temas culturales a las autoridades políticas, asistir a

reuniones de la Municipalidad de Lima, entre otras actividades (López Soria, 1997, párr. 25).

Por otro lado, debemos ponderar que los principios de Espacio deben su creación al libro *Espacio en el tiempo: la arquitectura moderna como fenómeno cultural* (1945) de Luis Miró Quesada Garland, así como a las propuestas modernas de Le Corbusier (base conceptual también de Miró Quesada) y el “no-estilo”, ya vigentes en Europa en años anteriores. La declaración de principios de Espacio publicada en *El Comercio* el 15 de mayo de 1947 nos ofrece una orientación de su propuesta estética y cultural:

El arte, como medio de manifestación integral y vivencia más propia de la naturaleza humana, resume e integran casi su totalidad la comunicación del ser contemporáneo y se realiza para definirlo. En él se desarrolló todo un proceso espiritual y material, ya no como la historia objetiva y narrativa de un simple transcurrir de normas, sino como la realización cuidadosamente elaborada de estos procesos, por la actitud del hombre frente a ellos. El arte no expresa una forma en sí o por sí, sino el total de una experiencia humana ante los esenciales valores que integran el campo dinámico del ser. (párr. 4)

Esta concepción del arte como parte de un proceso espiritual que responde al “total de la experiencia humana” es una consigna moderna defendida por los intelectuales y artistas que luchan por encauzar los senderos de la cultura y la democracia en la Lima de aquellos años. Además de los arquitectos¹² que firman la declaración de principios de Espacio, hay una lista de adherentes, en la que pueden leerse los nombres siguientes: Samuel Pérez Barreto, César de la Jara, Xavier Abril, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueras, Raúl Deustua, Carlos Alejandro Espinoza, Emilio Herman S., Leopoldo Chariarse, Miguel Grau Schmidt, Joao Luiz Pereira y Luis León Herrera. Esto confirma, por supuesto, que la Agrupación Espacio estuvo ligada, desde su fundación, a un conjunto de poetas, artistas e intelectuales que serán decisivos en la creación y preparación de las plataformas modernizadoras que ahora nos atañe¹³. Varios de estos escritores estuvieron relacionados a los medios de comunicación escrita, lo que coadyuvó al flujo y mayor difusión de sus ideas. Fernando de Szyszlo (2016) recuerda:

Una parte importante de lo que sucedió con todo ese movimiento que surgía entre los artistas e intelectuales peruanos más vanguardistas fue la difusión que le dimos a todas esas ideas. De alguna manera nos apoderamos, o propiciamos, las posiciones estratégicas de la comunicación cultural. Porque no solamente íbamos obteniendo la información y los conocimientos, sino que queríamos compartirlos para mejorar el nivel, sin duda. En eso tuvimos muchas ayudas. Los diarios *El Comercio* y *La*

Prensa nos dieron mucho espacio. La sección cultural de *La Prensa* era dirigida por Pepe Durand Flórez. (p. 81)

José Durand Florez, joven investigador en historia y literatura, también participó en *Las Moradas*, en la que escribieron De Szyszlo, Sologuren, Varela, Eielson y Salazar Bondy, siendo estos dos últimos colaboradores asiduos de *La Prensa* y *La Nación*. Lo mismo podemos decir de la participación de todos ellos en revistas como *Mar del Sur* (1948-1953) y *El Correo de Ultramar* (1947). Asimismo, gran parte de las ideas de Espacio fueron difundidas gracias al diario *El Comercio*, en ese momento dirigido por Luis Miró Quesada de la Guerra, padre de Luis Cartucho Miró Quesada, impulsor y líder de la mencionada agrupación. Espacio pudo canalizar, así, sus manifiestos y comunicaciones a través de artículos semanales en *El Comercio* entre 1947 y 1950, tras lo cual el grupo funda una revista propia, denominada *Espacio*, que funcionaría como órgano de comunicación oficial.

2.3 *El Correo de Ultramar*: una revista singular en 1947

El Correo de Ultramar. Quincenario de Letras, Artes e Información es acaso una de las publicaciones más singulares de la época. Estuvo dirigida por Jorge E. Eielson y Jean Supervielle, agregado cultural de Francia e hijo del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle¹⁴. La revista se presenta como quincenario y, a diferencia de otras publicaciones culturales de la época, su formato es grande, tipo tabloide, de mayores dimensiones que las del diario *El Comercio*. *El Correo de Ultramar* constituye un importante enlace con la cultura europea y francesa del momento; la revista nace con dos propósitos claros: informar sobre “los acontecimientos humanos allende los mares” y conectar al público limeño con “la vida espiritual que se desarrolla, no solo en Francia y en el Perú, sino en todo el mundo, conforme lo requiere un sentido más profundo y unitario de la cultura” (*El Correo de Ultramar*, 1947a, p. 1).

En sus cuatro únicos números (aparecidos en los últimos meses de 1947), *El Correo de Ultramar* recorre los caminos actuales de la literatura y el arte principalmente europeos: textos sobre Picasso, el surrealismo, la pintura francesa actual, el existencialismo, Gérard de Nerval, Rodin, Sartre, Proust, Kafka, y la poesía de Pedro Salinas son solo algunos de los tópicos desarrollados. También, por supuesto, se presta atención a autores nacionales, aunque en menor grado que los referentes europeos: Eielson, Salazar Bondy y Vallejo. Sobre la vida y obra de Vallejo, destacamos el ensayo de Westphalen “Un poema de Vallejo vertido al francés” y una curiosa convocatoria lanzada por Ernesto More, director del espacio radial *Ecos de Francia*, en la que se solicita al público el envío de testimonios y recuerdos de aquellos que hubieron de conocer a César Vallejo a fin de leer sus trabajos en una audición pública. Esto constituye una característica importante de la revista: además de la difusión sobre la actualidad cultural

del exterior (principalmente europea y francesa¹⁵), se propone ser un espacio de integración y producción de valores culturales en Lima, ya sea con actos públicos como este o la convocatoria lanzada desde el segundo número llamada “Encuesta sobre existencialismo”, cuyo contenido supone básicamente preguntas para acercar al público a esta corriente filosófica proveniente de Europa. El valor más perseguido por los editores de la revista es conectar al público lector con estas corrientes y tendencias actuales, consideradas como hitos fundamentales de la cultura universal, así como encontrar los medios de universalizar nuestro propio legado:

El momento decisivo ha sido aprovechado por un grupo de jóvenes del Perú, los que ahora presentan “El Correo de Ultramar”, quienes ofrecen sus páginas con el exclusivo fin de alcanzar un mayor contacto de la cultura universal con la nuestra, y lo que es más imperioso aún, con el fin de trabajar por una vigencia más universal de nuestra cultura. (El Correo de Ultramar, 1947a, p. 1)

Aunque en los tres primeros números figuran como redactores Raúl Deustua, Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren y Ricardo Tenaud, este grupo se amplía en el último número con la presencia de José María Arguedas, Jorge Bresciani, Enrique Iturriaga y Fernando de Szyszlo¹⁶. Así vemos uno de los varios puntos de diálogo que esta revista mantiene con *Las Moradas*: la mayoría de estos escritores y artistas (varios de ellos de generaciones distintas) participan en ambas revistas; la presencia de Westphalen es evidente; los valores culturales y estéticos, así como los artistas reseñados, son en varios casos los mismos¹⁷; la pléyade de escritores y redactores está vinculada, como hemos visto ya, a las dos revistas y también a la Agrupación Espacio. Finalmente, nos interesa anotar que *El Correo de Ultramar* impulsa a otra plataforma de modernización cultural de indiscutible relevancia en esos años:

El mismo día que quedaba cerrada esta edición, abrió sus puertas la nueva galería de arte del señor Francisco Moncloa, con la denominación indicada. El noble esfuerzo ha sido recibido en la forma más cordial y con un éxito sobresaliente en el ámbito cultural y artístico de esta ciudad, que, hasta la fecha, carecía de una sala de exhibición permanente, al estilo de las grandes metrópolis. (El Correo de Ultramar, 1947b, p. 3)

La institución mencionada es la Galería de Lima, fundada en 1947 y considerada como la primera galería de arte en la ciudad, ya que antes las exposiciones se realizaban en academias de música o institutos cuyos espacios no estaban inicialmente preparados para esta tarea¹⁸. Así, se intentó cubrir “este vacío indudable de que adolece nuestra ciudad —peligroso para el desarrollo de nuestro arte pictórico—, [que] viene a llenarlo una nueva empresa que se propone instalar una galería de tipo moderno” (El Correo de Ultramar, 1947c, p.

3). 1947 resulta así un año significativo debido a la aparición de las plataformas modernizadoras arriba reseñadas, considerando que, un año antes, en 1946, la editorial Cultura Antártica, dirigida por Raúl Porrás Barrenechea, había ya gestado la aparición de dos libros importantes que discutirían la necesaria renovación de los conceptos y los motivos de la creación poética y pictórica: *La poesía contemporánea del Perú* y *La pintura contemporánea en el Perú*. El primero, preparado y editado por Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren, reclama y reivindica una poesía escrita a partir de criterios puramente poéticos y donde no existan condicionamientos sociales, raciales o determinantes culturales específicas¹⁹. El segundo libro fue escrito por Juan Ríos, autor teatral y crítico de arte, director de la revista *Nuestro Tiempo*, en cuyas páginas apuesta por una pintura independiente. Es en esa revista donde Ríos publica los primeros fragmentos de su futuro volumen *La pintura contemporánea en el Perú*.

2.4 La Peña Pancho Fierro: la presencia del Perú *otro*

La modernización cultural en los años cuarenta no estuvo limitada solamente al encuentro del Perú con valores culturales foráneos, sino también a la búsqueda constante del saber proveniente de ese *otro Perú* tantas veces ocultado y a veces vilipendiado. En las décadas anteriores, el indigenismo había cumplido un papel importante en la valorización de la cultura andina, así como en la búsqueda de la modernización del país en tanto se esperaba la reivindicación social del indio. En ese sentido, la escuela indigenista en la pintura, la prédica política de Mariátegui y la obra de intelectuales como Luis E. Valcárcel y José Uriel García supuso el ingreso del tema andino en el espectro cultural del Perú. Sin embargo, es cierto que, todavía en los años 40, existían prácticas culturales propias de las élites letradas y la cultura oficial que no reconocían el alto contenido simbólico y la riqueza artística que guardaban las manifestaciones de las culturas aborígenes. Kelly Carpio y María Eugenia Yllia (2006) afirman que, en los años 40, es muy frecuente la “dificultad metodológica para describir el arte popular”, llegando a ser normal una situación como la descrita:

En 1940, la prensa da razón de una exposición —probablemente la primera— de toros, platos y figurillas ecuestres de cerámica de Pucará presentada en la Peña Pancho Fierro. Según relataba el cronista, la muestra “reboza la espontaneidad de un arte sencillito, infantil si se quiere”. Este tipo de argumentos teñidos de prejuicios decimonónicos de la antropología evolucionista, no eran exclusivos arte popular, pues en 1954, personalidades “entendidas” en arte como el arquitecto Luis Miró Quesada los seguirán arrastrando al describir las telas pintadas prehispánicas de la Cultura Chancay exhibidas en el Instituto de Arte Contemporáneo, IAC.

Incluso los mismos indigenistas padecían de este tipo de estorbos conceptuales, pues la carga estética del arte popular era difícil de precisar sin establecer categorías de valoración. (Carpio e Yllia, 2006, pp. 48-49)

En efecto, la “carga estética” del arte popular y las manifestaciones culturales de las civilizaciones precolombinas no era aún un tema ampliamente comprendido. En ese sentido, una institución que batalló para lograr revalorar el arte popular fue la Peña Pancho Fierro, fundada en 1937 por las hermanas Alicia y Celia Bustamante (esposa de José María Arguedas durante varios años). La Peña, ubicada en el centro de Lima, constituyó un lugar fundamental desde el cual el saber de la cultura andina irradió a distintos artistas, intelectuales y escritores limeños e incluso extranjeros²⁰. El lugar funcionó como sala de exposiciones artísticas, punto de encuentro y sobre todo salón de discusión intelectual. Además, gracias a la apertura mental de las hermanas Bustamante, la Peña Pancho Fierro (1937-1966) fue un centro cultural que albergó incluso a artistas y escritores que, en algún momento, habían discrepado de la pintura indigenista, como es el caso de César Moro (Carpio e Yllia, 2006, p. 48). Fernando de Szyszlo (2016) sostiene también que, a pesar de la firme convicción izquierdista de las hermanas Bustamante, muchas personalidades del mundo del arte y la cultura eran admitidas en la Peña (p. 43). Al respecto, Carpio e Yllia (2006) anotan:

El testimonio recogido por José Ricardo Respaldiza describe bien lo que allí sucedía: “Sabogal sentado en una de las bancas —durísimas— frente a César Moro y Emilio Westphalen. El indigenismo y el surrealismo bebiendo del filtro mágico de la Peña: un delicioso pisco de frutas, receta secreta de Alicia o Celia”. (p. 48)

Westphalen era muy amigo de José María Arguedas y las hermanas Bustamante, lo que explica su presencia en la Peña desde los años iniciales. Sabemos que a la Peña Pancho Fierro asistieron varios pintores e intelectuales y también, por supuesto, varios redactores y colaboradores de *Las Moradas* y *El Correo de Ultramar*, entre ellos Arguedas, Sologuren, Federico Schwab, César Moro, Ricardo Tenaud, De Szyszlo, Blanca Varela, Eielson y Cueto Fernandini, así como intelectuales provenientes del extranjero: León Felipe, Pablo Neruda, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Corpus Barga y Margarita Xirgu²¹. La Peña constituyó un faro cultural que no solo se limitó al intercambio intelectual y la revaloración de la cultura andina en Lima, sino que fue un factor decisivo en la poética de un grupo de jóvenes autores (De Szyszlo, Sologuren, Salazar Bondy, Eielson) que, en años posteriores, incorporó a su obra la vertiente cultural de las civilizaciones peruanas ancestrales: “En esa época ellos ponen énfasis en el estudio estético de una cultura europea que aprecia el arte americano precolombino y esto los diferencia de quienes los anteceden puesto que aquellos enfatizan el estudio social del mundo andino contemporáneo.” (Rebaza Soraluz, 2000, p.

119) Todos ellos, en conjunto con Arguedas y Westphalen, conformarán una suerte de comunidad intelectual que empieza a revalorar el arte precolombino en el contexto de una Lima que, como refiere Francisco Stastny (1981), empieza a consumir más objetos de arte andino, como textilera o artesanía (p. 88).

2.5 1948: *Mar del Sur* y la liquidación de los proyectos intelectuales modernos

Como vemos, gran parte de estos intelectuales interactuaban en la Peña, así como escribían en importantes diarios limeños y revistas culturales de la época: *El Comercio*, *La Crónica*, *La Prensa*, *Las Moradas*, *Correo de Ultramar* o *Mar del Sur*. Precisamente, antes de finalizar nuestro trabajo, es necesario reseñar *Mar del Sur* (1948-1953). Esta revista cumple un rol destacado en estos años: sus páginas sirven como espacio de publicación para intelectuales ya mayores o de relativa madurez, como Alberto Tauro, José María Arguedas, Guillermo Lohmann Villena, Jorge Basadre, Raúl Porras, Luis Jaime Cisneros, Estuardo Núñez, Aurelio Miró Quesada, Enrique Peña Barrenechea, Manuel Moreyra Paz-Soldán, Francisco García Calderón, Martín Adán, E. A. Westphalen, Héctor Velarde y Paul Linder, al tiempo que es también palestra de nuevos valores literarios: André Coyné, S. Salazar Bondy, Blanca Varela, Leopoldo Chariarse, Raúl Deustua, Washington Delgado, Pablo Guevara, Luis Loayza y Abelardo Oquendo. De alguna forma, esta publicación, que aparece en octubre de 1948, supone un encuentro intergeneracional de intelectuales y escritores, por cuanto abarca dos momentos de la vida cívica de la ciudad: su trayecto vital se inicia en los meses finales del periodo democrático de Bustamante y termina en momentos convulsos durante la dictadura de Manuel Odría (1948-1956). Recordemos que, aunque Bustamante buscó modernizar el país a partir de una sociedad inclusiva, justa y con una idea de nación integrada, su política económica no fue la más acertada. El proceso inflacionario y el fracaso de la industrialización llevaron a la sociedad a una confrontación entre el Gobierno, el APRA y las clases dirigentes:

La crisis económica llevó a un enfrentamiento entre las clases sociales cada vez más agudo. Las clases medias empezaron a ver con simpatía los llamados de la élite a restablecer el orden y la autoridad a costa del APRA, para evitar una nueva guerra civil. Cuando la coyuntura económica empezó a deteriorarse, las élites económicas que defendían el liberalismo a ultranza y que habían estado paralizadas inicialmente, reaccionaron para oponerse a las inconsistencias del régimen, consiguiendo resquebrajar las bases sociales que sostenían al gobierno. (Cueto y Contreras, 2013, p. 302)

Esta situación terminó decantándose por un golpe de Estado (octubre de 1948) preparado por la derecha peruana, con lo que la oligarquía reestableció su

hegemonía y dio la espalda a la democracia en el país. El nuevo régimen “añadió un tipo de control sobre los movimientos sociales, que combinaba la represión y el autoritarismo con el paternalismo clientelista y una persecución, muchas veces despiadada, a los políticos opositores al régimen” (Cueto y Contreras, 2013, p. 311). El silenciamiento de las voces críticas y la persecución fueron una constante del gobierno autoritario de Odría, y constituyó un periodo en que las plataformas modernizadoras en Lima sufrieron un duro embate: es cierto que algunas de ellas, vinculadas a la esfera estrictamente cultural, se mantuvieron aún a flote, pero debemos anotar que varios proyectos intelectuales de la época (revistas, conversatorios, reuniones políticas y cívicas) sucumbieron ante el nuevo orden autoritario que liquidó las libertades ganadas en 1945. Una excepción interesante de esto (acaso por el vínculo de su director con el diario *El Comercio*) fue *Mar del sur*, dirigida por Aurelio Miró Quesada Sosa y coordinada por Luis Jaime Cisneros Vizquerra. Como habíamos afirmado más arriba, *Mar del sur* aparece semanas antes del fin del gobierno de Bustamante y Rivero, por lo que aún existe

un ansia por conocer hechos e ideas, un urgente deseo de ver claro en los problemas y en los quehaceres de la época. Libros, revistas, conferencias, fuera de la meritísima labor de difusión de los periódicos, se han multiplicado en estos años como un signo grato y promisor, aunque no siempre con precisos perfiles. (*Mar del Sur*, 1948, p. 1)

La revista es consciente de esta nueva faceta de la cultura en el país (que pronto se verá lamentablemente truncada) y por ello propone una publicación de “completa y cabal amplitud”, en la que puedan retratarse todos los temas que representen la “evolución espiritual del Perú”. Sus objetivos son claros desde el primer número: (1) la exaltación de lo espiritual; (2) el concepto de la dignidad y la perfectibilidad de la persona humana; (3) el sentido cristiano y trascendente de la vida; (4) la necesidad de fijar las esencias nacionales, y (5) la convicción de un Perú íntegro en el espacio y en el tiempo. (*Mar del Sur*, 1948, p. 2) Aunque sus convicciones, al menos en términos formales, pueden integrarse a otros proyectos intelectuales de la época (la “exaltación de lo espiritual” y la búsqueda de un Perú “en el espacio y en el tiempo”, como promulgaba Espacio), *Mar del Sur* se distancia de algunos proyectos modernizadores en tanto persigue principios como “el sentido cristiano y trascendente de la vida” y “la necesidad de fijar las esencias nacionales”.

Mar del Sur abarca casi todas las áreas vinculadas a la cultura: poesía, filosofía, estética, relatos, ensayos históricos, arte plástico, filología y hasta estudios técnicos sobre problemas específicos en diversas zonas del país. Dentro de estos campos, sus intereses descansaron sobre todo en la historia y la cultura de los periodos colonial y republicano en el Perú, las crónicas de la conquista, las reflexiones sobre poesía y los ensayos dedicados a la filosofía y la cultura clásica

europaea²². Un autor que es referente insoslayable para esta revista es Ricardo Palma, así como vemos también algunos números dedicados al Inca Garcilaso de la Vega, a José de San Martín y a la Universidad San Marcos. El interés histórico de la revista es evidente, acaso por la orientación intelectual de su director, y aunque *Mar del Sur* desea “navegar con eficacia entre las playas firmes de la tierra peruana y los anchos caminos de la cultura universal” (Mar del Sur, 1948, p. 2), la mayoría de sus propuestas ensayísticas y comentarios críticos están abocados no a la literatura última y las manifestaciones recientes de las vanguardias y el arte universal, sino a la historia colonial y decimonónica, y a la literatura peruana del pasado²³. Quizá por eso Bruno Podestá (1977) afirma que un rasgo de *Mar del Sur* son los “temas de exhibición erudita” (p. 72) La revista, es cierto, no es una publicación divulgativa. Su formato es más académico y está destinado a las élites intelectuales de la ciudad²⁴.

Si queremos saber cuál es el aspecto de esta revista que dialoga más con otros proyectos modernizadores de los años cuarenta y cincuenta, debemos mencionar la poesía y las reseñas. Como ya habíamos afirmado en líneas anteriores, gran parte de los poetas nacidos entre 1920 y 1930 aproximadamente encontrarán en *Mar del Sur*, así como en *Letras Peruanas* (1951-1963), un espacio idóneo para su expresión literaria, en muchos casos inicial: desde Jorge E. Eielson y Blanca Varela hasta Leopoldo Chariarse y Pablo Guevara, entre otros. El segundo aspecto son las reseñas. La revista contiene una pequeña sección llamada “Crónica”, en la que se comentan sucesos culturales de la ciudad, publicaciones importantes, conversatorios, presentaciones de teatro y conferencias. Este registro intelectual de la cultura en Lima se complementa con la enorme cantidad de reseñas que presenta *Mar del Sur* sobre libros y revistas coetáneos. Algunos de los reseñistas frecuentes son Luis Jaime Cisneros, José María Arguedas, Aurelio Miró Quesada Sosa, Alberto Tauro, Jorge Puccinelli, Daniel Valcárcel, Francisco Bendezu, S. Salazar Bondy, Francisco Miró Quesada, Luis Monguió, Emilio Harth-Terré, José Agustín de la Puente, Guillermo Lohmann y Paul Linder, además de otros jóvenes como Washington Delgado, Abelardo Oquendo, Luis Loayza, Leopoldo Chiappo, Luis Alberto Ratto y Alberto Varillas. La mayoría de reseñas pertenecen, por supuesto, a Luis Jaime Cisneros, espíritu infatigable que coordinaba gran parte de las publicaciones de la revista²⁵. Como un buen faro intelectual del momento, durante casi seis años, *Mar del Sur* presta atención, en sus reseñas, a otras revistas de Lima: *Mercurio Peruano*, *Letras*, *San Marcos*, *Las Moradas*, *Fénix*, *Documenta*. *Revista de la Sociedad Peruana de Historia*, *Revista Histórica*, al mismo tiempo que comenta a *Tradición*, importante revista cuzqueña, y a *Gleba*, revista literaria editada por jóvenes estudiantes de la Universidad Católica, entre quienes estaba Abelardo Oquendo. Por ejemplo, el diálogo de *Mar del Sur* con *Las Moradas* es evidente gracias a la labor de Luis Jaime Cisneros: todos los números de la revista de Westphalen son reseñados y comentados, estableciendo un debate que, lejos de

aislar los contenidos de las revistas culturales (en un círculo elitista y cerrado), amplía la red de difusión de estos proyectores intelectuales. Así, por ejemplo, cuando el trayecto vital de *Las Moradas* se termina, Cisneros remata con una reflexión que engloba crítica, pero también decepción respecto a la indiferencia que el medio social presta a productores culturales tan valiosos como este:

Varias veces hemos dicho, desde estas mismas columnas, lo que *Las Moradas* representa en el mundo de las letras peruanas. Hoy debemos poner, junto a nuestra repetida convicción, una pregunta. Corre por ahí la versión (privativo de los limeños es llenarnos de rumores) de que la revista de Westphalen ha cumplido su cometido. Nadie como nosotros sabe de los sinsabores que acarrea mantener una publicación de jerarquía; nadie ignora, sobre todo, lo que significa conservar la jerarquía y el equilibrio en el Perú, donde tan dados estamos a todas las aventuras y a todos los devaneos del orden, incluso los políticos. ¿Es este el último número de *Las Moradas*? ¿En esto puede acabar un programa mantenido a fuerza de dignidad y celo? ¿A esto estarán condenadas cuantas tentativas por evadirnos de la chatura mental que nos oprime haya de emprenderse en el Perú? (Cisneros, 1949, p. 93)

Cisneros, lector atento de las revistas de la época, se lamenta por esta importante pérdida, que no hace sino profundizar el perenne estado de “chatura mental” de la sociedad limeña. Es importante anotar que todas estas revistas, que son comentadas por *Mar del Sur*, forman parte de un clima cultural muy singular en la historia del país. Como ya habíamos dicho, muchos proyectos intelectuales fenecerán tras el restablecimiento del autoritarismo y la eliminación de las libertades. En julio de 1949, el gobierno del general Manuel Odría promulgó la “Ley de Seguridad Interior de la República”, considerada una de las más draconianas y represivas de la historia peruana republicana. Esta ley establecía que “cometían delito contra la seguridad y tranquilidad pública los que, con fines políticos o sociales, atemoricen verbalmente, por escrito o cualquier otro medio a las personas, amenazándolas en su vida, su libertad o sus intereses materiales o morales... o de sus familiares” o los que “propugnen verbalmente, por escrito o por cualquier otro medio... noticias o informaciones falsas o tendenciosas, destinadas a alterar el orden público o a dañar el prestigio y crédito del país” (Norabuena Huamán, 1982, p. 145). Así, la libertad de opinión estaba vetada. Sin embargo, a partir de las evidencias, parece ser que esta situación generó, como efecto trampolín, la búsqueda de nuevas ventanas de expresión aparentemente “apolíticas”, como la creación y la reflexión cultural, sobre todo en revistas (Aubès, 1992, p. 249). Por esa razón, podríamos afirmar que este fue uno de los factores que explica por qué, desde fines de los años cuarenta hasta bien entrada la década del cincuenta, veremos que Lima aumentará exponencialmente la cantidad de su producción cultural²⁶. Según el investigador francés Gérald Hirschhorn (2005), lo que crecerá con evidencia será el número

de elencos teatrales, galerías de exposición, conjuntos musicales, funciones de teatro, conciertos, exposiciones de arte, conferencias, y principalmente revistas culturales y literarias (pp. 31-46). Hirschhorn (2005) destaca 57 revistas culturales como las más importantes del medio limeño solo entre 1950 y 1965 (pp. 94-98).

3. Conclusiones

Durante el mandato de José Luis Bustamante y Rivero, el ambiente político de democracia que se empezaba a vivir después de muchos años, aunado al ánimo universal democrático luego de la victoria de los Aliados en mayo de 1945, gestó aún más el espíritu de libertad y la aparición de escritores que, independientemente de sus apuestas culturales, ejercían una voz de cambio que estuviera direccionada por principios ético-democráticos y no por intereses partidarios o políticos.

De acuerdo con el contexto que vivía Lima en la segunda mitad de los años cuarenta, una plataforma modernizadora puede entenderse como el espacio físico, escrito, visual o simplemente discursivo que, apoyado por medios propios de la dinámica de la vida cultural y cívica de una ciudad busca modernizar el imaginario cultural de sus habitantes, ya sea defendiendo los ideales de libertad y democracia, promoviendo una apertura a valores culturales contemporáneos provenientes del extranjero, impulsando el reconocimiento de otras tradiciones culturales, o combatiendo las ideologías autoritarias de las clases dominantes, el indigenismo ortodoxo en la pintura, el hispanismo exacerbado o las corrientes que reivindicaban una literatura bajo el yugo político.

Las Moradas se caracterizó por dejar de lado condicionamientos locales o particulares como el indigenismo o el hispanismo anticuado; reivindicar toda obra por su renovadora expresión formal; sublimar la experiencia espiritual del individuo como componente fundamental en la creación, y rescatar la tradición precolombina en tanto saber primigenio del hombre. Esta revista prestará especial atención a las corrientes artísticas y literarias en boga en la Europa de Posguerra, como el surrealismo, el abstraccionismo en la pintura, la arquitectura moderna y el interés por las tradiciones culturales no occidentales.

La Agrupación Espacio engloba a un conjunto de artistas plásticos, escritores, arquitectos y estudiantes de la antigua Escuela Nacional de Ingenieros (hoy Universidad Nacional de Ingeniería), todos ellos liderados por el arquitecto y periodista Luis Miró Quesada Garland. El grupo tenía como objetivo impulsar una arquitectura y arte modernos en el país, buscando el encuentro del hombre nuevo, el hombre contemporáneo, con su espacio y momento universal.

El Correo de Ultramar recorre los caminos actuales de la literatura y el arte principalmente europeos (enfaticando el caso de Francia), además de prestar

atención a autores nacionales como Eielson, Salazar Bondy y Vallejo. Una característica importante de la revista es que se propone ser un espacio de integración y producción de valores culturales en Lima.

La Peña Pancho Fierro fue una institución que batalló para lograr revalorar el arte popular. Fue fundada en 1937 por las hermanas Alicia y Celia Bustamante. La Peña constituyó un lugar fundamental desde el cual el saber de la cultura andina irradió a distintos artistas, intelectuales y escritores limeños e incluso extranjeros. El lugar funcionó como sala de exposiciones artísticas, punto de encuentro y sobre todo salón de discusión intelectual.

Mar del Sur es una revista que abarca casi todas las áreas vinculadas a la cultura: poesía, filosofía, estética, relatos, ensayos históricos, arte plástico, filología y hasta estudios técnicos sobre problemas específicos en diversas zonas del país. Sus intereses descansaron principalmente en la historia y la cultura de los periodos colonial y republicano en el Perú, las crónicas de la conquista, las reflexiones sobre poesía y los ensayos dedicados a la filosofía y la cultura clásica europea.

4. Notas

- 1 Es importante anotar que, luego del abrupto final del gobierno de Augusto Bernardino Leguía (1919-1930), el país ingresa en un periodo de alta conflictividad social: el tercer militarismo (Jorge Basadre) no solo supone una etapa de la vida del país en que el poder oligárquico se enfrenta directamente con las agrupaciones políticas (el APRA y el Partido Comunista, principalmente) que buscaban las reivindicaciones sociales tanto tiempo negadas, sino que las libertades cívicas y de expresión se verán seriamente perjudicadas, además de que el propio interés por las instituciones y plataformas de producción cultural decaerá considerablemente. Nos encontramos también en un periodo en que las ideologías autoritarias, acicateadas por la influencia de los totalitarismos europeos, ha sabido campar en algunos sectores de las clases dominantes del país. Sin embargo, este espectro cultural, a todas luces desalentador, comenzará a cambiar hacia fines de la década de 1930: no solo el país será sede de la VIII Conferencia Interamericana, sino que aparecerá la Orquesta Sinfónica Nacional e instituciones culturales como Ínsula, la Asociación de Artistas Aficionados, el Instituto Cultural Peruano Norteamericano y la Asociación Nacional de Escritores y Artistas. Del mismo modo, luego de los oscuros primeros años de esa década, empezarán a surgir revistas culturales que, de alguna manera, intentan combatir la forma unívoca de concebir la cultura que las elites del país intentan, a través de sus medios de comunicación (*El Comercio*, *La Prensa* o *La Crónica*), difundir en el imaginario peruano. Algunas de estas revistas son, por citar un ejemplo, *Palabra. En defensa de la Cultura* (1936-1944), El boletín *CADRE* (1936-1937), *El Uso de la Palabra* (1939), *Tres* (1939-1941) e *Historia* (1943-1945), sin olvidar que existían también otras publicaciones culturales (*Sphynx*, *Mercurio Peruano*, *Cultura Peruana*, *Turismo*, entre otras) de carácter más bien conservador, al menos en sus primeros años. Todo este panorama irá modificándose con mayor evidencia en el gobierno de Manuel Prado (1939-1945) hasta alcanzar su mayor despliegue en 1945: año de la victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial y del inicio del periodo democrático de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948).

- 2 A partir del reconocimiento de algunas publicaciones y proyectos culturales en los que, en los años 40, participa Jorge Eduardo Eielson, Rebaza Soraluz aprovecha para agrupar varios de ellos bajo la denominación de “plataformas modernizadoras”, concepto con el estamos también de acuerdo.
- 3 En esta investigación, Luis Rebaza Soraluz ha rastreado el camino que ha seguido la evolución de los principales actores que buscaron la modernización en el espacio cultural peruano durante la década de 1940. Todos ellos (Eielson, De Szyszlo, Arguedas, Westphalen, Varela, Harth-Terré) se empeñaron en el diseño de narrativas culturales distintas, logrando hacer comprender que la conformación de un artista moderno (escritor, intelectual o artista plástico) en el Perú podía llevarse a cabo asumiendo diferentes tradiciones culturales: locales o foráneas, milenarias o contemporáneas. Creemos, por tanto, que el texto de Rebaza es, por supuesto, una lectura imprescindible para comprender las dinámicas culturales de los años 1940-1950.
- 4 La revista *Historia* (1943-1945) fue fundada y dirigida por Jorge Basadre. Se trató de una publicación dedicada principalmente al discurrir de temas históricos, aunque podemos afirmar que también ejerció un rol particular en esos años: discutir la actualidad política y cultural del país sin olvidar los sucesos contemporáneos del exterior (los acontecimientos de la guerra europea, por ejemplo). El ensayo, género que Basadre dominaba en su afán de conjugar historia y reflexión social, es el protagonista de esta revista, la cual reserva las más de sus páginas a textos de interpretación histórica, comentarios sobre la realidad social y reflexiones sobre arte y literatura, así como también apuntes provenientes de otras áreas de las ciencias sociales y el conocimiento académico. Por otro lado, *Nuestro Tiempo* apareció en enero de 1944 y su consejo de redacción estuvo conformado por Juan Ríos, Xavier Abril y Fernando Hernández de Agüero, quien aparecía como director. *Nuestro Tiempo. Revista para la defensa de la Cultura* nació como una plataforma de discusión sobre el derrotero del arte plástico en el Perú. Aunque en sus páginas también se abordaron temas de economía, cultura y literatura, parece ser la tradición pictórica peruana (y su senda futura) la apuesta que esta revista tomó, sobre todo en cuanto se refiere a la defensa de una pintura independiente.
- 5 Estamos de acuerdo con Rebaza Soraluz cuando sugiere no confundir el “modernismo” (*modernism*) o “vanguardia histórica” con el “modernismo hispanoamericano”, movimiento imperante en Hispanoamérica a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.
- 6 Poeta y ensayista, E. A. Westphalen tuvo a su cargo, además de *Las Moradas*, tres revistas más: *El uso de la palabra* (1939), cuyo único número publicó en colaboración con César Moro; *La Revista Peruana de Cultura* (1963-1968), que dirigió temporalmente (1964-1966) por un pedido de su amigo José María Arguedas; y la conocida revista *Amaru* (1967-1971), editada gracias al apoyo de la Universidad Nacional de Ingeniería.
- 7 Es importante precisar, según lo propuesto por Marshall Berman (2006), las diferencias entre los conceptos de modernidad, modernización y modernismo. La modernidad (principalmente, la tercera fase de la modernidad) comprende el conjunto de cambios tecnológicos, industriales y demográficos que han rediseñado (y acelerado) la dinámica de la vida humana en los últimos dos siglos. La modernización, en cambio, supone “los procesos sociales que dan origen a esta vorágine [moderna], manteniéndola en un estado de perpetuo devenir”. Y el modernismo implica el conjunto de ideas, valores y visiones que el hombre se ha forjado como reacción a estos procesos de modernización. (p. 2) Es el modernismo el que el que nos interesa, por cuanto su ámbito corresponde a la esfera de las ideas, la reflexión, la creación y, por tanto, el arte y la literatura.

- 8 Para profundizar en el contenido de *Las Moradas*, sugerimos la lectura de los trabajos de Luis Loayza (2010), Françoise Aubès (1992), Luis Jaime Cisneros (2002), William Keeth (2012), Yolanda Westphalen Rodríguez (2015) y Luis Rebaza Soraluz (2017).
- 9 El periodo más enérgico de la Agrupación Espacio puede situarse entre fines de la década del cuarenta (mayo de 1947) e inicios de la década del cincuenta. Con el paso de los años, la agrupación irá feneciendo y será desde sus filas que nacerá el futuro Movimiento Social Progresista.
- 10 José Ignacio López Soria (1997) menciona, entre ellos, a Santiago Agurto Calvo, Javier Cayo, Adolfo Córdova, Carlos Cueto Fernandini, Mayaya Gamio Palacio, Celsa Garrido Lecca, Emilio Herman S., Enrique Iturriaga, Luis Miró Quesada Garland, Eduardo Neira, Samuel Pérez Barreto, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, Blanca Varela, Luis Vera, Carlos Williams, Leopoldo Chariarse, Jorge Piqueras, Carlos Espinoza, Carlos Rodríguez, Javier Sologuren y Jorge E. Eielson. (párr.1-19)
- 11 En su ensayo “El no-estilo geométrico y el urbartista peruano contemporáneo: la Agrupación Espacio”, Rebaza Soraluz destaca casos como los de Emilio Herman Stava y H.A. (posiblemente Alberto H. Aranzaens), miembros de Espacio que, en el diario *El Comercio*, publican comentarios sobre teatro y poesía que dialogan directamente con las propuestas estéticas de Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Jorge Eduardo Eielson.
- 12 Demostrando una estrecha adhesión ideológica, esta declaración de principios fue reproducida un mes después, en junio de 1947, por la revista *El Arquitecto Peruano*, cuyos miembros también eran, muchos de ellos, parte de la Agrupación Espacio. *El Arquitecto Peruano* (1937-1977) fue fundada por Fernando Belaúnde Terry y constituyó la publicación más importante sobre arquitectura peruana en el siglo XX. La revista estuvo ligada a miembros de la Sociedad de Arquitectos del Perú, así como a varios profesores del futuro Departamento de Arquitectura (creado en 1943) de la Escuela Nacional de Ingeniería: Fernando Belaúnde, Ricardo Malachowski, Héctor Velarde, Emilio Harth-Térre, Paul Linder, entre otros (Zapata, 1995, pp. 40-41). Antonio Zapata (1995) ha destacado a *El Arquitecto Peruano* como un proyecto con un “profundo contenido social”, pues se interesó sobremanera por el proceso de urbanización de las zonas rurales, así como fue un decisivo puente intelectual entre las ideas de arquitectos extranjeros y el Perú, a la vez que contribuyó con la discusión teórica y la profesionalización de la carrera arquitectónica en el país (pp. 20-21).
- 13 Luis Rebaza Soraluz (2017) sostiene que Espacio dialoga con el proyecto de *El Arquitecto Peruano*, por cuanto recoge aspectos medulares de esta revista: modernización del Perú desde los centros urbanos hacia fuera; concepción biológica de la sociedad que permita un ordenamiento geométrico en unidades celulares; aplicación de la urbanística moderna según los modelos de Le Corbusier y Frank Lloyd Wright; continuación de la idea del urbanista como transformador de los órdenes sociales. (p. 149)
- 14 Es importante recordar que el director de *Las Moradas*, E. A. Westphalen, conocía bien la obra Jules Supervielle (1884-1960), con quien también intercambió correspondencia.
- 15 La revista tiene una sección llamada “Gaceta de París”, donde se reseñan algunos sucesos y eventos culturales de la capital francesa.
- 16 Esto nos hace pensar por qué Fernando de Szyszlo, en sus memorias, recuerda esta revista como una suerte de publicación generacional.
- 17 Podemos observar un ejemplo sobre cómo se continúa reivindicando una poética pictórica libre y moderna. Comentando las exposiciones de pintura montadas en esos meses, *El Comercio de Ultramar* destaca los trabajos de Ricardo Grau, Juan Manuel de la Colina, Carlos Quispez Asín, Sérvulo Gutierrez y Judith Westphalen, al mismo tiempo que afirma que

de todos los pintores invitados en una exposición colectiva “algunos continúan el cultivo lento y disciplinado del cubismo, otros se inclinan al fresco a la manera decididamente contemporánea, o permanecen con variedad de procedimientos, dentro de los lindes austeros del retrato o de la pintura valorista. La minoría de ellos se aferra todavía a un indigenismo anacrónico o a ese desventurado pintoresquismo publicitario que fuera el plato fuerte de nuestra pintura, hace algunos años.” (El Correo de Ultramar, 1947d, p. 1)

- 18 “En los años cuarenta no había ninguna galería de arte en Lima. Si algún pintor importante iba a exponer, lo hacía en asociaciones culturales, en el Instituto Bach, en el AeroClub, o en tiendas de enmarcadores como la del señor Marini, al costado de la casa Welsch.” (De Szyszlo, 2016, p. 76)
- 19 Sobre *La poesía contemporánea del Perú* (1946), sugerimos la revisión del exhaustivo estudio de Inmaculada Lergo Martín, en el que también se menciona que este libro entra en claro debate con la antología *Radiografía de la literatura peruana con una antología de la vanguardia poética peruana*, editada solo un año después (1947) por Arias-Larreta y en la que se reivindica una poesía subordinada a la lucha de clases y a las determinantes localistas y sociales.
- 20 Para entender las dimensiones culturales de la Peña Pancho Fierro, sugerimos la lectura del trabajo “Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular” de Kelly Carpio y María Eugenia Yllia.
- 21 A partir de lo que anotan De Szyszlo (2016), Ina Salazar (2011) y Carpio e Yllia (2006), presentamos algunos nombres de los intelectuales que interactuaron en la Peña Pancho Fierro: Celia y Alicia Bustamante, Elvira Luza, José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Judith Ortiz Reyes (Judith Westphalen), César Moro, José Sabogal, Julia Codesido, Enrique Camino Brent, Camilo Blas, Jorge E. Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren, Blanca Varela, Fernando de Szyszlo, Leonor Vinatea Cantuarias, Ricardo y Renée Tenaud, Federido Schwab, Chepa Valencia, Julio Gastiaburú, Juan Francisco Valega, Emilio Choy, Christopher Isherwood, Dámaso Alonso, León Felipe, Pedro Salinas, Jean-Louis Barrault, Jean Villar, Margarita Xirgu, María Casares, Rafael Alberti, Pablo Neruda, Louis Jouvet, Madeleine Orezay, Corpus Barga, Arturo Jiménez Borja, Rosalía Avalos, Hugo Pesce, Manuel Checa, Enrique Iturriaga, Francisco Pinilla, Enrique y Manuel Solari Swayne, Irma Lostaunau, André Coyné, Carlos Williams, Carlos Cueto Fernandini, Lilly Caballero de Cueto, Francois Borricaud, Doris Gibson, Carmen y Anita Pizarro, Luis Miró Quesada Garland, Francisco Moncloa, Teresa Carvallo, Gertrud Solardi, Rubín De la Borbolla, John Murra, Joaquín Roca Rey, Walter Peñaloza, Sérvulo Gutierrez, y Emilio y Ana Macagno.
- 22 A partir del número 19, la revista replanteará sus objetivos y buscará un acercamiento a las problemáticas concretas del país. Iniciará así un conjunto de ensayos que tratarán temas agropecuarios, económicos y demográficos. No obstante, en la práctica, el estudio humanístico continuará siendo su principal objetivo.
- 23 Hay muchas excepciones, por supuesto, pero estas no ganan en número a la tendencia mayoritaria de la revista. Una de las excepciones mencionadas es una interesante nota que E.A. Westphalen publica sobre el nobel otorgado a T.S. Eliot en 1948.
- 24 El apoyo publicitario de *Mar del Sur*, en su mayoría conformado por grandes empresas de la época, confirma esta afirmación.
- 25 Resulta interesante y valioso el papel renovador de Luis Jaime Cisneros como miembro responsable del comité editorial de dos revistas de la época como *Mar del Sur* y *Mercurio Peruano*. Su participación en ambas publicaciones merecería un estudio aparte.

26 Para comprender mejor este periodo y sus dimensiones culturales, recomendamos los siguientes trabajos: “Autour de la génération des années cinquante au Pérou” (1989) de Françoise Aubès y *Sebastián Salazar Bondy: pasión por la cultura* (2005) de Gérald Hirschhorn.

5. Referencias bibliográficas

5.1 Revistas, semanarios y diarios consultados (fuentes primarias)

Amaru (Lima), 1967-1971.

Amauta (Lima), 1926-1930.

Boletín del Comité de Amigos de la República Española (Lima), 1936-1937.

Cultura Peruana (Lima), 1941-1965.

El Comercio (Lima), 1947.

El Arquitecto Peruano (Lima), 1937-1977.

El Correo de Ultramar (Lima), 1947.

El Uso de la palabra (Lima), 1939.

Historia. Revista Peruana de Cultura (Lima), 1943-1945.

La Nación (Lima), 1946-1947.

La Prensa (Lima), 1945, 1946

Las Moradas (Lima), 1947-1949.

Mar del Sur (Lima), 1948-1953.

Mercurio Peruano (Lima), 1919-2017.

Nuestro Tiempo (Lima), 1944.

Palabra. En defensa de la Cultura (Lima), 1936-1944.

Sphynx (Lima)

Tres (Lima), 1939-1941.

Turismo (Lima), 1936.

5.2 Referencias bibliográficas citadas

Agrupación Espacio. (1947). Expresión de principios de la “Agrupación Espacio”. *El Comercio*.

Aubès, F. (1989). Autour de la génération des années cinquante au Pérou. En *Les Médiations Culturelles (domaine ibérique et latino-américain)* (103-112). Paris: Service des Publications Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III.

Aubès, F. (1992). Las Moradas ou la frontière magique: la revue du poète péruvien Emilio Adolfo Westphalen (1947-1949). *América: Cahiers du CRICCAL*, 9-10, 247-258.

- Basadre, J. (1981). *La vida y la historia*. Lima: Industrial Gráfica S.A.
- Carpio, K. y Yllia, M. (2006). Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular. *Illapa*, 3, 45-60.
- Cisneros, L. (1949, septiembre-octubre). Revistas. *Mar del Sur*, 7, 93-92.
- Cisneros, L. (2002). Acercamiento a Las Moradas. *Las Moradas, edición facsimilar*, 1, IX-XXVI.
- Contreras, C. y Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Lima: IEP, PUCP, Universidad del Pacífico.
- Cotler, J. (1987). *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- De la Cadena, M. (2004). *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cusco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- De Szyszlo, F. (2012). *Miradas furtivas. Antología de textos 1955-2012*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- De Szyszlo, F. (2016). *La vida sin dueño. Memorias*. Lima: Alfaguara.
- Delgado, W. (2008). *Para vivir mañana. Ensayos y conferencias de literatura*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- El Correo de Ultramar. (1947a). El Correo de Ultramar. *El Correo de Ultramar*, 1, 1.
- El Correo de Ultramar. (1947b). La "Galería de Lima". *El Correo de Ultramar*, 4, 3.
- El Correo de Ultramar. (1947c). Próxima inauguración de la "Galería de Lima". *El Correo de Ultramar*, 3, 3.
- El Correo de Ultramar. (1947d). Tres exposiciones. Pintura contemporánea. *El Correo de Ultramar*, 2, 1.
- Gargurevich, J. (1991). *Historia de la prensa peruana (1594-1990)*. Lima: La Voz Editores.
- Hirschhorn, G. (2005). *Sebastián Salazar Bondy. Pasión por la cultura*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Fondo Editorial de la UNMSM.
- Keeth, W. (2012). El rol de la traducción en "Las Moradas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 75, 301-316.
- Las Moradas. (1947a). Las Moradas. *Las Moradas*, 1, 107.
- Loayza, L. (2010). *Ensayos*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria.
- López Soria, J. (1981). Notas para el estudio del fascismo peruano. En *El pensamiento fascista (1930-1945)* (9-37). Lima: Mosca Azul Editores.
- López Soria, J. (1997). Aproximaciones a la "Agrupación Espacio". *Medio de Construcción. Revista mensual de diseño y construcción*, 126, 18-23.
- Mar del Sur. (1948, septiembre-octubre). Propósitos. *Mar del Sur*, 1, 1.

- Norabuena Huamán, T. (1982). *La libertad de prensa en el Perú. Estudio crítico-histórico desde la Independencia hasta 1974*. Lima: Servicios de Artes Gráficas Diamagraf.
- Podestá, B. (1977). Revistas peruanas de este siglo. *Apuntes. Revista semestral de ciencias sociales*, 6, 69-74.
- Rebaza Soraluz, L. (2017). *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Rochabrún, G. (2009). *Batallas por la teoría. En torno a Marx y el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Salazar, I. (2011). José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen: una amistad fundacional. En *El río y el mar. Correspondencia José María Arguedas / Emilio Adolfo Westphalen (1939-1969) (7-35)*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Stastny, F. (1981). *Las artes populares del Perú*. Lima: Edubanco.
- Zapata, A. (1995). *El joven Belaúnde. Historia de la Revista El Arquitecto Peruano, 1937-1963*. Lima: Librería Editorial Minerva.
- Westphalen Rodríguez, Y. *El fetiche de la carta y los polémicos tiempos modernos. El epistolario de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen (1939-1955)*. Toulouse, Tesis para optar el Grado Académico de Doctora en Estudios Iberoamericanos. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Narrativas alternativas de la violencia en *Rosa Cuchillo* y *La sangre de la aurora*

Carmen Jhoana Díaz Atilano
diazatilano.carmenjhoana@gmail.com

Resumen

El presente estudio se propone analizar las formas narrativas alternativas con que dos novelas, *Rosa Cuchillo* (1997) y *La sangre de la aurora* (2013), recrean el Conflicto Armado del Perú. Sostendremos que ambas, como parte de una poética personal de sus autores, emplean recursos como la fragmentación, la elipsis y la polifonía para dar cuenta del contexto de violencia. Además, en ambos textos, se destaca el elemento femenino como narrador y como personaje empoderado.

Palabras clave: formas narrativas, Conflicto Armado del Perú, polifonía, personaje femenino.

Abstract

The present study intends to analyze the alternative narrative forms with which two novels, *Rosa Cuchillo* (1997) and *Blood of the dawn* (2013), recreate the Armed Conflict of Peru. We will argue that both, as part of a personal poetics of their authors, use resources such as fragmentation, ellipsis and polyphony to account for the context of violence. In addition, in both texts, the feminine element stands out as a narrator and as an empowered character.

Key words: narrative forms, Armed Conflict of Peru, polyphony, female character.

Narrativas alternativas de la violencia en *Rosa Cuchillo* y *La sangre de la aurora*

Introducción

Tanto Óscar Colchado Lucio como Claudia Salazar son dos autores reconocidos en la esfera literaria peruana. El escritor ancashino y la escritora limeña, radicada en New York, han ganado múltiples reconocimientos por su obra narrativa. Así, por ejemplo, *Rosa Cuchillo* (1997) ganó el Premio Nacional de Novela de la Universidad Federico Villareal y *La sangre de la aurora* (2013) obtuvo el Premio Las Américas 2014. Ambos coinciden en recrear, en sus respectivas novelas, el contexto de violencia que se vivió durante el Conflicto Armado Interno (CAI) en nuestro país.

Además de la confluencia temática de estos textos, queremos sostener, como hipótesis, que ambos se ofrecen como narrativas alternativas frente al corpus que cuenta los hechos de manera unívoca, omnisciente y que legitima discursos de poder dominantes. Las novelas que estudiamos se configuran como divergentes pues representan la violencia a través de estrategias narrativas que evidencian la complejidad de perspectivas. Además, tienen el valor de destacar la figura femenina, no solo como portadora de voz y memoria, sino también por la agencia de sus personajes.

El proyecto de investigación propuesto se ayudará de la Literatura Comparada, como herramienta crítica para establecer las semejanzas y diferencias entre ambas novelas. Así mismo, nos serviremos de la narratología para analizar las formas narrativas utilizadas y de la teoría de género para entender la agencia de los personajes femeninos en los textos.

Formas de enunciación alternativa

Sostenemos que ambas novelas comparten formas de enunciación alternativas, tanto en su forma como en su contenido. En su forma, porque las dos comparten rasgos como la polifonía y el discurso fragmentado que se distinguen de las

narraciones tradicionales monológicas y unívocas de la historia. Estas últimas han constituido la versión dominante del canon de nuestra literatura (baste citar a *Lituma en los andes* de Mario Vargas Llosa, *Abril Rojo* de Roncagliolo y *La hora azul* de Alonso Cueto), no solo por la consagración de sus autores sino también porque constituyen la forma mayoritaria de este tipo de novelas. Entre los textos del CAI, los que estudiamos se configuran como una alternativa discursiva que conlleva implicancias éticas: a partir del uso de múltiples voces narrativas (incluyendo la de los indígenas y mujeres) se incorporan las memorias comúnmente invisibilizadas y con ello el lector puede acceder a diversas perspectivas de los hechos. En el contenido, ocurre algo similar. Se plantea una diferenciación respecto a otras novelas ya que ofrecen protagonismo a personajes femeninos. No solo a través de su propia narración, sino también con la configuración de mujeres cuya *performance* cuestiona o desestabiliza, de algún modo, el sistema patriarcal. Tiene relevancia que estos personajes actúen de manera empoderada en las novelas del CAI, pues demuestran que un fenómeno excesivo de violencia puede permitir un cuestionamiento de los valores dominantes.

Uno de los primeros textos que destaca esta divergencia fue el de Víctor Quiroz. En su ponencia, titulada “La violencia narrativa como estrategia discursiva crítica contra el autoritarismo y el falocentrismo en la novela *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar” (2014) ubica la novela dentro del corpus de la narrativa peruana actual. Además, con ayuda de la categoría “violencia narrativa” desarrolla su postura del cuestionamiento al falocentrismo hegemónico. De esta forma, desarrolla la idea de formas de enunciación distintas, tanto a nivel formal (recursos narrativos) como a nivel de contenido, en la medida que aquellas cuestionan modos de pensamiento dominantes.

Como mencionamos, Quiroz ubica a *Rosa Cuchillo* (pero también a *La sangre de la aurora*) en el corpus de la novelística peruana del CAI. El investigador distingue dos tipologías narrativas para representar la violencia. Esta se puede manifestar a través de las formas de ficcionalización de la memoria colectiva sobre el CAI y en relación a los mecanismos de cómo se construye la otredad. De ahí que la primera tipología esté emparentada con una narrativa monológica que ofrece una única versión de los hechos, con los discursos de poder hegemónicos que intentan mantener las jerarquías socioculturales o muestra predilección por los códigos del relato policial. En este rubro, cita a novelas como *La hora azul* de Alonso Cueto, *Abril Rojo* de Santiago Roncagliolo y *Lituma en los andes* de Mario Vargas Llosa. Por el contrario, la otra tipología se caracteriza por construir un lugar de enunciación contrahegemónico, por presentar un discurso descolonizador de las diferencias sociosexuales y el uso de la polifonía. Dentro de este rubro, Quiroz ubica novelas como *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega y *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado Lucio. A partir de los rasgos textuales de *La sangre de la aurora*, el investigador la ubica también en el segundo grupo.

Nosotros concordamos con esta perspectiva puesto que el uso de la polifonía en ambas novelas actualiza múltiples memorias, permitiendo así obtener al lector una visión más completa de los acontecimientos. Además, al ser voces femeninas las que narran el conflicto se visualiza a sujetos tradicionalmente silenciados y se cuestiona un sistema patriarcal imperante. De este modo, como menciona Quiroz:

Lo que interesa resaltar de esta propuesta estético-ideológica es que presenta una singularidad con relación a las otras novelas antes mencionadas: es evidente que dicha actitud contrahegemónica es primordialmente enunciada desde una perspectiva de género, aspecto que se desarrolla de modo multifacético y sistemáticamente a lo largo de la narración. (Quiroz, 2014, p. 9)

Pese a que concordamos con Quiroz en el carácter disidente de estas narrativas, nos distanciamos de su perspectiva de considerarlas como contrahegemónicas, por su connotación política. Nosotros creemos que, en la actualidad, este tipo de narrativas resultan de una apuesta poética de los autores y, por ello, la denominamos alternativas. Resultan ser una opción entre otras, pero su importancia radica en la posibilidad de ofrecer al lector una multiplicidad de puntos de vista sobre los hechos, y sobre todo, el de las mujeres, tradicionalmente silenciada. Esta precisión permite observar que la complejidad narrativa de las novelas objeto de análisis no se relaciona necesariamente con una opción política (homologar unas formas narrativas con un contenido determinado es ignorar la historia de las formas literarias en los últimos 150 años), sino que la diversidad de perspectivas se puede comprender como una opción por asumir la complejidad del referente narrado.

Antecedentes de nuestro estudio

En relación a los estudios comparativos entre las novelas que estudiamos y otros textos que representan el tema del CAI podemos mencionar el artículo de Manuel Prendas Guardiola (2010) porque evidencia las constantes temáticas en tres novelas peruanas sobre el CAI: *La hora azul* de Alonso Cueto, *Abril Rojo* de Santiago Roncagliolo y *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado Lucio. El investigador menciona que, aunque esta última no sigue las pautas de la ficción policial, comparte con las otras dos la búsqueda de la verdad. Según él, en *Rosa Cuchillo* esto se hace evidente porque la protagonista vaga por el mundo de ultratumba de la cosmogonía andina en busca de su hijo. Nosotros no concordamos con esta postura puesto que Rosa busca a Liborio en el más allá, pero no para encontrar la verdad, pues ella ya sabe que su hijo ha muerto. Al inicio de su viaje por ultratumba, se entera que su hijo está ya en el Hanaq Pacha, se alegra y pretende llegar hasta ahí, pero no persigue ninguna verdad.

Por otro lado, establece las constantes temáticas que comparten las tres novelas en función de cuatro criterios: el espacio, la mujer víctima, jerarquías sociales y religión. Nos interesan los dos primeros puntos pues los abordamos con más detalle en el estudio. En relación al primero, concordamos con la ubicación espacial andina de *Rosa Cuchillo*. Respecto a la mujer víctima, matiza su postura al afirmar que Rosa se configura como un personaje doliente pero emancipado de los hombres. Además, señala que la maternidad es un tópico común que comparte con Miriam de *La hora azul*. Consideramos que otras novelas del CAI, como *Ese camino existe*, también destacan la figura de la madre, pero no necesariamente desde su propia narración como en el caso de *Rosa Cuchillo* y de *La sangre de la aurora* en los personajes de Marcela y Modesta.

Otro estudio digno de mención es el artículo de Juan Carlos Galdo titulado “Algunos aspectos de la narrativa regional contemporánea: los casos de Enrique Rosas y Colchado Lucio” (2000). En él, el crítico destaca la relevancia del discurso histórico-mítico y la incidencia de la tradición oral como núcleo de la construcción de los textos. Lo interesante de su postura es que haciendo uso de la terminología bajtiniana, denomina como “híbridas” a estas narrativas. Entiende lo híbrido como una complejidad estructural donde la pluralidad de voces y perspectivas desestabilizan la lengua unitaria y autoritaria y concurren más allá de lo estrictamente poético-discursivo. Concordamos en que *Rosa Cuchillo* encaja en dicha designación, ya que actualiza una diversidad de voces narrativas y evidencia la precariedad de un discurso homogéneo asociado a la modernidad. Incluso podemos afirmar que *La sangre de la aurora* también es una narrativa híbrida, pero lo que diferencia a las novelas que estudiamos de, por ejemplo, la obra de Enrique Rosas es que ellas no solo presentan múltiples perspectivas sino que una de ellas es femenina.

En relación a la perspectiva femenina, cabe mencionar el artículo de Claudia Salazar, crítica de *Rosa Cuchillo* y autora de *La sangre de la aurora*, titulado: “Género y violencia política en la literatura peruana: *Rosa Cuchillo* y *Las hijas del terror*” (2013). En este, destaca el empoderamiento y la agencia de los personajes de Rosa y Angicha en la novela de Colchado Lucio. Señala que en ambos textos la mujer violada aparece como el cuerpo significativo más potente del conflicto pues es metáfora de la nación desgarrada. Concordamos con su lectura —desde la teoría de género— de los personajes femeninos, pues son fuertes, pero presentan matices en su configuración. Además, esta perspectiva no solo se hace evidente en su crítica a *Rosa Cuchillo*, sino también en la configuración de los personajes de su propia novela: *La sangre de la aurora*. Un enfoque como el suyo refuerza nuestro parecer de que el elemento femenino, ya sea desde su narración o como personaje, es clave para comprender a los textos que estudiamos.

Resultados en torno al lugar de enunciación y el personaje femenino

Los objetivos de este estudio son los siguientes: analizar los recursos narrativos empleados como una forma ficcional alternativa de contar la historia del CAI; explicar la agencia del personaje femenino en su modo particular de entender el conflicto y relatarlo; y evidenciar la posibilidad liminal del lenguaje narrativo para relatar el tema de la violencia.

Con ayuda de términos tomados de la narratología en relación al espacio, tiempo y discurso en ambas novelas, se aprecia cómo las formas narrativas fragmentarias en ambas novelas denotan una apuesta poética frente a las formas hegemónicas de contar el acontecimiento de violencia que vivió nuestro país.

En el caso de *La sangre de la aurora*, observamos que utiliza recursos narrativos vanguardistas. Lo primero que llama la atención del lector es el carácter fragmentario de la obra. Comienza con una cita de Marx sobre la importancia de la cuota femenina en los cambios sociales, continúa con una narración libre sobre los apagones que provocaba Sendero Luminoso, para recién dar paso a la voz de la primera narradora: Marcela o camarada Martha. Por lo tanto, lo primero que salta a la vista es que se trata de un texto collage, en el que se intercalan no solo distintas voces narrativas sino también distintos tipos de discurso. Esta forma narrativa escogida no es gratuita: la fragmentación implica que la violencia ha sobrepasado el mundo representado y se ha convertido también en un modo de narrar el conflicto. En otras palabras, la violencia no solo es un tema de la novela, sino que también se expresa en el plano formal, pues se apuesta por narrar tales hechos desde un lenguaje afectado también por aquella.

Los recursos vanguardistas de esta obra aparecen a lo largo de su extensión, pero hay algunos que son capitales de mencionar. Por ejemplo, en la narración sobre los apagones con que empieza la novela, observamos que esta no está escrita con letra inicial mayúscula, que las pausas no se marcan con comas ni puntos seguidos, es decir, que hay ausencia de signos de puntuación. Se trata, además, de una narración que aglutina frases, sin un orden aparente, que se asemeja a un fluir de la conciencia pero donde también el flujo verbal de este ha sido violentado. Podemos apreciar lo dicho en una cita de la misma novela:

Apagón total oscuridad ¿dónde fue? en todas partes ¿de dónde vino? torres tensas altas cayeron arrodilladas bombas explotar todo arrasarse volar reventar ¿estabas con el grupo? cocinando en mi casita esperando mi esposo apagón pasando a máquina las actas de la reunión apagón revelando unas fotos apagón. (Salazar, 2013, p. 11)

En la cita, cabe resaltar que el aglutinamiento de frases se corresponde con el de distintas voces narrativas. Primero, observamos que dos de ellas establecen un diálogo, una pregunta y la otra contesta en relación al tema de los apagones. Además, a la pregunta “¿dónde fue?”, la respuesta evidencia la configuración de

un espacio universal (“en todas partes”), tal como se demostrará más adelante. A la siguiente interrogante “¿de dónde vino?”, se contesta que “torres tensas altas cayeron arrodilladas”, con lo cual se precisa la causa de la falta de luz. Pero, además, se establece metafóricamente una imagen que connota subordinación: las torres se arrodillan ante la violencia de quienes las hacen caer. Esta sumisión se justifica por el contexto de violencia que se completa después: “bombas explotar todo arrasarse volar reventar”.

En el caso de *Rosa Cuchillo*, una de las formas narrativas que destaca es el cambio de narradores. La novela empieza con la narración en primera persona de Rosa y luego se alterna con la de Liborio. Al igual que en *La sangre de la aurora* nos encontramos ante una novela polifónica (los acontecimientos se narran desde distintas voces narrativas que encarnan, a su vez, distintos puntos de vista) ya que la perspectiva de cada personaje, portavoz de los hechos, es individual pero, al mismo tiempo, establece relaciones con las demás. Creemos que dentro de dicha polifonía, destaca la versión de Rosa Cuchillo, pues ella es la protagonista de la novela.

Aquí, la protagonista (Rosa Cuchillo) relata los hechos como narrador autodiegético, pero también está presente un narrador heterodiegético que focaliza desde su perspectiva (Pérez Orosco, 2011, p. 48). Veamos algunos ejemplos textuales:

Suspiré hondo antes de alejarme, recordando mi mocedad, cuando alegre correteaba entre los maizales jugando con mi perro Wayra, haciéndolos espantar a los sirguillitos, esas menudas avecitas amarillas que entre una alborozada chillería venían a banquetearse con los choclos. (Colchado, 2005, p. 8)

Cuando por fin asomé a la placita silenciosa de Illaurocancha, sufrió un ataque de nervios, y empezó a gritar y a llamar a su hijo, a destrozarse la ropa arañando sus carnes. Recién ahí asomaron algunos viejos y mujeres a auxiliarla, a darle agüita, masajes, en tanto ella se convulsionaba y apretaba los dientes botando espumarajos, quedándose después rígida, con el cuerpo que se le enfriaba. (Colchado, 2005, p. 206)

Como vemos, en la primera cita aparece un narrador autodiegético, pues es la propia Rosa quien desde su perspectiva nos cuenta su historia. Asistimos, como lectores, a sus años de juventud, cuando junto a su perro Wayra, se dedicaba a jugar y a las labores propias del campo. En la segunda cita, en cambio, un narrador heterodiegético —pero desde la focalización de Rosa— describe las consecuencias que experimenta la protagonista tras encontrar los restos de su hijo muerto.

Esta doble narración que involucra al personaje de Rosa (autodiegética y heterodiegética) refuerza la idea de que ella es la protagonista, ya que observa el

mundo y nos lo muestra desde más puntos de vista que cualquier otro personaje. La narración de Liborio, hijo de Rosa y segundo personaje en importancia de la historia, contextualiza el ambiente de violencia del mundo representado, ya que él cuenta cómo el accionar de Sendero Luminoso impacta en el mundo andino. Además, su muerte en actividad guerrillera justifica narrativamente la de su madre al inicio de la novela.

Como vemos por el análisis de los fragmentos de los textos que hemos citado, estas narrativas se alejan de una voz heterodiegética y omnisciente para dar paso a la polifonía y con ello no solo cambian un simple aspecto formal, sino que instauran una nueva perspectiva de los acontecimientos. A través del análisis, se descubre que tanto *Rosa Cuchillo* como *La sangre de la aurora* comparten formas de enunciación alternativas respecto a otro grupo de novelas del CAI cuyas formas narrativas legitiman discursos dominantes (Quiroz, 2014, p.7-11). Este tipo de enunciación, en ambas, resulta tanto de las características textuales que presentan (p.e. la fragmentación narrativa, la polifonía, la elipsis) como del modelo de lectura que proponen los textos: la reconstrucción crítica. Las novelas que estudiamos son narradas desde múltiples perspectivas, incluyendo las femeninas, mientras que las otras solo dan una versión única de la historia. El uso de este recurso ofrece un punto de visto más diverso y plural del conflicto y coacta al lector a recepcionarlo con una participación activa.

Asimismo, gracias a términos tomados de la teoría de género (como la agencia, el empoderamiento o la sororidad) vemos la importancia del elemento femenino en ambas novelas. La mujer, como personaje, aparece como un símbolo de resistencia frente a las imposiciones patriarcales de violencia: es madre, esposa y portadora de la memoria. Su protagonismo y el motivo de que lo tenga dentro de estos relatos, implica que la violencia política ha desestabilizado, en cierta medida, el sistema patriarcal moderno que subalterniza a la mujer. Si bien en su construcción, estos cumplen algunos roles propios de una sociedad patriarcal (ser madre, esposa y objeto sexual), presentan matices que evidencian resistencia a estas imposiciones. En ambos casos, la importancia de que sea un personaje femenino quien narre la historia (Rosa en *Rosa Cuchillo*, y Marcela, Modesta, Melanie en *La sangre de la aurora*) nos permite obtener otra perspectiva de ella, tradicionalmente silenciada. La agencia de estos personajes logra cuestionar un sistema falocéntrico dentro de la ficción, con lo cual se reconfigura lo femenino en novelas cuyo referente es el Conflicto Armado Interno.

Por lo tanto, contamos con personajes que superan con creces la imagen estereotipada de la mujer sumisa. A partir del ejercicio de su maternidad y su sexualidad, aquellos rompen con los cánones tradicionales. Estas narrativas, a través del discurso y representación de sus personajes principales, se rebelan contra una manera unívoca de entender los hechos acaecidos, propone nuevas

perspectivas y maneras de pensar la imagen de la mujer, y con ello se aleja de los lugares comunes de nuestro tradicional imaginario cultural.

Conclusiones

Creemos que *Rosa Cuchillo* y *La sangre de la aurora* encierran un compromiso ético al representar de manera discursiva la heterogeneidad social. De esta forma, se convierten narrativas divergentes al integrar y revalorizar formas subalternas de enunciación. La violencia en ambas novelas no solo se representa como un tópico, sino a través de formas narrativas. Gracias al empleo de estrategias como el uso de la polifonía, la fragmentación y el silencio evidencian que el lenguaje con que se cuentan estos hechos también ha sido violentado. Además, la figura femenina adquiere relevancia, como portavoz de lo acaecido y como personaje empoderado. De este modo, dentro de la ficción, se da cabida a otras perspectivas, hegemónicamente silenciadas. Por último, respecto a los límites de la enunciación, concluimos que los vacíos textuales son tan importantes como lo que se relata, y estos, muchas veces, obligan al receptor a tener una participación activa y completar el sentido a través de una lectura crítica.

Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria

- Salazar Jiménez, C. (2013). *La sangre de la aurora*. Lima, Perú: Estación La Cultura S.A.C.
- Colchado Lucio, Ó. (2005). *Rosa Cuchillo*. Lima, Perú: Editorial San Marcos.

Bibliografía secundaria

- Cárdenas Moreno, M. (2016). Ruptura del cuerpo y ruptura del lenguaje en la novela de la memoria histórica en el Perú. Estudio comparativo de *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega y *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol.1, N°2, pp. 11-46.
- Galdo, J.C. (2000). Algunos aspectos de la narrativa regional contemporánea: los casos de Enrique Rosas Paravicino y Óscar Colchado Lucio. *Lexis* XXIV, N°1, pp. 93-108.
- Osorio Mendoza, N. (2009). *La comunicación enunciativa en la novela Rosa Cuchillo de Óscar Colchado Lucio*. Arequipa, Perú: UNSA.
- Perez Orozco, E. (2011). *Racionalidades en conflicto. Cosmovisión andina (y violencia política) en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado*. Lima, Perú: Pakarina Ediciones.
- Prendes Guardiola, M. (2010). Constantes temáticas en tres novelas peruanas sobre la época del terrorismo. *Romance Notes*, vol.50, N°2, pp. 229-239.

- Quiroz Ciriaco, V. (2006). *Pensamiento andino y crítica postcolonial. Un estudio de Rosa Cuchillo de Óscar Colchado*. Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- (2014). La violencia narrativa como estrategia discursiva crítica contra el autoritarismo y el falocentrismo en la novela *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar”. Ponencia presentada en el Congreso Perú Transatlántico. Intercambios, reapropiaciones, inclusiones: balance de la modernidad. Lima, Perú: Brown University y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Salazar, C. (2013). Género y violencia política en la literatura peruana: *Rosa Cuchillo y Las hijas del terror*. *Confluencia*, vol. 29, N°1, pp. 69-80.

Bibliografía complementaria

- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Comisión De La Verdad y Reconciliación. (2003). Informe final. Recuperado de <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>. Consultado el 13 de noviembre del 2018 a las 17 horas.
- García Peinado, M.A. (1998). *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid, España: Arco/Libros, S.L.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, España: Editorial Lumen, S.A.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, España: Critica.
- Lamas, M. (Comp.). (1996). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México D.F., México: Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM/ Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Martín Jiménez, A. (1998). Literatura general y “Literatura comparada”: la comparación como método de la Crítica Literaria. *Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid*. Castilla, España: Universidad de Valladolid, pp. 129-150.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid, España: Cátedra.
- Terán Morvelli, J. (2017). La narrativa de la violencia en el Perú. Una primera tipología. *Entre caníbales*, N°5. Recuperado de <http://entrecanibales.net/mayo-2017/articulo-jorge-teran.html>. Consultado el 15 de noviembre del 2018 a las 14 horas.

Posibilidades de la expresión: los problemas del lenguaje en la obra narrativa de Alejandra Pizarnik

María Guadalupe Torres Zuluaga

mtorresz1712@icloud.com

Resumen

El presente artículo describe los problemas del lenguaje manifestados por Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972) en su obra escritural hasta llegar al punto álgido de estos: el texto en prosa *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1972), que resulta trascendente por el estilo singular que rompe los moldes de los escritores contemporáneos a ella en Latinoamérica. La ineficacia del lenguaje para describir a sus *designata* señalada en este y otros textos será refrendada por los comentarios críticos de algunos de sus estudiosos: Vizcaíno, Piña, Venti, Negroni, entre otros. Afirmamos que *La bucanera...* es una propuesta de encodificación “caótica” como reacción a la pérdida de poder sufrida por el lenguaje. Esta situación es el hilo conductor de toda la obra pizarnikiana.

Palabras clave: narrativa, lenguaje, expresión, Pizarnik, escritura.

Abstract

The present article describes the language problems manifested by Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972) in her literary work until they reach the peak of these: the prose text *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, which is transcendent by her singular style that breaks the molds of contemporary writers to her in Latin America. The inefficiency of the language to describe their *designata* exposed in this and other texts will be endorsed by the critical comments from some of her scholars: Vizcaíno, Piña, Venti, Negroni, among others. We affirm that *La bucanera...* is a proposal of “chaotic” encoding as a reaction to the loss of power suffered by language. This situation is the guiding thread of the entire Pizarnikian work.

Key words: narrative, language, expression, Pizarnik, writing.

Posibilidades de la expresión: los problemas del lenguaje en la obra narrativa de Alejandra Pizarnik

Introducción

¿Es el lenguaje anterior a la razón? ¿Es superior a la razón? ¿Es el lenguaje cuestionador de la razón? La escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) nos muestra desde todos los géneros literarios que el lenguaje debe constituirse en un elemento que se autodenuncia, puesto que los códigos con que se manifiesta han perdido su capacidad de representar lo que se piensa y se percibe. Por lo tanto, es imperativo que todos se sientan afectados por ese vacío. Con las ideas vertidas por los académicos que han tratado el tema del lenguaje en la obra de Alejandra Pizarnik, hemos pretendido realizar una cronología de lo que este tópico le simbolizaba: un inicio en el mundo escritural con la sensación de que las palabras son —desde una correcta selección— el medio para acceder al mundo, el único refugio. Y cómo, luego, dentro de un fenómeno de circularidad, el lenguaje ineficaz necesita manifestarse a través de escombros para denunciar desde la acción de destruir la relación significado-significante.

El método bibliográfico con posterior procesamiento y transcripción de datos nos ha permitido revisar brevemente el estado de la cuestión de los textos pizarnikianos e identificar los principales elementos que los transitan; especialmente, aquellos que signan sus textos no poéticos, como es el caso de *Los poseídos entre lilas* (1969) y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (de 1972, pero publicado en 1982).

Por ejemplo, para Santiago Vizcaíno, estudioso de la obra poética pizarnikiana, “Extracción de la piedra de la locura” (1968), “Endechas” y “En esta noche, en este mundo” (1971) —de sus últimas creaciones— son los poemas que condensan bien la temática de la autora y nos guían a su percepción sobre la verdadera representatividad de las palabras (consideramos al último mencionado como su poema manifiesto); señala, asimismo, que este problema percibido por Pizarnik le sucedió a toda la ciencia y el arte en general en la historia de su evolución: se percibió una nueva incapacidad para “decir” tantos cambios y

novedades. En la poesía, esta pérdida de poder se hizo clara en el XIX con los poetas malditos. Alejandra Pizarnik entra en este grupo de pleno derecho: es una escritora (no solo poeta) de la marginalidad. Escritora y no solo poeta porque en Pizarnik encontramos todo tipo de textos: ensayos, poemas, estampas, teatro, prosa, además de ser una fervorosa diarista.

Cristina Piña, también estudiosa de la obra de nuestra autora y su principal biógrafa, señala que su lenguaje es fragmentario, puesto que Pizarnik ha realizado también notas, estampas o viñetas (en verdad, aún no se sabe qué son) del libro *La comtesse sanglante* (1962) de Valentine Penrose, la primera obra en prosa de la argentina.

Maria Negroni, estudiosa de la prosa de nuestra autora, principalmente, es quien ha buscado dentro de los “textos de sombra” (*La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*) la comprensión de la totalidad de los textos pizarnikianos: “como si fuese posible rescatar (...) un mundo más veraz, más vivo” (Negroni, 2003, p.11) y señala que en sus poemas, lo indeseado queda afuera, aunque sería mejor señalar que está oculto. En la prosa, el lenguaje es procaz: incomoda, desestabiliza, trasgrede, pues se da la oportunidad de buscar nuevos caminos: experimenta, juega, rompe la cohesión generando estructuras sintácticas que dicen poco o aparentan no decir nada, inventa palabras, etc.

En algún punto, sin embargo, mi lectura se modificó sutilmente. Pensé que los textos ‘malditos’ se erguían, frente al resto de la obra (...) pero no se le oponían. Más bien eran la prueba contundente del famoso dictum pizarnikiano de que ‘cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa’. (ibidem, p. 12)

No se sabe si es, como señala Negroni, una “celebración del fracaso del proyecto irrealizable de la significación” (ibidem, p. 15), pero Pizarnik parece, muchas veces, regodearse en su decisión de manifestar la imposibilidad del lenguaje. *Los poseídos entre lilas* nos prepara para *La bucanera de Pernambuco* que será, entonces, un conjunto de trozos de una masacre expresiva: equivale a la destrucción completa del lenguaje (la misma Negroni señala que existen en Pizarnik textos inasimilables). Los estímulos lingüísticos están presentes en todas las obras, especialmente en la prosa; el tema del lenguaje es parte de su texto y es pretexto también: el lenguaje, y también su ausencia.

¿La expresión lingüística ha ido perdiendo sus capacidades o la autora lo considera así debido a la intención de establecer esa escritura-vida del modelo surrealista? Alejandra Pizarnik fue perdiendo su lucidez hacia el final de su vida, pero no perdió su calidad artística; hubo, simplemente, una disconformidad que cambió su temática y la orilló a ser más oscura. De ahí su “obra de

sombra”: volvió su lenguaje más exótico, su prosa fue incomprensible, señaló cada vez más que el lenguaje era un medio, pero también un obstáculo.

Es evidente que el tema del lenguaje es el que atraviesa toda la obra escritural de Alejandra Pizarnik, y que, pese a que su producción más pública es la poética, manifestó constantemente (en sus diarios) su intención de ser narradora. *La bucanera de Pernambuco*¹, no es precisamente un buen intento, pero es la denuncia en práctica de las ausencias a las que estamos sometidos por la situación en la que se encuentra el lenguaje y, por ello, es el texto central de este artículo; también porque es el segundo texto prosístico (aunque su estructura abunde en voces —diálogos—), pero el primero en ser enteramente pizarnikiano (*La condesa sangrienta* es una versión pizarnikiana del libro de la surrealista francesa Valentine Penrose). Existe un problema con el lenguaje, pero, paradójicamente, este no puede dejar de emplearse: el caos es absoluto ahora.

*

En la Edad Media, pese al soberano poder de la Iglesia, la magia se practicaba en determinados espacios, en ciertos círculos secretos; existían rituales, amuletos, conjuros en los cuales la relación entre la palabra y el objeto era determinante: “decir la cosa” era sinónimo de “capturarla” o, al menos, “acercarla”. Incluso, desde la época clásica griega, había reflexiones críticas del lenguaje que le daban un lugar privilegiado entre las facultades del ser humano; en otras palabras, la relación entre la palabra y el objeto proviene de tiempos remotos, y es que prácticamente todas las esferas de la interacción humana con sus pares y con el medio que lo rodea se dan a través del lenguaje (o de su ausencia), y este es el problema que, consideramos, se volvió el hilo conductor de la obra de la escritora argentina Alejandra Pizarnik, conocida en general como poeta, pero quien nos legó diarios, ensayos, prosa y hasta una obra teatral; lo que la hace una de las voces femeninas hispanoamericanas más representativas del siglo XX, aunque no es un asunto de cantidad, sino de la calidad de su trabajo aquello que lo confirma.

El problema del lenguaje surge con las relaciones entre los primeros hombres que poblaron el mundo, pero, para nuestro propósito, conviene abarcarlo desde la Modernidad. Señala Santiago Vizcaíno en su ensayo *Decir el silencio* (2008) que este problema se manifiesta, en la lírica moderna, desde Rimbaud. Justamente, el movimiento surrealista al que Pizarnik se adscribía (como lo señaló en una entrevista realizada por Martha Isabel Moia², clave para entender la obra pizarnikiana) es consecuencia de que la relación entre el lenguaje y el mundo simplemente no exista o haya quedado anulada.³

En *Manifestos del surrealismo*, de André Bretón, aparecen varias actitudes literarias que nos remiten a la obra pizarnikiana en conjunto. Nos parece apro-

piado señalarlas brevemente para que se tenga consideración sobre un precedente que eleva a nuestra escritora a la categoría artística que le corresponde, y que le ha sido negada por mucho tiempo: en primer lugar, **la prescindencia de la moral**. En *Manifestos...*, se señala que la forma de dirigirse hacia el estado de ausencia de reglas es la mirada hacia la infancia, en la que se desconoce toda norma. Uno de los tópicos de la argentina es precisamente la infancia; Moia le señala a nuestra autora que los términos como infancia, el silencio, los miedos o la noche son sus “signos y emblemas”, y, pese a que la entrevista versa íntegramente sobre su poesía, es claro que en la obra escritural de Pizarnik existe un desarrollo cronológico sobre la pérdida del poder de la palabra “no quiero hablar del jardín: quiero verlo” (Pizarnik, 2014, p. 312); es decir, es más importante la acción que la palabra⁴, pero como su “oficio es conjurar y exorcizar”, Pizarnik acepta que para ella son las palabras el medio para acercarse a la acción.

Entre otras cosas escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (...). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos. (Becciu Ed., 2014, p. 312)

En *Manifestos...* también se pone de relieve la imaginación, pero esta vendría a ser, por exceso, la causante de la locura. Se explica esto en que el “loco” es un ser indiferente a la crítica, puesto que su imaginación le da gran consuelo. Por ello, es inocente. Esto nos lleva a ligar inocencia y locura, pero como la inocencia es característica de la infancia y la locura es más bien un rasgo que se asocia al mundo adulto, la obra pizarnikiana nos confronta con el hecho de asimilar la temática infantil mientras se nos habla del cuerpo o del sexo. Esto puede resultar desagradable para algunas personas, o más que desagradable, deberíamos decir obsceno. Cristina Piña, quien es la investigadora que funda este *ciclo* y es la biógrafa más importante de Alejandra Pizarnik, nos advierte que, pese al lugar común que es el “mito Alejandra Pizarnik” —ya que es una poeta arquetípica por sus experiencias límite⁵—, hay una relación indesligable de su creación con lo siniestro, lo fatal, lo irrepresentable o lo fuera de escena; en otras palabras, lo obsceno (es un *dictum* mallarmeano que el silencio enmascara lo obsceno). Para Piña lo obsceno en Pizarnik se manifiesta en su prosa y se enmascara en sus versos, como veremos más adelante; dice esto porque se han subvertido los códigos de lo institucionalizado a nivel literario; por ejemplo, los géneros.

Pero regresando a los tópicos de nuestra escritora argentina; en su caso, el *niño* —diremos mejor, la *niña*— es un pequeño loco que habla con su muñeca todo el tiempo. Pero sabemos que no es el plano puramente lógico el que favorece al acto creativo. Breton señala:

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan solo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario (...). Al parecer, tan solo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual, que, a mi juicio, es, con mucho, la más importante y que se pretendía relegar al olvido (...). Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. (Bretón, 2006, p. 20)

Durante mucho tiempo se ha desechado la experiencia y se ha propulsado la razón, pero el hacer también tiene su razón. ¿Por qué debería quitársele importancia al azar y los presentimientos si son fuente de ciencia, y, sobre todo, de creatividad? Breton explica esto por medio del sueño: “El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de reemprender algo que vale la pena” (ibídem, p. 21). El sueño y, por ende, la noche, pese a esto, han quedado en el plano de las irrelevancias. Al ser “la noche” un tópico de Pizarnik, vemos, dentro de su obra poética, la intención de ir en contra de lo establecido y mostrar su, por ella citado, “surrealismo innato”, pero con ciertas reservas iniciales, como veremos más adelante. Primero consideraremos una similitud más, la más importante respecto de esta comparación: el **lenguaje**.

En el “Primer manifiesto surrealista”, Breton critica el estilo “puramente informativo” de las obras modernas; señala que no dejan nada a la imaginación. Lleno de tedio expresa que es una pérdida de tiempo convertir momentos nulos en situaciones. Critica el lenguaje descriptivo de novelas que lo obligan a abandonarlas desde la primera página y culpa al periodismo y a la escasa ambición de los autores de esta insuficiencia en la que no hay ninguna sensación que se desprenda de la obra, ningún sentimiento emanado por el autor, que, por supuesto, produce el mismo efecto en el receptor. A pesar de esto —y aquí debemos reconocer que el surrealismo pizarnikiano es muy particular—, Pizarnik añoraba escribir una obra en prosa que tuviera como modelo la *Aurélia* (1942), de Nerval.

La autora señala que mediante la escritura de la noche se une a la noche, con lo que confirma que la palabra es un medio y que si antes ha hablado del silencio lo ha hecho de forma ideal, pues no cree que el silencio sea algo posible: “siento que el inagotable murmullo nunca cesa de manar” (Becciu Ed., 2014, p. 313). Asimismo, acepta que el lenguaje es errante; esa “vocación de errancia” de Pizarnik es una condición de vida: de familia rusa, nacida en Argentina, judía y radicada por cuatro años en Francia, como buscando un “cambio de aire”, son condiciones que nos muestran la falta o la búsqueda de una patria, o el miedo de no tenerla, a lo que Pizarnik responde que como poeta le corresponde vivir en la palabra: “...me oculto del lenguaje dentro del lenguaje” (id.). Las palabras configuran para la poeta un mundo menos hostil, pero de forma superficial, sin

esencialidades. El producto de estas sensaciones o forma de vida es el advenimiento de la complejización de su lenguaje, como ya fue mencionado, lo que se siente en libertad de hacer con su prosa, pero no demasiado con sus versos. Muy por el contrario de lo que afirma: "...busco que el poema se escriba como quiera escribirse" (id.) seguimos viendo 'corrección' en sus poemas. Notamos en ellos pulcritud, precisión y economía, sin tocar (en un principio) el tópico de la anulación del lenguaje. Moia le atribuye el "no saber nombrar" (id.) a un afán por encontrarse con su propio lenguaje; Pizarnik señala que esto le produce tensión⁶, y ambas concluyen que ha sido *Los trabajos y las noches* (1965) en que se ha logrado. En este libro, se encuentra su "ideal de poema realizado".

Santiago Vizcaíno nos aproxima al tema del lenguaje en Pizarnik desde el silencio. Inicia su ensayo *Decir el silencio* (2008) explicándonos que luego del surgimiento del lenguaje y del intento de ordenarse las relaciones humanas mediante el mismo aparece un supraorden, que quiere llevar los conocimientos a símbolos y modelos que inician la ruptura de la lengua en sí como vehículo, y, además, otras manifestaciones artísticas comienzan a comunicar sensaciones prescindiendo del lenguaje (pintura, escultura, música, etc.): "El lenguaje ya no puede traducir a sus términos el idioma del arte abstracto y no figurativo, puesto que su sensibilidad es anterior al lenguaje, lo rebasa" (Vizcaíno, 2008, p.19). Siendo así, todos los narradores de los que habla Breton tendrían que dejar de crear: no solo su achatamiento como artistas, sino el lenguaje que emplean, destruye el arte. Pizarnik vendrá a constituirse en la versión contemporánea de los escritores que crearon formas que evidenciaban esta "conciencia de crisis": los surrealistas, ya señalados. Las obras con lenguaje tradicional han aplanado su grandiosidad y riqueza, de allí que se dedicaran a rebelarse contra esta forma de concebirlo, como un objeto aislado, como si no fuera parte también de nuestro inconsciente.

En el caso de Rimbaud —dice Vizcaíno— hay una preferencia por el silencio que da paso a la acción; en Pizarnik, no. Señalar la renuncia es la manifestación de su rebeldía y expresar el debilitamiento de la palabra, en cada momento, es dar la cara al problema, asumir que existe, y asumir, sobre todo, que no hay una solución viable. Pizarnik habla del silencio, para lo cual, paradójicamente, no puede callar. Se nos muestra a la autora siendo tentada por el silencio, acariciando el silencio como un ideal: "Pizarnik, como Kafka, encontró la manera de expresar (...) una suerte de 'articulación del silencio'" (ibídem, p. 21)⁷. Y es que, en verdad, existe un problema del lenguaje que el silencio tampoco soluciona: en un juicio (crítico) o selección se pretende ser preciso y el silencio no es un elemento que contribuya con estas situaciones cotidianas, como vemos en "Dificultades barrocas", texto de la parte I de *Prosa completa* (2014) "Relatos":

Hay palabras que ciertos días no puedo pronunciar (...) ¡Ah esos días en que mi lenguaje es barroco y empleo frases interminables para suge-

rir palabras que se niegan a ser dichas por mí! (...). Una vez me acosté con un pintor italiano porque no puede decirle 'Amo a esta persona'. En cambio, respondí a sus pedidos con una vaga serie de imágenes recargadas y ambiguas y es así como terminamos en la cama sólo [sic] porque no pude decir la frase que pensaba. (Becciu Ed., 2014, p. 63)

Vizcaíno señala que hasta *Los trabajos y las noches* (1965), Pizarnik manifiesta en su escritura una esperanza en el lenguaje; este es aún un vehículo, tal vez no eficiente, pero sí pertinente de comunicación. Es a partir de *Extracción de la piedra de la locura* (1968) que Pizarnik vuelca su temática y se enfoca en la “problemática de la escritura”: es el constante uso del lenguaje el que le ha hecho perder su brillo. La pretensión de Pizarnik es elevar al lenguaje mediante él mismo. Estamos asistiendo en cada lectura y relectura de la argentina a la búsqueda de un lenguaje totalizador⁸: nos dice Vizcaíno que el silencio pizarnikiano no es un silencio mudo ni un silencio místico, sino un silencio invocador, ya que “El lenguaje es a la vez esencia y obstáculo de la concreción del poema, y el metalenguaje de ese fracaso” (Vizcaíno, 2008, p. 37). Señala, asimismo, que la brevedad de los primeros poemas (*La tierra más ajena*), a modo de “gritos”, es una forma tímida de acercarse a este silencio del que todavía no dice nada (gritos que luego veremos traducirse en el modo de expresión de Erzebeth Bathory, la condesa sangrienta). Pizarnik nos preparaba para el poemario en el que el problema del lenguaje tiene primacía: “Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (“La palabra que sana”, en *El infierno musical* de 1971, de la edición de Lumen del 2011, p. 283). En cada poemario de Pizarnik, nos vamos acercando más al descubrimiento de su propósito fundamental, el que probablemente ni ella misma conocía cuando aparecieron sus primeros poemas: el problema del lenguaje le causaba una preocupación inconsciente que, al alcanzar el estatus de poetisa, emergió, y nos la enrostró, como una pregunta lanzada con vehemencia hacia la noche cerrada de nuestra ignorancia. Ya en *Extracción...* el tema del lenguaje ha alcanzado un rango insoslayable: “es el centro generador de su poética” (Vizcaíno, 2008, p. 48). Los espacios anteriores: muerte, infancia, noche, silencio, jardín o bosque, han sido simplemente caminos largos para llegar al puerto de la expresión poética de Pizarnik: el lenguaje ideal (consideremos que Vizcaíno alude específicamente a la obra lírica de la autora argentina).

¿Por qué postergar tanto el tratar abiertamente el tema del lenguaje? Es tal vez acaso una expresión de temor ante la imposibilidad de que otros comprendan esa búsqueda infructuosa de, como ella misma señala, “palabras simples”, pero también “palabras buenas” y “palabras seguras”. Parece que es solo en el sueño, el campo de las infinitas posibilidades (de todas las posibilidades), en que existe la leve sensación de ‘lograr decir’ o, mejor señalado por Breton: “El espíritu del hombre que sueña queda plenamente satisfecho con lo que sueña.

La angustiante incógnita de la posibilidad deja de formularse (...) Todo es de una facilidad preciosa” (Bretón, 2006, pp. 22-23).

En el sueño el rey moría de amor por mí. Aquí, pequeña mendiga, te inmunizan. (Y aún tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracia ni a los perros) (...). El sueño demasiado tarde, los caballos blancos demasiado tarde. La melodía pulsaba mi corazón y yo lloré la pérdida de mi único bien, alguien me vio llorando en el sueño y yo expliqué (dentro de lo posible), mediante palabras simples (dentro de lo posible), palabras buenas y seguras (dentro de lo posible). (Becciu Ed., 2011, p. 252)

No es esta facilidad la que conduce nuestro mundo, el mundo real. Pizarnik regresó de París con muchas ideas y sensaciones nuevas, como esta de que el mundo en el que “le toca vivir” es aquel en que se usa el lenguaje para comunicar lo banal, lo cotidiano, el que no posee vacíos interpretativos, pero lo frustrante es que los textos literarios (también compuestos de estructuras del lenguaje cotidiano) “(no) dicen lo que me parece oír en ellos” (Moure, 2009, p. 144).

Es *El infierno musical* (1971) el punto álgido de su creación poética sobre el lenguaje. Ya en su obra en prosa, vamos a poder asimilar el resultado de las dudas y preguntas continuas de su obra poética. ¿Cuál es el resultado de que el lenguaje no sea suficiente más que para la comunicación cotidiana?: su destrucción.⁹ Pizarnik, en su último poemario nos dice, y por última vez de forma sutil, que el lenguaje es un vehículo incompleto, pero sus poemas solo fueron la inauguración de su nuevo lenguaje: “el lenguaje desatado”, lo que quiere decir caos, lo que quiere decir sinsentido, lo que quiere decir palabras combinadas que parecen juegos, lo que quiere decir que el lenguaje es un elemento tan oscuro como para hablar desde esa misma oscuridad sobre algo tan insondable como la muerte.

Para concluir esta cronología sobre su obra poética diremos que, poco antes de su muerte, en un poema dedicado a Martha Isabel Moia (aquel que hemos llamado su “poema manifiesto”) nos dejó las claves para comprender su poética: admite que es consciente de que el poema se escribe solo, pero dice más: subrepticamente nos dice que no es que hayan dejado de preocuparle los temas de siempre, los que son inmanentes a su obra, sino que ahora es cuando los está dejando fluir. El miedo a la incomprensión ha salido de la escena; hay ahora una actitud interior y exterior de “poder decir”.

A Martha Isabel Moia

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento

del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la re-surrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

en esta noche en este mundo
extraordinario silencio el de esta noche
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible

sombras
recintos viscosos donde se oculta
la piedra de la locura
corredores negros
los he recorrido todos
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

mi persona está herida
mi primera persona del singular

escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad
escribo como estoy diciendo
la sinceridad absoluta continuaría siendo
lo imposible
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

los deterioros de las palabras
deshabitando el palacio del lenguaje
el conocimiento entre las piernas

¿qué hiciste del don del sexo?
oh mis muertos
me los comí me atraganté
no puedo más de no poder más

palabras embozadas
todo se desliza
hacia la negra licuefacción

y el perro de maldoror
en esta noche en este mundo
donde todo es posible
salvo
el poema

hablo
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
 el que no sirva ni para
 ser inservible
ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo (Becciu Ed., 2011, pp. 398-400)¹⁰

Versos como “la lengua es un órgano de conocimiento / del fracaso de todo poema”, “y nada es promesa / entre lo decible / que equivale a mentir / (todo lo que se puede decir es mentira)”, “si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?”, “los deterioros de las palabras / deshabitando el palacio del lenguaje” y “hablo / sabiendo que no se trata de eso / siempre no se trata de eso” manifiestan, nunca de forma más exacta, el no acceso al lenguaje o la pérdida de poder del mismo. La angustia manifestada por la autora se extiende hacia nosotros, que somos usuarios del lenguaje, como si nunca hubiera sido un esfuerzo del hombre, como si fuera un derecho de cada ser que puebla la tierra, que no lo es. Las ruinas del lenguaje nos afectarían tanto como a Pizarnik si las percibiéramos, pero nuestro lenguaje es corriente, es el de todos los días; es nuestra autora la que da cuenta de que deberíamos ser conscientes de que el lenguaje no sirve para expresar lo sublime, pues se ha disuelto en el tiempo.

El gran debate entre académicos que conocen la obra entera de Pizarnik tiene que ver con una situación del lenguaje también: las acusaciones de plagio a las que se ha visto sometida; sin embargo, (señala María Negroni) es, más bien, un caso de intertextualidad: ante las imposibilidades del lenguaje, Pizarnik se atreve a “mejorar a sus autores favoritos”: no calca los textos, sino que los reinterpreta y reescribe. Así fue como construyó *La condesa sangrienta* (1965), su primera obra en prosa, tomando extractos del libro de Valentine Penrose,

Le comtesse sanglante (1962), y eliminando sus partes serviles (Negroni, 2003, p.85), lo que produjo un texto de naturaleza inclasificable,¹¹ asimismo, vamos a encontrar intertexto entre sus propias producciones: de sus poemas a *La condesa...*, de *Los poseídos entre lilas* (1972)¹² a *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa* (1982)¹³.

Parte del mejoramiento señalado, se ve en *La condesa sangrienta*, texto en el que confluyen todos los “tópicos de la literatura gótica tradicional” (Fuentes, 2007, p. 16): el viejo castillo o monasterio (el castillo de Csejthe), la atmósfera de misterio (rituales mágicos, torturas, sangre), la profecía ancestral (la locura de la sangre Báthory debido a las uniones incestuosas), los eventos de difícil explicación (la desaparición de tantas jóvenes sin que nadie informe a las autoridades), las emociones desbocadas (migrañas de la condesa, sus fuertes accesos de ira y las imprevistas crisis de posesión que le sobrevenían), el erotismo larvado (aparente homosexualidad de Erzébet) y la heroína oprimida (que en este caso es una antiheroína que vive en un mundo absolutamente feminizado, viuda a temprana edad y en compañía de horrendas sirvientas). Esto, suponemos, fue lo que capturó la fina curiosidad de Pizarnik y la hizo afirmar que le hubiera gustado tomar apuntes del método con que lo elaboró, puesto que es el tipo de literatura que quería producir.

Texto fundamental en la *obra de sombra* de Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta* es también, sobre todo, una reflexión alucinatoria sobre el acto de escribir. ¿No podrían verse las muchachas como alegorías de ese mundo que se sustrae para siempre a las palabras y a los poemas como resumen de la cacería infernal o desesperada que acontece en los lavaderos? ¿No será la cripta, que atesora el cadáver de la primera joven, un espacio equivalente a un aguantadero, un baldío lleno de textos-escombros a robar? ¿Y el castillo mismo una máquina depredadora que anticipa *La bucanera de Pernambuco* y hace del lector un cómplice en la función delictiva? (Negroni, 2003, p. 29)

Es decir, María Negroni compara el castillo y la acción dentro del castillo con el acto de escritura de nuestra autora. Nos dice que *La condesa...* inaugura “la noche marginal de su infortunio [del lenguaje]” (ídem); es decir, con este texto comienza a diluirse lo que en los poemas había quedado pendiente: existe un problema con el lenguaje, pero este no tiene solución: “La condesa sangrienta, en este sentido, representa el comienzo del fin”. (ibídem, p. 31). Es la primera vez que en Pizarnik publica prosa creativa y, asimismo, es la primera vez que veremos textos-viñeta en nuestra autora, pero no será la última.

Nos muestra el representativo papel de la melancolía a lo largo de la obra de la argentina y la relaciona con el lenguaje en una doble negación (señalada por Julia Kristeva): el aceptar perder algo implica la capacidad de poder recobrarlo

en el acto del lenguaje, pero en el poeta no se cumple esto, ya que se niega la pérdida, lo que genera un luto eterno; en otras palabras, se vuelve imposible de perder el objeto del que uno quiere desprenderse, lo que anula, inmediatamente, la capacidad del lenguaje para recobrarlo pertinentemente.

Patricia Venti, otra estudiosa de la obra pizarnikiana, nos habla también de *La condesa sangrienta*: “utiliza el lenguaje para infringir el funcionamiento de lo simbólico” (Venti, 2008, p. 29) y nos habla del silencio, como Vizcaíno, de lo cual hemos concluido que existen dos tipos: el silencio textual, ya que la economía de Pizarnik en *La condesa...* lleva constantemente al lector al disfrute inconsciente de autocompletar, y el silencio como la anulación del lenguaje ejecutada por Erzébet, ya que a sus víctimas “le(s) cosía la boca o, contrariamente, le(s) abría la boca y tiraba hasta que los labios se desgarraban” (Pizarnik, 2012, p. 21) y además señala: “Durante sus crisis eróticas, escapaban de sus labios palabras procaces destinadas a las suplicadas. Imprecaciones soeces y gritos de loba eran sus formas expresivas” (ídem, p.18), y de estas imprecaciones y gritos veremos muchas —y ya no señaladas, sino empleadas— en el discurso de *La bucanera de Pernambuco*. Erzébet es, por el momento, la descripción de la anulación del lenguaje: se comunica de una forma salvaje. Señala Venti citando a Bachelard (para quien el grito es la antítesis del lenguaje): “El grito es solo un accidente, un tropiezo, un arcaísmo(...) No imita nada”. (Venti, 2008, p. 44)

Señala Negroni que cuando Alejandra Pizarnik redacta en su diario (1966) “Debo ir nada más que hasta el fondo” evidencia la búsqueda de la sensación ya casi imperceptible de lo que producía la palabra en otro tiempo, no así la “relación corroída entre palabra y cosa (m.m.)” (Negroni, 2003, p. 59); además, toca el tema del crimen como modo de expresión. La condesa no habla; sus crímenes hablan por ella o ella los emplea como su lenguaje, como dijera Pizarnik en uno de sus poemas: que se debía hacer el cuerpo del poema con el cuerpo, lo que propone un lenguaje que da paso a la acción, el acto de vivir como un poema, así de elevado.¹⁴

El dilema está claro. Frente al deterioro de las palabras, Pizarnik renuncia al poema como instancia privilegiada de encuentro e intenta recuperar el sentido desde una gangrena. La condesa sangrienta inaugura la noche de esa fisura, al tiempo que la poesía se desarticula. En este punto, ambas, autora y personaje, proponen lo mismo. Frente a un lenguaje que se revela como expresión errónea (y estéril), el mundo ha de contemplarse a sí mismo y quedar anónimo. El desamparo es total: se abandona el intento de superar la pérdida haciendo carne al verbo, se condena el lenguaje como representación, suciedad, ruido y convención, y el círculo empieza a cerrarse (...). (ibídem, p. 75)

Siendo más precisos:

En *La condesa sangrienta* el impulso transgresor marca un corte: el comienzo de una corrupción lingüística que cifra su esperanza, justamente, en el abandono de todo intento de convertirse en resurrección literaria. Al menos, por un tiempo, mientras el lenguaje no atrape al lenguaje en su circularidad, restituyendo el bloqueo. (Ibídem, p. 76)

Pese a que este artículo pretende realizar un descenso hacia el foso donde vemos estallar la pérdida de poder del lenguaje, es pertinente (considerando que se ha tomado el rumbo de una breve cronología) realizar un apunte de *Los poseídos entre lilas*¹⁵, la obra teatral de Pizarnik; en esta, la autora sigue incluyendo elementos de su obra poética, pero, además, es, según Negroni, casi al calco, *Final de juego* de Samuel Beckett. El escenario es como una cárcel (¿la del lenguaje?); las combinaciones de colores, chirriantes (en esto es distinto); y los elementos en escena son extraños (imposibles). Los personajes son Carol, Segismunda, Futerina y Macho; además, está Litwin, la muñeca. Consideramos que todos son caras de Alejandra Pizarnik: Macho y Futerina, los más infantiles, constantemente pedaleando en los *triciclos mecanoeróticos* e interviniendo disparatadamente; Segismunda, organizadora y generadora de conflicto, siempre disconforme; y Carol es oyente, complaciente y aprendiz, pero al final se transforma en la voz de la conciencia textual, antagonista, mucho más racional.

Este es el último texto no poético que tiene la cualidad de interpretable y aquí aparece, en palabras de Negroni, una marca de la última escritura pizarnikiana: lo obsceno (desarrollado ampliamente por Cristina Piña).

He aquí, una vez más, la insidiosa reflexión sobre la escritura que atraviesa su obra de principio a fin: en el binomio realidad/lenguaje, no hay salida. No queda más alternativa que subvertir ambos términos de la pareja: desconfiar del mundo, que nos llega siempre mediado por “movedizas” y envilecedoras palabras, e ir simultáneamente al encuentro de una palabra desgarrada, alejada de lo falso y lo inhibido, como una forma de escapar a las tergiversaciones, el prejuicio y la mojigatería inscriptos en la materialidad misma del lenguaje. (Negroni, 2003, p. 84)

Concluye, entonces, Negroni que *Los poseídos entre lilas* reescribe, mientras *La condesa sangrienta* no (Negroni le llama “refocalizar”); pero ambas, especialmente la segunda, han empezado la muerte del lenguaje como lo conocemos, como la articulación ordenada y significativa que logra el objetivo, conocido por todos, de comunicar. Aún no hemos asistido a su masacre, la que se logrará en *La bucanera de Pernambuco*, que se constituye de un montón de desechos tan grotescos que el “humor”¹⁶ forma parte de ellos. En *Los poseídos...* aún no se percibe la transgresión absoluta, la violencia en su máxima expresión, pero ya notamos el cambio de tono.

Rastros de *Los poseídos...* aparecerán en *La bucanera de Pernambuco*; esta última está constituida por “artículos” de 1970 absolutamente experimentales.

Pizarnik los llama “retratos de voces”: “Quiero que mis *portraits des voix* tenga argumento o algo que unifique (justifique) los fragmentos...” (Becciu, 2013, p. 962). Las veintitrés entradas muestran a una Pizarnik bastante distinta de la de sus poemas: se ha perdido la coherencia ahora sí por completo.¹⁷ Sin embargo, sería apropiado aclarar que esta pérdida de coherencia es intencional. No corresponde a un estado psíquico afectado de la autora, sino a que, con premeditación, se quiere manifestar a la paradójica incomunicación a la que nos vemos sometidos desde nuestro más “eficiente” vehículo de comunicación.

Al leer esta obra, pese a nuestras limitaciones, pudimos diferenciar lo siguiente:¹⁸ **juegos con clics y sonidos** (“P fffffff Plop”, “*Pif und Paf*”, “Nas Noches”, “Mi-rémi-rém-mí-sí-ré-dó-lar...”, “Cé Ache”, etc.), **juegos lingüísticos de sonido y sentido** (“quédate¹⁹ kioto”, “una costumbre aneja y añeja aconseja y aconaja la gratitud en los proemios”, “severísima aseveración de la Sanseverina”, “Aristarco el Terco”, “Hija natural de Ionesco y de la Unesco. Hija artificial de Lupasco”, “El loro rió [sic.] hipotéticamente como quien vaca y erra buscando un hipopótamo”, “—¿Te engripaste? —dijo Agrippa d’ Aubigné”, “—Ahora, a esta hora, los coroneles oran en Orán, a la sombra de un orangután —dijo el ciclista etíope o el ciclíope...”, “Tanto sacudió el cubilete que todos salieron de sus cubiles y gritaron que la Reina no estaba en sus cabales”, etc.) a los que Negroni señala como deformación de recursos poéticos; **palabras inventadas** (“voluptad”, “respodencó”, “Lectoto o lecteta”, “aprobamierda”, “*dexubre*”, “mallarmearme”, “supérstito”, “morguenática”, “desgansó”, “madruguistas”, “tarahumaron”, “narracionó”, “delisiada”, “Mutóse”, “chupaglor”, “escrushante”, “poligriyo”, etc.); **lenguaje soez** (“¿De súcubo tu culo o tu cubo?”, “dándose culo con culo”, “preferís obrar como los mierdas... proferí la proverbial cantilena de los mierdas”, “¿por qué te metés²⁰ a balconear desde mi cuento, turra con almorranas?”, “todo para la teta, nada para la testuz. Más vale pájaro en mano que en culo”, “¡Culos de otrora! ¡Culos de reserva 1492! ¡Culos rayados por los cruzados!”, “¿Por qué no te vas a pirandelear a la cucha de tu hermana?”, etc.); **sátira** (“-Peresidentes del poker [sic.] pejecutivo de la Res Pública, nuestro país es homo... // —¡sexual! —gritaron. // —géneo, burutos”, “Coco Panel levantó la mano. // —Pero Panel ¿Otra vez al baño? Ya le dije que en mis cuentos no hay baño”, etc.); y **faltas ortográficas** (“¡Qué bida!”).

Negroni anota que todo es objeto de parodia y **evidencia la mezcla de idiomas**: Pizarnik combina sin orden ni concierto el español, inglés (“It’s O.K.”, “play ping-pong”, “Time is Mami”, “beri-beri matches. At what flower are you open?”, “Yes, Mary Smith. You are so sorry as Norma and he is glad as Aida”), francés (“Est-ce qu’il existe, Tché”, “*rendez-vous*”, “dans ma larinx // en disant ¡¡Soirs!! A l’adoré H”) e italiano (“Ya que no hay otro modo de *raschiare* a fin de practicar una *incisione* en la realidad”, “Ahora hay un color *incarnato* paseándose por su cara”, etc.) y el **uso e invención de latinismos** (“*ad pio*”, “*dixit*”, “*In culo volens loquendi chorlitus*”, “*ad patitam*”).

La descripción general del texto es la siguiente: en primer lugar, vemos el PRAEFACIÓN (claramente un prefacio) que inicia con la frase: “Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuentecón llamado haschich” (Becciu Ed., 2014, p. 94); luego, aparece el primer índice: el ÍNDICE INGENUO (O NO) con la dedicatoria general *a las hijas de Loth* y cada entrada dedicada por separado (a Lichtenberg, a Harpo Marx, a Kierkegaard, etc.); en la siguiente página, el ÍNDICE PIOLA dedicado *a la hija de Fanny Hill*, índices falseados en los que los títulos que los componen no corresponden ni al orden ni a la cantidad de entradas asociadas; luego, aparece ACLARACIÓN QUE HAGO PORQUE ME LA PIDIÓ V., que es de lectura obligatoria para la comprensión de las diecinueve entradas de *La bucanera...*; en ella se nos explica la existencia de diversos personajes que aparecerán en las anécdotas y los diálogos (la Coja Ensimismada, el loro Pericles, Flor de Edipo Chú, Bosta Watson, Betty Laucha Betinotti. Y no se describen otros que también intervienen). Dice Negroni que la función de esta ACLARACIÓN es que el lector no se espante y que se mantenga conectado a la serie de imposibilidades que resultan la mayoría de los textos a los que se enfrentará; efectivamente, esta aclaración es falsamente cooperativa con el lector, ya que las entradas están plagadas de referencias imposibles de reconocer en su totalidad, y con los juegos del lenguaje descritos anteriormente, la lectura se vuelve un reto para el lector que se empeñe, pero un tránsito tedioso para quien no comparta el nivel cultural que manejaba la autora argentina. La penúltima entrada es homónima del texto completo y posee la dedicatoria a *Gabrielle D’ Estrées* y a *Severo Sarduy*; el último texto es EL PERIPLO DE PERICLES A PAPUASIA O EL PREBISTERIO NO HA PERDIDO NADA DE SU ENCANTO NI EL JARDÍN DE SU ESPLENDOR.²¹ Pensamos que la primera frase del libro (“Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuentecón llamado haschich”) es la respuesta de Pizarnik ante nuestro gesto en señal de pregunta al terminar de leer esta serie de “retratos de voz”: su escritura-vida (siguiendo el programa surrealista) es el don de amor del que habla, pero ante la necesaria destrucción del lenguaje por su incapacidad de comunicar lo sublime, no le importa si este texto-escombro es aceptado.

Como Gironde *En la mas médula*, Pizarnik trabaja aquí sobre la médula de las palabras y, de ese modo, devuelve a la lengua su materialidad problemática y abre cauce a un reservorio de expresiones verbales prohibidas, inaugurando una política insurreccional contra el pacto comunicativo. (Negroni, 2003, p. 95)

La bucanera de Pernambuco es un trabajo barroco, retador, violento y grotesco; sus contenidos son disparatados y nos muestran la crisis del lenguaje ya sin nombrarla exactamente (como se hizo hasta el último poemario), sino más bien generándola. Los otros textos en prosa también tuvieron esta finalidad,

pero con *La bucanera*... estamos asistiendo al punto de mayor tensión de este propósito.

Este es el texto al que, desde un inicio debimos avocarnos, pero nos era imposible realizar tal tarea sin describir el resto del proceso creador de Pizarnik, puesto que, como ya se mencionó, este es el momento cumbre de la ruptura de todo lo aceptable o conocido a nivel de las letras hispanas y explicamos este cisma aludiendo a las particularidades de esta obra: “al menos dentro de nuestro panorama literario (...) y prácticamente del internacional (...) nunca hubo textos obscenos firmados por mujeres hasta la aparición de las obras de Pizarnik” (Piña, 2012, p. 28).

(E)n *La bucanera de Pernambuco* (...), lo obsceno abandona la representación para emerger como lo dicho en el nivel del significante, subvirtiendo el orden simbólico —la lengua, la cultura—, con lo cual la ecuación sexo-muerte se registra en el lenguaje mismo. (Piña, 2012, p. 53)

Para complementar lo anterior, veamos un par de fragmentos del texto específico que nos ocupa:

El correo semental del ojo ajeno; a Culo Pajarero. —Nos está vedado, proyecto escriba, contestar al consultor que ostente elementos reñidos con la moral en boga. Ciertamente, usted no es el único en orinarse en sueños, pero le rogamos pasar por nuestras oficinas a retirar la sábana mojada que nos mandó. No somos “videntes a distancia” (*sic*); solamente vendemos pajaritos. A prepúcido, la incontinencia del suyo no parece ser obra exclusiva de la Fatalidad. No lea tanto las memorialistas anónimas (princesas rusa, palatina, cochinchinesa, etc.), pioneras de esos trabajos manuales que, si bien le proporcionan “alegrías de colegial” (como reza en su carta), conspiran contra su vejiga, carajo. (Becciu, 2014, p. 102)

O también,

En Jaén, tres cigüeñas duermen con la pata alzada. Cada vez que alguien dice “puta”, cambian de pata, en Jaén, en un establo para caballitos de madera. Acércate, lector mío, y mira la bañaderita donde se baña un pajarito a quien una canonesa exhorta:

—No seas hereje, San Vito, como ese rompecabezas que al reconstruirse manifiesta el sobrenombre de Dios.

—Se puede saber cómo lo llaman? —dijo Vito chapaleando como Chaliapín disfrazado de Vito Dumas.

—Lungo. Pero por favor, Vitito, salí del agua, te me vas a engripar, no juegues con la salud. Venga mi Pitito, venga con su negro carousel en donde lo van a entalcar, a perfumear, y a un montón de cositinas más.

—Soy el hijo de sheik —dijo Vitito.

—Y glob —dijo un urutaú.

—Y pif —dijo sin su gorra el gorrión.

—Y paf —dijo un jugador de ludo totalmente ajeno a nuestro texto.

—Córrase, diga —dijo lacanón.

Y Vitito:

—¿No ves que te confundiste de cuento? ¿Por qué no te vas a pirandear a la cucha de tu hermana? (Idem, p. 104)

Queremos incidir en lo último de la obra de Pizarnik (*La bucanera de Pernambuco*), pues en ella la imaginación rompe con la sintaxis, la formación de palabras y la semántica; lo que altera la construcción normal de un texto; es decir, el caos que hemos venido señalando se profundiza, y no se manifiesta en uno o varios personajes (la obra cuenta con muchos diálogos, magnífica manera de crear un mundo en el que el lenguaje es completamente diferente del mundo real), sino que ha invadido todo ámbito, tanto así que se transita entre lo obscuro y lo vulgar. No se podría criticar a la argentina por esto: es un campo muy atrayente; además, ¿qué es experimentar? Es rescatar cada frase con sus días y con sus semanas, infundir su soplo a medida que cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir (Becciu Ed., 2014, p. 315), como citamos anteriormente. Además, señala la autora en sus *Diarios*:

4 de octubre(...) Mi proyecto de escribir voces es inteligente, pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas? Podría nombrarlas[,] pero entonces serían personajes. Intercalaría, eso sí, voces de poetas. También imitación de escritores argentinos. (Becciu Ed., 2013, p. 824)

En esta entrada de su diario de 1966, mientras reflexiona sobre el Bosco y el cuadro Extracción de la piedra de la locura, que dará título a uno de sus últimos poemarios, alude ya a la aglutinación de voces de la que seremos testigos en *La bucanera de Pernambuco*.

Podemos, además, tentar una explicación humilde al hecho de que los últimos textos de nuestra escritora hayan sido tan obstruyentes: según el mito decimonónico, la narrativa rebajaba al arte a brindar “simple información circunstancial”; por ende, Alejandra Pizarnik, contra toda convención, aplicó procedimientos como la escritura automática, el azar objetivo o el efecto de destrucción mallarmeano para dotar a su prosa de las cualidades que tienen las formas sublimes y que el lenguaje en general nunca debió perder.

Que Pizarnik se haya dedicado a explorar varios géneros y especies literarias se nos presenta como excusa para, desde todos los campos, poder denunciar que el lenguaje no dice lo que quiere decir, que las palabras han perdido

su capacidad expresiva y que todos debemos ser conscientes de esto. En otros tiempos, la palabra empeñada era el máximo contrato entre dos personas o entre una persona y su comunidad; Pizarnik niega este poder: rompe el pacto de la palabra y el objeto, o la palabra y la acción, con lo que nos deja completamente huérfanos de orden u honor. Su propuesta sobre el lenguaje nos somete al caos social, institucional y personal.

Conclusiones

la escritura de Alejandra Pizarnik atravesó dos etapas muy marcadas, ligadas a los momentos de su vida. Primero, mientras fue una joven adulta, con sus primeras publicaciones, existe aún una fe en las posibilidades del lenguaje. La expresión era pulcra y pulida por el deseo de ser una buena poeta. Abundaban los lugares comunes: la infancia, la muerte, la soledad, el silencio, la autoafirmación; a partir de 1968, con el poemario *Extracción de la piedra de la locura*, el tema del lenguaje se ha vuelto una presencia muy tangible que estalla, aún en el plano poético, en 1971 con *El infierno musical*. La segunda etapa (la no poética y ligada a sus años finales) se abre con *Los poseídos entre lilas*, su única obra de teatro (1969), en la que los diálogos torcidos y el ambiente asfixiante en que los personajes se desenvuelven alude a la cárcel en la que se ha convertido la expresión. La explosión de esta es *La bucanera de Pernambuco*, que, con juegos, incoherencias, mezclas y personajes imposibles reta al lector a continuar adelante mientras se desarrolla el caos que son el PRAEFACIÓN, los índices, la ACLARACIÓN y las diecinueve entradas que la conforman.

El problema del lenguaje siempre ocupó a Alejandra Pizarnik; sin embargo, al inicio sucedió de forma inconsciente: sus poemas diminutos, hechos de recombinaciones de palabras eran la preocupación de no emplear las palabras precisas, los términos mejores para la comunicación de su mundo interior. Esto fue producido por el quiebre con su arraigo territorial y lingüístico: el ser de familia rusa masacrada por la Segunda Guerra Mundial, judía, con una madre que no hablaba bien el idioma, debiendo usar *yiddish* en casa y el español en el resto de sus comunicaciones le significó el no poder asentarse ni territorial ni lingüísticamente. Mudarse a París por cuatro años es también la búsqueda de una patria, un cambio de código lo es más, pero la influencia del Surrealismo trunca esta empresa: el lenguaje no puede ser ese refugio o esa patria. Se inicia entonces la denuncia y luego el asesinato del vehículo de comunicación. La muerte lingüística, además, termina en un acto de muerte física.

La ruptura con el lenguaje en *La bucanera de Pernambuco* se evidencia a nivel fónico al jugar con los sonidos de las palabras transgrediendo formas y significados, o al construir enunciados cacofónicos; a nivel morfológico, se produce al componer, derivar y usar parasíntesis; a nivel semántico, por el uso de parónimos, homónimos, ambigüedades e incoherencias y neologismos; a nivel

sintáctico, por el uso exagerado de la subordinación y por cumplir con la construcción de una frase nominal o verbal pero haciendo uso de combinaciones categoriales que producen estructuras ilegibles o dificultan la lectura.

La actitud de Pizarnik ante su obra es más académica de lo que se piensa: en primer lugar, sabemos por sus biógrafos (como Cristina Piña) que la argentina era implacable ante el asunto de la corrección, lo que le da un enfoque muy profesional a su trabajo; además, tenía su vida dedicada al acto escritural, ya que no se dedicaba a nada más que ello. A pesar de que el lenguaje literario se compone de estructuras del lenguaje común y considerando que la aplicación del criterio de verdad es un absurdo en el análisis literario —pues en este el código tiene matices (e incluso grados de verdad o falsedad) —, el lenguaje debe ser preferido al silencio (que es solo la ausencia de lenguaje) y es acto metalingüístico, ya que mediante él se está haciendo tangible su degradación. El lenguaje es ineficiente, pero, aun así, es el vehículo más eficiente de todos.

Notas

- 1 Corresponde a los textos mecanografiados y corregidos que se encontraron en una segunda carpeta luego de la muerte de la autora. Fueron publicados en *Textos de sombra y últimos poemas* por Sudamericana en 1982. Empleamos *Alejandra Pizarnik. Prosa completa* de Lumen (2014).
- 2 “De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Esto es lo que ha caracterizado a mis poemas”. (*Prosa completa*, p. 313).
- 3 Es apropiada esta consideración sobre su obra debido a que se percibe constantemente en ella un empequeñecimiento del hombre ante la vida, una visión pesimista del hombre respecto de su papel en el universo. “Todos los actos del hombre carecerán de altura; todas sus ideas, de profundidad”, dirá Breton (1924).
- 4 Bretón nos dirá esto de otra manera: “Quiero que la gente se calle tan pronto deje de sentir” (p. 18); es decir, si un momento es “no sublime”, entonces no será necesario seguir hablando y, por ende, será inútil a nivel literario. También dirá: “solamente lo maravilloso es bello” (*Manifiestos del surrealismo*, p. 23).
- 5 Piña señala lo siguiente: locura, drogas, soledad última, sexualidad no ortodoxa, rebelión generalizada contra las convenciones y, finalmente, el suicidio.
- 6 “Trabajar con las palabras o, más específicamente, buscar mis palabras implica una tensión que no existe al pintar”. (Entrevista de Moia a Pizarnik, en *Prosa completa*, p. 314).
- 7 “Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden. / ¿Y qué deseaba yo? / Deseaba un silencio perfecto. / Por eso hablo”. “Caminos del espejo” (apartado XIII) (*Extracción de la piedra de la locura*, en *Poesía completa*, p. 243).
- 8 “¿Qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un naufragio en tus propias aguas, oh avara”. Verso de “Extracción de la piedra de la locura” (del poemario del mismo nombre en *Prosa completa*, p. 251).
- 9 Consideramos que Pizarnik se permite la destrucción lingüística por “razones surrealistas”; estas la predisponen a alejarse de la crítica.

- 10 En la versión de *Poesía completa* (2011, pp. 398-400) se encuentra dentro del apartado “Poemas no recogidos en libros” con la siguiente nota a pie de página: *Árbol de Fuego*, Caracas, diciembre de 1971, y *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, Nueva Época, n° 19, julio de 1972. Esta versión sigue la publicada por *La Gaceta del FCE*.
- 11 Cristina Piña lo considera un *conjunto de notas* o lo señala como una *sucesión de estampas*; en una edición de la obra de Pizarnik de Visor (1993), se le encuentra en *otros poemas*; y, en una edición de Lumen (2001), se ubica dentro de ensayos. Alejandra Pizarnik, en una carta a Antonio Fernández Molina lo llama “*artículo* escrito en 1965 (...) que aparece ahora en forma de *librito*”.
- 12 Publicado póstumamente (1972) en *El deseo de la palabra*, pero fechado de 1969.
- 13 También publicado póstumamente, pues Pizarnik murió en 1972.
- 14 “—Quisiera encontrar un crimen, cuyo efecto perpetuo actuase aún[sic] cuando yo deje de actuar. // —Realiza entonces el crimen moral al que se llega por escrito”. Paratexto de Patricia Venti en *La dama de estas ruinas*. Extraído de *La nueva Justine* (Marqués de Sade).
- 15 Seguiremos viendo el “surrealismo innato” de Pizarnik en su obra dramática. La no intervención del autor (o la casi nula intervención del autor) le permite ser al personaje: le da lo que Bretón llama “gloria”. Además, pese a la importancia de Carol y Segismunda, no existe un “héroe que recorre el mundo”. Los cinco personajes están encerrados en aquella casa, y no existe un rol principal: el personaje principal no puede describirnos a todos (otro paradigma surrealista).
- 16 La bucanera de Pernambuco (encontrada en una carpeta llamada “Humor”) es crítica, se burla de personajes históricos, intelectuales y políticos; consideramos, entonces, que es más un caso de sátira de que humor en sí mismo. Lo que puede parecer gracioso son los juegos del lenguaje, las palabras deformadas y las inventadas, la alteración de la sintaxis, las situaciones y conversaciones inverosímiles que se suscitan o la puesta en ridículo de personaje conocidos, pero no podemos afirmar que el título de la carpeta en la que se encontraron los textos sea apropiado, y menos para críticos e investigadores de narrativa: es evidente que estas entradas no debieron catalogarse tan despreocupadamente como humor.
- 17 La misma Negroni (2003) afirma que Pizarnik creó ciertos textos inasimilables.
- 18 Todos los fragmentos que se usaron para ejemplificar lo hallado se tomaron de *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa* en la edición de Lumen (2014) que lleva por título *Alejandra Pizarnik. Prosa completa* (pp. 91-161). Sin embargo, no se está considerando la lista completa, puesto que es muy extensa de referir: se habría tenido que glosar cada entrada.
- 19 Pronunciado [ke.dá.te], de acuerdo con el dialecto porteño, dialecto circunstancial para Pizarnik, pues esto no disminuyó su sensación de errancia.
- 20 El indicativo del verbo “meter” también pronunciado con el uso porteño, lo que nos lleva a señalar que también existe oralidad en los textos pizarnikianos.
- 21 Los títulos son muestra suficiente de lo “raros” que resultan los textos de la última etapa de Pizarnik; los que coincidirán, además, con el final de su vida. Nombres como EN ALABAMA DE HERACLÍTORIS, EL PERIPLO DE PERICLES A PAPUASIA, LA PÁJARA EN EL OJO AJENO juegan con sonidos y sentidos: todo es “extraño” (o deberíamos decir “nuevo”) en *La bucanera de Pernambuco*.

Referencias bibliográficas

- Becciu, A. Ed. (2011). *Alejandra Pizarnik. Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen
- Ed. (2013). *Alejandra Pizarnik. Diarios*. España: Random House Mondadori.
- Ed. (2014). *Alejandra Pizarnik. Prosa completa*. Colombia: Lumen.
- Breton, A. (2006). *Manifestos del surrealismo* (1ª ed.). (A. Bosch, Trad.) La Plata: Terramar.
- Fuentes, C. (2007). *Mundo gótico*. Barcelona: Quarentena ediciones.
- Moure, C. (2009). La experiencia desnuda del lenguaje. Cristina Piña (ed.). *En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik*. Pittsburgh: IILLI, pp. 141-173.
- Negrón, M. (2003). *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Piña, C. (2012). La palabra obscena. En *Límites, diálogos y confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* (pp. 77-88). Buenos Aires: Corregidor.
- Pizarnik, A. (2012). *La condesa sangrienta*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- Venti, P. (2008) *La dama de estas ruinas: un estudio sobre La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*. España: Dedalus.
- Vizcaíno, S. (2008). *Decir el silencio: aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Etnotaxonomía de algunas aves nocturnas en el quechua de La Unión

Rosalinn Francisca Cancino Verde
cancinoverdefrancisca@gmail.com

Resumen

El Perú es diverso cultural, lingüística y biológicamente; se constituye en el segundo país del mundo con mayor diversidad de aves: alberga 1,800 especies. Dentro de este contexto, la investigación sobre la etnotaxonomía de algunas aves nocturnas en el quechua de La Unión tiene como propósito dar cuenta sobre algunos procesos lingüísticos que operan en la formación de nombres de aves y la influencia de la cosmovisión de los hablantes de esta variante en dichos procesos.

Palabras clave: lengua, cultura, mecanismos lingüísticos, cosmovisión, lengua quechua, léxico, avifauna.

Abstract

Peru is culturally, linguistically and biologically diverse, it is the second country in the world with the greatest diversity of birds, it hosts 1,800 species. Within this context, the research on the etnotaxonomy of some nocturnal birds in the Quechua language of La Unión is intended to give an account of some linguistic processes that operate in the formation of bird names and the influence of the worldview of the speakers of this variant in those processes.

Key words: language, culture, linguistic mechanisms, worldview, quechua language, vocabulary, avifauna.

Enotaxonomía de algunas aves nocturnas en el quechua de La Unión

Introducción

El Perú se caracteriza por su diversidad lingüística, geográfica y cultural. Es por ello que todos los pueblos y culturas se interrelacionan e interactúan constantemente con la naturaleza de manera diversa y compleja. Por lo tanto, el distrito de La Unión, capital de la provincia de Dos de Mayo del departamento de Huánuco se caracteriza porque la gran mayoría de sus habitantes conviven y trabajan con la naturaleza a través de los modos de producción agrícola tradicional. Esto requiere un profundo conocimiento de la flora y fauna. En tal sentido, las aves cumplen un rol fundamental en el desarrollo de las actividades agrícolas y ganaderas. Por lo tanto, la presente investigación tiene como propósito describir los saberes que poseen los pobladores de La Unión sobre las aves nocturnas, así como los mecanismos lingüísticos que intervienen en la formación de nombres quechua de aves en el léxico de la avifauna de la zona.

Existen estudios que dan cuenta sobre las diversas estrategias de clasificación de flora y fauna que poseen los pueblos, por ejemplo en *Noun classification and ethnozoological classification in machiguenga, an arawakan language of the peruvian amazon* (Shepard, 1997) se sostiene que en el matsigenka, la analogía es uno de los mecanismos de clasificación de animales, en el caso particular de las aves, esta se realiza mediante características semánticas arbitrarias.

Villagrán y otros. (1999) en un estudio sobre la *Etnozoología mapuche* señalan que el significado cultural y simbólico de los animales en la cosmovisión mapuche refleja la interrelación entre el mundo animal y el mapuche mediante representaciones simbólicas de algunos grupos de animales como las aves; entre otros, a través de mitos, relatos y en los apellidos.

Chavarría (2012) en *Eshawakuana, sombras o espíritus. Identidad y armonía en la tradición oral ese eja*, analizó una serie de relatos ese eja en el que las aves tienen rol importante en la mitológica de este pueblo. Los *edosikiana* 'dueños de la naturaleza' más poderosos en la cosmovisión ese eja son las aves. Siendo los

paucares (*cacicus cela*), aves que encierran el poder de convertir a un ser humano en chamán.

De Freitas (2012) en la investigación sobre “Estudios du léxico sobre a avifauna em Juruna”, señala que el Léxico de la avifauna Juruna del tronco tupí-guaraní, pueblo indígena de Brasil, afirma que uno de los mecanismos lingüísticos recurrentes en la formación de nombres de aves en juruna es la reducción, onomatopeya, composición, etc.

Zariquiey (2018) en *Etnobiología del pueblo kakataibo* describe y clasifica el léxico etnobiológico del pueblo kakataibo a partir de la tipología propuesta por Berlín en 1992, en el que señala que los nombres primarios simples se encuentran en los distintos niveles de la clasificación taxonómica de plantas y animales realizados por los kakataibos. Así mismo, afirma que el sistema etnotaxonómico de esta lengua hace uso extensivo de la polisemia taxonómica.

Etnotaxonomía y la sistémica folk

Los sistemas etnobiológicos de los diversos pueblos y sociedades agrícolas tradicionales se caracterizan por poseer nombres para las diversas especies de plantas y animales. Por ello, una estructura folk-taxonómica es un conjunto de categorías o taxones organizados de manera que cada taxón es incluido dentro de una y solo una clase de orden superior. (Hunn y Brown, 2011). Al respecto (Keller, 2013) señala que el análisis de los nombres indígenas de especies individuales o de grupos de organismos vivos constituyen la base de la etnotaxonomía; mientras que Berlín (citado por Aparicio, Medeiros y Paulino 2018) afirma que la etnotaxonomía es la encargada de estudiar cómo los organismos son denominados y clasificados, tomando en cuenta la manera en que el individuo categoriza y organiza los elementos de la naturaleza.

Brown (citado por Aparicio, Medeiros y Paulino, 2018) señala que la taxonomía folk o etnotaxonomía muestra cómo los miembros de una cultura nombran y categorizan las plantas y animales en su idioma local.

Dentro de este contexto, desde la perspectiva lingüística, la etnobiología lingüística tiene como propósito fundamental dar cuenta del nombramiento de plantas y animales realizados por diversos pueblos (Zariquiey, 2018).

En suma, según la etnotaxonomía y la sistémica folk, los diversos pueblos, específicamente los tradicionales, se caracterizan por clasificar y nombrar a las plantas y animales de modo particular de acuerdo a sus propios patrones culturales. En tal sentido, la flora y la fauna son designados por nombres, y para dar cuenta, los mecanismos lingüísticos que intervienen en la formación de los mismos. La composición y derivación que pertenecen al campo de la formación de palabras son usadas por las lenguas para crear palabras (Varela, 2005). Mientras que la “etnosemántica estudia los modos en que las diferentes culturas

organizan y categorizan los dominios del conocimiento, tales como plantas, animales y formas de parentesco” (Palmer, 2000, p. 40).

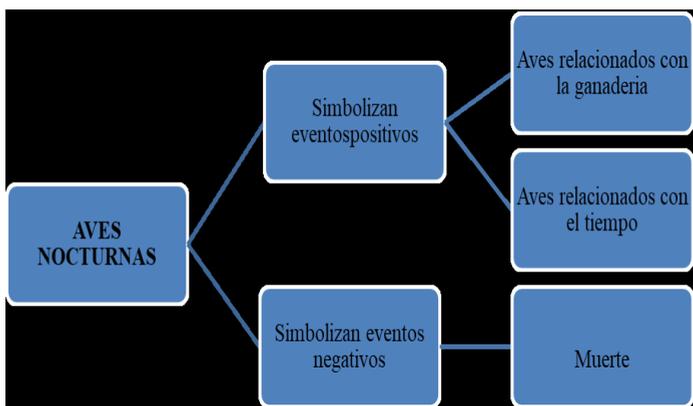
Metodología

La investigación es de tipo cualitativo, la muestra estuvo formada por veinte personas entre hombres y mujeres de distintas edades, pobladores quechua hablantes de seis caseríos del distrito de La Unión, provincia de Dos de Mayo-Huánuco. Los criterios que se tomaron en cuenta para la selección lingüística son: origen y permanencia en la zona, conocimiento de la lengua y la cultura quechua con el propósito de obtener mayor detalle respecto a los factores culturales y los procesos lingüísticos que intervienen en la formación de los nombres de la avifauna de La Unión. El trabajo de campo en una primera fase se realizó en la ciudad de Lima con hablantes de la zona que estuvieron en la capital por un corto periodo de tiempo, mientras que la segunda etapa se llevó a cabo en el distrito de La Unión. El corpus fue recolectado mediante una entrevista no estructurada.

Resultados

Los quechuahablantes de La Unión establecen una clasificación taxonómica propia de las aves. Se encuentran aquellas que están relacionados con acontecimientos positivos y otras negativos, que directa o indirectamente influyen en la vida cotidiana del campesino de la zona. Las aves relacionadas con la agricultura y la ganadería son considerados positivas y máspreciados, mientras aquellas que pronostican acontecimientos nefatos son de mal agüero. En este contexto, existen aves nocturnas que son positivas y otras negativas, tal como se describirá a continuación.

Clasificación etnotaxonomica de las aves nocturnas en el distrito de La Unión



Para el poblador del distrito de La Unión, muchas de las aves nocturnas están relacionadas con el tiempo. Están aquellas que anuncian el amanecer, así como la llegada de la noche. También existen un grupo de aves nocturnas que presagian eventos nefastos como la muerte; situación que altera la vida cotidiana del campesino de La Unión. A continuación la lista de aves nocturnas en el distrito de La Unión.

Tabla N°1. Aves nocturnas del distrito de La Unión

Familia	Nombre quechua	Características morfológicas
Familia: <i>Thinocoridae</i> Nombre científico: <i>Thinocorus orbignyianus</i> 'Agachona mediana'	<i>upuk tupuk</i>	 <p>Ave pequeña, similar a la paloma, de pico corto, plumaje jaspeado en gran parte del cuerpo y pecho blanco.</p>
Familia <i>Strigidae</i> . Nombre científico <i>Glaucidium peruanum</i> 'Mochuelo'	<i>paca paca</i>	 <p>Especie de buho pequeño, poco común.</p>
Familia: <i>Strigidae</i> Nombre científico: <i>Bubo virginianus</i> .	<i>tuku</i>	 <p>Ave de tamaño grande, pico corvo, garras, plumas semejante a las orjeas de un gato.</p>
Especie de ave nocturna no identificada.	<i>shukaka</i>	Ave color plomo, tamaño de la paloma.

Especie de ave nocturna no identificada.	<i>qachqas</i>	Ave pequeña similar a la cordorniz, de color plomo con rayas negras de pico mediano y curvo.
Especie de ave nocturna no identificada.	<i>chusej</i>	Ave tamaño de la paloma, algunos campesinos señalan que es milar al buho.

Las aves cumplen un rol muy importante en la mitología de muchos pueblos, como es el caso de los ese eja, donde el *edosikiana* más poderosos son las aves (Chavarría, 2012). Para los quechuahablantes de La Unión, las aves cumplen un rol fundamental porque la presencia de algunas especies evoca y convoca el desencadenamiento de sucesos que repercuten en la vida del campesino de la zona. Por ejemplo, algunas aves nocturnas pronostican la muerte. A continuación la descripción de algunas de ellas.

1. *Chusej* (< q. s.: *chusej*) /čusiq/ [čuseχ]

El *Chusej* es una especie de ave nocturna no identificada, parecido al *tuku* “búho”, es de color plomo claro, tamaño del cuculí, su canto suena *chush chush*. Por ello, los campesinos de La Unión lo denominan *chusej*; esta ave está relacionada con el espíritu de alguna persona que está próxima a morir. Tal como señalan nuestro colaborador.

El *chusej*, solo se escucha su canto, de noche llora *chuusej chuusej*, es malo para que muere la gente. (MR [L] 180928-2)

Como se evidencia en la narración, el *chusej* anuncia eventos nefastos como la muerte. Por ello, es un ave temida.

Según la literatura consultada (Gonzales, 1608; Soto, 1976; Parker y Chávez 1976), el *chusej* designa a la lechuza. Mientras que Weber, Cayco y Ballena (1998) señala que el termino *chusyaj* /čušyaq/ designa a una especie de ave nocturna de color plomo parecido al *tuku* ‘lechuza’. Esta ave es considerada de mal agüero. Para Carranza (2003) *chusiq* es un sonido onomatopéyico producido por el *chusec*; esta es descrita como una ave nocturna, cerdosa que se alimenta de *puillocsho* “especie de planta” y excremento humano.

2. *Tuku* (< q. s.: *tuku*) /tuku/ [tuku]

El *tuku* es un ave nocturna de rapiña, en el distrito de La Unión se distribuye desde el valle hasta la Jalca. Los campesinos de La Unión lo consideran un ave de mal augurio. Tal como relata nuestra colaboradora:

El *tuku* es color, este, plomo, parece un, este, oreja de gato. Ya ese animal le dicen que llora cuando alguien se va acercarse a la casa, es malo para que alguien muere, llora: *tukuu tukuu*. (MR [L] 180928-2)

En la narración de Mariela Rojas, se evidencia que los pobladores de la zona relacionan a esta ave con sucesos nefastos como la muerte. En tal sentido, la presencia de esta altera de manera negativa la vida y el estado psicológico del campesino de la zona. Sin embargo, el búho, en muchos pueblos amazónicos, no es considerado malagüero.



Búho (*Bubo virginianus*)

Imagen recuperada de: <https://www.flickr.com/photos/roblovesey/5970705514>

La palabra *tuku* 'búho, ave' aparece registrada en varios autores (González, 1608, p. 345; Soto, 1976; Parker, 1975, p. 122; Parker y Chávez, 1976, p. 175; Weber, Cayco y Ballena, 1998, p. 548), quienes afirman que este término designa a la especie del búho americano: *bubovirginianus*. Carranza (2003) señala que *tuku* es un término de origen onomatopéyico usado para designar al búho, ave rapaz nocturna. Asimismo, menciona que es malagüero si canta cerca de una casa.

3. *Tupuk tupuk* (< q. *tupuk tupuk* s. onomat.) /*tupuk tupuk*/; [*tupuk tupuk*]

El *tupuk tupuk*, ave tamaño de la paloma del campo. El plumaje de la espalda y la cabeza de esta ave es similar al de la perdiz, el pecho y vientre es de color blanco.

Habita entre los 3.000 a 4.800 msnm., aproximadamente; anida entre los pajonales, se alimenta de insectos pequeños.



Agachona mediana (*Thinocorus orbignyianus*)

Foto: Sergio Bitran M.

Los campesinos de La Unión consideran al *tupuk tupuk* como una especie de ave misteriosa que anuncia el amanecer en los andes; su canto se escucha entre las cuatro y cinco de la mañana. Muchos pobladores de la zona señalan que no saben cómo es exactamente esta ave. Sin embargo, otros que sí tuvieron la oportunidad de verla dicen que es tamaño del cuculí, es de color plomo, tiene el pecho y vientre blanco.

El *tupuk, tupuk tupuk, wakatwakatt wakatt* así como cantar pronuncia a la amanecida, tamen anda, sí sí, como gallo cantor. Así, esos horarios para que pueda andar. (FE(S) 140407-0030)

El nombre quechua *tupuk tupuk*, es de origen onomatopéyico y se ha formado mediante la reduplicación. Sin embargo, en la literatura revisada este término no aparece registrada en Gonzales (1608), pero sí aparece “puco puco” que designa a un ave que canta en el alba. Tampoco se ha encontrado registros de la palabra *tupuk tupuk* en Parker, Soto; Parker y Chávez, Weber, Cayco y Ballena, ni en Carranza.

En suma, para los quechuas hablantes de La Unión, las aves poseen un gran valor cultural y simbólico, estos se reflejan en una serie de creencias y mitos, tal como lo evidencian algunos de los relatos consignados. En otras palabras, existe una interrelación entre el mundo natural: el de las aves y el quechua.

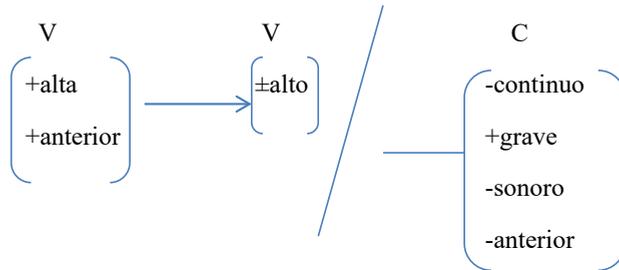
Algunos procesos lingüísticos característicos del quechua de La Unión

En la variedad quechua de La Unión operan diversos procesos fonológicos que caracterizan el estado actual del léxico de la variedad quechua en mención. En este contexto los nombres de aves se forman mediante diversos procesos lingüísticos y a su vez experimentan cambios en su estructura.

a. Bajamiento vocálico

En el quechua de La Unión, el bajamiento vocálico es muy frecuente, este es un proceso fonológicamente condicionado. Por ejemplo en *chusej* ‘especie de ave nocturna’ la vocal alta anterior /i/ > /e/.

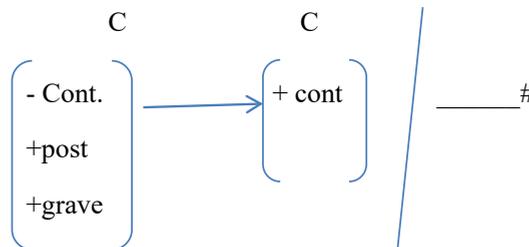
[čusiq] > [čuseχ]



En este caso estamos frente a un cambio de punto de articulación.

b. Fricativización

Este es un proceso fonológico natural que ocurre en muchas lenguas, en este caso particular el fonema quechua /q/ en posición final de palabra se convierte en fricativa [χ], tal como se observa en la siguiente regla.



Es preciso señalar que la oclusiva posvelar /q/ en el quechua de La Unión experimenta dos tipos de cambios de acuerdo al contexto lingüístico en el que se presenta. a) Se sonoriza en contextos sonoros como en [ʧepi] ‘bulto’ y cambia ligeramente su punto de articulación b) simplemente se fricativiza en posición final de palabra, tal como se observa en la regla.

c. Reduplicación

Es un mecanismo de formación de palabras no muy frecuente en el quechua de La Unión, en este caso particular ha dado origen al nombre quechua *tupuk tupuk* que designa a una especie de ave que habita en la zona alta de La Unión. Tal como se observa en:

#tupuk + tupuk#
s. onomat. s. onomat.

#tupuk tupuk#
N.
Especie de ave andina

Discusión

La presente investigación demostró que los quechua hablantes de La Unión poseen una clasificación taxonómica propia de las aves entre las que se encuentran aquellas que están relacionados con acontecimientos positivos y negativos que a su vez se subdividen en un conjunto de categorías. Clasificación que coincide en parte con la propuesta de Berlín (1992), quien afirma que los pueblos tradicionales en particular se caracterizan por categorizar y organizar los elementos de la naturaleza. Así mismo, señala que dicha clasificación consta como máximo de 5 taxones.

El común denominador de los trabajos previos es tratar de explicar la relación entre el hombre y la naturaleza desde la perspectiva etnotaxonómica y lingüística. Tal como lo señala Brown (citado por Aparicio, Medeiros y Paulino 2018) la taxonomía folk describe cómo los miembros de una cultura nominan y categorizan las plantas y animales en su idioma local. Este estudio, desde la perspectiva lingüística, describe los mecanismos lingüísticos que intervienen en la formación de nombres de aves nocturnas.

Conclusiones

Los mecanismos lingüísticos que intervienen en la formación de nombres quechua en el léxico de la avifauna de La Unión son diversos entre las que se encuentran la onomatopeya y la reduplicación, como es el caso de los nombres de aves nocturnas.

También se observa que los nombres quechua de aves experimentan diversos procesos fonológicos como la sonorización, fricativización que dan la configuración actual de las palabras quechua como *chusej*, 'especie de ave nocturna', entre otros.

Las aves cumplen un rol fundamental en la vida cotidiana del campesino de la zona porque están relacionadas con las actividades agrícolas, ganaderas y los cambios climatológicos.

Referencias bibliográficas

- Aparicio, J. C., Medeiros, E., & Paulino, G. (2018) *Etnotaxonomía mixteca de algunos insectos en el municipio de San Miguel el Grande, Oaxaca, México*. Recuperado de: asociacionetnobiologica.org.mx/revista/index.php/etno/article/view/240
- Anderson, E. N., Pearsall, D.M., Hunn, E. S. & Turner, N. J. (2011) *Ethnobiology*. Canadá. Wiley_black Well.
- Chavarría Mendoza, M. C. (2002). *Eshawakuana, sombras o espíritus. Identidad y armonía en la tradición oral ese eja*. Lima, Perú: Ed. Martha Zegarra
- Carranza Romero, F. (2003). *Diccionario quechua Ancashino- Catellano*. Madrid. Iberoamericana. Vervuert.
- González, H. A., & Gualdieri, B., Eds. (2012). *Lenguas indígenas de América del Sur I. Fonología y Léxico*. Argentina: Volúmenes temáticos de la Sociedad Argentina de Lingüística.
- Hilgert, N. (2007) *La etnobotánica como herramienta para el estudio de los sistemas de clasificación tradicionales*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/7996116/10-La-etnobotanica-como-herramienta-para-el-estudio-de-los-sistemas-de-clasificacion-tradicionales>
- Keller, H. A. (2013). *Árboles y arbustos en mitos guaraníes sobre el origen y fin del mundo: Elucidación de algunas expresiones fitonímicas*. Recuperado de: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/2023>
- Palmer, G. B. (2000). *Lingüística cultural*. Madrid: Alianza editorial.
- Parker, G. (1975). *Diccionario Polilectal del quechua Ancash*. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Centro de Investigación de Lingüística Aplicada.
- Parker, G. & Chávez, A. (1976) *Diccionario quechua: Ancash- Huaylas*. Perú. Ministerio de Educación.
- Shepard, G. (1997). Noun classification and ethnozoological classification in machiguenga, an arawakan language of the peruvian amazon. En *The Journal of Amazonian languages, Volumen (1)*, 29- 52.
- Soto, C. (1976) Gramática quechua: Ayacucho-Chanca. Perú. Instituto de Estudios Peruanos.
- Varela, S. (2005). *Morfología léxica: La formación de palabras*. Madrid: Gredos.
- Villagrán, C., et al. (1999) Etnozoología mapuche: un estudio preliminar. *Revista Chilena de historia natural*. 72, 595- 627.

- Weber, D. J., Cayco, F., Cayco, T., y Ballena, M. (1998) *Rimaycuna. Quechua de Huánuco. Diccionario del quechua del Huallaga con índices castellano e inglés*. Perú. Instituto Lingüístico de Verano.
- Zariquiey, R. (2018). *Etnobiología del pueblo Kakataibo. Una aproximación desde la documentación de lenguas*. Perú. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Función de la música y la indumentaria como signos de la identidad andina en *Diamantes y pedernales*

Ynés V. Alcántara Silva
ynesud@gmail.com

Resumen

Las manifestaciones culturales del mundo andino tienen una importante expresión en la narrativa de José María Arguedas. En *Diamantes y pedernales*, la música actúa como un factor unificador y revitalizador de la cultura andina, para lo cual se articula con los principios de su cosmovisión. Es así que la música se relaciona estrechamente con los seres de este universo. Así, los personajes, los instrumentos musicales, los rituales y las prácticas sociales y culturales comparten una interrelación e interinfluencia. Por otro lado, la indumentaria de la comunidad indígena distingue e identifica a los personajes de la novela y se asocia con determinados significados. Tanto la música con su función de revitalización del mundo andino y la indumentaria de los personajes contribuyen a afirmar la identidad de la comunidad indígena en esta novela.

Palabras clave: Arguedas, música andina, indumentaria andina, *Diamantes y pedernales*.

Abstract

The cultural manifestations of the Andean world have an important expression in the narrative of José María Arguedas. In the novel *Diamantes y pedernales*, the music acts as a unifying and revitalizing factor of the Andean culture, for which it is articulated with the principles of its cosmovision. From this point of view, the music is closely related to the different beings that constitute the Andean universe. Thus, the characters, musical instruments, rituals and the social and cultural practices share an interrelation and inter-influence. On the other hand, the clothing, made up of a series of garments or outfits typical of the indigenous community, distinguishes and identifies the characters in the novel and is associated with certain meanings. Both the music with its function of revitalization of the Andean world and the clothing of the characters contribute to affirm the identity of the indigenous community in the world represented in *Diamantes y pedernales*.

Key words: Arguedas, Andean music, Andean clothing, revitalization, *Diamantes y pedernales*.

Función de la música y la indumentaria como signos de la identidad andina en *Diamantes y pedernales*

1. Introducción

La narrativa de José María Arguedas revela, con mucha maestría, prácticas culturales, conocimientos ancestrales y principios de los pueblos del ande que rigen la vida del *runa*. Las novelas de Arguedas ponen de relieve, entre otros rasgos, la música, el canto y la danza como elementos integradores. Entre ellas, *Diamantes y pedernales* se halla estructurada a partir de la música, lo que se manifiesta en diferentes planos y aspectos de la novela. En ese orden de interrelaciones, de correspondencia, de reciprocidad, de tensiones y equilibrio, la música se presenta como un agente unificador y revitalizador de la cultura andina.

El carácter unificador de la música se manifiesta en dos dimensiones: primero, a través de su carácter integrador y unificador, que guarda relación con los principios de relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad; y segundo, como expresión de un signo de identidad. En tal sentido, nos abocamos a explicar dichos aspectos a partir de determinadas escenas de la novela, la función de los instrumentos y los géneros musicales, y la actuación y simbolismo de sus protagonistas. Igualmente, relacionada con la música, se halla el vestuario que caracteriza a los personajes, que no solamente corresponde a la usanza tradicional, sino que se asocia de manera especial con expresiones culturales y rituales que contribuyen a afirmar la identidad de la comunidad india en el mundo representado en *Diamantes y pedernales*.

2. La música y la relacionalidad andina

El principio que nos ayuda a identificar las bases de unificación del pensamiento andino es la relacionalidad. El cosmos andino está interconectado; en él, la totalidad y el equilibrio subsisten en función de la relación de los diversos entes y seres que lo conforman. En este vínculo de conexión e interrelación, existen mecanismos que lo conflictúan y armonizan y que sirven de canales comunicacionales que unifican a los entes o seres en un universo. En *Diamantes y pe-*

dernales, este rol es asumido por la música, pues esta se convierte en el vehículo que relaciona a los seres en cada parte del macro y microcosmos representados en la novela. Sobre este punto, Cornejo Polar (1997) sostiene:

El poder de la música se interpreta en el orden específico de la música india y en relación necesaria con los atributos de este mundo. La música es así emanación de la cultura quechua y en tanto ésta se define por su inserción en una naturaleza viviente, concebida y experimentada en términos inequívocamente animista, la música deviene de un signo mayor y más legítimo de la totalidad indígena y no sólo de algunos de sus elementos y atributos. (p. 143)

La unificación y la integración se expresan a través del principio de la relationalidad del mundo. De este modo, la música actúa en *Diamantes y pedernales* como un agente unificador de la totalidad cósmica, se muestra desde todas sus variantes y acompaña el hilo conductor del relato. Los hechos narrados y las acciones se desarrollan al compás de la música, los cantos, las fiestas y las danzas. En el universo arguediano, la música y el canto emanan de diversas fuentes: humana, natural e instrumental. Estas voces adquieren mayor significado cuando toman el valor de códigos que permiten la interrelación y comunicación entre los seres representados en la novela: “Mariano tocaba fuertemente los huaynos alegres de esas regiones. En las cuerdas de alambre, de las notas altas, se regocijaba repitiendo la melodía; con la otra mano arrancaba los bajos en lo alto del arpa” (1983, T. II, p. 12)¹. Mariano se constituye como uno de los emisores de música humana por excelencia. Su don para interpretar el arpa y su capacidad para crear melodías son reconocidos por todos los habitantes del pueblo.

En *Diamantes y pedernales* se establecen relaciones más profundas entre los sonidos producidos por los seres humanos, por la música y por los que emanan de la naturaleza. Sobre este aspecto, Vicky Wolff en un estudio sobre *Los ríos profundos* afirma: “Al eliminarse las barreras jerárquicas en el esquema comunicativo los emisores y los destinatarios del mundo andino forman parte de un *yo* colectivo que, a través de la comunicación, produce la información colectiva necesaria para la supervivencia de la cultura” (1983, p. 196). De este modo, la voz del músico representa a su cultura y lo incorpora a una totalidad unificada y articulada.

Las cualidades sonoras de las voces que aparecen en *Diamantes y pedernales* pueden presentar diversos matices: dulce, como la voz de Irma; apaciguadora, sanadora o purificadora, como la voz de Mariano; poderosa y profunda, como la voz de las mujeres de los pueblos fruteros cuando cantan el *harawi*. Entre las voces femeninas colectivas, están las “bellas *pasñas*” que cantan el *harawi* de la despedida:

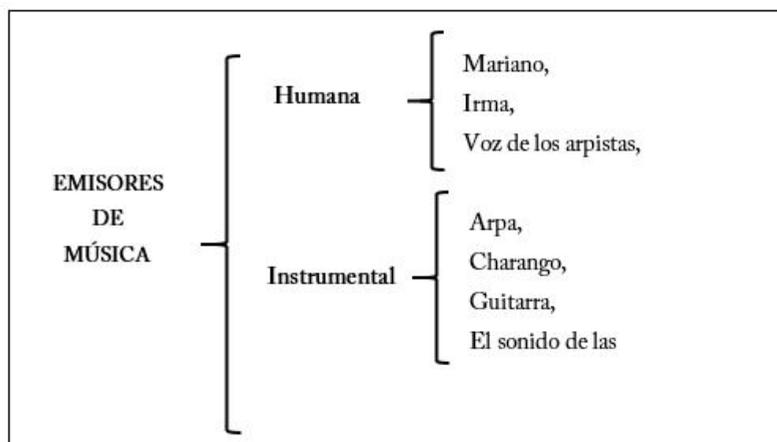
Cuando Antolín salía de viaje, toda la comunidad lo despedía, en un extremo del pueblo, junto a una piedra inmensa cargada de arbustos y

de yerbas (...). La gran piedra se cubría de niños. Abrazaban a Antolín todos, sin estrecharlo mucho, poniéndole después las manos sobre los hombros, Luego partía. Mariano permanecía a la sombra de la gran piedra y escuchaba el coro de la despedida, el kacharpariy; solo, porque siendo un upa nadie se quedaba cerca de él. Las mujeres se cubrían medio rostro con las mantas, se reunían en un grupo cerrado, y así cantaban el harawi de la despedida. Los hombres y los niños, las viejas, todos permanecían en su sitio, callados. (...) Al anochecer, entre el canto de los pájaros, sin la presencia del sol que tanto se había infundido del silencio de la despedida, todo el ayllu regresaba a la aldea, a bailar en la plaza y más tarde en la choza de la familia de Antolín. (1983, T. II, p. 16)

Este pasaje nos permite presenciar el ritual de la despedida. Antolín sale de su pueblo para llevar la “legendaria fruta” de su comunidad a otros pueblos más lejanos. Este acto congrega a toda la comunidad. Podemos observar cómo los comuneros despiden a Antolín con el canto de las pasñas, su canto permite la unificación de los corazones, de la fuerza del espíritu, del ánimo vital de hombres, mujeres y niños que lo abrazan y lo tocan para revitalizar su fuerza. El ritual de la despedida se cierra al ritmo de la música y la danza en la plaza del pueblo. La comunidad se unifica en Antolín; ellos no lo acompañan físicamente en este viaje, pero su ánimo, su fuerza y el canto del *harawi* lo acompañarán en la tarea de cumplir con un objetivo colectivo.

El siguiente esquema que proponemos ofrece una clasificación de los emisores de música en la novela de Arguedas a partir de dos fuentes:

Clasificación de los emisores de música humana e instrumental en *Diamantes y pedernales*



Fuente: Elaboración propia

En el esquema, observamos dos tipos de emisores de música, humana e instrumental, que se relacionan y complementan (*yanantin*); el músico Mariano y su arpa se relacionan con esas fuentes de emisión. El arpista Mariano proviene de una familia de músicos; su padre y su abuelo fueron arpistas; su hermano, Antolín, ejecuta el charango. La voz femenina está representada en el personaje de Irma (la mestiza), cuyo canto es acompañado por la guitarra.

Los instrumentos musicales mestizos que aparecen en la novela son el arpa, el charango y la guitarra, que establecen grados de relacionalidad con sus intérpretes. A pesar de ser instrumentos foráneos, el indio ha logrado trasladar a ellos su alma, corazón y alegría, y ha incorporado, con mucha maestría, sus tonalidades en sus creaciones musicales y danzarias. El Upa Mariano ejecuta con maestría el arpa mestiza para componer tonalidades de su comunidad. De esta manera, el instrumento se complementa (*yanantin*) con el músico. En la oscuridad de la monturera, el arpista creaba las melodías que estaban inspiradas en su pueblo:

Don Mariano prendía el mechero, la callana de sebo con que solía alumbrase, y templaba su arpa. No tocaba las danzas y cantos que acababa de oír, sino los de su pueblo. Se agachaba hasta apoyar la frente en el gran arco del instrumento; y la música de los pueblos fruteros del “interior” nacía en ese cuarto oscuro. (1983, T. II, p. 13)

El arpa logra expresar el sentimiento del Upa Mariano; músico e instrumento se mimetizan para expresar las más hondas melodías. Los indios se identifican con el Upa arpista, su música se convierte en elemento de unificación con los lacayos de las diferentes haciendas de la puna. Mariano no habla con los mestizos, solo con los indios sirvientes, para quienes ejecuta sus melodías más íntimas. Esta idea está plasmada en el siguiente pasaje de la novela: “Los indios ‘lacayos’ lo buscaban en la monturera (...) Y algunos “lacayos” dormían en la monturera. Al amanecer, don Mariano tocaba el arpa, muy bajito, casi al oído de los indios” (1983, T. II, p. 35).

El arpa es un instrumento musical foráneo que el hombre del ande incorporó y adaptó a la forma y sonoridad musical de la música andina. Por ello, en el diseño de este instrumento, podemos observar que conviven sus principios. En su ejecución, hay un mayor contacto físico con el arpista y tiene lugar el encuentro (*tinkuy*), ya que, por sus características organológicas, este instrumento musical exige el encuentro entre la mano derecha (*hanan*) y la mano izquierda (*hurin*) para su interpretación. La complementariedad se observa en las perforaciones de donde emanan las voces graves y agudas del arpa². De este modo, se configura el *yanantin* en la ejecución del arpa:

La posición de las perforaciones en la tapa armónica es de por sí complementaria: en los dos lados del instrumento, derecho *hanan* e izquierdo *burin*, se encuentran perforaciones complementarias. Esta simetría es muy importante ya que, según los músicos andinos, las perforaciones sirven “para que salgan las voces”. El plural utilizado hace referencia a por lo menos dos voces, grave y aguda, que podrían ser masculina y femenina. (Ferrier, 2012, p. 135)

Los instrumentos musicales de cuerda transitron por procesos de transculturación, fueron adaptados e incorporados a la expresión artística y cultura andina. Para los músicos, el arpa es considerada la madre de la orquesta, asumida como instrumento femenino que suele estar acompañada por el violín³. Podemos ver que, en su interpretación, se expresa el sentir andino; a la vez, en su configuración, se expresa el principio de complementariedad (*yanantin*).

En *Diamantes y pedernales*, la guitarra acompaña a los huainos interpretados por Irma, la mestiza. En el siguiente pasaje de la novela, se muestra cómo la memoria vivifica las formas antiguas de interpretación de la guitarra: “Irma no aparecía en las calles del centro. Muy entrada la noche, o al mediodía, cantaba. La memoria le ayudó a reconstruir los templos de guitarra originales de su pueblo, de su lejana región nativa” (1983, T. II, p. 30). Los personajes a través de la interpretación musical se reencuentran con sus raíces, con su comunidad, con su familia (*ayllu*). Estos mantienen su memoria colectiva viva y, a través del canto y la música, revitalizan (*karwsay*) sus saberes.

Al igual que el arpa y la guitarra, el charango también adquiere protagonismo en la novela. Este instrumento es ejecutado por el indio Antolín, hermano de Marino. El indio comerciante y arriero “[e]ra alto, de nariz aguileña, de labios delgados y de pómulos brillantes que resaltaban (...). Tocaba charango, y era ‘negociante arriero’” (1983, T. II, p. 15). Mientras Mariano se nutre de la naturaleza para crear sus melodías, Antolín ha heredado la vena musical de su padre y abuelo.

La presencia del arpa, la guitarra y el charango en la novela expresan, tanto en el plano real como ficcional, la capacidad creativa y musical del hombre del ande. En el personaje Mariano, se concretiza la fortaleza del indio para transformar e incorporar las melodías del arpa a su vertiente musical india. A su vez, el charango, reinterpretación transcultural de la guitarrilla renacentista española o también conocida como guitarra vieja,⁴ es el resultado de un proceso de sincretismo cultural, ya que sus formas organológicas, interpretativas y técnicas fueron cambiando hasta ser conquistado totalmente por el carácter melancólico, alegre y vivaz de la música india y mestiza.

El charango es la representación más concreta de la conquista cultural y musical del hombre del ande ante los elementos foráneos que llegaron con la

conquista. Esto demuestra el carácter permeable del indio para tomar saberes de otra cultura e incorporarlos a la suya sin perder la esencia de su matriz cultural. La conquista de instrumentos musicales pertenecientes a una cultura foránea ha permitido que el pensamiento andino se unifique y revitalice para afirmar su resistencia cultural.

3. La música como signo de identidad

El segundo aspecto relacionado con la unificación se centra en la función de la música como signo de identidad. El personaje principal, Mariano, proviene de un pueblo frutero en el que la vida es apacible y tranquila. Allí las fiestas son el tiempo y espacio de la diversión y de la alegría; se trata de un lugar apropiado en el que los campesinos viven momentos de jolgorio y emoción, sin fuerzas que se contraponen ni conflictos; así, en armonía y bajo una lenta y calmada atmósfera, vive el comunero. En este contexto, sus costumbres, ritos y bailes se practican con total libertad, se fortalece su identidad, su relación con la naturaleza y las costumbres se van arraigando en sus prácticas culturales.

Los rituales festivos de las comunidades indias y mestizas se presentan como hechos hiperbolizados de gran relevancia y no como una acción pintoresca de los personajes. Por el contrario, estos rituales expresan un hondo significado que nos permite comprender las relaciones identitarias que se fortalecen en un espacio y tiempo. En la novela, encontraremos tres tipos de rituales celebrativos que desencadenan los hechos narrados. El primer acto festivo es el que se desarrolla en el pueblo frutero del arpista Mariano:

No habían [sic] allí verdaderos terratenientes voraces y crueles. Lenta, sin acontecimientos súbitos, la vida cursaba tranquila. Las pocas fiestas estaban previstas; y la gente se preparaba para ellas todo el año. Duraban dos o tres días; días grandes, de bailes, cantos y convites abundantes, con los mejores potajes. Los hombres y mujeres estrenaban ropa nueva en esos días; las mujeres se alhajaban y los niños contemplaban los bailes y danzas, jugaban en las huertas; algunos lloraban, perdidos en la oscuridad durante las danzas nocturnas. (1983, T. II, p. 15)

En la descripción de esta celebración, se observa cómo el pueblo se unifica y compromete con la preparación de la festividad. El trabajo colectivo alcanza su máximo esplendor: hombres, mujeres y niños se preparan y comprometen en su realización durante todo el año. Los comuneros estrenan sus mejores galas y los niños participan de la celebración con sus juegos disfrutando de los bailes y danzas. Todo el ritual se desarrolla al compás de la música y los cantos del ande que revitalizan la identidad andina.

El segundo ritual que se desarrolla en la novela es la celebración de un matrimonio. El músico Mariano asiste a estos convites para contemplar las ce-

lebraciones y bailes de los indios. En este acto ritual, se comparten potajes propios del lugar y las mujeres visten sus mejores trajes como signo de identidad. Los matrimonios son celebraciones colectivas que la comunidad india festeja en su totalidad, tal como se puede apreciar en la siguiente escena:

Cierta vez, durante la celebración de un matrimonio, las mujeres le llevaron un plato de patachi y de algún otro potaje escogido, y no los aceptó; a pesar de que para convidarle tuvieron que caminar mucho (...). Mariano se quedó de pie (...) Y vio cómo los indios bailaban en grandes círculos; y miró a los arpistas que tocaban en una esquina del pampón. ¡Era por ellos que había baile, que los hombres y mujeres danzaban con tanta alegría! (1983, T. II, p. 13)

Los indios comparten espacios de celebración, el trabajo colectivo se concretiza en los actos de reciprocidad (*ayni*). Los indios celebran y danzan en comunidad; de esta forma, afianzan su identidad. En estos contextos, la danza y la música actúan como agentes revitalizantes y de unificación.

En los rituales y espacios de celebración, se redefine y nutre nuestra identidad; a través de este ejercicio de vitalidad y revitalización, se mantienen la identidad y la memoria colectiva. En esta misma línea, Laite y Long nos explica: “Así se explica por qué, en los nuevos contextos de globalización y mercantilización, la fiesta no ha desaparecido del Perú, sino que muestra una gran vitalidad y vigencia” (Cit. de Cánepa, p. 2008).

Por último, el tercer ritual festivo es la fiesta ofrecida al señor de Lambra. En los pueblos del ande se agasaja, como acto de reciprocidad, a los comerciantes y arrieros con quienes se ha realizado un trueque o intercambio de productos (*ayni*). Este hecho se narra en el siguiente pasaje:

(...) Don Aparicio la trajo desde su lejano pueblo, de vuelta de un largo viaje de negocios. Llevó a vender veinte caballos finos y cien mulas, y las cambió por reses. La conquista y rapto de Irma fueron una aventura corriente. La conoció en un paseo y jarana que el comprador de mulas organizó para agasajar a don Aparicio (...)

El paseo dedicado a don Aparicio fue muy concurrido y de los “grandes”. La llegada de algún forastero importante era siempre la mejor oportunidad para realizar banquetes y fiestas que todos los vecinos principales del pueblo deseaban. (1983, T. II, p. 26)

El tema de la festividad se describe de manera hiperbolizada en *Diamantes y pedernales*. Los habitantes de los pueblos viven sus actos festivos y sus celebraciones con gran jolgorio, donde concurren el baile, la música y la danza. En el pasaje, observamos que se realizan actos celebrativos para corresponder ante una acción. A don Aparicio se le corresponde con reciprocidad ante la reali-

zación de un intercambio de ganado, un trueque. De este modo, se mantiene el equilibrio y se fortalece la identidad, los usos y costumbres del pueblo se afianzan, se concretizan los principios andinos que rigen la vida del universo andino: “Ciertamente, en los Andes la fiesta (...) es un suceso que estructura y ordena la vida de sus protagonistas, un universo con significados que expresan visiones del pasado, vivencias del presente y aspiraciones ante el futuro” (Romero, 2008, p. 12)⁵.

El universo andino se organiza a partir de la reciprocidad, compromete a todos los miembros de la comunidad a actuar de manera fraterna y correspondida. Este principio no solo articula las relaciones humanas, sino que también, establece la interacción con la naturaleza, así como el lazo entre el hombre y los seres vivos. El *ayni* no es voluntario, por el contrario “ se trata de un deber cósmico que refleja un orden universal del que el ser humano forma parte” (Estermann, 1998, p. 132). Antolín, en reciprocidad y unificación con la naturaleza, conserva y práctica los rituales de pago a la tierra, a sus *apus*; con ello, expresa su identidad cultural. El principio de reciprocidad se plasma en el siguiente episodio:

Escalaron juntos la cordillera. Por la región de las huertas y las faldas de las montañas que circundan la comunidad, caminaron de noche. Amaneció cuando la última abra estaba próxima. Se sentaron a descansar en la cumbre. Antolín rezó en quechua y ofreció un poco de cañazo al abra y a la pampa temible que empezaba, cerca, al pie de los nevados. (1983, T. II, pp. 17-18)

Antolín anima a Marino a viajar a los pueblos desconocidos donde los músicos, como él, son famosos y viven bien. Antolín acompaña al arpista a escalar la cordillera, hasta llegar a la cima indicándole la ruta que debe seguir para llegar a los pueblos donde residían “los todopoderosos”. Antes de ver partir a Mariano, Antolín realiza el pago a las montañas, a la cordillera, a los parajes que el arpista atravesará para llegar a su destino. Según la visión andina, a todo acto le corresponde un acto complementario, que contribuye y reciproca. Esta respuesta puede que no se dé en simultáneo, pues el hombre del ande sabe que existe un equilibrio cósmico al que apela a través de actos celebrativos.

En el pasaje citado, Antolín ofrenda el cañazo a las cumbres y a las pampas bravas, dedica sus rezos en quechua a las montañas y ve partir a su hermano Mariano. Al perderlo de vista en la meseta, vuelve a realizar el pago a las montañas: “Cuando perdió de vista a su hermano, Antolín, el arriero, derramó nuevamente unas gotas de agua ardiente sobre su cumbre, y empezó a bajar la montaña, hacia su pueblo” (1983, T. II, p. 18). Antolín, quien apertura y cierra el acto ceremonial, agradece a los *apus*, a la *pachamama* y a todos los seres divi-

nos para que le den energía y lo cuiden en su travesía. Los *apus* se encargarán de acompañar a Mariano y al killincho en su largo viaje.

El principio de la reciprocidad adquiere valor en todos los actos de la vida del hombre del ande. A través de él, se identifica la unificación de todos los elementos del cosmos. Este aspecto es analizado por Estermann (1998), quien sostiene que existen múltiples formas e interacciones de reciprocidad en diversos momentos de la vida en el mundo andino. Entre ellos, cita la “reciprocidad económica de trabajo e intercambio comercial, familiar de (com-) parentesco y ayuda mutua, ecológica de restitución recíproca a la pachamama y a los apus” (p. 134). El *ayni* establece esa relación cósmica entre el hombre, las divinidades y el universo andino del cual forma parte.

En *Diamantes y pedernales*, el *runa* se ve representado como un ser sometido y entregado al servicio de los mistis. Mariano e Irma sirven a don Aparicio con total fidelidad. Del mismo modo, los indios que pertenecen al *ayllu* de Alk'amare proyectan total obediencia. Las indias del pueblo de Lambra y el *varayok* indio se ven sometidos a los deseos y caprichos de don Aparicio:

El varayok' cruzó los pampones y callejuelas del barrio, en silencio, sin mirar a nadie; las jóvenes indias lo seguían sin demostrar ninguna alegría, ningún sentimiento que pudiera ser reconocido por las mujeres del barrio indio. “¿Qué es pues esto? —se preguntaban ellas—. ¿Por qué no cantan? ¿A qué vienen con sus trajes de fiesta? ¡No es tampoco para un muerto!”

En el barrio central, las señoras y señoritas, los jóvenes y caballeros lo comprendieron todo.

—¡Qué escándalo! —dijo uno— ¡El varayok' a las órdenes de don Aparicio para una alcahuetería! (1983, T. II, p. 25)

Los indios estaban al servicio del misti, estos proyectaban total obediencia ante los pedidos del señor de Lambra. Sin embargo, a este pasaje narrado le antecede una descripción de los usos y costumbres de los indios del pueblo de Lambra. El varayok' porta su “vara gruesa de chonta”, simbólicamente decorado con elementos andinos y mestizos. Del mismo modo, las mujeres indias de Lambra se presentan con los trajes típicos de su comunidad. Estos implementos permiten que la gente del pueblo de K'allak'ata las identifique como indias del pueblo de Lambra:

Cada mujer llevaba en las manos un ramo de achank'arayes blancos y violáceos y sobre la cinta del sombrero, como anchos adornos, flores de phalcha azules y grises. El viejo alcalde indio empuñaba una vara gruesa de chonta, ajustada con anillos de plata: insignia de su autoridad.

En el extremo alto de la vara, el de mayor diámetro, estaba cubierto de plata que tenía en su centro una cruz.

Sobre el madero negro de la vara del pueblo lucían las franjas de metal. Cada anillo era un pallay, una cinta labrada: pájaros, flores, venados y caballos, dibujados a cincel, y en el borde una línea, a manera de marco (...). Por el vestido de bayeta azul oscuro y la montera con franjas doradas, en forma de cruz sobre la copa, reconocieron que era gente de Lambra. (1983, T. II, p. 24)

La representación de un pueblo subyugado ante el poder del gran señor de Lambra se convierte, ante la mirada de un lector atento, en un acto de resistencia cultural, de defensa de los usos y costumbres de los indios del pueblo de Lambra. El vestir de las indias muestra el tejido de animales que representa la cosmovisión andina. De la misma manera, en la vara de chonta del *varayok*, resalta la descripción de cada elemento de la flora y la fauna: seres de quienes emana fuerza revitalizante que se proyecta sobre los indios, quienes muestran una defensa pasiva como acto de resistencia de su cultura. Al respecto, Cornejo Polar sostiene: “En contraste con su pasividad social, con la sumisión que los encadena, los indios de *Diamantes y pedernales* demuestran una vigorosa unificación: silenciosamente, pero con firmeza reiteran los valores de su cultura y lo demuestran con seguro orgullo” (1997, p. 12).

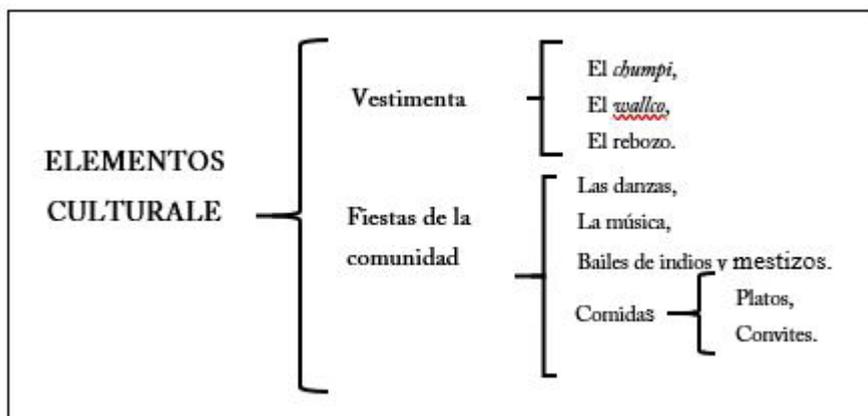
En efecto, los productos culturales andinos, como el vestido, y los instrumentos rituales, como la vara de chonta, las flores de *achank'arayes* y la montera, articulan la identidad india con la cosmovisión andina. En tal sentido, la música en *Diamantes y pedernales* adquiere una capacidad articuladora e integradora que posibilita la defensa de la cultura andina.

4. La indumentaria como elemento cultural de unificación

En *Diamantes y pedernales*, como en todo el proyecto narrativo de Arguedas, apreciamos un número significativo de manifestaciones culturales que están relacionadas con la cosmovisión andina y que consolidan la identidad de los integrantes de la comunidad o del *ayllu*. Estos elementos se hallan simbólicamente representados en diversos objetos que forman parte de la vida del indio y de la comunidad. Así, por ejemplo, el *chumpi*, el tejido y los potajes se convierten en elementos vivificadores y unificadores de la cultura andina.

El siguiente esquema plantea un acercamiento a los elementos culturales de unificación en la novela de Arguedas:

Figura 2: Clasificación de los elementos culturales en *Diamantes y pedernales*



Fuente: Elaboración propia

En diversos episodios de la trama narrativa de *Diamantes y pedernales*, se describen objetos de la indumentaria de los personajes que se asocian con espacios y tiempos de fiestas, rituales, ceremonias, etc., que se viven en la comunidad. En ese sentido, la vestimenta es un elemento cultural que unifica a los miembros de la comunidad o *ayllu*. En la indumentaria, resalta el *chumpi* de los varones y el *rebozo* de las mujeres, así como el *wallco*, que aparece en el ritual de la despedida.

4.1 El *chumpi*

En la novela, esta parte de la indumentaria adquiere relieve cuando el Upa Mariano llama la atención de las mujeres al observar el bello *chumpi* que el arpista exhibe en las fiestas de la comunidad:

Sólo él usaba esa clase de fajas. Desde su lejano pueblo, algún indio vendedor de fruta le traía, de tiempo en tiempo, un cinturón nuevo y llamativo que sus hermanas le enviaban como recuerdo. En el fondo rojo o azul de tejido, las figuras reciamente compuestas, de toros, patos o caballos, resaltaban como si estuvieran vivos. (1983, T. II, p. 12)

El tejido se asocia con el telar, con el manto, con un campo semántico de significados referidos a la vida, a la historia, al pasado, a la memoria, con un sentido profético y trascendente. Los seres que decoran bellamente la faja del Upa Mariano son seres que denotan vitalidad. Así, el toro, los patos y los caballos resaltan en el tejido porque tienen vida. Esto llama la atención de las mujeres de la comunidad, quienes observan con curiosidad a los seres del *kay pacha*.

Desde otra mirada, el *chumpi* usado por el músico mantiene el equilibrio del upa Mariano, ya que, por estar ubicado en la cintura, sirve para contener la energía y otorgar fuerza y equilibrio al indio.

4.2 Rebozos de castilla

El rebozo o pañolón es parte del vestuario de las mujeres de la comunidad. Estas utilizaban este complemento para asistir a las ceremonias religiosas. En la novela, se usa el rebozo para entonar el *harawi* de la despedida a Antolín. También, se usa cuando se entona el *aya-harawi* en los funerales indios del Upa Mariano. Otro momento en que las mujeres lucen sus trajes típicos es en la celebración de los matrimonios: “fueron tan hermosamente vestidas, con sus largos rebozos de castilla cubriéndoles la espalda (...) Tuvieron que cruzar media calle con los platos escondidos bajo el rebozo” (1983, T. II, p. 13). Este accesorio de la vestimenta permite identificar el lugar de origen y las características de los trajes típicos. Así, se fortalece la identidad de la mujer del ande, lo que afirma su lazo con la comunidad y con los usos y costumbres del pueblo.

4.3 El wallco

El *wallco* es un collar de frutas y flores que se coloca a los hombres a modo de banda presidencial. En la novela, en la escena en que se despide a Antolín, las mujeres solteras y bellas le colocan el *wallco* como símbolo de buen viaje, suerte y buenos deseos para el arriero. Por otro lado, el *wallco*, también, simboliza al amor, la entrega y una forma de reciprocidad hacia el indio, en quien el pueblo ha depositado todas sus esperanzas y fe en el cumplimiento de su tarea.

4.4 Las fiestas de la comunidad

Se constituyen en espacios de diversión y jolgorio que comparte toda la comunidad. En *Diamantes y pedernales*, se mencionan fiestas y rituales celebrativos que tienen lugar en las comunidades indias y mestizas. En estas celebraciones, se comparten diversos platos típicos y potajes entre los miembros de la comunidad. Entre los platos típicos, se menciona el patachi, que se sirve en el ritual del matrimonio indio. Estas celebraciones son acompañadas de danzas como los carnavales y marineras.

La presencia de estos elementos identitarios en la novela se relaciona con la cultura y la cosmovisión de la comunidad andina. Los rituales, las celebraciones de las fiestas y el afianzamiento de los usos y costumbres fortalecen los lazos de unificación en el seno de la comunidad. De esta manera, quienes asisten a estas prácticas y son partícipes de ellas, sobre todo niños y jóvenes, escuchan, aprenden y nutren su memoria colectiva.

5 Conclusión

En el mundo representado de *Diamantes y pedernales* de Arguedas, la música cumple el rol de agente unificador y revitalizador de la cultura andina; lo que se articula con los principios que explican el funcionamiento de su cosmovisión. En ese sentido, la música, el canto y la danza se conectan con la totalidad de los seres que conforman el universo andino de acuerdo con la noción de relacionalidad. En la novela, la música procede de fuentes de emisión que se refieren a la intervención de los personajes, como Irma y Mariano, y al empleo de instrumentos musicales, como el arpa, el charango y la guitarra; de igual modo, se expresa a través de los géneros musicales que se cantan en diferentes rituales y prácticas culturales de la comunidad. De esta manera, la música se liga a la unificación e integración en el contexto del mundo andino novelado en *Diamantes y pedernales*.

En la novela arguediana, igualmente, la vestimenta se convierte en un signo de la identidad india. Los objetos o prendas que forman parte de la indumentaria de los personajes se asocian con celebraciones y rituales propios de la comunidad en los cuales se impregnan de un determinado significado. En tal sentido, la música con su función de revitalización y la indumentaria fortalecen los valores de la comunidad india en el universo narrativo de *Diamantes y pedernales*.

Notas

- 1 Las referencias citadas de *Diamantes y pedernales* se toman del tomo II de las *Obras completas* de Arguedas editadas por la Editorial Horizonte (1983).
- 2 Un estudio más amplio sobre el arpa en la región andina es desarrollado en la *Revista Andina de Musicología*, n°s 12-13 (2012). Específicamente, puede revisarse el artículo *El arpa en la cosmovisión andina* de Claude Ferrier (pp. 125-150).
- 3 El carácter femenino del arpa, según Ferrier (2012), es asumido por los arpistas del Valle del Mantaro.
- 4 En *Charango*, Chalena Vásquez (2017) realiza un interesante estudio sobre dicho instrumento musical (Serie Música Peruana. Vol. 1, Pontificia Universidad Católica del Perú).
- 5 Ver *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú* (2008) de Raúl Romero (Ed.). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (2012). *Obra antropológica*. 7 t. Lima: Horizonte.
- Arguedas, J.M. (1983). *Obras completas*. 5 t. Lima: Horizonte.
- Cánepa, G. (2008). *Fiestas en los Andes. Ritos, Música y Danzas del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Cornejo Polar, A. (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. 2 ed. Lima: Horizonte.
- Ferrier, C. (2012). “El arpa en la cosmovisión andina”. *Revista Andina de Musicología*, (12-13). Disponible en: https://www.academia.edu/6695764/El_arpa_en_la_cosmovis%C3%B3n. Fecha de consulta: 06-07-2019.
- D’Harcourt, R. y M. (1990 [1925]). *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: OXI.
- Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Cusco: Ediciones Abya Yala.
- García, F. y Roca, P. (2004). *Pachakuteg. Una aproximación a la cosmovisión andina*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Huamán, C. (2015). *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura andina en el wayno*. Lima: Altazor.
- Lienhard, M. (1992) *La voz y su huella*. 2ª ed. Lima: Horizonte.
- Mamani, M. (2011). *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, songoyky. Estudio sobre la poesía de Arguedas*. Lima: Petroperú.
- Mendivil, J. (2018) *Cuentos fabulosos: La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- (2002) La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista musical chilena*, 56 (198), 63-78
- Romero Cevallos, R. (2017) *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (Ed.) (2008) *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vásquez, C. (2013). *Luz y sonido en la obra de José María Arguedas. Una propuesta de musicología andina*. Disponible en: <http://www.chalenasquez.com/almacen/ponencias/fragmentos-luzysonidoenJMaponencia.pdf>. Fecha de consulta: 18-06-2018.
- (2008). *Historia de la música en el Perú*. Disponible en: <http://www.chalenasquez.com/almacen/libros/aquellamamossonido-musica.pdf> Fecha de consulta: 18-02-2017.
- Wolff Unruh, V. (1983). El mundo disputado al nivel del lenguaje. *Iberoamericana*, 49(122), 193-202

Requisitos revista *Tesis*

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA UNIDAD DE POSGRADO
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

1. Características formales del manuscrito

Los manuscritos deben ser:

- Originales e 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), adecuación del 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

Creación

- Poesía
- Novela
- Narrativa corta
- Teatro
- Testimonio

4. Normas para las citaciones y referencias bibliográficas

Las citaciones en el texto y las referencias bibliográficas deben seguir nuestra adecuación al estilo APA. 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: (2006a), (2006b), (2006c), etc.; Ejemplo: (Floridi, 2006a), (Floridi, 2006b).

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

- Vargas Llosa, M. (1993a). *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta.
- Vargas Llosa, M. (1993b). *El loco de los balcones*. Madrid: Seix Barral.

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

- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (compilador). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Editores o compiladores de libro

- Espino Relucé, G., Comp. (2003). *Tradición oral, culturas peruanas: una invitación al debate*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial.

Tesis

- Cajas Rojas, A. I. (2008). *Historia de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos: 1923 a 1966*. (Tesis 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. <<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. <<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]. <<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).

