

THESIS

AÑO 15 VOL. 14 NÚM. 18 (2021)

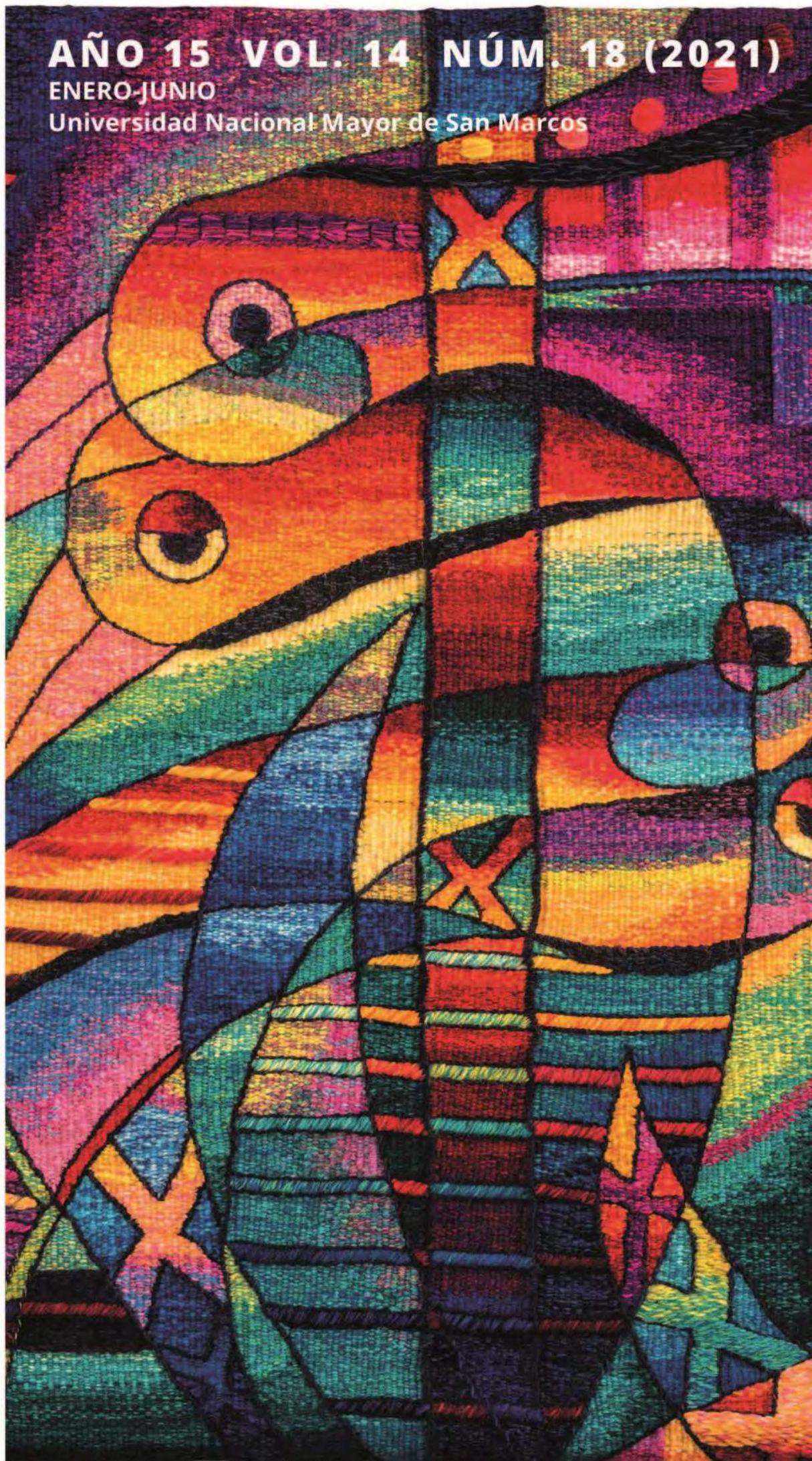
ENERO-JUNIO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

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



ISSN 1995-6967
E-ISSN 2707-6334



- Editorial Las humanidades, siempre 10.15381/tesis.v14i18.20700
- Estudios Principales influencias de las novelas de space opera en el Perú durante el siglo XXI 10.15381/tesis.v14i18.20702
- Estudios Hacia una política de los medios de comunicación: el rol de la imagen en el régimen de Velasco Alvarado (1968-1975) 10.15381/tesis.v14i18.19455
- Estudios Crónica de músicos y diablos: una estructura narrativa basada en la transgresión de las formas del discurso hegemónico 10.15381/tesis.v14i18.19483
- Estudios La imagen simbólica del amaru en el espacio textual colonial: Nueva corónica y buen gobierno y Comentarios reales 10.15381/tesis.v14i18.19482
- Estudios El wakcha héroe o migrante como chakana: una propuesta de clasificación 10.15381/tesis.v14i18.20704
- Estudios Los nombres de aves en el castellano andino de Chota: un enfoque etnolingüístico 10.15381/tesis.v14i18.20701
- Estudios La dimensión ideológica en los cuentos del primer número de la revista Narración (1966) 10.15381/tesis.v14i18.20366
- Estudios Sociología de la sospecha y descolonización epistemológica en el “primer Quijano” 10.15381/tesis.v14i18.20703
- Estudios Apuntes teóricos sobre el rol del lector en la microficción integrada 10.15381/tesis.v14i18.20705
- Estudios Caracterización de la poética del cine de animación infantil 10.15381/tesis.v14i18.20706
- Estudios La representación metafórica del tiempo en la poesía de Yolanda Westphalen 10.15381/tesis.v14i18.20035
- Estudios Polisemia y cognición del verbo ir en castellano 10.15381/tesis.v14i18.20707
- Estudios Expresión artística popular en Lima: del afiche chicha a la estética chicha 10.15381/tesis.v14i18.20708
- Reseñas Literatura y cultura en el sur andino. Cusco Puno (siglos XX y XXI). Cusco, Perú: Ministerio de Cultura del Perú 10.15381/tesis.v14i18.20710

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**

Volumen 14, número 18, semestre enero-junio (2021)

Revista semestral

ISSN 1995-6967

E-ISSN: 2707-6334

Tesis

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

Tesis. Año 15, vol. 14, nº 18, enero - junio 2021

Periodicidad semestral Lima, Perú

Decano:

Dr. Gonzalo Espino Relucé

Director de la Unidad de Posgrado:

Dr. Alonso Estrada

Secretario académico de la Unidad de Posgrado:

Mg. Rubén Quiroz Ávila

Editor jefe:

Mg. Rubén Quiroz Ávila

Editor asistente: Vanessa Vera Chaparro

Editores asociados:

Jairo Valqui Culqui (UNMSM), Carlos Agüero Aguilar (UNMSM), Dr. Manuel Conde Marcos (UNMSM), Mg. Pablo Jacinto Santos (UNMSM), Mg. Carlos Gonzales García (UNMSM), Mg. Lino Salvador (UNMSM), Mg. Álvaro Revollo (UNMSM), Mg. Elton Honores (UNMSM), Mg. Carlos Arámbulo (UNMSM), Ignacio López-Calvo (Universidad de California, USA), Dra. Aymar de Llano (Universidad de Mar del Plata, Argentina), Víctor Hugo Illescas (Universidad Nacional Autónoma de México, México), José Antonio Mazzotti (Universidad de Tuffs, USA), Alex Ibarra (Universidad Católica Silva Henríquez, Chile), Laurietz Seda (Universidad de Connecticut, USA), Braulio Rojas Castro (Universidad de Playa Ancha, Chile).

Consejo editorial:

Dra. Nanda Leonardini Herane (UNMSM), Dr. Richard Orozco Contreras (UNMSM), Félix Quesada Castillo (UNMSM), Dr. Carlos García-Bedoya (UNMSM), Dr. Raimundo Prado Redondez (UNMSM), Dr. Martín Alonso Estrada Cuzcano (UNMSM), Dr. Heinrich Helberg Chávez (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).

Secretarías administrativas:

Clotilde Cecilia Montejo Ugaz, Mirtha del Rosario Cubillas M.

Corrección de textos:

Juan Carlos Bondy

Diagramación:

Dante Alfaro

Traducción al quechua:

Edwin Félix Benites

Dibujo de portada: Fragmento de tapiz del maestro artista Máximo Laura titulado
Descanso en el hogar.

Correspondencia y canje:

Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Av. Venezuela 3400. Ciudad
Universitaria. Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Teléfono: (51 1) 452-1166

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

E-ISSN: 2707-6334 ISSN: 1995-6967

Depósito Legal: 2007-08404

Título clave: Tesis

Título clave abreviado: Tesis

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

Tesis

Tesis (Lima), Volumen 14, número 18, semestre enero-junio (2021)

- Editorial** 9
- Principales influencias de las novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI** 13
Main influences of the space opera novels in Peru during the 21st century
Carlos Andrés de la Torre Paredes
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
- Hacia una política de los medios de comunicación: el rol de la imagen en el régimen de Velasco Alvarado (1968-1975)** 37
Towards a politics of the media: the role of the image in the Velasco Alvarado regime (1968-1975)
Douglas Javier Rubio Bautista
Universidad Tecnológica del Perú
- Crónica de músicos y diablos: una estructura narrativa basada en la transgresión de las formas del discurso hegemónico** 61
Crónica de músicos y diablos: a narrative structure based on the transgression of the forms of the hegemonic discourse
Fernando Montalvo Yamunaqué
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
- La imagen simbólica del amaru en el espacio textual colonial: Nueva corónica y buen gobierno y Comentarios reales** 81
The symbolic image of amaru in the colonial textual space: Nueva Corónica y Buen Gobierno and Comentarios Reales
Francesca Ximena Gonzales Muñoz
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

El wakcha héroe o migrante como chakana: una propuesta de clasificación 97

The wakcha hero or migrant as chakana: a classification proposal

John Harvey Valle Araujo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Los nombres de aves en el castellano andino de Chota: un enfoque etnolingüístico 123

Names of birds in the Andean Spanish of Chota:

An Ethnolinguistic Approach

Wilmer Burga Muñoz

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

La dimensión ideológica en los cuentos del primer número de la revista *Narración* (1966) 143

The ideological dimension in the stories of the first issue of the magazine *Narracion* (1966)

Víctor Ramos Badillo

Universidad Nacional Federico Villarreal

Sociología de la sospecha y descolonización epistemológica en el “primer Quijano” 163

Sociology of suspicion and epistemological decolonization in the “first Quijano”

Segundo Timoteo Montoya Huamani

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Apuntes teóricos sobre el rol del lector en la microficción integrada 179

Theoretical notes on the role of the reader in integrated microfiction

Percy Galindo Rojas

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Caracterización de la poética del cine de animación infantil 209
Characterization of the poetics of animated film

Luis Ángel Esparza Santa María
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

La representación metafórica del tiempo en la poesía de 227
Yolanda Westphalen
The metaphorical representation of time in the poetry of
Yolanda Westphalen

Jaime Cabrera Junco
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Polisemia y cognición del verbo *ir* en castellano 243
Polysemy and cognition of the verb “ir” in Spanish

Gisela Silva Escudero
Universidad Peruana Cayetano Heredia

Expresión artística popular en Lima: del afiche chicha a la 263
estética chicha
Popular artistic expression in Lima: From the chicha poster to
the chicha aesthetic

Arturo Quispe Lázaro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Reseñas

Literatura y cultura en el sur andino. Cusco Puno (siglos XX 283
y XXI). Cusco, Perú: Ministerio de Cultura del Perú

Beatriz Rodríguez

Requisitos revista *Tesis* 291

EDITORIAL

Las humanidades, siempre

Las universidades deben ser productoras de conocimiento. Este supuesto es una de las razones por las cuales estos modelos de organización existen. Además, claro, de formar profesionales. Sin embargo, de manera errada, se ha igualado la formación universitaria a satisfacer exclusivamente al mercado. Es decir, solo deberían enseñarse carreras que sean mano de obra y sean absorbidas por la demanda. Se crea una ecuación que distorsiona el principio de toda formación en educación. Y se ahonda en la exclusión de las carreras humanísticas.

Es cruelmente obvio que, para una lógica de producción fabril y serial, las alternativas conceptuales y éticas que dan las áreas humanísticas son, incluso, vistas como peligrosas. Es que una de las características principales de las humanidades es su absoluta capacidad de autorreflexión y, de por sí, su permanente cuestionamiento a todo tipo de autoritarismo y concentración de poder. Por ello, suele ser marginalizado de las políticas institucionales, aun de aquellas que se precian de ser progresistas.

Podemos apelar a un conjunto de argumentos sobre la importancia de las humanidades en la formación espiritual, en la educación moral, y hasta en los espacios aparentemente extraños para la poesía o el arte. Sobre ello se ha dicho mucho, pero ha impactado muy poco en los agentes decisores. En el Perú hay una ausencia de los gremios intelectuales en las zonas de influencia al tomarse decisiones. Los académicos se han refugiado en los intramuros universitarios y han dejado suficiente margen de maniobra a otras disciplinas para que a su vez queden fuera del juego social y la gobernanza. Además, apenas se vinculan con los problemas sociales en un país como el nuestro, tan lleno de tensiones, que urge que sus disciplinas, que tienen mayores instrumentos para pensar, dediquen sus agendas a ello.

En ese sentido, *Tesis*, en esta segunda etapa y que asumimos con la mayor responsabilidad, intentará mostrar que los espacios dialógicos son tan necesarios que es difícil concebir la sostenibilidad de una sociedad si no los tienen permanentemente activos. De ese modo, nuestra revista es y será una plataforma para interpelar y discutir académicamente, como corresponde a toda instancia democrática.

Rubén Quiroz Ávila

Editor general

Lima, 2021

QILLQA RIKURISQANMANTA

Runa Kaymanta, kanpuni

Hatun yachay wasikunaqa yachaykuna rikurichiqmi kanan. Chay raykum kay huñunakuykuna kawsayninchikpi kanku. Chaynallataqmi, kantaq, allin yachaqkuna qispichinanpaq. Hinachkaptinpas, pantaymanhinam, kay universidadkunamantaqa llamkaqkuna qispichiqta hinallawan tupachinku. Chay ninanmi kay ukupiqqa yachachina llamkayman yaykunallapaqmi, llamkaykunapa kasqanmanhina. Qiwisqahinam rikurin, runakunapa allin kawsananpaq yachaykuna. Hinallataq allin runahina kawsakuymanta yachaykunata qipanchanku.

Yachakunñam kay mana allin kasqan, tupayllam tupan llamkapakunallankupaq universidadkunamanta achkanpi qispinqanku; sutillam runakunapa allin kawsanakupaq yachaykuna mancharikuyhina churasqankupas. Yachakuntaqmi, kikinichikpa allin kawsanachikmanta yuyaymanananchikpas, hinaspa chay munayniyuqkunapa kamachikuyinkunamantapas qatipayman yaykunanchik. Chaymi, qipanchasqahina kay hatun yachay wasikunapi, ñawpaqmanmi llusqisun nichkaptinkupas.

Achka rimaykunamanmi hapipakuchwan, runakunapa sunqun allinpi kanan yachaykuna allinmi ninapaq, chuyapi kawsakuymanta, hinallataq qarawiykunapipas utaq sunqu kusirichiy ruraykunapipas. Chaymantam anchata rimaylla rimanku, manataqmi kamachiqkunapa rurasqankupipas rikurinchu. Kay Perú suyu ukupim allin yachayniyuqkunapa huñunakuyin, ima ruranapaqpaq kamachikuq hina mana tarikunchu. Chaymi allin yachaqkunaqa Universidad nisqa hatun yachay wasikunapi yachayninkuta mirarichinku, puririchinku; hinaspankum runapa allin kawsananmanta yachachiykunataqa sapaqchaykunku, hinaptinmi llaqta runahina kawsakuy huñunakuykunapi kamachinakuypas qunqasqa kanku. Chaynallataqmi, yanqallatam llaqta runakunapa llakinkunataqa kay suyunchikpiqa tupaykunku, ancha sasachakuy kachkaptin, allin yachaykunam kananña, allin yuyaymanayniyuqkuna, chaymanyá rurayninchikta puririchisun.

Chaynampamantam, kay yachay qillqa tesis nisqa, kay iskay qatipaypi, allinta puririchinanpaq huqarisqaykum, qallarinqa huñunakuspa rimaykunaqa allinpaq kasqanwan; mana chayqa llaqtakunapi, huñunakuykunapi rimanakuykunam ancha sasa kanman. Chaynanpamantam, kay revista nisqa qillqa maytunchik, allin rimaykunamanta rimanakuspa, kutichinakunapaq kanqa, kay lliwpa kamachikuypihina kawsakuyinichikpi.

Rubén Quiroz Ávila
Qillqa rikurichiypi kamachiq
Lima, 2021

EDITORIAL

The Humanities, always

Universities must be producers of knowledge. This assumption is one of the reasons why these organizational models exist. In addition, of course, to train professionals. However, erroneously, university education has been equated to exclusively satisfy the market. That is, only careers that are labor-intensive and are absorbed by demand should be taught. An equation is created that distorts the principle of all training in education. And it delves into the exclusion of humanistic careers.

It is cruelly obvious that, for a logic of factory and serial production, the conceptual and ethical alternatives given by the humanistic areas are even seen as dangerous. It is that one of the main characteristics of the humanities is its absolute capacity for self-reflection and, in itself, its permanent questioning of all kinds of authoritarianism and concentration of power. For this reason, it is usually marginalized from institutional policies, even those that pride themselves on being progressive.

We can appeal to a set of arguments about the importance of the humanities in spiritual formation, in moral education, and even in apparently strange spaces for poetry or art. Much has been said about this, but it has had very little impact on decision-makers. In Peru there is an absence of intellectual unions in the areas of influence when making decisions. Academics have taken refuge in the university walls and have left enough room for maneuver for other disciplines so that they in turn are out of the social game and governance. In addition, they are hardly linked to social problems in a country like ours, so full of tensions, that it is urgent that its disciplines, which have greater instruments to think, dedicate their agendas to it.

In this sense, Thesis, in this second stage and that we assume with the greatest responsibility, will try to show that dialogic spaces are so necessary that it is difficult to conceive the sustainability of a society if they do not have them permanently active. In this way, our magazine is and will be a platform to question and discuss academically, as corresponds to any democratic instance.

Rubén Quiroz Ávila
General editor
Lima, 2021

Principales influencias de las novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI

Main influences of the space opera novels in Peru during the 21st century

Carlos Andrés de la Torre Paredes

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

carlosandres.delatorre@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9410-4219>

Resumen

El presente artículo tiene como finalidad comprender las principales influencias de las novelas enmarcadas en el subgénero de la ciencia ficción conocido como *space opera* producido en el Perú durante el siglo XXI. Para tal fin, se analizan 16 obras de siete autores distintos, publicados de 2000 a 2019. Estas obras son estudiadas desde su planteamiento ficcional, como muestra de una tradición literaria que empieza a forjarse en el Perú. Asimismo, se explorarán los lazos comunicantes entre las distintas obras, relacionados, principalmente, con representaciones de la cultura popular con matices generacionales.

Palabras clave Ciencia ficción, *space opera*, Perú, novela, siglo XXI

Abstract

This article aims to understand the main influences of novels framed in the subgenre of science fiction known as *space opera* produced in Peru during the 21st century. For this purpose, sixteen works by seven different authors, published between 2000 and 2019, are analyzed. These works are analyzed from their fictional approach, as a sample of a literary tradition that is beginning to take shape in Peru. Likewise, the communicating ties between the different works will be explored, mainly related to representations of popular culture with generational nuances.

Keywords Science fiction, *space opera*, Peru, novel, XXI century

Fecha de envío: 9/2/2021

Fecha de aceptación: 19/3/2021

Introducción

El siglo XXI en el Perú ha traído consigo un auge en la producción y el consumo de ciencia ficción nacional. Sin embargo, es aproximadamente desde 2010 que la ciencia ficción en el país adquiere relevancia editorial, con la aparición de editoriales interesadas en el género y cada vez más obras literarias, muchas de las cuales se valen de referencias de la cultura de masas: el cine, la televisión, las historietas, los animés, los videojuegos, además de otras expresiones difundidas globalmente. Entre estas obras se encuentran varias novelas de *space opera*, 16 de las cuales analizaremos como un fenómeno particular dentro del universo de la ciencia ficción peruana, a fin de reconocer sus principales características e influencias.

Esto resulta relevante debido a que el subgénero de la *space opera* es uno de los subgéneros de la ciencia ficción más consumidos a nivel global, y comprender sus características y sus influencias en la producción peruana podría contribuir al debate editorial y académico sobre las posibilidades de la ciencia ficción como expresión artístico-cultural.

La revisión de estas novelas permitirá tener un panorama de la diversidad de referencias y planteamientos que influyen a la *space opera* peruana del siglo XXI, la cual, a pesar de sus diferencias, sigue priorizando la acción y la aventura como sus principales motores narrativos, y encuentran gran parte de sus influencias y referencias en la cultura de masas.

¿Qué es la *space opera*?

Como ya se mencionó, analizaremos un total de 16 novelas peruanas enmarcadas en el subgénero de la *space opera*. Estas 16 novelas pertenecen a siete autores distintos, publicados en distintos formatos. El criterio de selección ha respondido a la posibilidad de encontrar referencias respecto a la producción de estos autores que puedan servir de fuente en la investigación.

Para comprender este subgénero, primero debemos definir a qué nos referimos cuando hablamos de ciencia ficción.

Si bien el término se encuentra en permanente debate debido a sus distintas variantes, para fines de esta investigación se tomará en consideración la definición que hace Isaac Asimov en su libro *Sobre la ciencia ficción*, la cual considera a la ciencia ficción como una de las variantes de la ficción surrealista:

Para distinguir entre las dos variedades principales de la ficción surrealista, yo diría que en el caso de la ciencia ficción el fondo surreal de la historia podría derivarse de nuestro propio medio a través de los cambios correspondientes en el nivel de la ciencia y la tecnología. El cambio podría representar un avance, como el desarrollo de colonias en Marte, o la interpretación de señales provenientes de formas de vida extraterrestre. Podría representar un retroceso, como en una descripción de la destrucción de nuestra civilización tecnológica por una catástrofe nuclear o ecológica (Asimov, 1999, p. 8).

Con esto, Isaac Asimov quiere decir que, cuando los elementos constitutivos de la sociedad y la cultura se reproducen de manera alterada debido a la intervención de elementos científico-tecnológicos en las ficciones planteadas, también estamos frente a ciencia ficción.

Para entender esto debemos comprender, en primer lugar, cómo es que la ciencia ficción surge como género ficcional a mediados del siglo XVIII con la publicación de la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* de la autora inglesa Mary Shelley, en la cual un científico logra dar vida a un muerto valiéndose de la tecnología eléctrica, que empezaba a cambiar el mundo por aquellas épocas.

En el libro *Sobre ciencia ficción*, Isaac Asimov nos dice que la aparición de *Frankenstein* no resulta de una casualidad, sino que se vio determinada por los procesos sociales y científico-tecnológicos desarrollados durante esa época, como consecuencia de la segunda Revolución Industrial, luego de la cual la sociedad humana tuvo mayor conciencia del paso del tiempo, debido a los cambios generacionales que empezaban a darse gracias a la nueva tecnología. Antes de las revoluciones industriales, abuelos y nietos tenían vidas similares, necesidades, labores y posibilidades similares; luego de las revoluciones industriales, la vida de los abuelos y los nietos no volvería a ser igual: no trabajarían igual, no vestirían igual ni se transportarían de la misma manera. La tecnología se encargaba de cambiar al mundo y ese cambio por fin era percibido por las personas.

Tomemos, por ejemplo, la primera novela a la que se podría definir como de verdadera ciencia ficción, *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicada en

1818 en Gran Bretaña, la cuna de la Revolución Industrial. Trataba sobre la creación de vida no a través de la magia o lo sobrenatural, sino por la aplicación racional de técnicas científicas (que la señora Shelley dejó prudentemente sin describir). Y trataba sobre las perniciosas consecuencias que eso tenía. Como todos sabemos, el monstruo que fue creado destruyó a Frankenstein, su creador (Asimov, 1999, p. 57).

Por ello, Asimov considera que el cambio en la vida de las personas mediante los procesos tecnológicos y científicos es lo que determina qué es y qué no es ciencia ficción. Sin embargo, a pesar de que esta definición parezca reducir el espectro de lo que podría abarcar la ciencia ficción, podremos encontrar diversas variantes que representan al género, desde las motivadas por encuentros con alienígenas y viajes en naves espaciales, hasta las que recrean algún momento del pasado para, mediante la modificación de algún aspecto de su tecnología, alterar la realidad contingente.

Por esta razón la ciencia ficción se constituye como un formato de ancha base, con posibilidades ficcionales diversas, las cuales determinan los elementos tecnológicos y científicos que utiliza la ficción e incluso la estética que plantea. Entre estas variantes se encuentra la *space opera*, el subgénero que interesa a nuestra investigación y cuyas principales características tal vez puedan sintetizarse en lo planteado en el blog *Café Anime Lair* por el autor Cauah:

La *space opera* es un subgénero de la ciencia ficción caracterizado por la acción, la aventura y el recurso del espacio profundo como escenario. Suele retomar algunos elementos clásicos de la fantasía heroica, épica y el género *western*, y los trasporta a un contexto ficticio en donde la racionalidad científica adquiere un papel secundario y la historia se centra en el melodrama y los personajes (Cauah, 2011).

Respecto a la procedencia del término *space opera*, *The Encyclopedia of Science Fiction*, publicada originalmente en 1979 por John Clute y Peter Nicholls, y que en 2011 fue subida, íntegramente, a Internet en su página oficial, dice que fue:

Wilson Tucker, quien en 1941 propuso “ópera espacial” como el término apropiado para el “hilo de nave espacial hacky, molido, apestoso, gastado”. Pronto se aplicó en su lugar a coloridas historias de acción y aventuras de conflictos interplanetarios o interestelares (Clute, Nicholls, Langford y Sleight, 2020 [traducción del autor]).

Así, podemos afirmar que la *space opera* u ópera espacial se caracteriza por relatar aventuras espaciales, repletas de acción, en las cuales el uso de armas, las explosiones y las luchas tienen una relevancia determinante. Bajo este formato se encuentran ficciones sobre invasiones, batallas espaciales, exploración y conquista universal, entre varias otras posibilidades, que tienen al cosmos como escenario, y la acción y la aventura como eje fundamental de narración.

En este sentido, resulta interesante recordar lo que Fredric Jameson plantea al hacer su categorización de las fases por las que ha pasado la ciencia ficción, al considerar a las aventuras o “series espaciales” como ficciones enmarcadas dentro de la primera fase, la cual:

deriva de manera más inmediata de la obra de Jules Verne, pero podría quizá estar marcada por la tradición estadounidense creada por *Una princesa de Marte* [1917] de Edgar Rice Burroughs (Jameson, 2009, p. 122).

Con esto hace hincapié en que si bien el viajar por el espacio es una característica de la *space opera*, que puede rastrearse hasta Julio Verne, estos viajes, de la forma en que se den, están muy marcados por la acción y la aventura. Características que terminan siendo más relevantes que la plausibilidad científica, pues estas ficciones, por tradición, se han permitido alejarse un poco de los conceptos estrictamente científicos, y se acercan al formato de la fantasía. Un ejemplo claro de esto se encuentra en la saga de películas de *Star Wars*, en la cual, por lo menos durante su primera generación, los personajes principales contaban con poderes sobrenaturales justificados por algo llamado “la fuerza”, que no tenía una explicación científica ni racional; este alejamiento científico busca ser resuelto en la segunda generación de películas, cuando se explica que estos poderes que otorga “la fuerza” se deben a la gran acumulación de algo que llaman “midiclorianos”, una especie de criaturas microscópicas ubicadas en las células de todos los seres vivos. De esta manera intentan brindar una explicación científica a elementos planteados como místicos en un primer momento.

Respecto a esta característica de las ficciones de la *space opera*, de ser flexibles ante la plausibilidad científica, George Mann, en *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*, comenta lo siguiente:

no se molestan en hacer plausibles sus futuros inventados, y están más preocupados por los componentes de aventura de sus historias y más dispuestos a ir más allá de los reinos de plausibilidad científica para crear efectos espectaculares (Mann, 2001, p. 5 [traducción del autor]).

También resulta interesante lo que el autor David Olier dice respecto a este subgénero, pues le adjudica otra característica, que trasciende lo literario y responde a variables socioeconómicas y culturales, y es la que estas ficciones suelen enmarcarse en sagas que les permiten expandir sus universos, aunque, en la mayoría de los casos, los primeros libros que publican explorando ese universo no son planteados para continuarse, sino que son “autoconclusivos”.

En la ciencia ficción, óperas espaciales especialmente, es muy normal que un mismo autor publique varios libros situados en el mismo universo [...]

por mi experiencia he comprobado que la mayoría de los primeros libros de una saga (me refiero al libro número 1 de cada saga por fecha de publicación, no por orden cronológico) suele ser una historia casi cerrada en sí misma (Olier, 2020).

Antecedentes

En el caso del Perú, la *space opera* no aparecerá hasta bastante avanzado el siglo XX. Resulta importante mencionar que desde mediados de siglo XIX se escribe ciencia ficción. El género no ha tenido demasiada difusión y se ha mantenido como una estética alejada de la tradición literaria.

Si bien se pueden mencionar autores representativos de la ciencia ficción durante el siglo XIX y el siglo XX como Juan Manuel del Portillo, Clemente Palma, Héctor Velarde y José B. Adolph, y que antes de terminar el siglo XX aparece libro *Hiperespacios* de Giancarlo Stagnaro, que se enmarca en el subgénero de la *space opera*, es recién en el siglo XXI cuando la ciencia ficción peruana toma fuerza y empieza una tendencia creciente de publicaciones del género en el circuito literario peruano.

La aparición del blog *Ciencia Ficción Perú* en 2009, dirigido por el escritor Daniel Salvo, y la organización en 2010 del Primer Congreso de Escritores de Fantasía y Ciencia Ficción Peruana, a cargo de Elton Honores, evento académico institucionalizado en 2020 con 10 ediciones consecutivas, marcaron un hito en la ciencia ficción peruana, pues desde estos espacios se dio visibilidad y se abrió el debate académico sobre la producción peruana. Estos espacios coincidían con el incremento de publicaciones de ciencia ficción en el mercado editorial peruano y un interés cada vez mayor por la crítica académica respecto de estas publicaciones, muchas de las cuales aparecían en fanzines o se presentaban en forma de

publicaciones de autor. Este es el caso de libro *Historias de ciencia ficción* (2008), del autor Carlos Enrique Saldívar Rosas, libro que luego de 10 años, en 2018, vio una reedición bajo el sello de Torre de Papel Ediciones. Al igual que Saldívar, varios autores aparecen en los alrededores de esos años, muchos de los cuales siguen vigentes en 2020, con publicaciones constantes.

Otro ejemplos de esta efervescencia de la ciencia ficción es la muestra temática *Se venden marcianos* (2015), publicada por Ediciones Altazor. Luego aparecerían las antologías críticas llevadas a cabo por José Güich Rodríguez, titulada *Universos en expansión. Antología crítica de la ciencia ficción peruana: siglos XIX-XXI* (2018) y la más reciente de Elton Honores *Fantasmas del futuro* (2019). Debe considerarse, además, el hecho de que una editorial transnacional como Planeta apostó por el género al publicar dos libros de cuentos de Alexis Iparraguirre, *El inventario de las naves* (2016) (que veía su reedición) y *El fuego de las multitudes* (2017), así como también *No somos cazafantasmas* (2018) de Juan Manuel Robles y *El sol infante* (2018) de José Güich Rodríguez.

Entre algunas otras obras que aparecen en este periodo de efervescencia podemos mencionar la saga *El planeta olvidado*, de Carlos Echevarría, que ya cuenta con cuatro libros. También la novela *El camino de los Aegeti* (2010), de Jeremy Torres, que a la fecha tiene una secuela; y las novelas *Los viejos salvajes* (2012) de Carlos de la Torre Paredes y *Aphokalipzís. La máquina del tiempo* (2015) de Jim Rodríguez, las novelas de *Alex Gubbins* de Luis T. Moy, entre otros textos. Al respecto, Elton Honores, en su libro *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)*, publica un artículo sobre las nuevas publicaciones aparecidas de 2010 a 2015, donde se incluyen a varios de estos autores (Honores, 2017, pp. 147-162).

Al respecto, Honores dice que en esta nueva fantasía atemporal se muestra la intención de construir un mundo ficcional autónomo y sin referencia directa a una realidad histórica. Esto, al parecer, con la intención de que los universos ficcionales se sostengan por sí mismos. También menciona que, al escribir estos textos, los autores parecen haber elegido un conjunto disímil de líneas de influencia, lo que permite entender sus obras como parte de un fenómeno global. Respecto a las estéticas que subyacen en este tipo de fantasía atemporal, menciona la del videojuego, la de la literatura como entretenimiento, la del Internet y sus “redes” y la de la cultura de masas norteamericana, que tiene a *Star Wars* como un modelo dominante. A estas estéticas se suman referencias, expresiones y críticas socioculturales, entre las cuales Honores incluye el racismo que emerge de la globalidad, las constantes menciones a gobiernos monárquicos y militares, la representación

de las familias en crisis y desestructuradas, la fantasía mesiánica de un líder *millennial* que salve al mundo y la aventura masculina como modelo predominante (Honores, 2017, p. 161).

Entre estos autores, que experimentan con distintos formatos de ciencia ficción, el subgénero de la *space opera* adquiere relevancia, y generó sagas que han mantenido su vigencia editorial. Ejemplos de esto son las sagas de *El planeta olvidado* de Carlos Echevarría y *Herederos del cosmos* de Carlos de la Torre Paredes. A estas sagas también puede sumarse *Planetas perdidos* de Alfredo Dammert, pues todas cuentan con varios libros publicados de 2010 a 2019.

Novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI

Si bien podemos hallar antecedentes de *space opera* en el siglo XX con Estremadoyro y Stagnaro, decidimos enfocarnos en las publicaciones del siglo XXI, específicamente en las novelas, para buscar lazos comunicantes entre estas y establecer si en la propuesta del *space opera* de las primeras dos décadas de 2000 se configurarían elementos suficientes para considerarla como una estética generacional. Para esto, agrupamos a los autores cuyas obras analizamos en tres grupos relativos a sus influencias.

Influencia de la cultura popular de mediados del siglo XX

Si bien los autores que publican en el siglo XXI tienen influencias claras de la época en la cual se ubican, este primer grupo se diferencia de los demás al referir, principalmente, una influencia de la cultura popular de mediados del siglo XX, en cuanto encuentran sus principales referencias en las revistas *pulp* de la época y en los autores clásicos de ciencia ficción, además de valerse de las series de televisión y las películas contemporáneas resaltantes.

Empezaremos hablando de la autora Adriana Alarco de Zadra (Lima, 1937). Su noveleta *El Ojo de Orión* (2004), publicada de forma electrónica en el boletín literario de la *Comunidad CF* del 27 de septiembre de 2004, narra las aventuras de Io y Phbx, quienes se enfrentan al poderoso grupo llamado el Ojo de Orión, que busca controlar, mentalmente, a las personas.

La noveleta trata sobre viajes interplanetarios en búsqueda de un lugar para la vida, ya que el planeta Tierra ha tenido problemas ecológicos, lo que ha ocasionado la desaparición de gran parte de la humanidad. En este sentido se podría decir que *El Ojo de Orión* maneja una narrativa ecologista, potenciada en un planteamiento dicotómico, en el cual los buenos y los malos no tienen matices. La

historia narra cómo Io viaja por distintos planetas y ayuda a Phbx a convertirse en emperador de la Tierra, para así derrotar al Ojo de Orión.

Durante su recorrido por estos planetas, confraterniza con especies humanoides con características determinadas y arquetípicas. Esta situación recuerda a la utilizada en la serie de televisión *Star Trek*, en la cual los tripulantes de la nave Enterprise llegaban a distintos planetas, donde interactuaban con sus habitantes, que solían tener características muy definidas y arquetípicas. Según comenta la autora, en el ciclo de entrevistas realizadas por el Instituto Pedro Peralta y Bar-nuevo - Océano a escritores de novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI, sus influencias están relacionadas con las historietas que leyó durante su adolescencia, principalmente las de *Superman*, y a series de televisión como las de *Flash Gordon*: la cultura de masas representativa de gran parte del siglo XX (Instituto Océano, 2020a). Alfredo Dammert (Lima, 1944) es otro de los escritores que han incursionado en la estética del *space opera* que encuentra sus principales influencias en la cultura popular de mediados del siglo XX. A la fecha, ha publicado cinco libros que se enmarcan en la *space opera*, todos bajo el sello de Ediciones Altazor.

El primero, la novela *Planetas perdidos* (2015), inicia una trilogía en la que Arthur, un profesor universitario de Historia, se ve envuelto en distintas aventuras espaciales para salvar a una extraterrestre llamada Lyanne, de la que se enamora, y que es raptada por un grupo de nativos del planeta Alderán, quienes la necesitan para mejorar la genética de su especie. Alderán es un planeta que ha sido casi devastado por diversos desastres y está dominado por un régimen autoritario, que se impone mediante el uso de la tecnología y la ciencia. Este es el motivo de Arthur para viajar al planeta, donde vive un sinfín de aventuras repletas de acción, sumadas a una cuota de romance.

Entre las cualidades más resaltantes de Arthur, se puede encontrar su amplio conocimiento sobre las distintas culturas que habitaron la Tierra, lo cual le facilita interactuar con la sociedad extraterrestre con la que se encuentra. Este conocimiento, sumado a la disciplina que le brindó su oficio como profesor universitario de Historia, conecta con un pragmatismo casi amoral, que le permite realizar sus objetivos. Al respecto, Hans Rothgiesser nos dice lo siguiente:

Arthur —el personaje principal— es un pragmático. No tiene ningún problema en engañar o en hacerle creer a una nativa de que está enamorado de ella, con tal de conseguir lo que quiere. Esto es algo que Flash

Gordon o Buck Rogers jamás harían. Esto no quiere decir que sea una mala historia. Por lo contrario, hace todo mucho más interesante. Es una especie de giro de tuerca a un género que ya conocemos bastante bien (Rothgiesser, 2015).

Años luz, la segunda novela de la trilogía, aparece en 2016 y continúa con la historia de Arthur para salvar a su amada, quien vuelve a ser raptada. La acción y la aventura siguen siendo el elemento principal de la narración.

Luego de varios años de intentar, inútilmente, rehacer su vida y olvidar su pasado junto a Lyanne, el protagonista decide salir del planeta e ir en búsqueda de su amada. Nuevamente viajará por planetas desconocidos, donde se encontrará con distintas sociedades extraterrestres con características propias. Respecto a esta novela, una nota de prensa en el diario *Correo* dice lo siguiente:

Años luz tiene como personaje principal a Arthur, quien luego de vivir plenamente con su amada Lyanne en la Tierra, ella es raptada por seres de otro planeta. Pasan los años y Arthur ha dejado su pasado y rehace su vida, sin embargo no se adapta y emprende un viaje junto a dos amigos para encontrar a la extraterrestre que sigue en sus sueños (*Correo*, 2017).

Al mantener la misma lógica de la primera novela, en este libro las relaciones socioculturales también resultan relevantes para la narración, pues permitirán diferenciar las características socioculturales de las distintas sociedades con las que el protagonista tiene contacto.

Durante la travesía, Arthur conocerá a nuevas especies alienígenas y se enfrentará en batalla para llegar hasta donde Lyanne. Este vínculo entre especies planetarias es tan fuerte que enfrentará el peligro y nos harán vivir situaciones sociológicas y exóticas rodeadas del amor entre un hombre y una extraterrestre (*Correo*, 2017).

Retorno a la Tierra, publicado en 2017, es el último libro de la trilogía y pone fin a las aventuras de Arthur en el espacio. La historia inicia con Arthur y Lyanne viviendo en Ragnarel, planeta natal de Lyanne, donde la pareja tendrá que enfrentar nuevos obstáculos a su amor. Esta vez el villano será un exnovio de Lyanne. Estos hechos contribuyen a reforzar el planteamiento romántico que se encuentra en la saga. Al respecto, una nota de prensa en *Andina* dice lo siguiente:

Para dar fin a la saga, *Retorno a la Tierra* (2017), Arthur vive con Lyanne en el planeta Ragnarel, el amor de ambos pudo más que cualquier distancia y civilización; sin embargo, la pareja tendrá que enfrentar aún más obstáculos como la venganza de la incompreensión y celos (Andina Noticias, 2017).

Las grandes dosis de aventura, las batallas espaciales y los enfrentamientos entre ejércitos siguen siendo un componente esencial de esta novela, así como las referencias socioculturales de las distintas especies que aparecen en la narración.

Según comenta el autor, en el ciclo de entrevistas realizadas por el Instituto Pedro Peralta y Barnuevo – Océano a escritores de novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI, sus principales influencias para la trilogía de *Planetas perdidos*, *Años luz* y *Retorno a la Tierra* son las narraciones de ciencia ficción que aparecieron, principalmente, entre las décadas de 1940 y 1960. Estos textos eran producidos como literatura de masas, al priorizar el contenido ante la forma y apuntar a grandes mercados de lectores interesados en tan solo pasar un buen rato (Instituto Océano, 2020b).

Sin embargo, el nombre Alderán de planeta al que Arthur llega en el primer libro parece ser una referencia directa al planeta Alderaan que aparece en la saga *Star Wars* y que es destruido por la *Estrella de la muerte* en el episodio IV.

Veinte mil años después, publicada en 2018, es otra de las novelas futuristas de Alfredo Dammert que se enmarca en el subgénero de la *space opera*. En esta novela el planeta Tierra se ha visto prácticamente destruido por diversas catástrofes que han puesto en riesgo la existencia de la humanidad. En este contexto, una raza de seres extraterrestres invade el planeta Tierra, con la apariencia de tener buenas intenciones al hacerse pasar por arcángeles, y reconstruyen la civilización humana a su antojo y para su propio beneficio. Así, se valen de la fe cristiana para manipular a la humanidad. Entre las disposiciones que imponen a los seres humanos, se encuentra la de prohibir la tecnología. Esto hace retroceder el desarrollo de la humanidad hasta casi retornar a la Edad Media. El protagonista de la novela nota la farsa de los extraterrestres y se enfrenta a ellos y a sus seguidores. A pesar de verse superado por sus enemigos, el protagonista logra contactarse con otros terráqueos que mucho tiempo atrás abandonaron la Tierra y logra escapar con ellos a otros mundos.

La novela, en sí, implica una crítica contra lo que se establece en forma de imposición. En ese sentido plantea el no aceptar a rajatabla las disposiciones de la autoridad, si estas no se encuentran fundamentadas en la razón y el beneficio social.

El hecho de que los extraterrestres utilizaran la religión cristiana para enmascarar su manipulación resulta interesante en cuanto también establece la posibilidad de crítica y revisión frente a la fe, lo cual implica una tendencia progresista en su planteamiento.

La representación de estos extraterrestres que se hacen pasar por arcángeles también implica un quiebre con los estándares establecidos, pues estos supuestos arcángeles son descritos con características similares a demonios.

Según comenta el autor, en el ciclo de entrevistas realizadas por el Instituto Pedro Peralta y Barnuevo – Océano a escritores de novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI, al escribir esta novela encontró cierta influencia en el mito moderno de los “anunakis”, el cual plantea que la especie humana se encuentra dominada por una raza extraterrestre de humanoides reptilianos (Instituto Océano, 2020b); idea muy extendida en la cultura popular moderna, principalmente a la vinculada con lo que llaman las “teorías de los antiguos astronautas”, las cuales sugieren que la especie humana, desde tiempos inmemoriales, ha sido dirigida por extraterrestres. Estos planteamientos son masivamente difundidos en diversos programas de radio, televisión y medios alternativos, que incluyen las transmisiones por redes sociales y YouTube.

Reina del espacio, publicada en 2018, es la historia de un joven peruano, llamado Bernardo, quien, cuando niño, descubre junto a un tío una nave espacial en una caverna. Dentro de la nave encuentran a unos seres antropomorfos muertos. Esto lo impacta y lo motiva a estudiar astrofísica, para lo cual viaja a Estados Unidos. Termina por trabajar en la NASA y descubre que los seres que encontró en la caverna cuando niño están volviendo a la Tierra. Estos seres empiezan a perseguirlo y, al notarlo, cae en la cuenta de que su vida corre riesgo. En su escape vive distintas aventuras y llega a la India, donde obtiene el conocimiento necesario para desdoblarse y viajar incorpóreamente.

Luego de aprender lo necesario sobre el viaje incorpóreo, Bernie, como lo llaman desde su estadía en Estados Unidos, se traslada a Alemania, donde, con ayuda de científicos, construye una máquina que le permite viajar, de manera incorpórea, a otros planetas. Gracias a esta máquina se entera de que los extraterrestres que lo persiguen se dirigen a la Tierra y que han buscado invadirla desde hace mucho, pero fueron repelidos por seres antiguos, vinculados a los dioses primordiales de otro plano dimensional. Con el fin de combatir a estos extraterrestres, Bernie viaja a distintos planetas. Allí genera alianzas y brinda su apoyo y

conocimiento para enfrentar a los extraterrestres malignos que avanzan hacia la Tierra e invaden todos los planetas en su camino.

Los mundos por los que Bernie viaja son diversos e incluso uno es representado como el reino de las amazonas, un planteamiento recurrente en el imaginario de ciencia ficción vinculado a la *space opera*. Ejemplos de esto se dan en ficciones como *Flash Gordon*, *Star Trek*, el universo *Marvel*, entre otros. La representación de la sociedad de los extraterrestres enemigos es planteada como dictatorial, militarizada; arquetipos malignos también vinculados a la tradición de la *space opera*.

La presencia de seres antiguos, semidioses o dioses, quienes contribuyen a enfrentarse a los extraterrestres invasores, tampoco es ajena a las narrativas de *space opera*. Como ejemplo, se puede considerar a la saga *Stargate*, en la que unos seres llamados “antiguos”, que pueden moverse en distintos planos dimensionales, ayudan a los terrícolas a enfrentarse a seres malignos de civilizaciones también muy antiguas dispuestas a imponer su dominio en el cosmos o alimentarse de los seres humanos.

Según comenta el autor, en el ciclo de entrevistas realizadas por el Instituto Pedro Peralta y Barnuevo - Océano a escritores de novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI, sus influencias para esta novela se vinculan con los libros de ciencia ficción, principalmente los de *space opera* norteamericanas que ha leído. Relaciona esto con las grandes batallas espaciales, la presencia de científicos y el personaje con características idealistas y soñadores que esperan viajar a otros mundos. A esto se suma su referencia a las creencias indias respecto al desdoblamiento y la posibilidad de los viajes astrales, ideas muy difundidas en todo el mundo durante la segunda mitad del siglo XX. También se inspiró un poco en las teorías de los “antiguos astronautas”, principalmente las vinculadas a que seres extraterrestres llegaron a la Tierra para salvarla de algún mal superior (Instituto Océano, 2020b).

Influencia de *Star Wars* y la cultura popular norteamericana de finales del siglo XX

En este grupo encontramos autores cuya principal influencia es la cultura popular norteamericana, encabezada por la saga de ciencia ficción *Star Wars*.

Empezaremos comentando los libros de Luis T. Moy: *Alex Gubbins y los piratas del espacio* (2010) y *Alex Gubbins y el planeta olvidado* (2013). Como resulta obvio, el segundo de los libros mencionados se trata de la continuación del primero y trae como novedad el crecimiento de Alex. Según el autor, ambos libros

recurrieron a tópicos de la cultura de masas, principalmente del cine y la televisión, como elementos de su narrativa (Instituto Océano, 2020c).

El primer libro, publicado por la editorial Arkabas en 2010, cuenta cómo luego de que sus padres se separaran de él para salvarlo y ser rescatado por un militar galáctico, Alex Gubbins es entrenado en una academia militar donde aprende distintas habilidades para la batalla. A pesar de lo que podría esperarse, esta academia no se muestra como un lugar difícil y violento, como sucede en la mayoría de narrativas respecto a espacios de educación castrense, sino que es un espacio de encuentro y confraternidad. Respecto a esto, Elton Honores nos dice lo siguiente:

Es una visión amable: los cadetes del primer año reciben aplausos de los mayores, una banda de músicos androides toca para ellos, hay bebidas y bocaditos, en su primera jornada (Honores, 2017, p. 149).

Es posible que el enfoque del libro, dirigido a un público infantil-juvenil, haya determinado esta especie de relaciones “amables”. Sin embargo, los libros de esta saga no dejan de lado distintos elementos que nos anclan con la realidad contingente, como las diferencias sociales, la pobreza y el crimen. En el primer libro incluso aparecen androides que cumplen el rol de piratas.

La influencia de la cultura de masas es notoria desde este primer volumen, que termina con una batalla espacial, muy representativa del *space opera*, sobre la cual Elton Honores dice lo siguiente:

La última escena de la novela está notablemente influenciada por las acciones de combate de *Star Wars* (Honores, 2017, p. 150).

Star Wars representa, tal vez, el arquetipo básico de la cultura popular globalizada y globalizante, el modelo dominante, como bien dice Honores. Según comenta el autor Luis T. Moy, en el ciclo de entrevistas realizadas por el Instituto Pedro Peralta y Barnuevo - Océano a escritores de novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI, esta saga de películas es una influencia directa para ambas novelas (Instituto Océano, 2020c).

La segunda novela, *Alex Gubbins y el planeta olvidado*, publicada esta vez bajo el sello de Ediciones Altazor en 2013, cuenta cómo el protagonista continúa su búsqueda por encontrar a sus padres y, en este camino, se dirige a el planeta olvidado: la Tierra, dejada de lado por la humanidad mucho tiempo atrás (tópico clásico de la ciencia ficción utilizado por Asimov en su saga *Fundación* y por

muchos otros escritores, incluso otros peruanos, como Carlos de la Torre Paredes, quien también menciona una búsqueda del planeta Tierra en su saga *Herederos del cosmos*, y Carlos Echevarría, quien, en su saga *El planeta olvidado*, también llama “el planeta olvidado” a la Tierra).

Las relaciones sociales entre las distintas especies no generan gran conflicto en estos dos libros. A pesar de tratarse de especies distintas (humanos que interactúan con alienígenas), la cultura que muestran resulta homogénea, salvo por las diferencias físicas que representan a cada una de estas especies. Este planteamiento homogeneizante de las sociedades podría deberse a la condición globalizada y globalizante que parece implícita en el subgénero de la *space opera*, y que puede resultar una herramienta útil al momento de configurar cuerpos políticos inmensos y bien organizados.

Carlos Echevarría es otro de los autores que encuentran clara influencia en la cultura popular norteamericana de finales del siglo XX. Su saga de *El planeta olvidado*, a la fecha, cuenta con cuatro publicaciones de cinco previstas (Instituto Océano, 2020d). Tres de una tetralogía y una precuela que busca otorgarles un marco histórico a las aventuras narradas desde el primer libro *El planeta olvidado 1: La liberación*.

Hay un diseño de personajes más consistente, sobre todo en las descripciones físicas y en ciertas acciones de estrategia militar. La segunda mitad de la novela son acciones de guerra propiamente que insertan a esta novela dentro de la *space opera*, con claras influencias del cine de *Star Wars* o *Starship Troopers*, ya que algunas escenas son narradas con estilo cinematográfico (Honores, 2017, p. 151).

En *El planeta olvidado 1: La liberación*, que se publicó en 2012 bajo el sello de Editorial San Marcos, la Tierra, que es “el planeta olvidado” por el resto del cosmos, en el mundo posible creado por Echevarría, es anexado a la Federación Organizada del Universo Descubierta (FOUD), un cuerpo político democrático interplanetario que traerá diversos beneficios a la humanidad, principalmente relacionados con ciencia y tecnología. Durante este proceso se selecciona a un total de 12 representantes de la Tierra, entre los que se encuentra el protagonista, Fernando Villanueva, quien, al principio de la novela, se muestra dubitativo e indeciso respecto a qué hacer con su vida, pero mientras la historia avanza, entra en un proceso de autodescubrimiento que le permite darse cuenta de qué es capaz y qué quiere realmente.

Debido a la anexión de la Tierra a la FOU, la humanidad se involucra en la guerra que la FOU mantiene contra el Imperio toriano, otro cuerpo político con gran influencia militar en el universo conocido. La trama gira según esta guerra y a cómo Fernando Villanueva y los demás terrícolas la enfrentan. Resultan importantes los procesos de desarrollo y asimilación de las nuevas condiciones que se establecen en la Tierra, pues involucran relaciones políticas y diplomáticas que cambian la realidad terrestre en poco tiempo.

El planeta olvidado 2: La resistencia, publicado en 2016 bajo el sello de Torre de Papel Ediciones, mantiene la lógica narrativa del primer libro, que basa su estética en las grandes batallas espaciales (al estilo de *Star Wars*) y las tramas políticas. En este caso el planeta Tierra está más involucrado con la FOU, lo que trae complicaciones y tensiones entre las naciones terrestres, que pugnan por, cada una, poner a su propio representante frente a la federación interplanetaria. Además, las tropas del Imperio toriano avanzan hacia las galaxias centrales de la FOU a fin de conquistarla. Por su parte, Fernando Villanueva, el protagonista de la saga, continúa en su camino de crecimiento para convertirse en un héroe. Las relaciones sociales y culturales en esta novela están marcadas por la interrelación entre la humanidad y la alianza interplanetaria que le brinda posibilidades tecnológicas para seguir superando diversos problemas. Las tensiones que se generan respecto a la FOU están principalmente relacionadas con la guerra a la que arrastran a la humanidad como parte de la alianza.

El planeta olvidado 3: La odisea, publicado en 2019 bajo el sello de Torre de Papel Ediciones, es, tal vez, el libro que, estructural y narrativamente, se diferencia más de la saga. Esto, en parte, porque, a diferencia de los otros dos libros, no incide tanto en las grandes batallas espaciales, sino que más bien se enfoca en las peripecias que vive su protagonista para regresar al planeta Tierra. El hecho de que su título sea *La odisea* no resulta gratuito, pues hace una referencia directa al clásico de la literatura universal, en la que el personaje de Ulises, enfrentándose a un sinfín de peligros y obstáculos, busca volver a casa (Instituto Océano, 2020d). En esta novela de Echevarría, su personaje, Fernando, que ha sido tomado prisionero por el Imperio toriano, escapa de su cautiverio e inicia su viaje de vuelta a casa. En esta oportunidad, el autor pone énfasis en el desarrollo del mundo interior del personaje principal, lo que contribuye a mostrar un fuerte contraste respecto al personaje que encontramos en la primera novela de la saga. En este sentido, el viaje de retorno al planeta Tierra es, a la vez, un viaje de autodescubrimiento de Fernando.

La galaxia escarlata, publicada en 2015 por Torre de Papel Ediciones, se trata de la precuela de la saga de Echevarría. Esta novela narra el enfrentamiento entre las dos fuerzas más poderosas del universo conocido: la FOU D y el Imperio toriano, cada bando liderado por un poderoso y carismático héroe. El presidente Jorleff, de la FOU D, liderará los ejércitos de la federación, mientras que el Imperio toriano tiene a la cabeza al emperador Osturus Cruldestor, quien pretende conquistar todo el universo.

Respecto a esta novela, Elton Honores nos dice lo siguiente:

Aquí los buenos son buenos y los malos son malos. No hay término medio, a diferencia del mundo real, en el que hay espacio para lo gris, para aquello que no se define aún o termina de definirse.

La novela de Echevarría se inserta dentro de la *space opera*. Contiene todos los elementos tópicos: los piratas espaciales —al inicio de la novela—, el racismo (las diferentes razas que pueblan el universo), las batallas espaciales y la política colonial. La FOU D promueve una economía basada en el comercio (con una serie de redes burocrático-administrativas), mientras que los torianos constituyen una fuerza militar que simplemente quiere gobernar todo el universo (Honores, 2016).

Según comenta Carlos Echevarría, en el ciclo de entrevistas realizadas por el Instituto Pedro Peralta y Barnuevo - Océano a escritores de novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI, sus influencias al momento de crear historias vienen, en gran medida, de la cultura de masas, lo que incluye al cine, la literatura, los videojuegos, los cómics y las series de televisión (Instituto Océano, 2020d).

Carlos de la Torre Paredes es otro de los autores que encuentran su principal influencia en la cultura popular norteamericana de finales del siglo XX. Su saga *Herederos del cosmos* cuenta con dos novelas y, además, es autor de tres cuentos en el libro *Ruffus tiene finura y otros cuentos igual de selectos*; uno de ellos, el cuento “SOS”, fue publicado de forma individual en 2016. Para fines de esta investigación, solo nos enfocaremos en las novelas *Los viejos salvajes* y *La conquista de Piro*. Si bien ambas novelas forman parte de la saga *Herederos del cosmos*, no se encuentran relacionadas entre sí. Incluso, argumental y estéticamente, se diferencian sobremanera.

Empezaremos por comentar un poco respecto de *Los viejos salvajes*, novela finalista del Concurso de Novela Breve Cámara Peruana del Libro 2012 y publicada

el mismo año por Peithos Editores. Esta fue la primera novela que apareció de la saga, aunque la idea de saga surge recién con su segunda edición, esa vez con la editorial peruana La Nave, en la que al título se le agregó el subtítulo de *Herederos del cosmos*. Esta novela, además de establecerse dentro del *space opera*, también tiene grandes acercamientos al terror espacial, con referencias claras a *Alien, el octavo pasajero* de Ridley Scott. En sí, la novela cuenta cómo una raza alienígena antropofágica y con poderes telepáticos se apodera de una gran nave espacial humana. Entre sus principales características está el que sus protagonistas son todos adultos mayores que, de una forma u otra, añoran su pasado. La estética de la novela apunta a los ambientes oscuros y opresivos del espacio, y recurre a elementos de los videojuegos que se amalgaman con la narración, como el contar a los enemigos caídos o las referencias a los niveles de las naves y las armas.

A nivel formal la novela se construye sobre la base de la estética del videojuego, con sus victorias que se van acumulando y contando, como puntos o créditos para seguir subsistiendo, y los seres monstruosos alteridad-oponente a los que hay que vencer. La vida es entendida como un videojuego en el que hay que matar para sobrevivir. (Honores, 2017, p. 158).

Sin embargo, los recursos narrativos también son tomados de otros exponentes de la cultura popular actual, como *Star Wars* y *Starship troopers*. Al respecto, Elton Honores señala:

se inscribe dentro del subgénero de la *space opera*, con guiños a films como *Star Wars*, *Starship Troopers* o *Alien* (Honores, 2017, p. 156).

La conquista de Piro, publicada por Torre de Papel Ediciones en 2019, a diferencia de *Los viejos salvajes*, no es una novela de terror espacial, sino que narra la historia de una conquista militar por parte de la Federación Latina al sistema planetario Piro, que se encontraba en una zona desconocida del cosmos, pero que alojaba humanos, también herederos de las tradiciones terrestres. Esta novela hace clara referencia a la conquista del Perú y traslada sucesos muy similares a los acontecidos en el archivo histórico a un escenario futurista, en el cual los seres humanos abandonaron el planeta Tierra miles de años antes. Momentos conocidos de la historia aparecen en la novela, e incluso empieza con una escena muy parecida a la que ocurre en la famosa isla del Gallo, donde Francisco Pizarro

marca una línea en el suelo y ofrece riqueza a quien lo siguiera. Esta novela se encuentra repleta de enfrentamientos espaciales y de infantería sobre naves espaciales y planetas. Las referencias a *Star Wars* vuelven a ser claras. Por ejemplo, algunas de las estaciones espaciales de los queetua (los habitantes del sistema Piro) tienen tamaños descomunales, tanto que aparentan ser satélites de algún planeta; un claro homenaje a la famosa Estrella de la Muerte de *Star Wars*. Además, según el autor (Instituto Océano, 2020e), las batallas espaciales toman de ejemplo los planteamientos de distintos videojuegos.

Influencia del anime japonés y la cultura popular alternativa de finales del siglo XX

Este último grupo de autores, al igual que los anteriores, bebe de muchas fuentes, pero encuentra su característica diferenciadora al recurrir a elementos de la cultura popular alternativa de finales del siglo XX, principalmente el anime japonés.

Tomás Béjar, con su libro *Y deus dijo* (2015), publicado como edición de autor, y en un primer momento de forma virtual por la plataforma Amazon, nos narra una historia ambientada en el año 2237 d. C. Esta novela trata del viaje de un equipo liderado por la doctora Hira Tanaka hacia Ofelia, el satélite de Urano, a fin de llegar a la Biblioteca Mentor, donde se guarda el conocimiento de toda la humanidad antes de que fuera arrasada por el impacto del cometa Halley. En la misma carrera se encuentra el doctor Arquímedes Amaru, quien, junto con Boris Vallejo y otros secuaces, se enfrenta a la sociedad de Nuevo Mundo, que se basa en el autoritarismo para traer orden a lo que ha quedado de la humanidad. Estos personajes, que en un primer momento se perfilan como los antagonistas, terminarán por influir significativamente en la trama. La mención a los nombres Amaru y Vallejo no es gratuita. Según comenta el autor, en el ciclo de entrevistas realizadas por el Instituto Pedro Peralta y Barnuevo - Océano a escritores de novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI, él decidió utilizarlos para vincular su obra a la historia del Perú (Instituto Océano, 2020f). La sociedad descrita en la novela corresponde a una teocracia tecnológica y autoritaria, que utiliza el bienestar paternalista como excusa para imponerse por la coerción e intenta someter a diversos grupos y tribus periféricas a su civilización. Estas tribus, que representan un mundo salvaje y libre frente a la civilización impositiva de Nuevo Mundo, guardan cierta similitud con las tribus de la saga de películas *Mad Max*. Respecto a sus influencias, Elton Honores dice que la novela es:

De estilo visual [...] toma elementos de la tradición cinematográfica de modo claro, desde *Alien* y *Star Wars*, hasta filmes más recientes como *Matrix* y *Sector 9* (Honores, 2017, p. 160).

Sin embargo, según el autor, su influencia está relacionada con textos como *2001. Una odisea espacial* y el anime japonés, lo cual se muestra claramente con las batallas de grandes robots (Instituto Océano, 2020f).

Jim Rodríguez es otro autor que encuentra sus principales influencias en la cultura popular alternativa de finales del siglo XX. Su novela *Apokhalipzis. La máquina del tiempo* (2015) trata el conflicto entre el Imperio Anexa y la Unión, que son dos conglomerados de sistemas planetarios. En medio de este conflicto aparece un ser poderoso llamado Apokhalipzis, un destructor de mundos que se alimenta de la energía del núcleo de los planetas, un claro homenaje al personaje Galactus del universo de Marvel. Mientras tanto, en el planeta Tierra, la protagonista, Kate Castel, crea una máquina del tiempo como parte de su trabajo para los militares. Cuando Apokhalipzis llega a la Tierra se entera de la existencia de esta máquina y decide hacerse con ella. Respecto a esta novela, Elton Honores comenta lo siguiente:

La novela se divide en dos partes. La primera está dominada por la *space opera* (los piratas espaciales, el racismo —las diferentes razas que pueblan el universo—, las batallas espaciales y la política colonial) [...] La novela da un giro hacia la mitad cuando se introduce la máquina del tiempo y el universo terrestre, lo cual es un acierto dentro de la narración (Honores, 2017, pp. 159-160).

Respecto a sus influencias, el escritor Benjamín Román, también citado por Elton Honores, comenta:

Sus líneas también nos llevan a deducir algunas de las fuentes que las alimentan: los cómics y los dibujos animados, incluyendo el manga. Por ejemplo, podemos percibir la influencia de la factoría Marvel y su fuerza cósmica, Galactus. También de *Dragon Ball*, sobre todo en la transformación de los personajes en seres cada vez más poderosos (Román, 2015).

Respecto a esto, el autor, en el ciclo de entrevistas realizadas por el Instituto Pedro Peralta y Barnuevo - Océano a escritores de novelas de *space opera* en el

Perú durante el siglo XXI, confirma que sus principales influencias son televisivas y cinematográficas, lo cual confirma lo planteado por Benjamín Román. Según sus propias palabras, Rodríguez es un “escritor que capta de forma más visual” y lo relaciona a una tendencia generacional (Instituto Océano, 2020g).

Conclusiones

Estas 16 novelas de siete distintos autores son algunos ejemplos de la *space opera* producida en el Perú durante el siglo XXI. Pueden servir de muestra referencial de la producción que se realiza en este subgénero de la ciencia ficción, ya que configuran algunas de sus principales características. Tal vez la más resaltante sea que la *space opera* peruana producida durante el siglo XXI no deja de lado la tradición del subgénero de mantener como fuente la cultura de masas, si bien con distintos matices, determinados por la edad de los autores, la época en la que consumieron cultura de masas y sus preferencias específicas. Ello nos permitió enmarcarlos en los tres grupos desarrollados anteriormente.

De todo lo expuesto se puede concluir que las novelas de *space opera* producidas en el Perú durante el siglo XXI están fuertemente influenciadas por la cultura de masas de distintas épocas, que parece coincidir con las etapas de juventud y adolescencia de los autores y configura una suerte de producción generacional. También se puede concluir que estas influencias se relacionan con productos culturales de difusión global (cultura de masas) que se presentaron en diversas plataformas expresivas que van desde cuentos y novelas, historietas, novelas gráficas y caricaturas, series de televisión, películas de cine, hasta, más recientemente, videojuegos, documentales sensacionalistas en canales de cable y contenido de redes sociales y de *youtubers*; esto ya había sido mencionado por Elton Honores. También queda claro que la tendencia de trabajar la *space opera* en formato de sagas está presente en gran parte de la producción peruana del siglo XXI, tal como comenta David Olier. Esto podría hacer eco con la tendencia global del *space opera* de producirse en sagas, a fin de maximizar las ventas de las editoriales.

Contribución del autor

Carlos Andrés de la Torre Paredes ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Carlos Andrés de la Torre Paredes es licenciado en Ciencia Política por la Universidad Nacional Federico Villarreal y egresado de la maestría en Escritura Creativa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado los libros *Los viejos salvajes* (2012), *El señor de la guerra. Campos de batalla* (2014), *Ruffus tiene finura y otros cuentos igual de selectos* (2018) y *La conquista de Piro* (2019).

Referencias bibliográficas

- Andina. (28 de abril de 2017). Peruano presentará trilogía de ciencia ficción en Feria del Libro de Buenos Aires. *Correo*. <https://andina.pe/agencia/noticia-peruano-presentara-trilogia-ciencia-ficcion-feria-del-libro-buenos-aires-664815.aspx>
- Anónimo. (11 de enero de 2017). Alfredo Dammert: Presentan *Años luz*, libro de ciencia ficción de escritor peruano. *Correo*. <https://diariocorreo.pe/cultura/alfredo-dammert-presentan-anos-luz-libro-de-ciencia-ficcion-de-escriptor-peruano-723482/>
- Asimov, I. (1999). *Sobre la ciencia ficción*. Editorial Sudamericana.
- Clute, J., Nicholls, P., Langford D. y Sleight G. (13 de enero de 2020). Space Opera. *The Encyclopedia of Science Fiction*. http://sf-encyclopedia.com/entry/space_opera
- Cuah. (8 de febrero de 2011). Space Opera [entrada de blog]. Café Anime Lair. <https://cafeanimelair.com/2011/02/08/space-opera/>
- Honores, E. (13 de enero de 2016). Jim Rodriguez: *Apokhalipzis. La máquina del tiempo* [blog]. *Iluminaciones*. <https://eltonhonores.blogspot.com/2016/01/>
- Honores, E. (2017). *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)*. Polisemia.
- Instituto Pedro Peralta y Barnuevo -. Océano (9 de octubre de 2020a). Entrevista a Adriana Alarco de Zadra. Novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI [video]. <https://youtu.be/wlNftbXQ7Z0>

- Instituto Pedro Peralta y Barnuevo - Océano. (3 de octubre de 2020b). Entrevista a Alfredo Dammert. Novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI [video]. <https://youtu.be/BNiYZZXeoexI>
- Instituto Pedro Peralta y Barnuevo - Océano. (9 de octubre 2020c). Entrevista a Luis T. Moy. Novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI [video]. https://youtu.be/K1p_OG_iAV0
- Instituto Pedro Peralta y Barnuevo -. Océano. (8 de octubre de 2020d). Entrevista a Carlos Echevarría. Novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI [video]. <https://youtu.be/g43BGbuP4HU>
- Instituto Pedro Peralta y Barnuevo -. Océano. (25 de octubre de 2020e). Entrevista a Carlos de la Torre Paredes. Novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI [video]. <https://youtu.be/cwqdcemhcsc>
- Instituto Pedro Peralta y Barnuevo -. Océano. (7 de octubre de 2020f). Entrevista a Tomás Béjar. Novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI [video]. <https://youtu.be/IMTYZ70PSyQ>
- Instituto Pedro Peralta y Barnuevo -. Océano. (24 de agosto de 2020g). Entrevista a Jim Rodríguez. Novelas de *space opera* en el Perú durante el siglo XXI [video]. <https://youtu.be/beV0amQ7erk>
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Ediciones Akal.
- Mann, G. (2001). *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. Robinson, an imprint of Constable & Robinson Ltd.
- Olier, D. (20 de abril de 2020). Las mejores óperas espaciales [entrada de blog]. El rincón de Cabal. <https://cabaltc.com/mejores-operas-espaciales>
- Roman, B. (octubre de 2015). *Apokhalipzis, la máquina del tiempo*. Jim Rodríguez reseña por Benjamín Román Abram [entrada de blog]. *Más que imaginar*. <https://masqueimaginar.blogspot.com/2015/10/apokhalipzis-la-maquina-del-tiempo-jim.html>
- Rothgiesser, H. (6 de noviembre de 2015). Alfredo Dammert, *Planetas perdidos* [entrada de blog]. *Mildemonios Cultural*. <https://mildemonioscultural.wordpress.com/2015/11/06/alfredo-dammert-planetas-perdidos/>

Hacia una política de los medios de comunicación: el rol de la imagen en el régimen de Velasco Alvarado (1968-1975)

Towards a politics of the media: the role of the image in the Velasco Alvarado regime (1968-1975)

Douglas Javier Rubio Bautista

Universidad Tecnológica del Perú, Lima, Perú

C14143@utp.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8359-1392>

Resumen

El presente trabajo consiste en analizar la existencia de una política de comunicación en el régimen militar de Velasco Alvarado (1968-1975). El diseño de esta política tuvo como objetivo la difusión de las propuestas culturales del régimen a partir del principio de refundar una nueva nación peruana. Ante esto, distinguimos dos conceptos clave para este artículo: cultura y medios de comunicación. Para esta propuesta, los medios de comunicación resultan instrumentos que utilizan códigos destinados a divulgar mensajes articulados con el nacionalismo del régimen militar. A partir de esta instrumentalización, el velasquismo generará un marco político para administrar la imagen visual, unidad comunicacional clave para su propaganda nacionalista. Las razones de esta percepción se manifestaron en un contexto que revisaremos en este trabajo: autoritarismo e intervencionismo estatal, un escenario artístico de sesgo vanguardista y una sociedad despolitizada como la peruana de la década de 1970.

Palabras clave Cultura, medios de comunicación, nacionalismo, imagen

Abstract

The present work consists of analyzing the existence of a communication policy in the Velasco Alvarado regime (1968-1975). The objective of the design of this policy was to disseminate the cultural proposals of the regime from the principle of refounding a new Peruvian nation. Given this, we distinguish two key concepts for this article: culture and the media. For this proposal, the media are instruments that use codes designed to disseminate messages articulated with the nationalism of the military regime. From this instrumentalization, Velasquismo will generate a political framework to manage the visual image, a key communication unit for its nationalist propaganda. The reasons for this perception were manifested in a context that we will review in this work: authoritarianism and state interventionism, an artistic scene with an avant-garde bias and a depoliticized society like Peru's in the 70s.

Keywords Culture, media, nationalism, visual image

Fecha de envío: 19/1/21

Fecha de aceptación: 15/3/21

1. Introducción

A fines de la década de 1960, con un gobierno discutible y carente de reflejos como lo fue el de Fernando Belaunde, los antagonismos sociales habían repercutido de manera significativa en nuestra economía y política: al enfrentamiento constante entre el gobierno y los partidos políticos de oposición y los problemas generados por las graves acusaciones de corrupción en el Estado, se sumaría la aparición de guerrillas en el sur del país. Esta coyuntura devino en el debilitamiento de la democracia, en el incentivo de sentimientos nacionalistas y, finalmente, en el golpe militar de Juan Velasco Alvarado el 3 de octubre de 1968. Este momento de nuestra etapa republicana reciente provocó no poco desconcierto. Una razón central es que este militarismo no se percibía ni de tránsito ni se asumía como el resultado de un proyecto auspiciado por la ideología de algún partido: era, más bien, el caso de un régimen de carácter nacionalista militar cuyo principio provenía de crear un Estado omnisciente, insólito en nuestra historia republicana. En varios niveles de su dirección política, y a través de un conjunto de reformas insospechadas, se asumía como ejecutor de un rol central de sesgo fundacional: crear *un nuevo Perú*. Un recurso central para este objetivo resultaría la cultura, apoyada esta desde dos ejes centrales: la educación y, luego, sobre todo, los *mass media*.

Sobre este principio, el carácter del régimen de Velasco demandaría reformas de sesgo estructural: industria, tenencia de tierras, impuestos, banca y gobierno. El autoproclamado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (GRFA) percibía una sociedad peruana desunida y presa del subdesarrollo, problemas que se explicaban desde una doble dominación: la “dependencia externa” del capital extranjero y la “dominación interna” por parte de la vieja oligarquía (Klarén, 2019). La solución a este escenario político económico se sostendría sobre un andamiaje fundamentalista populista que, en principio, estableció al Estado en el principal unificador de la sociedad peruana a través de un fuerte sentido de solidaridad social y a la armonía de las clases sociales. A partir de allí, se iniciaría un plan de reformas que incluiría resolver el problema de la opresión indígena, asumido como un fenómeno, principalmente, de tinte socioeconómico. Del mismo modo, otro de los cambios centrales del régimen sería el intenso crecimiento del Estado peruano, que asumiría “un papel cardinal en la economía y el proceso

de desarrollo” (Klarén, p. 416). Esto no solo representó la expansión del aparato estatal, sino, también, su militarización, atravesada por un conjunto de expropiaciones y reformas. Para este objetivo, era necesario el apoyo del pueblo, lo que devino en la búsqueda de mecanismos sociales eficaces para esta participación, y legitimar esta autodenominada revolución y el poder político del régimen: uno de estos mecanismos sería la cultura.

En el marco de este estado de la cuestión, los objetivos de este artículo son los de comprender las decisiones estatales que, en líneas generales, concluirán en una política sobre el uso de los medios de comunicación durante el velasquismo, así como comprender los factores que generaron la especial predilección del régimen por el uso de la imagen visual como herramienta central de difusión de su discurso nacionalista. Para el caso, mencionaremos las siguientes coordenadas de este trabajo:

- a. Primero, revisaremos el régimen militar de Velasco a partir de una valoración cultural que sustente cómo los *mass media* fueron una herramienta para legitimar el ejercicio de su poder político.
- b. Luego, tras esta valoración, reflexionaremos cómo el rol de los *mass media* devino pronto en ubicar a la imagen visual como unidad comunicacional clave para la propaganda nacionalista del régimen.

Esta conciencia sobre el poder de los *mass media* y el privilegio otorgado a la imagen respondía a ejes específicos: a un escenario cultural, en el que hubo un predominio artístico de las expresiones populares; y a un escenario de desprestigio de los partidos políticos durante el régimen.

2. La cultura como recurso

Entre los instrumentos que el velasquismo utilizó para afirmar su poder político, la cultura —no solo como abstracción, sino como hecho institucional— ocupó un lugar privilegiado. Al igual que su propuesta de una nación moderna, que, aun con sus serios bemoles, se ajustó a las pretensiones de este proyecto nacionalista, el régimen apostó por la cultura como uno de los andamios centrales para crear este proyecto.

Sin embargo, esta apuesta no fue gratuita: cultura aparece aquí en un contexto particular de libertad y nacionalismo, en el que los medios de comunicación en la Latinoamérica de los 70 habían alcanzado un inusual desarrollo. No era un

periodo más al encontrarse los medios en una época esencial para desarrollar lo que se entiende como una etapa de prácticas comunicacionales (Martín-Barbero en Richard, 2010). Tras el fenómeno de los *mass media*, la idea de cultura adquiriría una nueva definición a partir de los años 50, dado los procesos de intensa urbanización e industrialización de las ciudades latinoamericanas. Serían, además, años en los que surgirían conceptos como cultura popular y fenómenos audiovisuales como la televisión. ¿Cómo se instaló este concepto de cultura en este marco tecnológico social, cuya pretensión era no solo cuestionar aquello que significara alienante o imperialista, sino de revalorar manifestaciones consideradas propias de la identidad latinoamericana? ¿Fue la cultura un concepto aplicado del campo ideológico a un proyecto político o fue una inscripción que materializó formas de conducta y control social? Hecho el balance, resulta común considerar que Velasco utilizó a la cultura para sustentar su nacionalismo, y, también, para jerarquizar las clases sociales. Como varias de las aristas del régimen, cultura no fue un concepto uniforme. Es cierto que cuestionaría lo que entendía como cultura cuando provenía esta de lo europeo, de lo alienante imperialista, y celebraría la idea de cultura cuando consideraba que esta provenía de los sectores sociales excluidos de nuestro país (identificados como cultura popular); pero es cierto también que se serviría de los códigos de esa cultura alienante para divulgar su retórica nacionalista, y que ese “amor” por las manifestaciones culturales de los excluidos, en ocasiones, era solo retórica (Sánchez, 2020). En todo caso, esta conciencia sobre el recurso de la cultura devino en su uso político, lo que generó asociarla con el concepto de poder, en un ejercicio de articulación manifiesta a través del discurso. Las prácticas culturales en el régimen crearon un lenguaje sostenido y manifiesto en la vida cotidiana del ciudadano común, construido, sobre todo, sobre la base de opuestos que, en perspectiva, avivarían aún más las grietas sociales de nuestro país y el control de la conducta ciudadana: atraso versus modernidad, dominación versus soberanía, individualismo versus solidaridad, oligarquía versus peruanidad, etc.

Fue este el lenguaje el que definió a la cultura, a las instituciones y al conjunto de discursos manifiestos en el régimen, instrumentos de normalización a partir de su idea de peruanidad. Este discurso nacionalista no solo abarcaría a la idea de cultura desde lo institucional, sino a lo que entendía por lo popular al intervenir en la música, en las artes plásticas, en el estilo de vida de la población, y, sobre todo, en el principal difusor de estas expresiones, los *mass media*. Desde lo entendido por formal para Velasco, cultura reflejaba a la nación. Identidad, soberanía, desarrollo y originalidad son elementos que Velasco asoció con cultura. Una idea contraria de cultura, según sus propias palabras, nos transformaría en

una sociedad dominada, maniatada por valores e ideales del imperialismo reinante (Velasco en Sinamos, 1972). A partir de este alcance, la cultura era una herramienta de liberación unida a nuestra historia y, también, con nuestra realidad vital. Era, así, desde el discurso militar, no solo un fenómeno abstracto, sino una práctica social asentada en políticas cuyos objetivos serían crearla y defenderla, además de identificarla con la dignidad colectiva en respuesta a la cultura de un otro mercantilizada, que aún convivía en el imaginario colectivo local. Para esta idea de liberación, de cambio cultural, la educación y los *mass media* resultarían actores esenciales.

Estos presupuestos ideológicos aparecieron en un contexto coincidente con el replanteamiento filosófico y humanístico que América Latina atravesaba tras la instalación de la filosofía de la liberación a inicios de la década de 1970. En el Perú, los esfuerzos de Augusto Salazar Bondy —pensador clave de la reforma educativa velasquista— para desarrollar esta ideología humanística pronto fueron aprovechados por el régimen, quien, articulado con Salazar, llegó a la conclusión de nuestro desolador escenario cultural. No se podía pensar en una auténtica cultura mientras cundiera el analfabetismo, y las manifestaciones artísticas y letradas estén en manos de minorías elitistas intelectuales. Partiendo de una percepción que, pronto, le resultaría desfavorecedora, el régimen asumía que las masas no solo eran incapaces de generar una cultura propia y original, sino que la poca producida por los sectores letrados les era ininteligible. Sin capacidad de producir ni de decodificar, según Salazar, habría una menor resistencia a la cultura occidental. Favorecida por utilizar un lenguaje sencillo, sin mayor ejercicio intelectual, esta cultura, a quien denominaría mercantil, pues recurría al lenguaje publicitario para su reproducción, pronto atraería a las masas, quienes se inscribirían sin mayor ejercicio crítico ni esfuerzo intelectual en este campo proveniente del sistema capitalista (Salazar, 1969), lo que generaría una nueva oposición para el régimen: cultura auténtica *versus* cultura mercantilizada.

Sin embargo, es importante observar que la lógica cultural del velasquismo no era ni rígida ni absoluta, y sí abierta al relajamiento y flexibilidad, al incorporar códigos propios de la cultura occidental para fines propagandísticos. El primer ejemplo de ello lo hallamos en el campo artístico. El vanguardismo foráneo como el *pop art* fue una corriente estética privilegiada por este nacionalismo (Roca Rey, 2016). El otro caso fue la utilización de lenguajes propios de la tecnología audiovisual: la publicidad y el cine animado fueron medios con los que el régimen se valió para propagar su ideología (Rivera, 2010). Esto, desde percepciones variables, podría ser cuestionable —para un régimen autodenominado nacionalista,

utilizar el lenguaje de la cultura mercantil era poco menos que contradictorio—o, contrariamente, podría reconocérsele la habilidad de instrumentalizar códigos próximos a los receptores que deseaba llegar. El régimen, más allá de reclamos e imprecaciones, a pesar de sus proclamas oficiales, se valió de códigos cuestionados por ellos mismos para divulgar su nacionalismo. ¿Por qué esta aparente contradicción? De manera provisional, afirmamos que el régimen daría cuenta de la facilidad con la que los códigos de la cultura mercantil podían ser decodificadas por el pueblo.

Desde la antropología, en la década de 1970, cultura se entiende como un sistema de valores, símbolos y actitudes con el que un grupo humano responde a las crisis y exigencias de la realidad y su propia existencia (Salazar, 1969). Según esta idea, en el velasquismo, cultura, entonces, está íntimamente vinculada con el hombre y el medio en el que se desenvuelve. Así, cultura se entiende como la adecuada asimilación del sistema de valores y símbolos en el que se ha instalado el sujeto. Sobre esto, no es que no existiera una cultura peruana para el régimen, sino que la existente era caracterizada como plural, diversa, aunque sin un eje que la organice, sin una unidad que la integre. Habría una cultura dominante, una dirigencia cultural opuesta a otra a la que subestimaba “la validez de [sus] formas expresivas populares, ocasionando como resultado la creación de dos niveles propios de un esquema de cultura dominada” (Lituma, 2011, p. 47). Habría, así, el reconocimiento de una cultura dirigente, un arte llamado “culto”, que, dado el contexto político, enfrentaba a otra, que sí era apoyada por el régimen militar, que era quien decidiría, institucionalmente, lo que era cultura, cuyo sentido se sostenía en el principio de dinámicas artísticas vinculadas a sectores sociales relegados, postergados, identificados en la arena de un silenciado universo que denominaba popular: *el mundo campesino*. Cultura —cultura popular específicamente—, entonces, para el régimen, se asociaría al pueblo y sería una manifestación apoyada por el Estado velasquista, al punto de que este la identificaría como la unidad integradora de la dispersión cultural en el Perú y la máxima expresión de su idea de nación (Velasco en Sinamos, 1971).

3. Medios de comunicación y nacionalismo

El régimen apreciaba, así, al fenómeno cultural como un recurso pedagógico y cognitivo, además de identificarlo objetivamente con los sectores populares. Por ello, este contexto cultural, para evitar su orfandad, necesitó de un rígido andamiaje institucional: la creación de una entidad gubernamental que proponga y ejecute las decisiones culturales del Estado y, a su vez, sea también una entidad

difusora y vigilante de estas decisiones. De esta forma, se inició una ofensiva cultural que, pronto, se reflejó a través de instancias concretas de vigilancia y propaganda por parte del régimen, lo que revelaría una explícita política cultural institucional:

- a. La primera de ellas fue crear el Instituto Nacional de Cultura (INC) en marzo de 1971. Entre sus propósitos, estaba promover y difundir la diversidad de expresiones culturales que confluían entre los sectores marginados por la sociedad peruana, el de democratizar “la cultura social” y favorecer la capacidad crítica de sus ciudadanos.
- b. Para estos propósitos, se crearía una segunda instancia: el INC debería contar con una entidad propagandística. Perfilando este objetivo, pronto se crearía, en junio de 1971, el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (Sinamos), máquina de propaganda organizativa y difusora de las actividades culturales en las zonas urbano-marginales del país (Collier, 1978).
- c. Finalmente, para regular, controlar y censurar los contenidos en los *mass media*, en 1972, se crearon diversas direcciones. Una de ellas fue el Sistema Nacional de Información, encargado de la prensa escrita (Pásara, 2019). Luego, en 1974, se fundaría el Sistema Nacional de Comunicación Social (Sinadi), cuyo organismo rector era la Oficina Central de Información (OCI), encargada de asegurar que los contenidos de la prensa, radio, televisión y publicidad se ajusten a la política cultural del régimen.

No es, entonces, gratuito —dada la importancia de la cultura para el régimen militar— que este haya decidido intervenir los medios de comunicación y teñirlos de sus afanes nacionalistas: la prensa escrita, el cine, la televisión y, en ese derrotero, la publicidad, resultaron parte de un conjunto propagandístico que desbordaba ampliamente la lectura de los medios como simple divertimento. Consciente de las industrias culturales y su destacado rol en la formación de la conciencia nacional como instrumentos dirigidos hacia la educación masiva, fue, así, política del régimen asegurar el servicio de los *mass media* hacia la educación y la cultura del hombre peruano “para lograr una progresiva y cada vez más comunicación participatoria [sic]” (Gargurevich, 1991, pp. 212-213). En ese sentido, su intervención resultó parte de políticas estatales cuyos objetivos cruzaron la frontera de los propósitos culturales y educativos para devenir en fines de carácter político y control social. Durante los 70, varios países de la región consideraron una mayor atención en los medios tras la irrupción de la televisión (Martín-Barbero

en Richard, 2010). En el caso del Perú, sin embargo, a mediados de 1975, podía reclamar el derecho a ser, si no el único, uno de los pocos países de la región cuyo régimen controlaba íntegramente la información de la prensa y de la televisión (Gargurevich, 2018).

Este proceso reformista-intervencionista en los medios masivos no quedaría, entonces, solo como proyecto. En el discurso político, el velasquismo intervino los medios a través de una diversidad de decretos que, entre el fomento y el control, determinaron los nuevos cambios nacionalistas y la intervención estatal en la cultura popular. Ante esto, las razones por las que el régimen insistió en promulgar leyes de control sobre los medios fueron, en principio, por razones de seguridad nacional, y, luego, por considerarlos instrumentos de educación masiva.

Soportado sobre este andamiaje oficialista, *se expropiaría la prensa escrita*. Considerada más importante aún que la televisión por su nivel de impacto, su intervención, en 1974, no estuvo exenta de polémicas: bajo la consigna de “socialización” en función del interés ciudadano, la expropiación de revistas y periódicos se desarrolló en medio de conflictos, y la oposición empresarial y universitaria. Durante ese lapso, 1974-1975, la prensa estatizada expresó al gobierno ante el país; no fue la voz de la sociedad, sino el Estado dirigiéndose a la ciudadanía. “Esta prensa socializada bajo Velasco expresó la lucha de tendencias que consumía al gobierno” (Zapata, 2018, p. 162). En este esquema político y de proclamada defensa de la cultura, el régimen decide, también, expropiar la radio (Bustamante, 2012). Sin embargo, como reciente dispositivo audiovisual, sería la televisión un insólito desafío para el régimen. Aparecida de manera tardía en el Perú, en 1958, y sin ser un medio masivo, este dispositivo pronto sería identificado como una herramienta esencial para la difusión del nacionalismo militar y, pese a no contar con un plan estratégico y sin especialistas de comunicación, sin una reforma clara, la televisión peruana correría la misma suerte y sería intervenida. Fueron dos las fases centrales de esta operación: la primera de ellas ocurrió con la Ley General de Telecomunicaciones, en 1971. Sin embargo, esta no logró conseguir el objetivo: la televisión seguía careciendo del carácter cultural educativo que el régimen deseaba. No hubo cambio sustancial y la publicidad televisiva tendría un rol activo para esta poca movilidad de contenidos: los *spots* del imperialismo alienante seguían fluyendo en imágenes atractivas para un público seducido por los mensajes publicitarios. El televisor era aún una línea tecnológica exclusiva de los sectores pequeños burgueses y elitistas, lo que reflejaba un estilo de vida relacionado directamente con los productos que la publicidad anunciaba, identificados con prácticas consumistas asociadas al *american way of life*, pero que empezaba a ser

apreciado por los amplios sectores urbanos limeños (Ballón *et al.*, 1974). Era un escenario, según el régimen, de insospechada y creciente frivolidad, contrario a sus intereses nacionalistas.

Así, en 1974, como un segundo paso de consolidación interventora, el Estado incrementaría su nivel de control. Bajo la reunión de televisoras privadas, este control pleno haría carne con la creación de Telecentro, un solo canal de televisión al servicio del régimen. El resultado de aglomerar en una sola estación a los canales existentes, incrementó la vigilancia sobre la pantalla televisiva, lo que alcanzó cotos de inquisición y una pronta argumentación académica oficialista sobre la nocividad de la televisión para la pretensión revolucionaria del régimen.

Aun que ensayos como *Calibán* de Fernández Retamar, en 1971, y, décadas atrás, la obra de José Carlos Mariátegui en la década de 1920, ya criticaban al imperialismo cultural, un texto clave para esas lecturas ideopolíticas e inquisidoras sobre el rol de los medios lo sería *Para leer al Pato Donald* de Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1972). Su estudio, presentado como un “manual de descolonización”, y que argumentaba cómo la inocencia de los cómics ocultaba una profunda ideología imperialista entre sus imágenes de caricatura, fue utilizado por militares e intelectuales velasquistas como estratégica punta de lanza para afianzar su crítica a la televisión peruana, cuyas imágenes eran acusadas de generar daño cerebral y atentar culturalmente contra la nación (Vivas, 2008). Era comprensible, así, que el régimen asuma que estaban en una guerra cultural. El contexto de los mensajes televisivos —entre el consumismo diario de la publicidad y los programas diarios— generó que el régimen considerara que estos no eran ninguna receta válida para estimular la idea de nación. Al ser los *mass media* instrumentos para difundir el sentido cultural del régimen, estos eran observados como espacios en los que podrían direccionarse el sentido de identidad y las condiciones políticas para organizar y controlar la conducta ciudadana; y en sentido contrario, sin horizonte direccionado, los usos de la cultura podrían resultar contraproducentes y distorsionar los intereses nacionalistas. Creados el Sinamos, la OCI y el Sinadi, organismos cuyo rol era el de propagar y defender, culturalmente, el proyecto político del Estado ante la ciudadanía, se revelaron estrategias autoritarias y el diseño de difusión y defensa para estos objetivos, lo que concluyó en la censura de contenidos televisivos considerados contrarios a esta pretendida revolución cultural. Por ejemplo, programas como *El Tío Johnny* (figura 1), de América Televisión, fueron permanentemente hostilizados por el régimen al considerarlos alienantes. Para el velasquismo, estos transmitían mensajes alienantes (creía que el conductor, Juan Salim, se vestía como el Tío Sam). Otro caso similar ocurrió con *Usted es el juez*

(figura 2), de la misma televisora, censurada por el régimen tras acusarlo de “soliviantar a la población”. Pablo de Madalengoitia, el presentador de este policial de crímenes urbano-populares, según propia confesión, recibió la visita inopinada de un general del Ejército velasquista, quien le ordenó cancelar esta serie televisiva por mostrar una realidad inexistente.



Figura 1. *El Tío Johnny*, 1969. Fotograma. Fuente: archivo personal de Susana Salim.



Figura 2. *Usted es el juez*, 1967. Fotograma. Fuente: colección personal de Fernando Vivas.

En resumen, esta política comunicativa se constituiría desde este vínculo entre las industrias culturales locales y la política educativa oficialista: no era solo que el Estado emitiría algunos contenidos televisivos para propagar sus mensajes nacionalistas ni que buscara acceso a los medios por la gracia de sus propietarios. Para el Estado, en pleno afán reformista, que deseaba el cambio integral en el ciudadano, hallar al Hombre Nuevo, lograr una nueva nación, el sistema educativo era un eje central, y, en esta dirección, la intervención en los medios de comunicación masivos no debería ser ni tangencial ni tibia, y sí, más bien, integral e invasiva. En el plan de Velasco, por ello, su intervencionismo no se reduciría a uno que otro espacio cedido por las emisoras comerciales (Gargurevich, 2018). Era necesario controlar todos los contenidos emitidos y tener poder de decisión sobre estos, con

el fin de que la reforma cultural no se echara a perder por culpa de distorsionadas direcciones ideológicas. Este control fue progresivo, torpe a veces, incompleto en otras, pero descontrolado y abusivo también.

4. Hacia la administración de la imagen visual

Sin embargo, esta política de control no se direccionaba solo por el contenido televisivo. Detrás, desde la perspectiva de un régimen que requería, a un tiempo, la difusión inmediata de su ideología, inteligibilidad y una pretendida formación de opinión pública favorable, este urgía de instrumentos más efectivos, lo que ocasionó que la difusión de su política cultural abarcara espectros de mayor interés. La propaganda en el régimen partía de la conciencia del valor de un lenguaje efectivo, sencillo, capaz de ser decodificado por amplios sectores de la ciudadanía. Sería este el factor que devendría en el uso de la imagen y lo que explicaría el porqué de una agenda administrativa que pugnara por su control masivo. En esta intención, se constituía la urgencia por intervenir, particularmente, a aquellos textos cuyo discurso tuviera a la imagen como principal propuesta. El afiche sería, en principio, uno de estos; otro lo sería la televisión. En el caso del primero, su uso derivó masivamente para la divulgación de mensajes nacionalistas, sobre todo en zonas rurales y urbano marginales (Roca Rey, 2016; y Lituma, 2011). Las razones de su uso eran lógicas: era económico, subutilizado, versátil y fácilmente portable; en el caso de la televisión, su capacidad de transmitir la imagen visual no guardaba las virtudes del afiche, además de ser un aparato relativamente costoso. Sin embargo, dada su naturaleza audiovisual y a la versatilidad del contenido emitido, resultaba un medio atractivo para el ejercicio de poder del régimen. Una idea fuerza podría convertirse en un afiche de sesgo didáctico, pero, con la televisión, se podría llegar a otro tipo de flujo de ideas. “La televisión puede ser la espinosa dorsal de la nacionalidad”, afirmaría visionariamente por esos años Genaro Delgado Parker, ante el incremento de ventas de estos aparatos y sus posibles nexos con el poder político (Delgado Parker en Vivas, 2008, p. 183).

En ese sentido, podría considerarse que este amor por la imagen visual se originaría por la naturaleza contenidista y militarista del gobierno. Las reformas planteadas que deberían aplicarse urgentemente y el autoritarismo militar serían razones convincentes para considerar la participación omnisciente del velasquismo en la estructura del Estado y apropiarse de todos sus estamentos: economía, educación y, en esta línea, los *mass media*. Sin embargo, en el plano formal, el régimen velasquista fue consciente de la utilidad de la imagen al comprender sus cualidades intrínsecas y el contexto artístico vanguardista de los años 60. Luego, a

ambas lecturas se les podría agregar una adicional para comprender esta preponderancia de la imagen y, finalmente, esta preocupación obsesiva del régimen por administrarla: el estado de grave despartidización en el que se hallaba el Perú a fines de los años 60. La desvaloración de la democracia y la de los partidos podría haber sido elementos que generaron esta fascinación, también, por la imagen visual. Revisemos estas propuestas en los siguientes apartados.

4.1. Versiones totalitarias: el Estado represor como primera condición

En principio, una primera lectura que explique este interés por la imagen visual se sostiene por la naturaleza totalitaria del régimen militar. Según este sesgo, tres son los rasgos básicos para entender este reformismo estatal en los medios, que tuvo como principal objetivo el control de la televisión. Uno de ellos era su deseo hegemónico. Para el velasquismo no había otros grupos de poder para el control de las instituciones, salvo él mismo. El régimen no se percibía ni de tránsito ni al servicio de ningún poder fuera de lo que ellos consideraban como sus propias instancias jerárquicas militares. El régimen partía de una ideología reivindicadora cuya estrategia fue la de transformar de manera estructural y nacionalista al Estado, lo que se tradujo en una fiebre de nacionalizaciones: petróleo, minería, educación, pesquería, etc., hasta alcanzar la más radical e importante transformación de todos sus afanes nacionalistas: la reforma agraria (Mayer, 2017). No resulta extraño, así, que los medios de comunicación, más temprano que tarde, serían intervenidos. Por otro lado, otra razón para su totalitarismo era la percepción paternalista que el régimen había desarrollado: para este el país era una sociedad subdesarrollada, deformada por el capitalismo y controlada desde dos frentes: desde el interior, por la oligarquía —que nos había colmado de taras sociales por siglos; y, desde el exterior, por el imperialismo—, cuyo capitalismo alienaba a la sociedad peruana al punto de enajenarla en el consumismo. Este diagnóstico de la realidad peruana calzaría con la percepción formada sobre otro de los actores claves para este estado alienante: los dueños de los *mass media* (prensa escrita y, especialmente, las televisoras privadas). Responsables de los contenidos emitidos, identificados con las clases elitistas, estos no eran más que la réplica alienante de valores culturales difundidos para afianzar el dominio de los dos enemigos centrales del Perú: el imperialismo y la oligarquía local. Finalmente, un último factor para el control de los medios masivos fue la condena ideológica al entretenimiento banal que estos, según Velasco, incentivaban y difundían. Por lo menos en la retórica del nacionalismo, tanto el ocio, la vacuidad, como cualquier otra actividad que no sea productiva o acorde al régimen, eran rechazados al considerarlos

contrarios a sus pretensiones revolucionarias. Según Velasco, los contenidos de la televisión peruana eran continuadores de estas actividades. Así, lo que se requería era de programas culturales, educativos, y una línea de periodismo acorde con los intereses y apetitos del gobierno (Cant en Sánchez, 2020).

Bajo estas tres premisas (nacionalismo, paternalismo y condena al entretenimiento banal) de sesgo totalitario, se entiende la intervención en las empresas televisoras y la modificación de sus contenidos: varios programas fueron, pronto, retirados de la señal si no cumplían con los requisitos culturales del régimen. Sería este el discurso que sostuvo el ánimo autoritario e intervencionista en la televisión, intervención, por otro lado, desordenada y falta de criterio, pues, si bien había una intención educativa y revolucionaria, pronto se desnudó la escasez de los planes velasquistas para la reforma televisiva (Vivas, 2008). Sin embargo, ¿basta esta lectura para explicar el interés del régimen por la imagen visual? Desde este punto de vista, el Estado se percibía como una entidad que actuaba a través de prácticas institucionales invasivas y de carácter administrativo, con la sola guía delirante del control: “En la televisión no hubo reforma sino mero control. La obligación compulsiva de aumentar el porcentaje de programas culturales y educativos y el ‘parametrage’ del periodismo televisivo fueron los únicos lineamientos de política”, afirma Vivas (2008, p. 170). En líneas generales, no lo negamos. Estas prácticas van ligadas al rol que un Estado de sesgo militarista desempeña como garantía del orden que su naturaleza obliga; sin embargo, esta lectura contenidista y peyorativa, burocrática y rígida, no estima que, más que el poder “de la bota”, la legitimidad y la dominación del Estado navegan sobre otros cauces, entrelazados, más bien, sobre la fluidez que tiene para generar creencias y representaciones colectivas (Poole, 2000).

El poder desde el Estado no es necesariamente funcional a través de la coerción y no es ni la única forma ni debe leerse toda forma de supremacía de un grupo social sobre otro a partir de esta lectura rígida de control. Esto ocurre porque *el ejercicio de todo poder político no debe desestimar al consentimiento y al reconocimiento del liderazgo por parte de los dominados como parte de los ejes de todo anhelo de poder político* (Harvey, 2007). La idea de hegemonía se comprende menos desde la rigidez y sí desde la credulidad, el interés y la confianza de que el sector hegemónico actúa bajo el principio del interés colectivo: el mero poder por el poder no solo no es suficiente, sino que puede ser contraproducente. El grupo dominado, a través de transacciones e identificaciones, reconoce el liderazgo a nivel moral e intelectual para que el sector político que domina pueda sostenerse. Y, en esa perspectiva, el velasquismo se hizo de una narrativa que convenció de su liderazgo social y revolucionario.

El velasquismo generó miedo (sobre todo en la etapa final del régimen), lo que coincidió con su declive. Sin embargo, en sus primeros años, el régimen utilizó a la cultura para lograr este reconocimiento de su autoridad y lograr la identificación de sus objetivos con los de la ciudadanía. Fue, para el caso latinoamericano, un fenómeno singular debido al modo en cómo intervino y coincidió con el pensamiento de una generación que requería de cambios sociales y culturales urgentes. Su insurgencia fue, así, muy sui géneris: “Había una serie de asuntos postergados que venían desde el inicio de la República, que fueron utilizados por el régimen de Velasco para construir una ilusión” (Yerovi en Roca-Rey, 2019, p. 188). Hubo una valoración positiva sobre la cultura, sobre el uso de símbolos y figuras para sostener al régimen, pues ni los desestimó como recursos de poder político ni desestimó el rol cultural en un contexto político como el que se vivía a fines de los 60. En un escenario en el que la televisión y los medios manifestaron la preponderancia de la imagen, los argumentos autoritarios que explican por qué este acercamiento del régimen a las industrias culturales parece acercarse a la idea de un Estado represor, regido por la coacción (Althusser, 2003), sin estimar que este interés iconográfico se prolongaba y difundía a través de esta conciencia cultural del régimen.

4.2. Versiones de vanguardia: el control político de la imagen

Para girar la dirección sobre este sesgo totalitario, sin deslindar del ánimo desbordado de control, lo que había, también, era *una clara conciencia del régimen por el valor de la imagen visual* (Roca Rey, 2016). Esta obsesión del velasquismo por la imagen visual ayuda a comprender mejor un marco cultural que estimó positivamente las representaciones visuales, las razones del porqué del control de los medios y por qué la imagen se transformaría en uno de los alfiles más significativos para la difusión del mensaje nacionalista del régimen, lo que marcaba distancia de la tesis del determinismo totalitario militar y evidenció, más bien, la preocupación constante del régimen por reformular símbolos y la creación de una política iconográfica que reinvente imágenes, y que estos símbolos de talante local reemplacen a otros, impuestos, según el velasquismo, por la cultura oligárquica local como por la foránea.

La necesidad de elaborar mitos que ilusione a las masas con el propósito de insuflarlas de sentimientos nacionalistas dispuso a la creación, a la recuperación o al veto de íconos para este objetivo. Esta reunión de imágenes con sabor nacional haría que la política cultural incluya, por ejemplo, dentro de sus proyectos educativos, la recuperación y revaloración de héroes marginados hasta ese momento por la historia oficial (Mayer, 2017). El caso más reconocido lo constituiría la

revaloración de la imagen de Túpac Amaru por el velasquismo (Lituma, 2011; Asensio, 2017). Este hecho, por cierto, significó la identificación con los principios más trascendentes con los que el régimen justificaba su gobierno. Si perseguía un ideal de nación, tanto figuras y símbolos serían el testimonio iconográfico que construiría una narrativa nacionalista asociada a su idea de la segunda Independencia del país (Aguirre en Aguirre y Drinot, 2018). Esta intención, a su vez, se materializó y se complementó con la intervención en el repertorio cotidiano de la cultura iconográfica popular, lo que derivaría en reformulaciones visuales en varios frentes: en celebraciones colectivas, en la reformulación visual de áreas sociales comprometidas directamente con la revolución cultural propugnada (la obligatoriedad del color gris de la ropa escolar, por ejemplo) o la exacerbada promoción de manifestaciones artísticas, especialmente vinculadas con lo visual, que alcanzó hasta al diseño visual militarista de edificios y espacios públicos (Lituma, 2011). De esta manera, como objetivos a largo plazo, cada una de estas propuestas visuales parecía tentar el control de la realidad y transformar en propaganda cada aspecto percibido desde lo visual por el ciudadano. Desde la figura de Túpac Amaru y la recreación de mitos, el reemplazo de otros, y esta lógica visual de carácter propagandística, *se instalaría una narrativa nacionalista apoyada en la imagen visual para cohesionar la fantasía social de nación que necesitaba el régimen: la representación de un gobierno cohesionador cuyo líder, Velasco, aparecería marcial, adusto, vinculado con la modernidad y la industrialización, que parece convocar a la ciudadanía, resultó una representación visual común de esos años de militarismo (figura 3).*

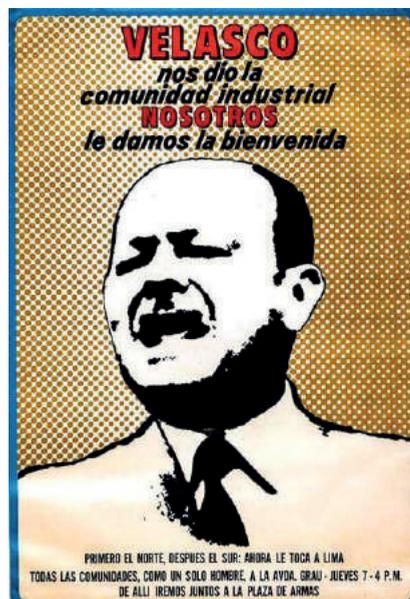


Figura 3. *Velasco*, 1970. Afiche. Autor: José Bracamonte. Colección José Bracamonte. Fuente: Sánchez, 2016, p. 26.

Habría que afirmar que esta representación no fue impuesta. Los artistas de aquellos años se sentían identificados con el régimen y su propuesta idealista revolucionaria. Su entusiasmo simpatizante en los primeros años del GRFA impulsó la producción de imágenes sobre Velasco, quien, de a pocos, consolidó una sólida imagen de sí mismo como líder de la revolución, representación opuesta a la de Belaunde y Morales Bermúdez. “Velasco era ese hombre que había hecho las reformas iniciales, ese hombre que había causado la revolución peruana [...] En esa época, los artistas habíamos colaborado con el gobierno, no en cargos importantes, pero sí a través de nuestro arte”, afirmaría Juan Acevedo (Acevedo en Roca-Rey, 2019, p. 16), historietista que colaboró con la reforma educativa del régimen a través de su arte y con la esperanza de cambio que significaba el velasquismo, al punto de intervenir en proyectos artísticos del régimen en zonas populosas de Lima, que concluiría con *Piola*, historieta que representaría los problemas sociales cotidianos de las zonas urbano marginales limeñas y el idealismo que le hacía creer en el velasquismo (Acevedo, 2019 [1978]).

Desde esta impronta, la significativa influencia del arte vanguardista en la década de 1960 permite entender el rol de la imagen y de la cultura popular como medios de propaganda. Fueron esos años no solo caracterizados por cambios sociales y rebeldía: fueron, también, años en los que se reivindicó el concepto de cultura pop, en un marco social en donde la manifestación plástica artística, la tecnología audiovisual, la moda y la sociedad de consumo fueron el caldo de cultivo que enarboló a la imagen visual como unidad comunicacional clave. De hecho, la influencia artística de corrientes de vanguardia entre los artistas gráficos que el Sinamos convocó para la elaboración de uno de los artefactos populares más representativos del régimen: el afiche. Entre estos, José Bracamonte y, sobre todo, Jesús Ruiz Durand con su “pop achorado” (Sánchez, 2016) fueron quienes aprovecharon los recursos de los *mass media*, lo que proponía la creación a través de artes de vanguardia como el *pop art* y el *optical art*. Dada su difusión por aquellos años, y su sesgo popular, el *pop art* fue una de las corrientes artísticas de avanzada más privilegiadas para las intenciones de propaganda visual del régimen, lo que generó un estilo distinto, más político, para evidenciar el universo de sectores como el campesinado. En esta línea, el contexto cultural ayuda a entender por qué el afiche fue relevante, y, en muchos casos, hasta suficiente, para transformarse en uno de los recursos culturales más apreciados por el velasquismo al ser un medio masivo que bebió íntegro la influencia de la cultura pop. Velasco buscaba acercarse a las masas y sería el afiche el medio privilegiado para generar una rápida conexión con una audiencia masiva aficionada a la industria cultural, en una época de experimentación, creatividad y renovación. “En esa época el pop

estadounidense e inglés era nuestro pan de cada día, era el arte que consumíamos, y con voracidad. En ese contexto fue que se me encargó lo de los afiches”, afirma Jesús Ruiz Durand (Ruiz en Otero, 2007, p. 8), quien enfatiza que este encargo determinó no solo la elección de los afiches como el artefacto central del discurso nacionalista, sino su forma, aplicando técnicas familiarizadas con el arte popular urbano: las historietas.

Lo visual se vuelve en el recurso concreto para afianzar la ideología nacionalista del régimen y la propaganda visual se transformaría en una crónica del velasquismo, al punto de que este amor por la imagen visual ayudó a sostener socialmente el sistema velasquista a inicios de la década de 1970, y estimular así el nuevo sabor que adquiriría nuestra identidad: “Si bien la propaganda revolucionaria no logró garantizar la permanencia en el poder del gobierno de Velasco [...] estas imágenes en su conjunto tuvieron una importancia en términos de identidad nacional”, afirma Roca-Rey (p. 100). El inicial éxito de la propaganda visual estuvo fuertemente enlazado con la imagen heroica del campesino, del indígena, de aquellos sectores sociales postergados por, según el régimen, la oligarquía. Como se observa en el afiche de la figura 4, si bien hay una estética pop proveniente de la historieta (trazos, colores, etc.), en el plano de la representación, el excluido ya puede expresarse y en varios planos. No solo desde el campo social del campesino (el rostro anguloso y cobrizo del afiche alude a la ideología reivindicatoria racial del régimen), que está asociado al nacionalismo (la bandera peruana), sino desde el rol de la mujer, todos estos elementos coherentes con la revolución y libertad propagadas por el régimen militar.



Figura 4. *Las mujeres norteñas*, 1969. Autor: Jesús Ruiz. Afiche. Fuente: exposición en Museo de Arte de Lima.

Sin embargo, ¿esta aproximación resulta suficiente para explicar con mayor solvencia por qué el velasquismo guardó esta fidelidad a la imagen más allá de las virtudes intrínsecas que esta pudiera contener? Es importante el contexto cultural para concluir que las corrientes artísticas de vanguardia influyeron en el combo de artistas que el régimen seleccionó para su propuesta propagandística (que, en términos de verdad, los que estaban influidos fueron los artistas más que el régimen mismo), pero se podría estar velando un mayor análisis histórico político, lo que pudiera generar cierta dificultad para entender el porqué de esta devoción por lo visual: la influencia de la cultura pop no podría considerarse como factor central para esta fidelidad, o, por lo menos, no sería el único. En ese sentido, creemos que, además de lo artístico, hubo un sesgo político que sostuvo esta elección visual, que no guarda relación con su vena autoritaria, y sí con el grado de comprensión del régimen sobre la arena política previa. El solitario eje artístico desestimaría las particularidades políticas previas a la irrupción del velasquismo, lo que evitaría una mejor explicación de cómo este devino en privilegiar a la imagen como recurso cultural. En ese sentido, hay una dimensión histórica que nos podría proporcionar una mejor lectura.

4.3. Imagen visual y partidos políticos

Sería el desprestigio de los partidos políticos (y, por tanto, de la idea tradicional de política) uno de los factores que empoderó a la imagen visual como un claro orientador de la opinión pública en los años 70. Al respecto, la imagen posee formas particulares de vincularse con la sociedad y la política: el más destacado es el modo cómo interfiere en el desarrollo de los partidos políticos (Sartori, 1998). En este contexto, el uso de la imagen tiende a destruir —veces más, otras menos— al partido político, o, por lo menos, al partido organizado de masas. En una interpretación general, la imagen reduce el valor y la esencialidad de los partidos políticos en un contexto en que lo visual adquiere autoridad y credibilidad para las sociedades modernas (Wacjman, 2010) y la opinión pública es interpelada como frágil y variable, controlable en la medida de que es subjetiva y logra ser influenciable sobre la base de la emoción (Illouz, 2007): la ciudadanía no cree más en lo que lee o lo que escucha, aborrece los discursos, desconfía de la discusión académica. Prefiere creer en lo que ve: *la imagen es lo real*. Si bien este poder de verdad se manifiesta con inusitado esplendor en la posmodernidad con la llamada “civilización del espectáculo”, la imagen visual adquiere un estatus positivo en los 60 y 70 no solo porque la televisión era ya un fenómeno urbano

en esos años en América Latina, sino por el valor cultural adquirido desde lo popular.

Así, siguiendo a Sartori, ¿son las cualidades intrínsecas de la imagen visual las que afectan la credibilidad de los partidos políticos? ¿O la imagen podría ser instrumentalizada, normalizada y utilizada para efectos de control y vigilancia? Es decir, si asumimos que la imagen visual influye en la opinión pública y la orienta, si asumimos que su predominio afecta a los partidos políticos, aunque no por su valor intrínseco, sino por una *conciencia del valor de la imagen y el interés del Estado sobre este recurso* para sus fines de vigilancia y propaganda. Con este argumento, se podría hallar una explicación razonable para esta primacía de la imagen visual durante el velasquismo: *el desprestigio de los partidos políticos*. Reinterpretando a Sartori, dándole la vuelta a su reflexión, consideramos que esta afirmación podría, más bien, haber resultado a la inversa: sería el desprestigio de los partidos políticos lo que devino en la supremacía de la imagen visual, y es posible que este fenómeno se haya reproducido durante el velasquismo.

Para la historia peruana reciente, la instrumentalización de la imagen visual ha sido notoria: un significativo predominio de esta y de los *mass media* en la opinión pública se generaría tras el debilitamiento de las instituciones democráticas y de los partidos desde los años 90 (Jara, 2018). Así, el descrédito de las estructuras partidarias tradicionales hizo de los medios de comunicación un claro sustituto (Levitsky y Zavaleta en Aljovín y López, 2018). Sería este el caso de Velasco: su rechazo a los partidos políticos fue una de las banderas que utilizó para justificar su golpe de Estado. Su desprecio por los partidos políticos justificaría por qué es que utilizó a los *mass media* como reemplazo de la acción política de los partidos, como recurso para propósitos de su difusión y, en este terreno, de la enorme importancia que le adjudicó a la imagen para sus intereses de dominio. Los acusó de charlatanes, corruptos, de continuadores de la vieja oligarquía y de responsables del atraso del país. Esta percepción alcanzó niveles de censura y vigilancia, lo que generó la despartidización de la sociedad peruana a fines de los 60: se prohibieron las reuniones políticas (salvo permisos); se anuló la capacidad de iniciativa de los partidos al neutralizar la labor del Parlamento —que no volvió a sesionar durante el régimen, de ahí que todas las leyes fueran generadas por decretos—, se decidió la expulsión del país de políticos destacados que podrían cuestionar la labor del régimen al punto de que, salvo raras excepciones, las instancias gubernamentales fueron dirigidas por militares. Sería esta razón el origen del Sinamos, recurso de cultura y de difusión ideológica, nacido para afianzar el discurso nacionalista, y, principal-

mente, para reemplazar las labores que, históricamente, ejecutaban los partidos políticos (Krujit, 2008).

Más en el nivel del debate, de confrontación, del desacuerdo y el alcance social que los partidos podrían generar si hubieran participado en el desarrollo del gobierno militar, este desinterés del Estado hacia los partidos devino en rechazo por el régimen y el de reemplazarlos por organizaciones sociales de base. El propio Velasco ni siquiera deseaba formar un partido político. Si a esto le agregamos que vastos sectores de la población eran analfabetos o carecían del acceso a la tecnología —el alcance de la prensa escrita, la radio o la televisión era limitado en zonas rurales o urbano-marginales de Lima—, se produciría la búsqueda de medios más eficaces para difundir su nacionalismo. Desacreditada la palabra, excluidos el diálogo y el debate como contrapesos, anulado el rol mediador y social que cumplían los partidos entre el gobierno y la ciudadanía, subestimados los sectores populares, aunque bajo la intención de mantenerlos como bases de apoyo (Collier, 1978), para el caso de Velasco, y para la comprensión del rol de los medios en nuestro país, el desprestigio de los partidos generaría en el velasquismo la necesidad de considerar estrategias y herramientas que reemplazaran la labor que estos cumplían antes del golpe de Estado. Sería esta la raíz que empoderó el valor de la imagen en la sociedad peruana frente a los partidos desprestigiados, al discurso letrado y desacreditado de sus representantes, y, paradójicamente, fue el triunfo de las políticas de los *mass media* del régimen, lo que devino en una pronta politización que lo legitimaría en los primeros años de gobierno.

5. Conclusiones

Es comprensible que el Estado entendiera el poder de la imagen televisiva, y de los medios que hicieron uso de esta, al ser su control parte de una lógica cultural en la que lo visual abarcaba una clara preponderancia. Por ello, identificar al régimen como “una revolución peculiar” (Aguirre y Drinot, 2018), “una revolución desde arriba” (Rénique, 2018, p. 121) o “una revolución por decreto” (Kruijt, 2008), sin ser inexactos, no considera que este régimen resultó, también, un intento de “revolución de la imagen”. Las razones de esta política de los *mass media* parten desde la percepción que se ha formado sobre el velasquismo: una de ellas es la percepción de un Estado represor, corroborada por el deseo hegemónico de controlar las instancias institucionales. La otra es la percepción de un Estado cultural, si se considera la consciencia del uso de la imagen y el escenario artístico vanguardista como marco cultural para la propaganda visual del régimen. En ese sentido, sin descuidar estas percepciones, es importante incluir en este trabajo

que el desprestigio de los partidos incentivó su relevo por la imagen visual como instancia mediadora social entre ciudadanía y Estado. En este contexto de control iconográfico, el régimen apostaría por una incesante propaganda visual a través de los niveles ya referidos, y cuyo propósito fue *el de controlar y apropiarse de la realidad tangible*: en el arte, en los espacios públicos, en el campo de áreas sociales, en actividades propias de la cultura popular, y, fundamentalmente, en el terreno de los medios de comunicación masivos. En esta propuesta de política iconográfica, Velasco afirmarí, visionario seguramente, que “una revolución política implicaba, también, un nuevo lenguaje” (Sinamos, 1972, p. 96). La batalla por la imagen, entonces, se habría iniciado.

Contribución del autor

Douglas Javier Rubio Bautista ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuentes de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Douglas Javier Rubio Bautista es licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Además, en esta casa de estudios, es candidato a magíster en Estudios Culturales con una tesis sobre el rol de la publicidad durante el régimen de Velasco Alvarado, próxima a defensa pública. Ha publicado *Narrativa de la víctima. Fantasía y deseo en Lima, hora cero* (Pakarina, 2015), un estudio sobre Enrique Congrains; y el libro de cuentos *Paul Newman y otros relatos* (Distopía, 2019). Asimismo, artículos suyos aparecen en el *Boletín* de la Academia Peruana de la Lengua y en *Cuadernos Literarios* de la Universidad Católica Sede Sapientiae.

Referencias bibliográficas

- Acevedo, J. (2019 [1978]). *Para hacer historietas*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Aguirre, C. y Drinot, P. (eds.) (2018). *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Althusser, L. (2003). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Nueva Visión.

- Asensio, R. (2017). *El Apóstol de los Andes*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Ballón, E., Bartet, L., Peirano, L., Riofrío, G. y Roncagliolo, R. (1974). *La publicidad, porquemegustapues*. Centro de Estudios y Promoción de Desarrollo.
- Bustamante, R. (2012). *La radio en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Collier, D. (1978). *Barriadas y élites: de Odría a Velasco*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Gargurevich, J. (1991). *Historia de la prensa peruana 1594-1990*. La Voz Ediciones.
- Gargurevich, J. (2018, 16 de octubre). Difusión y propaganda, las otras armas de Velasco. *Diario Uno*.
- Harvey, D. (2007). *El nuevo imperialismo*. Akal.
- Illouz, E. (2007). *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Katz.
- Jara, U. (2018). *El outsider*. Planeta.
- Klarén, P. (2019). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Kruijt, D. (2008). *La revolución por decreto: el Perú durante el gobierno militar*. Instituto de Defensa Legal.
- Levitsky, S. y Zavaleta, M. (2018). ¿Por qué no se construyen partidos en el Perú? En C. Aljovín y S. López (eds.), *Historia de las elecciones en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Lituma, L. (2011). *El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969-1975)*. Pakarina.
- Mayer, E. (2017). *Cuentos feos de la reforma agraria (2.ª ed.)*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Otero, D. (2007, julio 15). Verbo hecho imagen. Ruiz Durand y sus atmósferas literarias. *Dominical de El Comercio*.
- Pásara, L. (2019). *Velasco. El fracaso de una revolución autoritaria*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Poole, D. (2000). Videos, corrupción y ocaso del fujimorismo. *Ideele*, (134), 55-59.
- Rénique, J.L. (2018). *Incendiar la pradera. Un ensayo sobre la revolución en el Perú (2.ª ed.)*. La Sinistra Ensayos.
- Rey, M. (2014, abril 11). Historia de la televisión peruana. América TV 40 años (parte 4) Publicidad. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=476C-V45ZI4ARichard>
- Richard, N. (2010). *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. ARCIS y Clacso.
- Rivera Escobar, R. (2010). *El cine de animación en el Perú: bases para una historia (1952-2009)*. [Tesis de licenciatura en Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Roca-Rey, C. (2016). *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Roca-Rey, C. (2019). *La caída visual de Fernando Belaunde y Francisco Morales Bermúdez*. Biblioteca Nacional del Perú e Instituto de Estudios Peruanos.

- Salazar Bondy, A. (1969). *Entre Escila y Caribdis. Reflexiones sobre la vida peruana*. Casa de la Cultura del Perú.
- Sánchez, F. (2016). *Más allá del pop achorado: una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la Reforma Agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado*. [Tesis de magíster en Historia del Arte y Curaduría, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Sánchez, F. (2020). *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sartori, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Taurus.
- Sinamos. (1971). *Velasco: la voz de la revolución. Discursos del presidente de la república, general de división Juan Velasco Alvarado. 1968-1970*. Tomo I. Peisa.
- Sinamos. (1972). *Velasco: la voz de la revolución. Discursos del presidente de la república, general de división Juan Velasco Alvarado. 1970-1972*. Tomo II. S. e.
- Vivas, F. (2008). *En vivo y en directo. Una historia de la televisión peruana (2.ª ed.)*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Wacjman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Manantial.
- Zapata, A. (2018). *La caída de Velasco. Lucha política y crisis del régimen*. Taurus.

Índice de figuras

- Figura 1. *El Tío Johnny* (1969). Lima, fotograma. Fuente: Archivo personal de Susana Salim (Cant en Sánchez, 2020, p. 47).
- Figura 2. *Usted es el juez* (1967). Lima, fotograma. Fuente: colección personal de Fernando Vivas (Vivas, 2009, p. 164).
- Figura 3. Bracamonte, J. (1970). *Velasco*. Lima, afiche. Copia mecánica sobre papel. 100 × 70 cm. Fuente: colección de José Bracamonte (Sánchez, 2016, p. 26).
- Figura 4. Ruiz, J. (1969). *Las mujeres norteñas*. Lima, afiche. Impresión en *offset* sobre papel, 98,5 × 71 cm. Fuente: exposición en Museo de Arte de Lima (Sánchez, 2016, p. 37).

Crónica de músicos y diablos: una estructura narrativa basada en la transgresión de las formas del discurso hegemónico

Crónica de músicos y diablos: a narrative structure based on the transgression of the forms of the hegemonic discourse

Fernando Montalvo Yamunaqué

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

fernando.montalvo@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8145-532X>

Resumen

El presente artículo constituye un estudio crítico en torno a *Crónica de músicos y diablos* (1991), célebre novela de Gregorio Martínez, caracterizada por su profunda inspiración histórica y su ameno carácter popular. Nuestra propuesta de lectura consiste, en primer lugar, en la descripción de los rasgos que asocian este relato al carnaval literario y a las transgresiones de la sátira menipea. Desde esta perspectiva, proponemos que, a nivel de la estructura de la novela, la narración evidencia una apropiación paródica de las formas narrativas que construyen el discurso hegemónico desde el punto de vista histórico (la novela épica, la crónica historiográfica, la crónica de viaje y la crónica periodística). Explicaremos que la novela de Martínez busca subvertir este discurso a partir del empleo de la parodia y el humor a fin de exponer sus grietas y falencias, y, al mismo tiempo, desarrollar un punto de vista popular del conflictivo devenir histórico peruano.

Palabras clave Carnaval literario, sátira menipea, literatura afroperuana, discurso hegemónico

Abstract

This paper is a critical study about *Crónica de músicos y diablos* (1991), one of Gregorio Martínez's most remarkable novels, characterized by its historical inspiration and its popular trend. First at all the purpose of this research is to identify characteristics that associate the novel with the literary carnival and with the transgressions which are typical of Menippean satire. From this perspective, we propose that in terms of novel structure, the story evidences an appropriation of the narrative forms that construct the hegemonic discourse from the historical point of view (the epic novel, the historiographic chronicle, the travel chronicle, and the journalistic chronicle). We will explain that Martínez's novel pretends to subvert this discourse using parody and humor to expose its cracks and shortcomings and, at the same time, develops a popular point of view about the conflictive Peruvian history.

Keywords Literary carnival, Menippean satire, Afro-Peruvian literature, hegemonic discourse

Fecha de envío: 25/1/21

Fecha de aceptación: 13/4/21

1. Introducción: tendencias carnavalescas en *Crónica de músicos y diablos*

Es innegable que *Crónica de músicos y diablos* (a partir de ahora *CMD*) manifiesta un marcado interés por revalorar el aporte de la cultura popular en la historia peruana. En efecto, la narración ha sido configurada a partir de la confrontación entre el orden social hegemónico y los estratos sociales oprimidos y silenciados. Este rasgo hace factible un abordaje analítico de la novela desde la perspectiva del carnaval, tal como lo propone Mijaíl Bajtín (1998), pues, para alcanzar los fines de resistencia y reivindicación social, el relato propone una serie de estrategias basadas en el humor carnavalesco como herramienta discursiva, cuyo fin es desmontar la imagen estereotipada que la cultura oficial ha impuesto a sujetos históricamente marginados, tales como el campesino costeño o el sujeto afroperuano. En un trabajo que publicamos previamente, dimos cuenta precisamente de aquellos rasgos que vinculan a *CMD* con la célebre teoría de Bajtín. Al respecto, afirmamos que son dos las características de la novela que se asocian al carnaval: la risa popular y la tendencia paródica (Montalvo, 2018), a lo cual hoy añadimos el carácter dialógico del relato. Expliquemos brevemente esta relación.

En primer lugar, Bajtín (1998) define la risa carnavalesca como una risa festiva que sobrepasa los límites de lo cómico individual, por lo que no nos encontramos aquí frente al escarnio personalizado, sino ante la carcajada de la plaza pública, en la que todos los sujetos sociales interactúan. En otros términos, la risa carnavalesca es patrimonio de una colectividad y adquiere profundo sentido cuando hablamos de interacciones sociales. En esa misma línea, es conveniente señalar que *CMD* cuenta con una cantidad interesante de personajes cuyo valor supera las fronteras de su individualidad: estos cumplen su verdadero rol al representar a una comunidad —la afroperuana, la andina y al campesino costeño, por ejemplo—, la cual es retratada y reivindicada a partir del humor y la parodia (Montalvo, 2018).

En ese sentido, en la novela nos encontramos con personajes que adquieren valor cuando constituyen un conjunto, tal como ocurre con la familia Guzmán, cuyo viaje los lleva a interactuar con hacendados, comuneros, pueblos distantes, habitantes del casco urbano de la capital peruana, etc.

En segundo lugar, respecto a la parodia y el humor, desde la perspectiva de la teoría carnavalesca, estas no implican una actitud estéril ni superficial: no caen en la risa fácil. Por el contrario, tienen la función de deconstruir identidades socio-culturales marginales con fines de reivindicación (Bajtín, 2018). En ese orden de ideas, Forgues (2005), refiriéndose a la obra de Martínez, sostiene que “el humor y la ironía [...] desempeñan un papel esencial de desmitificación de la realidad concreta, un papel de profanización [sic] de lo sagrado y sacralización de lo profano” (p. 227). En suma, un espíritu crítico y contestatario en clave carnavalesca anima profundamente a la novela.

Finalmente, conviene recordar que, desde el punto de vista del dialogismo, eje central en la teoría de Bajtín (2003), la obra literaria se concibe como un espacio de encuentro y de intercambio dialogante entre la palabra propia y la ajena. La intertextualidad, en ese sentido, juega un rol fundamental en este proceso. Bajo ese contexto teórico, nos interesa señalar que no son pocos los autores que han comentado el carácter intertextual de la novela de Martínez. Márquez (1994) señala, por ejemplo, que esta debe ser leída bajo las claves de la intertextualidad, debido a que el texto manifiesta referencia a la literatura canónica y popular, entre las cuales se genera un proceso de desautorización y reelaboración. A su vez, Alejandra Huespe (2012) hace uso del concepto de ficciones de archivo para describir el empleo que hace el relato de un conjunto de textos relacionados con la crónica histórica en un contexto dialógico marcado por el conflicto de identidades e ideologías divergentes. Podemos afirmar, por lo tanto, la presencia de elementos intertextuales, los cuales constituyen una compleja red de elementos interdependientes que dan sentido al texto.

Consideramos que las tendencias carnavalescas en *CMD* resultan, además de claras, muy interesantes. A partir de este punto, habría que preguntarnos cuáles son las estrategias narrativas específicas que construye la novela, todo en un contexto de conflicto entre cultura popular y discurso hegemónico.

2. Sátira menipea y escritura de transgresión

El sentido de la teoría carnavalesca va más allá del empleo superficial de la parodia y el humor. Por ello, creemos que podemos obtener mejores resultados

si, en nuestro análisis, recurrimos a uno de los conceptos más interesantes que desarrolla Bajtín bajo la lógica del carnaval: el concepto de sátira menipea (Bajtín, 2003). Esta se define como un género caracterizado por una gran capacidad de invención y un espíritu de transgresión de los límites formales y discursivos de la historiografía y la novela épica clásica. Según el pensador ruso, se encuentra “libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de verosimilitud externa”, por lo que “se destaca por una excepcional libertad de invención temática y filosófica” (2003, p. 167). Esta libertad experimental implica una concepción del texto literario como un artefacto cuyos sentidos pueden ser desmontados y cuyas funciones pueden ser resignificadas. En consecuencia, la sátira menipea se caracteriza por una constante experimentación basada en la mezcla de géneros y en un continuo cuestionamiento de verdades universales y hegemónicas.

Resulta revelador que algunos estudios modernos hayan intentado rastrear el influjo de la sátira menipea en la literatura latinoamericana contemporánea. Uno de los más relevantes le pertenece a José Vilahomat (2010a)¹, quien defiende la tesis de que la influencia de la sátira menipea, en Latinoamérica, ha producido formas novelescas cuestionadoras y de fuerte carácter contradiscursivo a partir de un proceso de hibridación de este género carnalesco con formas modernas como la novela policiaca, la novela histórica, la ciencia ficción, la novela fantástica, la novela neopicaresca, entre otras variantes narrativas. Estos géneros mixtos, por su naturaleza, son denominados como “híbridos”² y apuestan por un plurilingüismo narrativo que no se limita solo al cruce de formas novedosas e inusuales, sino que implica procesos paródicos cuyo fin es transformar profundamente las modalidades del género en cuestión con el fin de desmontar discursos hegemónicos.

Proponemos que existen profundas relaciones entre *CMD* y la sátira menipea, particularmente aquella definida como sátira menipea épica. Desde esta perspectiva teórica, podemos abordar el relato de Martínez no solo como una novela que describe conflictos ideológicos desde un punto de vista crítico, sino también como un artefacto literario cuya estructura formal evidencia esta postura y esta crisis de ideas a través de la apropiación creativa y carnalesca de discursos textuales hegemónicos, los cuales absorbe y transforma a partir de una actitud cuestionadora.

¿Cuáles son los rasgos de *CMD* que la asocian al género carnalesco de la sátira menipea épica? En primer lugar, destaquemos que la sátira menipea épica se define por su marcada inclinación por abordar hechos históricos de

gran importancia, los cuales somete a una profunda revisión y a un severo cuestionamiento en un contexto de crisis social (Vilahomat, 2010a). En *CMD* esta tendencia a la descripción historiográfica ha sido muchas veces reconocida por la crítica, debido a las constantes referencias que el relato hace al pasado histórico y a su abierto deseo por discutir las causas de las crisis sociales del país (Carazas, 2011; Carrillo, 2010; Forgues, 2009). En segundo lugar, otro rasgo que define a la sátira menipea épica es su tono descreído y escéptico en torno a las verdades establecidas por el discurso oficial, frente a lo cual expone una actitud paródica y una fantasía liberada como método de cuestionamiento (Vilahomat, 2010a). Sobre este rasgo, debemos decir que, en *CMD*, nos encontramos frente a un narrador que, aunque construye un marco histórico que coincide con el discurso historiográfico oficial, recurre frecuentemente a una imaginación desbordada y fantasiosa (situaciones artificiales y descabelladas) que tiene el fin de poner a prueba las inconsistencias del discurso hegemónico.

Por último, la sátira menipea presenta una inclinación hacia la mezcla de géneros bajo una postura dialógica (Bajtín, 2003; Vilahomat, 2010a). En lo referente a este punto, *CMD* se caracteriza por apropiarse, desde una estructura novelada, de formas textuales asociadas al registro histórico, específicamente la crónica en sus diversas variantes: historiográfica, de viajes y periodística. A ello se le suma una posición paródica del narrador, lo que le otorga una posición privilegiada para transgredir las formas discursivas del discurso histórico oficial. Es precisamente este aspecto el que concentra todo el interés del presente estudio, el cual desarrollaremos a continuación.

3. *Crónica de músicos y diablos*: apropiación, parodia y cuestionamiento de las formas narrativas del discurso oficial

El objetivo de este tercer apartado es explorar cómo la novela articula y mezcla una variedad de modos narrativos hegemónicos, a los cuales somete a mecanismos de parodia. En principio, nos parece que existe una jerarquía a partir de la cual estas formas narrativas se organizan. Bajo este criterio, consideramos que es factible organizar estas formas en dos niveles, los cuales representaremos en la siguiente tabla:

Tabla 1.

Niveles de organización de las formas narrativas en la novela

Nivel	Función	Formas discursivas recurrentes
1.º nivel Novela épica moderna bajo el influjo de la sátira menipea	Articula la diégesis en un relato ficcional de carácter novelesco	La novela como espacio de contacto, tensión y parodia con diversas formas que sustentan la ideología hegemónica
2.º nivel Relato novelesco en el que predominan las diferentes formas del discurso historiográfico	Vincula el entramado narrativo con el compromiso con la historia remota y contemporánea	Crónica histórica Crónica de viajes Crónica periodística Los paratextos (recortes periodísticos, testimonios, documentos históricos, etc.)

Nota: la tabla describe dos niveles en que se organizan las formas narrativas en la novela y la respectiva función que estas cumplen en la narración.

Elaboración propia.

La organización de las formas narrativas de la novela en dos niveles revela la gran profundidad estructural de *CMD*. El primero de ellos nos permite identificar que el relato ha sido configurado bajo las formas del género mayor de la novela épica moderna, la cual le brinda unidad ficcional a la diégesis. Por otro lado, en el segundo nivel del cuadro, podemos observar otras formas narrativas que vinculan fuertemente a la novela al discurso de temática histórica. El influjo de la menipea se manifiesta en esta tendencia a la mezcla de géneros. Primero, destaca el discurso de la crónica historiográfica, cuyo objeto es referir el pasado remoto situado en la época colonial (la saga de los esclavos y cimarrones, y el relato de la llegada de Pedro Guzmán al Virreinato peruano se inscriben en este tipo discursivo). Segundo, para retratar el pasado reciente de hechos acaecidos en la etapa republicana, la novela se apropia del discurso de la crónica informativa, con la cual se abordan eventos como la masacre de Parcona, fechada hacia la segunda década del siglo XX. La crónica de viajes y los paratextos complementan la alusión a las formas narrativas hegemónicas. La aglutinación de esta diversidad formal apunta

a evidenciar las fracturas del discurso hegemónico haciendo uso de los mismos géneros que sustentan discursivamente el poder.

3.1. Primer nivel: novela épica moderna bajo el influjo de la sátira menipea

Consideramos al género novelesco, particularmente la novela épica moderna, como articulador principal del relato. En principio, señalemos que Roland Forgues (2009) sugiere que, en *CMD*, se percibe el tono épico de la diégesis, la cual funde en sus líneas tres “epopeyas que convergen hacia el mismo espacio emblemático de la costa peruana [...] para iniciar la gesta totalizadora de la construcción de un Perú nuevo y moderno” (p. 138). Estas “epopeyas” aluden, en plural, a la gesta que la raza blanca, negra e indígena han llevado a cabo como parte de un proceso social, caracterizado por el continuo enfrentamiento, la segregación y, por supuesto, la fusión cultural. En segundo lugar, otro factor relevante en el relato de carácter épico es la recuperación del pasado originario: se trata de apelar al punto de partida de un proceso histórico que permite explicar el derrotero de la nación peruana. Efectivamente, es propio del género de la épica clásica, según sugiere Bajtín (1989), servirse del pasado épico nacional, para lo cual la tradición cumple el rol de fuente en tanto la surte de imágenes, valores éticos y personajes fundacionales en los cuales se sustenta la comunidad. Es lo que permite, precisamente, instaurar una versión hegemónica legítima para un colectivo social.

Sin embargo, cabe preguntarnos acerca de la naturaleza épica de ese pasado lejano, casi legendario, presente en *CMD*. Debemos decir, al respecto, que nuestra novela se caracteriza por la construcción de un pasado que dista mucho de ser un espacio-tiempo idealizado. La idea épica de valorar positivamente el pasado remoto se cancela en *CMD*, pues este se describe como un momento fundacional (el proceso de colonización del Perú) caracterizado por la ambición por el oro, el cual movilizaba la vida colonial y las relaciones sociales. Este asunto es evidenciado claramente en las primeras líneas de la narración, en tanto se indica que, en los primeros siglos de dominio español, pululaban gentes “atraídas por la tentación del mineral precioso y la servidumbre gratuita de los indios” (Martínez, 1991, p. 24). Se manifiesta, por lo tanto, un punto de vista anclado en la valoración crítica de este pasado, debido a que expone una realidad en crisis a causa del abuso de poder.

De lo dicho se desprende que el estatus del narrador supera la distancia épica del género clásico, despoja ese pasado remoto de su carácter definitivo y lo somete a juicio desde los ojos del presente. Para ilustrar lo anterior, podemos decir que es

revelador que la novela inicie con el arribo de Pedro de Guzmán al Perú y no con otros sucesos que han sido definidos como fundacionales para la historiografía peruana; a saber, el encuentro de Cajamarca entre españoles e incas o el pasado mítico indígena. Se prefiere, en su lugar, un personaje que es irrelevante, poco fundamental y sin trascendencia desde el punto de vista histórico, pues se dice de él que “no tuvo ninguna intención de testimoniar para la historia su extravío” (p. 23). Incluso, el tipo social que representa, el del colono español civilizador, es parodiado a partir de la representación de un individuo ambicioso y oportunista que lo “único digno de merecimiento que llevaba encima suyo el mentado fulano Pedro de Guzmán, hijodalgo español según su decir, era un titularato regio escrito en papel vergueteadó” (p. 21), asunto cuya veracidad es ironizada continuamente por el narrador. No obstante, en él reposa el furioso mestizaje que da forma a nuestra historia, la mezcla de las razas que dan vida al variopinto mosaico de nuestra cultura.

Por otra parte, aunque *CMD* se aleja de la épica clásica debido a su carácter desmitificador del pasado, hereda de ella, en cambio, otro rasgo importante: la tendencia a la totalización. György Lukács (2010) afirma que la novela es “la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada, en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, pero que aún busca la totalidad” (p. 51). Creemos que esta aspiración a la totalidad se manifiesta, en nuestra novela de interés, a partir de la configuración del narrador. Es notable observar que todo el discurso narrativo de *CMD* se sustenta en la instauración de un narrador extradiegetico/heterodiegetico. El proceso de la enunciación, en ese contexto, surge en un tiempo indeterminado o, como sostiene Gérard Genette (1989) para este tipo de narrador, desde “un momento único y sin progresión” (p. 279). Ello sugiere un registro totalizador capaz de representar un devenir histórico amplio que puede abarcar incluso siglos, pues, ciertamente, *CMD* traza un relato que inicia en el siglo XVI y culmina a mediados del siglo XX.

En ese sentido, el narrador lo absorbe todo, tanto las voces del poder hegemónico como aquellas que representan la postura disidente. Asume así una postura omnisciente que le permite dar cuenta de cada una de las posturas sociales, culturales e ideológicas de los personajes que pueblan su novela. Por ejemplo, en algunos pasajes asume la voz colonizadora o de poder: “Así, suficientes y llenos de soberbia, se habían vuelto los esclavos que antes doblaban el lomo calladamente” (Martínez, 1991, p. 89); en otras ocasiones, la voz narrativa encarna la postura descreída y rebelde de sus personajes republicanos: “Bartola Avilés Chacaltana

iba a decir algo sobre el gobierno y la beneficencia pública, pero prefirió tragarse las palabras y dejar que los crédulos se sacaran las uñas de los pies al tropezar con las piedras del camino, para que así, a golpes, aprendieran a distinguir el grano de la paja” (p. 130). Y, en otras tantas escenas, se articulan ambas perspectivas, la subalterna y de poder, desencadenando la parodia. Añadamos que el narrador extradiegético/heterodiegético, debido a su carácter de conocedor omnisciente de los eventos narrativos del discurso, está relacionado con lo que Vihalomat (2010b) define, para la sátira menipea épica latinoamericana, como “la configuración de una visión totalizadora” (p. 6).

3.2. Segundo nivel: las crónicas o el compromiso con la historia

La totalidad a la que aspira *CMD* se proyecta también en sus características estructurales. Se trata de la apropiación y combinación de formas heterogéneas que juegan un rol fundamental en la narración, pues se basa en la reproducción de formas propias del discurso oficial o hegemónico con fines paródicos y en clave de humor. Sostenemos que la novela de Martínez insiste, sobre todo, en tender nexos intertextuales con diversas formas discursivas asociadas al registro histórico hegemónico en sus diferentes vertientes: crónica histórica, crónica periodística, relato de viajes y paratextos históricos.

3.2.1. La crónica historiográfica

Resulta interesante mencionar algunas de las marcas discursivas de la crónica historiográfica en la novela. En primer lugar, destaca el sugestivo título del texto, *CMD*, el cual liga dialógicamente el discurso novelesco a la práctica letrada. Sus formas narrativas de representación de la realidad provienen, por lo tanto, de la esfera de la cultura oficial. Se apela, por ejemplo, al empleo de cultismos, así como un léxico y una dicción arcaizantes, lo que nos recuerda los usos lingüísticos propios de la crónica de los primeros siglos coloniales. Se trata de una estrategia que permite recrear una atmósfera de crónica añeja que infunde al relato una conexión temporal con el pasado. Estos recursos lingüísticos son empleados con más frecuencia en los pasajes que aluden al pasado colonial. Ejemplo de ello son las siguientes expresiones, algunas en desuso: “fediendo cañifos” (Martínez, 1991, p. 21), “sin pararse en mientes” (p. 21), “alcanzar la orilla de la mar oceana” (p. 130)³, “fuido de la hacienda” (p. 66), “sucedió que el día de nuestra señora de Santa Ana” (p. 66), etc.⁴.

Sin embargo, esta es solo la epidermis de la estrategia implementada por el narrador. Para completar nuestro estudio, podemos apelar a algunas ideas esbozadas por Beatriz Aracil Varón, quien, en un análisis de la configuración de la imagen de Hernán Cortés en las crónicas de la conquista, sostiene que hay ciertos elementos característicos del discurso historiográfico de la época. Indica, por ejemplo, que la crónica se constituyó como herramienta utilizada en la construcción de la imagen de América, es decir, fue espacio discursivo para la “invención” del continente, a partir de una mirada hegemónica y la mitificación de la gesta conquistadora, momento fundacional de nuestra historia (Aracil Varón, 2009). Es decir, la invención de América, la mitificación del Descubrimiento y la Conquista, y la postura hegemónica del discurso oficial respecto a otras representaciones nativas son rasgos propios de este género.

La novela de Martínez, basada en un proyecto de revisión histórica que incluye un diálogo con este momento fundacional, se sustenta en un movimiento discursivo precisamente contrario al determinado para las formas clásicas del género mencionado. En primer lugar, se percibe en sus páginas, tal como hemos visto en el apartado anterior, una mirada desmitificadora respecto de la etapa colonial del país. En efecto, al observar detenidamente la figura de Pedro de Guzmán, notamos que se configura como el arquetipo paródico del colonizador español. La gesta de Guzmán se distancia de la figura heroica y civilizadora que Cortés y otros conquistadores europeos trataron de construir sobre sí mismos, pues, en contraste con los rasgos de nobleza, heroicidad y religiosidad que caracterizan al conquistador idealizado de las crónicas, Pedro de Guzmán destaca, sobre todo, por su sola pretensión de enriquecerse a toda costa, en un contexto de servilismo indígena y esclavitud africana.

Por otra parte, además de la inversión del idealizado pasado fundacional, la novela destaca por un aspecto que le permite un contraste con las formas historiográficas del periodo de la Conquista y la Colonia: si la crónica antigua tenía por fin la invención de un continente nuevo desde una mirada occidental y desde una actitud monologante, valga decir, desde una perspectiva hegemónica del cronista sobre el espacio dominado, la novela de Martínez busca invertir estos mecanismos discursivos reconstruyendo el pasado desde la perspectiva del sujeto subalterno (campesinos y esclavos), lo que produce el consiguiente resquebrajamiento de la hegemonía de la historia oficial. La historia de los Guzmán, familia de raigambre afroperuana, y la saga de los esclavos y cimarrones dan cuenta de ello.

3.2.2. La crónica informativa o periodística

Definitivamente, es en el capítulo denominado “Parcona” en el que mejor se evidencia una tensión en las alusiones al discurso periodístico, pues este versa en torno a eventos históricos ocurridos en 1924, en los que predominó una gran represión estatal de parte de los hacendados de Ica a causa de las protestas que comuneros y peones organizaron en defensa de sus derechos laborales. Muchos diarios aliados del gobierno justificaron esta masacre calificando a los protestantes como subversivos, amotinados y saqueadores que tenían el objetivo de conspirar contra el expresidente Leguía. Se ofrecía, así, una imagen unidimensional de la protesta, la cual se basaba en la representación de los parconenses como criminales que desestabilizaban el orden del Estado. La narración novelesca, en contraparte, intenta brindar una imagen reivindicadora que sature las fisuras dejadas por el registro oficial de la historia. Para lograrlo, hace uso de los mismos códigos de la crónica informativa o periodística.

Por un lado, la novela evidencia un claro interés documental. Este se manifiesta en la reconstrucción de cierto hilo cronológico en el que abundan la datación de fechas, la determinación de lugares, la indicación de horas específicas del día en que ocurren ciertos eventos, así como la presentación de personajes históricos, a modo de exacto registro de los hechos. Algunos pasajes ejemplificadores narran como sigue: “A las dos de la tarde del día lunes 18 de febrero de 1924 [...] entré al caserío de Parcona, con el auto Studebaker adelante, la caravana de vehículos repletos de gente y guardias armados” (Martínez, 1991, p. 112).

Por otra parte, señalemos que la narración no busca parodiar el discurso de la crónica periodística, tal como ocurre con la crónica histórica, sino hacer uso de ella para emitir una voz de protesta. Así, se busca confrontarla con el discurso oficial, el cual, desde tribunas como el diario *La Voz de Ica*⁵, descalificó el enfrentamiento de Parcona afirmando que los comuneros iqueños eran los autores principales de la tragedia. La distancia paródica, en ese sentido, es mayor que el aplicado en la crónica historiográfica, lo que revela que la novela se acerca o aleja del tratamiento paródico de los géneros o formas discursivas hegemónicas según sus propios fines. En este caso, el género periodístico es vehículo de protesta y, como tal, conserva sus principios discursivos.

La narración, en ese orden de cosas, apuesta por construir un contexto de lucha y tensión social apelando a la reconstrucción de personajes históricos perfectamente documentados por el discurso oficial, pero que, en la novela, son

retratados desde la perspectiva de la protesta popular. Por ejemplo, se emplea un lenguaje descarnado y crítico para describir a los sujetos de poder: “Aun cuando andaba armado, Temístocles Rocha⁶ jamás cometía un atropello él solo. Siempre tomaba la precaución de presentarse bien acompañado, rodeado de los matones que los ricos ponían a su disposición” (Martínez, 1991, p. 101). En cambio, se enaltece a los que lucharon por la causa de los comuneros. Sin embargo, el relato, incluso en su afán documental, apela a las virtudes de la ficción para acceder a una dimensión hasta entonces oculta por el discurso oficial, la cual consiste en presentar al lector aquello que los personajes esconden en sus pensamientos, las emociones tensionales que los caracterizan, sus valores escondidos, etc. De este modo, se enriquece la descripción de los protagonistas de tales hechos, quienes ahora son descritos como colectivo y como seres humanos, en detrimento de la representación unidimensional que les asignó el discurso de poder en sus construcciones periodísticas.

3.2.3. La crónica o libro de viajes

Un tercer recurso de la narración lo constituye la crónica o libro de viajes. El viaje de la familia Guzmán hacia Lima constituye uno de los temas más interesantes de la narración. Por ello, es interesante mencionar que, en la novela, se realizan sugerentes alusiones a Felipe Guamán Poma de Ayala, el cronista y caminante, y Alonso Carrió de la Vandra, Concolorcorvo, de quien el narrador afirma era “el divino postillón que recorría a lomo de mula la América entera” (p. 243). La familia Guzmán es comparada a este último gran viajero. Las referencias son algo más que curiosas menciones: nos ofrecen algunas pistas de lectura.

No perdamos de vista, por ejemplo, la apropiación que hizo Guamán Poma de la crónica como género para construir, desde la visión de los vencidos, su carta de protesta y de denuncia dirigida al rey Felipe III ante la violencia e injusticia que desató la conquista española. Por otro parte, Concolorcorvo practicó el género de viajes en el marco cultural de la Ilustración. En ese sentido, no deja de llamar nuestra atención que el viaje realizado por los Guzmán guarda cierto parentesco con ambos autores: por un lado, pone en la mira una reivindicación de la experiencia de lo popular y, por el otro, ofrece un cuadro pintoresco, pero con interesantes detalles de los puntos recorridos por los personajes: origen del nombre de cada lugar, relatos populares asociados, población, flora y fauna. Es decir, hay cierta inclinación por el discurso expositivo e ilustrador.

Ciertos pasajes de la travesía de los Guzmán llaman poderosamente la atención por su afán descriptivo de la flora y la fauna, sin dejar de lado la picardía y el humor. Las siguientes líneas, que grafican la inhóspita y peligrosa geografía de parajes intransitados de la costa peruana de Ica hacia Lima, nos dan una idea del asunto:

Bordearon los espinales de Uzaca, ese paraje de naturaleza hostil como la propia sequedad [...] La maraña espinuda de los uñegatos con flores de candela y garras en cruz era un ensartadero feroz donde encontraban el fin de sus días pájaros malagüeros, rapaces nocturnas, cabezas voladoras. [...] A cada paso esperaba al acecho la lucacha, esa araña culona, roja y negra, con aspecto inconfundible de putaza redomada, cuya picadura misteriosa retorció a las personas sin misericordia y la dejaba convertida en un irremediable nudo humano de tormentosa agonía (p. 139).

Tenemos ante nosotros una especie de tratado de historia natural, pero de carácter popular, en el que se da cuenta de la vida animal y vegetal que pueblan la geografía remota del Perú. Pablo Boetsch (2006) afirma que los libros de viaje, hacia el siglo XVIII y XIX, tenían la pretensión de construir una historia natural de América como parte de un fin racionalista emanado de la Ilustración. Esto tenía como fin “la clasificación, la organización de todos los fenómenos naturales, que se manifestaban en la caótica eclosión de la fauna y vegetación tropical en un sistema organizado” (Boetsch, 2006, p. 51). En ese orden de cosas, *CMD* se mueve bajo parámetros semejantes: busca reconstruir un espacio peruano desde un registro en el que predomina la mirada de lo popular. Esta relación informativa que nos proporciona la narración del viaje está bañada de datos verídicos, así como de creencias y miedos populares, todo expresado en un lenguaje que se acerca al habla del pueblo.

Veamos ahora otros aspectos. Quisiéramos resaltar algunas características de los capítulos “Arena natura” y “Mar oceána”, los cuales se encuentran relacionados con los libros de viajes y de exploración. En ambos capítulos, el recorrido de los Guzmán se realiza por espacios geográficos despoblados que no cuentan con caminos trazados que faciliten el tránsito de los viajeros. En muchos casos, son los mismos Guzmán quienes se encargan de abrir trecho en el suelo virgen: “Al día siguiente llegaron a una llanura tan pulida y lisa que les daba verdadera lástima estropear con el paso triscado de las acémilas ese suelo dichoso que parecía una loza de convite” (Martínez, 1991, p. 140). De algún modo, los Guzmán redescubren el espacio peruano, siempre con una mirada mágica y popular. Así, en su

tránsito, tras encontrar a la mítica Piedra Gorda, se describen sus pensamientos: “Se decía que nunca jamás nadie la había visto quieta y que si alguien llegaba a sorprenderla detenida, entonces con el solo calor de la mirada la piedra iba a partirse en dos” (p. 135).

Esta alusión al componente maravilloso en la descripción topográfica nos recuerda, en cierta medida, a las antiguas voces de las crónicas de viaje del periodo la Conquista. Es interesante, en ese orden de cosas, que el título del capítulo “Mar océana”—tal como se encuentra en la novela, es decir, en femenino—refiera a un uso de la lengua muy antiguo y común en los documentos y crónicas del descubrimiento. La narración misma ofrece algunas reminiscencias de este tipo de gestas. Por ejemplo, se encarga de señalar que la familia iba a “internarse en la sequedad de los médanos para atravesar el desierto, tal como lo había hecho antes, pero al revés, el mentado hijodalgo español Pedro de Guzmán”. Esto es significativo. Recordemos que Pedro de Guzmán constituye “arquetipo de conquistador que emprende un viaje en busca de la riqueza que no heredó de España” (Huespe, 2012, p. 38), de modo que su empresa colonizadora encarna el proceso, bélico e ideológico, de apropiación del espacio americano por parte de Imperio español. De modo semejante, la familia Guzmán, ya amestizada en el remolino de tres generaciones, aparentaba haber emprendido una gesta bélica, pero por la conquista de un derecho supuestamente prometido por el gobierno.

Tengamos en cuenta que la apropiación de la geografía americana por parte de la gesta conquistadora española también libró sus batallas desde el espacio discursivo de la relaciones y crónicas de la época. Al respecto de este tipo de documentos, Valeria Añón (2014) afirma que, desde su mirada imperial, las crónicas de viajes de la Conquista ponen “en escena la inscripción del conocimiento sobre el otro como forma de apropiación” (p. 22). En oposición, los Guzmán, al realizar un viaje “pero al revés” del emprendido por su antepasado lejano, ponen en marcha un proceso de redescubrimiento del territorio perdido en la Conquista, el cual luego es recuperado/reapropiado desde la mirada de lo popular.

3.2.4. Los paratextos de la novela: funciones y sentidos

Hemos ubicado, en este apartado, a los paratextos desplegados en *CMD*. Estos se encuentran distribuidos tanto al inicio como al final de la novela. Su organización tipológica corresponde a tres tipos bien definidos: dedicatoria, prólogo y epílogo. Para su construcción, el autor hace empleo de diversos documentos de carácter

historiográfico. Esta la razón por la que los hemos incluido en el segundo nivel estructural: nos encontramos frente a referencias textuales que enlazan el entramado narrativo con la preocupación por las formas en las que se construye el discurso hegemónico de la historia.

Hablando de modo estricto, los paratextos no pertenecen a la diégesis misma de *CMD*; es decir, no interfieren en el desarrollo de los eventos o sucesos en lo que se involucran los personajes. Su importancia no radica en su influencia en la continuidad de la trama, sino en los sentidos que se generan cuando el relato novelesco entra en contacto con sus numerosas referencias paratextuales. Gérard Genette (2001), en su libro titulado *Umbrales*, considera que los paratextos se ubican en una “Zona indecisa’ entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)” (p. 8). La capacidad para encontrarse entre ambos espacios de la novela (afuera como adentro) dota al paratexto de cualidades significativas. Desde esta perspectiva, consideramos que son tres las funciones que cumplen los paratextos en la novela: a) función de dedicatoria y homenaje; b) compromiso con la historia; y c) función pragmática o transacción entre el discurso novelesco y el lector.

En cuanto a la primera función, una de las dedicatorias que más llaman nuestra atención versa como sigue: “En homenaje a doña Manuela Escate, mujer brava que siempre estuvo al frente de los suyos en las luchas populares de Ica” (Martínez, 1991, p. 9). Esta referencia tiene carácter documentario e historiográfico: se trata de una líder campesina que participó en las protestas de Parcona de 1924. En ese contexto, la dedicatoria evidencia la posición del autor respecto a ese conflicto: es su abierto respaldo a la posición a los campesinos, a quienes reconoce su valor y, además, lega su obra. Esta mención adquiere relevancia debido a que, en el entramado narrativo, Manuela Escate es uno de los personajes ficcionalizados que tiene presencia activa en la narración. La dedicatoria, por lo tanto, entra en contacto con la diégesis a partir de la valoración que el narrador ejerce sobre este personaje histórico.

Este rasgo se enlaza con la segunda función de los paratextos: expresar el compromiso que la novela asume con el debate en torno a la historia como registro de la realidad social fáctica. En este caso, tanto el “Prólogo” como el “Epílogo” cumplen estas funciones, dado que están contruidos sobre la base de documentos y archivos historiográficos oficiales, y testimonios orales de campesinos oprimidos y marginados. En efecto, tanto “Prólogo” como “Epílogo” sirven de espacio de intercambio para la voz del discurso hegemónico y la voz del sujeto subordinado.

Se genera así un proceso altamente dialogístico en el que se intercalan, por ejemplo, documentos oficiales del Virreinato o del *Mercurio Peruano* con el testimonio de campesinos partícipes de protestas populares, esto último en el siglo XX. El diálogo adquiere un sentido bastante panorámico, en tanto vincula etapas distintas de la historiografía peruana.

Veamos un caso. En el “Prólogo”, se presenta la siguiente ordenanza real recogida del Archivo de la Nación: “yo, don Carlos por la gracia de Dios uno y trino, rey de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, [...], os concedo poder y autoridad para ajusticiar al decimista José María Legario” (Martínez, 1991, p. 17). Se evidencia una lucha de poderes entre el rey, quien luce su amplia potestad sobre sus posesiones terrenas, y un decimista contrario al régimen virreinal. En el “Epílogo”, por otro lado, se recoge el siguiente testimonio de Juan Pévez, líder de las protestas de Parcona: “Fue en forma de tenaza: un grupo [de policías] entró por el centro del pueblo, otro por el norte, y el otro por lado del sur, lanzando sus ametralladoras contra el poblado” (p. 271).

Tanto documentos oficiales como discursos disidentes enriquecen la trama narrativa, pues ofrecen al lector documentación fidedigna con el objeto de recrear un contexto sociopolítico que da cuenta de una realidad social conflictiva. Queda claro que la selección de los paratextos se inclina por exponer una situación de opresión hacia el afrodescendiente esclavizado y el campesino. En consecuencia, el conjunto paratextual nos desvela que el discurso novelesco manifiesta la intención de leer la historia desde una perspectiva a favor de los sectores marginados del país. Es decir, de algún modo, los paratextos inducen al lector a que siga cierta ruta de interpretación. Genette (1989) afirma, en este mismo sentido, que este tipo de elementos discursivos “puede dar a conocer una intención o interpretación autoral y/o editorial” (p. 11). Esto quiere decir que, en ocasiones, el paratexto puede ofrecer indicaciones precisas sobre el modo en que, de acuerdo con el autor, la lectura debe de ser abordada.

4. Conclusiones

En conclusión, hemos demostrado que *CMD* es una novela con claros rasgos carnavalescos debido a su tendencia a la risa popular, la construcción de personajes representativos de una colectividad y su espíritu dialógico. A su vez, al profundizar en estas relaciones, dimos cuenta de que la novela puede ser clasificada como un ejemplo de lo que Vilahomat ha definido como sátira menipea épica, gracias a

su interés histórico, su actitud de cuestionamiento en torno al discurso hegemónico y a su apuesta por la mezcla de formas narrativas diversas.

Bajo esta línea de análisis, señalamos, en primer término, que el texto se configura como una novela épica moderna, debido a su recuperación de un pasado hegemónico, pero con la impronta de que la legitimidad de este pasado es cuestionada continuamente. En segundo término, otro rasgo distintivo del relato, asociado al género de la épica moderna, es su aspiración a la totalidad, la cual se evidencia en los mecanismos con que la novela se apropia y parodia, en clave de humor popular, de formas narrativas hegemónicas, particularmente aquellas pertenecientes al discurso de carácter historiográfico. De este modo, *CMD* busca elaborar una representación amplia de la historia y sociedad peruanas a partir de un contraste entre cultura oficial y cultura popular.

En ese sentido, desde un punto de vista carnavalesco, se parodian figuras sociales como las del conquistador español y hechos históricos como los viajes de descubrimiento, todo a partir de un uso carnavalizado de las formas propias de la crónica histórica y la crónica de viajes. El discurso periodístico también es referido en la novela, esta vez para reconstruir hechos sociales marcados por el abuso del poder y la segregación social. La novela completará así un relato histórico a partir de la voz de los marginados. Por último, revisamos que otra de las estrategias de *CMD* consiste en el uso inteligente de paratextos históricos, a partir de los cuales se ofrecen documentos oficiales y testimonios populares que describen la histórica confrontación entre discurso hegemónico y cultura popular. Esta interacción de fuentes induce al lector a abordar la novela desde el punto de vista del cuestionamiento de la historia.

De lo dicho, podemos afirmar que la novela satura la narración con continuas alusiones a las formas del discurso oficial, lo que constituye casi una exclamación, una alerta sobre las fracturas que caracterizan a este discurso. Ello, sumado al hecho de que *CMD* somete estos modos narrativos a operaciones de parodia y carnavalización, pone en evidencia una realidad sociocultural resquebrajada y en crisis sobre la que el texto literario pretende pronunciarse.

Notas

- 1 Vilahomat afirma que la tendencia de la menipea en Latinoamérica puede rastrearse desde los años 70. Obras significativas que ilustran esta inclinación narrativa las constituyen *Cocuyo* (1990) de Severo Sarduy, *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, entre otras.

- 2 Resaltan la sátira de tipo histriónico, la de tipo épico y la de tipo distópico. Este proceso implica la apropiación de formas novelescas provenientes de sociedades posindustrializadas que, en un contexto de intensa globalización, ha caído en crisis a causa del fracaso de la modernización de sus países. Esta apropiación suele ocurrir desde la memoria de los oprimidos, por lo que se realiza bajo una postura crítica y paródica desde la cual se negocian espacios de representación en una modernidad “cultural *in absentia* de una modernización socioeconómica” (Vilahomat, 2010a, párr. 13).
- 3 Alude al título que los Reyes Católicos otorgaron a Cristóbal Colón, Almirante de la Mar Océana, como reconocimiento por el descubrimiento de América.
- 4 Era de uso corriente entre cronistas marcar las fechas de su relación haciendo uso del santoral católico, pues a cada santo le corresponde un día del calendario.
- 5 Importante diario de la región. Estuvo en actividad desde 1918 hasta agosto de 2015. Su labor ha sido reconocida por la Biblioteca Nacional del Perú. *CMD* recupera varios de sus artículos para retratar la postura del discurso oficial en los eventos de Parcona.
- 6 Hacendado y senador por Ica durante el gobierno de Odría. Es célebre la leyenda urbana según la cual Temístocles Rocha inventó la variedad de pisco llamada Mosto Verde, asunto que la novela aprovecha para resaltar los rasgos oportunistas de este personaje.

Contribución del autor

Fernando Montalvo Yamunaqué ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Fernando Montalvo Yamunaqué es bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha culminado sus estudios de Maestría en Lengua y Literatura en la misma casa de estudios. Se ha desempeñado como corrector

de textos académicos y como docente a nivel universitario. Sus investigaciones han sido publicadas en diversas revistas académicas del medio. Se dedica a la enseñanza en el Área de Lenguaje y en la Dirección de Prospección Académica de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Referencias bibliográficas

- Añón, V. (2014). Narrativas de viaje y espacialidad en crónicas de la conquista de América. Apuntes comparativos para una discusión. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, 13-31. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/47164>
- Aracil, B. (2009). Hernán Cortés y sus cronistas: la última conquista del héroe. *Atenea*, (499), 61-76. https://scielo.conicyt.cl/pdf/atenea/n499/art_04.pdf
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski* (2.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Boetsch, P. (2003). La literatura de viajes y la mirada antropológica. *Boletín de Literatura Comparada*, 28-30, 49-62. <https://bdigital.uncu.edu.ar/5094>
- Carazas, M. (2011). *Estudios afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Centro de Desarrollo Étnico.
- Carrillo, D. (2010). *Novelar es una travesía. Crónica de músicos y diablos o la gesta del migrante*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/435/Carrillo_jd.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Forgues, R. (2005). Gregorio Martínez: el espejo en que Narciso se mira y no se reconoce —acerca de *Biblia de Guarango* y *Libro de los espejos*—. *Escritura y Pensamiento*, 8(17), 223-239.
- Forgues, R. (2009). *Gregorio Martínez, danzante de tijera*. Editorial San Marcos.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI Editores.
- Huespe, A. (2012). Gregorio Martínez, cronista de otra historia. *Literatura y Lin-*

- güística*, (26), 135-142. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112012000200009
- Lukács, G. (2010) *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Ediciones Godot.
- Márquez, I. (1994). *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez: Desautorización del canon y metáfora de la escritura. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, (1), 53-59.
- Martínez, G. (1991). *Crónica de músicos y diablos*. Peisa.
- Montalvo, F. (2018). La risa y la parodia como estrategias discursivas de reivindicación en *Crónica de músicos y diablos*: una aproximación desde la teoría del carnaval de Bajtín. *D'Palenque. Literatura y Afrodescendencia*, (3), 35-47. <http://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2019/09/DPalenque-N%C2%B0-3-Montalvo.pdf>
- Vilahomat, J. R. (2010a). Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana y latinoamericana actual. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (44). <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/satirahi.html>
- Vilahomat, J. R. (2010b). Sátira menipea en trayecto: la literatura latinoamericana actual vuelve a sus orígenes. *Pterodáctilo. Revista de arte, literatura, lingüística y cultura*, (9). https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22880/Pterodactilo9_Critica_Vilahomat.pdf?sequence=9&isAllowed=y

**La imagen simbólica del amaru en el espacio textual colonial:
Nueva corónica y buen gobierno y Comentarios reales**

The symbolic image of amaru in the colonial textual space: Nueva Corónica y Buen Gobierno and Comentarios Reales

Francesca Ximena Gonzales Muñoz

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

francesca.gonzales@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5288-3269>

Resumen

Este artículo propone una aproximación a la simbología del Amaru con el fin de analizar su representación en *Nueva corónica y buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala y *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. En ambos textos la imagen de la serpiente aparece para señalar la dicotomía andino-occidental, así como una de las denominaciones más comunes, que fue su traducción al quechua “amaru”, considerada como símbolo representativo en las fuentes artísticas y arqueológicas durante los periodos prehispánicos y coloniales. Su valor simbólico se contextualiza dentro del Medioevo europeo como figura dragontina y como ídolo andino que se gestan en las tradiciones orales. Por tanto, desde el análisis discursivo, el amaru se reinterpreta y adquiere una densidad cultural semántica reafirmando su importancia como símbolo de la tradición andina y colonial.

Palabras clave Amaru, oralidad, crónica, discurso andino-colonial

Abstract

This article proposes an approach to the symbolism of Amaru in order to analyze its representation in *Nueva Corónica and Buen Gobierno* by Guaman Poma de Ayala and *Comentarios Reales* by Inca Garcilaso de la Vega. In both texts the image of the snake appears to indicate the Andean-Western dichotomy, as well as one of the most common denominations, which was its translation into quechua “amaru”, considered as a representative symbol in artistic and archaeological sources during pre-Hispanic periods. and colonial. Its symbolic value is contextualized within medieval Europe as a dragonscale figure and as an Andean idol that are gestated in oral traditions. Therefore, from the discursive analysis, the amaru is reinterpreted and acquires a semantic cultural density, reaffirming its importance as a symbol of the Andean and colonial tradition.

Keywords Amaru, orality, chronicle, Andean-colonial discourse

Fecha de envío: 25/1/21

Fecha de aceptación: 10/5/21

Introducción

Dentro del marco de las tradiciones orales, la representación en torno a la figura del amaru ha sido motivo de interés de estudio para varias disciplinas, principalmente por la esencia de su significado que ha recorrido desde las ciencias sociales hasta las artes plásticas. La documentación sobre la misma figura aparece como una prolongación constante dentro de la oralidad y que, a su vez, ha permitido su inserción a las letras peruanas.

El énfasis crítico sobre la presencia del amaru en la historia peruana lo señala como un ente o ser imaginario que, a veces, como un dios, construye y destruye el cosmos, y su imagen puede ser representada muchas veces en forma de serpiente, cuyo significado se relaciona durante la época colonial, debido a que fue muy bien relacionada con el aspecto de un dragón.

Esta asociación de significados entre la serpiente y el dragón que aparece en la época de la Colonia se remarca en dos textos importantes: el primero con la definición de fray Domingo de Santo Tomás en *Lexicón o Vocabulario de la lengua general del Perú*, en el cual “drago serpiente” equivale en el vocablo quechua a “amaro” (Santo Tomás, 2003 [1560], p. 116). El segundo concepto sobre amaro es el que aparece en *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*, donde se define como “dragón, serpiente” y “serpiente grande sin alas” (González Holguín, 1952 [1608], p. 408). A partir de ello, podemos afirmar que este término ya existía en la época de la Colonia y fue fortaleciéndose dentro del imaginario andino colonial. Al respecto, Manuel A. Lizárraga Ibáñez (2016) considera que la imagen de una figura dragonesca aparece primero en el espacio artístico colonial, donde el dragón se define como “un animal fabuloso, de figura de serpiente muy corpulenta, con cuatro pies y alas. De cuerpo enorme cubierto con escamas” (Lizárraga, 2016, p. 66). Asimismo, el autor señala que en la

Edad Media esta imagen dragontina se caracteriza por los aspectos opuestos de la religión católica como el demonio y la tentación; por ende, los desastres también formaban parte de esta simbología.

Según esta afirmación, el amaru recoge atributos de la figura europea, ya que existe un proceso de apropiación de los modelos estéticos renacentistas en el imaginario andino y se puede ver representado en la “memoria visual” de los queros, los cuales fueron “mecanismos de resemantización”, puesto que se usaban las alegorías medievales de las criaturas fabulosa clásicas para adaptarlas o introducirlas al mundo andino con fines de evangelización de la llamada “gente pagana” (Lizárraga, 2016)¹. Tales referencias sobre esta figura mítica aparecen en los textos de extirpación de idolatría de fines del siglo XVI como *La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas* (1582) de Cristóbal de Albornoz y *De las costumbres y conversión de los indios del Perú* (1588) de Bartolomé Álvarez; en ambas se manifiesta que el imaginario comprendía representaciones de animales reales y fantásticos de origen prehispánico como el puma y el amaru respectivamente, y que las imágenes representadas en los muros hacen referencia “a las huacas de las elites nativas coloniales (como por ejemplo la divinidad Amaru y su culto por parte de las *panacas* de Pachacútec y Atahualpa)” (Lizárraga, 2016). Sin embargo, esta figura trasciende las formas visuales y aparece en los nuevos discursos de los cronistas coloniales; dos muy conocidos, como lo son Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala, hicieron mención dentro de su obra a esta figura mítica que integra el mundo andino y su significado se adhiere al discurso colonial.

A partir de estos antecedentes sobre las primeras definiciones del amaru, el presente artículo propone un análisis sobre la simbología de la serpiente denominada como tal, en dos textos que conforman parte del canon literario: *Nueva crónica y buen gobierno* y *Comentarios reales*. El objetivo es desarrollar el simbolismo e imaginario de esta figura mítica dentro del contexto de las crónicas mencionadas y establecer los nexos comunicantes de ambos discursos, sobre todo por el carácter sagrado que deviene de su vínculo europeo y que estos discursos literarios permiten reconocerlo.

El amaru en *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala

La obra de Guaman Poma de Ayala figura como uno de los textos más importantes dentro de la literatura peruana, su obra escrita y dibujada nos muestra el

mundo indígena y su resistencia cultural; asimismo, desde una perspectiva andina, nos explica los orígenes del mundo indígena y el occidental. En ese sentido, el texto de Guaman Poma nos permite conocer el pensamiento del escritor dentro del contexto colonial y reconocer las categorías ajenas al conocimiento europeo, es decir, las andinas. Dentro de su obra, existe una simbología pictórica que recrea el discurso andino sobre sus formas de vida y la española. Al respecto, Watchel (1973) había considerado a Guaman Poma como un “indio puro”, ya que percibía al mundo colonial a partir de “categorías auténticamente indígenas” (Watchel, 1973, p. 167); sin embargo, esta percepción puede ser catalogada como ambigua, debido a los hechos narrados por el cronista por demostrar la dualidad entre el mundo andino y europeo. La prosa colonial indígena de nuestro escritor conlleva a un alto compromiso religioso influenciado por fray Luis de Granada, quien expresa una empatía tolerante por la humanidad precristiana, así como la que no había oído sobre la evangelización (Adorno, 1987, p. XXVII). En ese sentido, el discurso del cronista se percibe como una mediación teológica entre la representación cristiana europea y la andina; por esa razón, el cronista no discute la visión indígena, pero ante ellas siempre provee de una marca religiosa europea.

Bajo estas características se reconocen aspectos de la vida andina, donde prevalece la organización de los pueblos incluso antes de la llegada de los españoles, entre los cuales aparece nuestra figura mítica el amaru. La primera mención del amaru en el texto de Guaman Poma sitúa la participación directa del hombre en contacto con este animal:

Que en esta tierra primero vivían serpientes —amaro— salvajes, sacharuna uchuc ullo, tigres, otorongo, duendes, hapiñuño, poma, león, atoc, zorra, osos, acumari, luychoy venados, estos dichos primeros indios Uari Uiracocha los mataron y conquistaron la tierra y señorearon ellos y se entraron en este reino de las Indias por mandado de Dios.

Esta gente Uari Uiracocha runa perdieron la fe y esperanza de Dios, y la letra y mandamiento del todo perdieron, y así ellos se perdieron también, aunque tuvieron y una sombrilla de conocimiento del criador de los hombres y del mundo y del cielo, y así adoraron y llamaron a Dios Runa Cámac Uiracocha (Poma de Ayala, 1980, p. 40).

Del fragmento anterior se desprende que el amaru se territorializa en común con distintos animales, donde es un animal comunitario que forma parte de este bestiario andino que lo cataloga como un ser real pero imaginario a la vez. El espacio representativo del amaru (y de otros animales anexos a él) es el lugar donde,

pese a su resultado fallido, tendrá contacto con la sabiduría del llamado “criador de los hombres y del mundo”. En tal sentido, el amaru resulta un medio transitivo para el conocimiento por parte del ser humano. De acuerdo con el lenguaje del cronista, sus expresiones textuales nos permiten reconocer la dualidad religiosa del escritor cuando hace referencia a Dios, ya que en una primera parte, hace mención de los animales que integran el corpus andino donde serpiente-amaro-salvajes llaman la atención, pues denota una presentación pagana del incario que se reafirma cuando señala el “mandado de Dios”; igualmente, aunque en este párrafo nos interesa ver cómo aparece la figura del amaru, es preciso notar que Guaman Poma emplea un discurso que transgrede la lengua y parte de esta transgresión es emplear una lengua foránea², como es el caso de la referencia a Dios, fe y esperanza.

En otro momento, Guaman Poma referirá una relación hombre/amaru diferente de la primera. En esta ocasión, el amaru supone un tipo de animal en el cual los más valerosos guerreros indios podían convertirse:

Entre ellos adoraron a Dios creador como los antiguos indios, y había mucha caridad y mandamiento desde antiguo: buenos hombres y buenas mujeres y mucha comida, y mucho multiplico de indios y de ganados; y se hicieron grandes capitanes y valerosos príncipes. De puro valientes dicen que ellos se tornaban en la batalla en leones y tigres, y zorros y buitres, gavilanes y gatos de monte, y así sus descendientes hasta hoy se llaman poma otorongo, atoc, cóndor, anca, usco, y viento, acapana, pájaro uayanay, culebra, machacuay, serpiente, amaro; y así se llamaron de otros animales sus nombres (Poma de Ayala, 1980, p. 48).

El amaru se entiende como un animal agresivo cuando no imponente. De esta forma, si antes el amaru fue un ser vencido por el hombre, esta vez el hombre adopta la figura del amaru y de manera simbólica se toma el nombre de la figura animal. A su vez, la narración del escritor se define en términos de la oralidad, puesto que se construye el espacio textual a partir de lo que “ellos dicen”; de esta manera “Guaman Poma acierta en las cosas que son menos necesarias la exactitud y fidelidad: en la prehistoria legendaria y en la descripción de costumbres que sobreviven en la memoria de un pueblo” (Porras, 1948, p. 59).

La mencionada aproximación a la figura del amaru también advierte que la palabra *amaro* será empleada para distinguir a estos guerreros selectos. Esta idea se relaciona con la tercera mención del amaru: “el primer Inga Tocay Cápac no

tuvo ídolo ni ceremonias, fue limpio de eso hasta que comenzó a reinar su madre y mujer de Mango Cápac Inga, y su casta fueron de los amarus y serpientes” (Guaman Poma, 1980, p. 58). En el programa narrativo de Guaman Poma, la presencia del amaru será correlativa con el desarrollo del hombre y adquiere la jerarquía frente a otros animales mencionados, pues *amaru* se registra nominalmente para identificar la línea sucesoria de los incas. Efectivamente, desde los primeros pobladores que no podían afianzarse hasta los inicios de la historia de los incas, el amaru estará presente. En este punto, sugiere un avance en la dicotomía hombre/amaru: En primera instancia, el amaru sentó las bases para la vivienda del hombre, posteriormente el hombre adopta la figura del amaru para una caracterización simbólica y, por último, la inscripción del amaru adquirirá una presencia fáctica en la identidad nominal del hombre. Vale reparar que no con cualquier hombre, sino con el linaje de los incas.

En tal sentido, el amaru se representa como un acompañante que trascendió de la misma forma que el hombre. El tránsito de sujeto nómada y errante a sujeto estable que puede determinar un líder (el inca) también lo expone el amaru, que pasa de ser una esencia erradicada de su sitio por el hombre a transformarse en un rasgo identitario del mismo. A partir del viraje en cuanto a relación amaru/hombre, como ya precisamos, el segundo está facultado de nominalizarse a través del primero. El escritor también hace referencia al vínculo entre amaru/demonio con respecto a la jerarquía de algunos incas:

Que el dicho inga no tuvo tierra ni pueblo que haya parecido ni haber parecido padre ni casta; dicen que la madre fue mundana y encantadora; la primera que comenzó a servir y tratar a los demonios y así cómo puede hacer hijo del sol y la luna de trece grados de cielo, que está en lo más alto del cielo, es mentira y no le venía por derecho de Dios ni de la justicia el ser rey y el reino, y dice que es Amaro, serpiente y demonio, no le viene el derecho de ser señor y rey como lo escriben” (Guaman Poma, 1980, p. 60).

El registro *amaru* ha sido canalizado a una posición elevada propia de los incas e imposible para los incas de menor rango como el caso de Cápac Apo Inga, de quien hay referencia en la cita última. En tal sentido, la inscripción *amaru* resulta resemantizada en el desarrollo de Guaman Poma, pues fija una distinción o jerarquía entre los incas. No solo es línea sanguínea entre los “Incas e incas”, es también línea divisoria entre ambos grupos. Este carácter jerárquico anteriormente

mencionado tendrá como correlato la posibilidad de que el amaru se convierta en un símbolo del demonio. Recordemos que la serpiente formaba parte del bestiario tradicional del Medioevo en el que era símbolo de demonio asociada a la imagen del hombre salvaje (Muchembled, 2006). Cabe señalar que, aunque el significado del amaru se asocie a la imagen opuesta a Dios, su carga semántica tiene la misma equivalencia a la imagen católica. La jerarquía antes mencionada no solo forma parte del mundo andino incaico, sino del europeo, de manera que resulta importante mencionarlo dentro de la imagen de las armas, ya sea como símbolo de resistencia o símbolo de violencia:

La segunda arma del Inga que le pintan al primero Quiquizana, el segundo árbol Chunta, y detrás del árbol un otorongo, el tercero Masca paycha, el cuarto dos Amaros con unas borlas en la boca; esto se pintan en los vestidos y de su pluma y de su nombre que ellos se nombraron Otorongo Amaro Inga (Guaman Poma, 1980, p. 60).

El amaru no solo es el nombre que se asigna un inca, sino también el distintivo de su arma. En tal sentido, el amaru no solo otorga una identidad nominal, sino también una identidad corporal, ya que el arma con su imagen resultará una extensión del brazo, y por consiguiente del cuerpo del inga. A ello se suma la presencia de una lingüística compleja de parte del cronista, ya que emplea *amaro* y serpiente; en un inicio, se entiende que ambas palabras tienen el mismo significado, ya que el autor utiliza el español y quechua de manera alternada. Su proceder escritural se menciona en una primera parte del texto: “Escogí la lengua e frasis castellana, aymara, colla, puquina conde, yunga, quichia” (Guaman, 1980, p. 10). El lenguaje del cronista se reconoce como una “alianza” entre ambas culturas, una comunión que equivale al reconocimiento de la llegada de una nueva cultura que conocerá a otra. Si bien es cierto, el amaru en un inicio aparece junto a otros animales, esta será la única figura que se resemantiza en varios pasajes del texto de Guaman Poma.

El amaru en *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega

Otra referencia sobre las primeras apariciones textuales del amaru es la de Garcilaso de la Vega en *Comentarios reales*. En el texto de Garcilaso se encuentran referencias de la historia oral que nos derivan hacia el pasado incaico con una temática discursiva muy cercana a las culturas de las cuales desciende, es decir, la

incaica y la europea. En un inicio, en el contenido de su obra la figura del amaru se desarrolla de manera limitada refiriéndose hacia ella como “grandes serpientes”:

En estas provincias de los Antis comúnmente adoraban por dios a los tigres y a las culebras grandes (llamadas *amaru*: son mucho más gruesas que el muslo de un hombre y largas de 25 y de 30 pies, otras hay menores; todas las adoraban aquellos indios, por su grandeza y monstruosidad. Son bobas y no hacen mal. Dicen que una maga las encantó para que no hiciesen mal y que antes eran ferosísimas).

Al tigre adoraban por su ferocidad y braveza. Decían que las culebras y los tigres eran naturales de aquella tierra y como señores de ella merecían ser adorados. Y que ellos eran advenedizos y extranjeros (Garcilaso de la Vega, 1991, p. 234).

Si bien es cierto que Garcilaso no opera semánticamente sobre la figura del amaru y se limita a su traducción en quechua, la monstruosidad, la magia y la ferocidad a las que se refiere el escritor parecen tener correlación con la apariencia del dragón europeo, descrito como una serpiente muy corpulenta con cuatro pies y alas, que era conocida como la serpiente alada, la mayor serpiente de todas y que en la Edad Media se vinculaba con el demonio, la tentación y los desastres (Lizárraga, 2016).

El escritor nos da a conocer el significado primario de amaru, sus características y enfatiza en una marca pasada cuando menciona que antes eran ferocísimas y hacían el mal. Es decir, estas serpientes descritas como grandes seres sí tienen un valor significativo en la religiosidad dentro de la cultura andina, pero este se encuentra dentro del presente narrativo del narrador. Otro aspecto que se señala es la utilidad de la magia como factor para erradicar el mal, cuyo significado se asemeja a la imagen dragontina del pasado medieval con la maldad vinculada al demonio. Al mismo tiempo, nos señala que un ser de esta magnitud no puede prevalecer con la maldad, por ende, la transformación hacia el bien debe ser necesaria, aunque se tenga que recurrir a la magia.

Este poder del amaru asociado con la religión se confirma con la adoración de los llamados antis que aparece en el libro quinto, capítulo VII del primer tomo: “También le presentaban culebras grandes y chicas, de las que crían en los antis (las mayores, que llaman amaru, son de a 25 y de a 30 pies y más de largo)” (De la Vega, 1991, pp. 266-267), la misma idea se repetirá más adelante en el segundo tomo en el capítulo XVIII del libro octavo al precisar lo siguiente:

Tigres no los hay sino en los Antis, donde están las montañas bravas, donde también se crían las culebras grandes (que llaman *amaru*, que son de a 25 y de a 30 pies de largo y más gruesas que el muslo), donde también hay gran multitud de otras culebras menores (que llaman *má-chac-huay*) y víboras ponzoñosas y otras muchas sabandijas malas, de todas las cuales está libre el Perú (De la Vega, 1991, p. 535).

Así también en el capítulo XIII del mismo tomo el cronista escribe:

Juntándose aquellos cinco ríos grandes pierde cada uno su nombre propio. Y todos juntos, hecho uno, se llaman *Amarumayu*.

Mayu quiere decir 'río' y *amaru* llaman a las culebras grandísimas que hay en las montañas de aquella tierra, que son como atrás hemos pintado. Y por la grandeza del río le dieron este nombre por excelencia, dando a entender que es tan grande entre los ríos como el *amaru* entre las culebras (De la Vega, 1991, p. 451).

El autor pretende legitimar su discurso a partir del significado de las palabras quechuas, explica de manera pertinente y constante un esquema retórico para justificar su esencia materna. Definitivamente hay una dicotomía lingüística en la que también es importante resaltar la existencia de la lengua del Perú: “no se debe permitir que se pierda la lengua general del Perú” (De la Vega, 1991, p. 418). Garcilaso superpone el español frente al quechua; sin embargo, está de acuerdo con Blas Varela en no olvidar la lengua del Perú:

Desde la perspectiva del Inca Garcilaso, la fidelidad al pasado y la lealtad a la cultura materna dependen de la competencia lingüística de modo que la lengua se convierte en un mecanismo de resistencia y supervivencia cultural que es central para conservar la identidad cultural [...] Así, la conciencia metalingüística es entendida como defensa idiomática que, a su vez, es defensa de la cultura quechua cuzqueña en específico (Espezúa, 2017, p. 172).

Dada su “naturaleza incaica” el escritor pretende revalorar la lengua quechua a partir de las traducciones del quechua al español, entre ellas la de nuestra figura mítica el *amaru*. Mercedes López Baralt sostiene que el escritor mestizo es también traductor porque “no solo traduce el mundo incaico ante los ojos europeos, sino que lleva a sus lectores u oidores mestizos el bagaje cultural de la tradición

occidental que ya ha hecho suyo” (López, 2009, p. 13); en definitiva, hay una doble identidad que se traduce en la lengua empleada y la visión de la cultura que nos muestra en el texto.

Entonces Garcilaso no desarrolla el concepto sobre la figura del amaru, sino que se limita a traducir su significado primario que son serpientes grandes y su parecido a los ríos en cuanto a la forma de su imagen. Por otro lado, el escritor mestizo emplea como estrategia retórica la repetición, característica de la oralidad, ya que es efímera y que, al igual que el cronista Guaman Poma, se ha convertido en elemento para la escritura de parte de los cronistas andinos para preservar la cultura indígena. Esto también puede complementarse con su labor de traductor, porque el escritor considera que son los indios quienes solo podrían entender bien su propio lenguaje: “De este paso —y de otros muchos que apuntaremos— se puede sacar lo mal que entienden los españoles aquel lenguaje” (Garcilaso, 1991, p. 389). La repetición constante ayudaría a comprender los significados de las palabras nuevas para los lectores que no estaban familiarizados con el idioma.

Siguiendo en la línea del *amaru* dentro de *Comentarios*, el cronista cusqueño coincide con Guaman Poma, aunque de forma menos detallada, en que el *amaru* supone un nombre entre los incas:

Amaru es nombre de las muy grandes culebras que hay en los Antis. Los Incas tomaban semejantes nombres de animales o flores o hierbas dando a entender que, como aquellas cosas se extremaban entre las de su especie, así lo habían de hacer ellos entre los hombres (De la Vega, 1991, p. 512).

Claramente interesa a Garcilaso destacar la figura de poder que se asocia con el amaru; esto se demuestra con la mención sobre los antis³, que eran los grupos amazónicos que adoraban a las culebras grandes o amarus. El autor le otorga al amaru, el simbolismo animal de la serpiente que parece encarnar un poder no solo político (antis), sino también sagrado. Según Garcilaso y otros cronistas, los curacas de estos grupos entregaban estas serpientes como tributo al inca y el gobernante de los cuatro suyos las mandaba a guardar en las plazas y palacios de la corte y en algunos “barrios” llamados “barrios de las serpientes”, conocidos por los incas como Amarucancha (Quispe-Agnoli, 2006).

Garcilaso conocía muy bien la asociación de la serpiente con la tradición andina. No obstante, el escritor no hace mención directa y no precisa que la serpiente se vinculaba directamente con el poder incaico de Pachacútec y que el “barrio

de las serpientes” Amarucancha perteneció al inca Huayna Cápac, de quien él se reclamaba descendiente (Quispe-Agnoli, 2006). Este hecho se debería a la animadversión hacia Atahualpa, porque, según el escritor, había eliminado el linaje de la panaca de su madre. Garcilaso tenía conocimiento de la larga tradición del amaru en el Tawantinsuyo, y es probable que haya visto su representación en los templos del Cusco.

La figura de la serpiente se asimilaría también como blasón en el escudo que aparece en *Comentarios*, ya que los blasones de los escudos de armas tenían una intención política que hacen referencia al nombre y la identidad del autor: “además de Inca, de manera encubierta y a través del símbolo de la serpiente, como lo habían hecho sus antepasados con este símbolo, toma el nombre de Amaru para sí mismo” (Quispe Agnoli, 2006, p. 108). Esta representación descarta la posibilidad de que la imagen de la serpiente representada por Garcilaso fuera un símbolo europeo, ya que esta era concebida como imagen del demonio en la tradición cristiana. Por lo tanto, el escudo nos muestra ambos lados de su linaje afirmando su identidad mestiza.

El valor simbólico del *amaru* en las crónicas

La imposición del poder europeo trajo, en consecuencia, la sumisión de algunas formas que eran conocidas como andinas; esto se puede observar principalmente en el ámbito religioso, donde uno de los objetivos de la conquista fue anular los imaginarios indígenas, entre ellos los mitos y creencias. Tal es el caso del discurso mítico del amaru, que se construye con base en la descripción dinámica de los cronistas. Su relación con la imagen de la serpiente se da a conocer desde la primera mención en ambos autores: amaro o amaru es serpiente en la cosmovisión indígena, y bajo la premisa de la conversión al catolicismo se sobreentiende su carácter ambiguo, es decir, la serpiente o amaru que tiene la misma jerarquía del Dios católico y que, al mismo tiempo, es señalado como símbolo de lo salvaje y pagano.

En ambos discursos, los cronistas proyectan la carga simbólica del amaru que trae consigo las tensiones sobre los patrones andinos y cristianos. La imagen de la serpiente es citada como una deidad poderosa o un símbolo de batalla, importante para este periodo y que quedará en el imaginario colectivo. En el caso de Guaman Poma, se justifica su imagen bajo el contexto semántico, pues inicia su exposición sobre el amaru con su significado en español, que es serpiente. Al mismo tiempo,

nos hace recordar los sinónimos empleados en la cultura occidental para esta imagen al considerarla como salvaje y, por lo tanto, pagana.

Esta perspectiva, como ya se mencionó, tiene un significado propio con la cultura religiosa occidental y se debería como “producto de un indio que maneja convenciones retóricas occidentales, lo que Lotman ha llamado pluriculturalidad” (López Baralt, 1988, p. 14). Las contradicciones simbólicas sobre la figura de la serpiente-amaro son evidentes cuando se confirma que es una deidad tan poderosa que ha sido motivo de adoración de parte de los incas, pero que, al mismo tiempo, es símbolo de lo ilegítimo cuando describe el símbolo de las armas de Mango Cápac, quien es considerado como un inca ilegítimo.

La visualización de la imagen del amaru en los escudos que muestra Guaman Poma rescata la simbología incaica vinculada con la adoración de las huacas “divinidades, dioses, antepasados de arriba y de abajo” (Szeminski, 2008, p. 131). Las consideraciones sobre nuestra figura mítica es asimilada desde una conciencia colectiva e individual; por un lado, nos señala el significado de la palabra *amaro* y su prevalencia en el mundo incaico y, por otro lado, nos transmite un significado representativo para la cultura occidental; de manera que el cronista une los motivos de los hechos pasados con el presente de su contexto.

El vínculo entre los ritos y las tradiciones orales con las historias cristianas se refuerza en el libro de Garcilaso, quien nos acerca a una visión hispanista sobre la definición del amaru. Según Garcilaso, el amaro se identifica como una “figura grande y monstruosa” adorada por los indios. A partir de la descripción del escritor, podemos redefinir la figura del amaru y su aspecto físico; esta calificación proviene de las fuentes orales o testimonios que el autor conoce y que demuestran cierta admiración por esta figura en varios aspectos que ya se habían visto en Guaman Poma.

En principio, el cronista hace referencia a la simbología que adquiere esta figura en el mundo andino; la grandeza y monstruosidad son cualidades que se pueden temer o admirar. También señala que no hace mal debido al hechizo de una maga, pero que antes sí era feroz. Esta es una combinación de adjetivos calificativos que se unen con sentimientos hacia ambas culturas de parte del escritor, quien se relaciona con la fascinación de los españoles hacia los ídolos religiosos panandinos y origina una contradicción de sentimientos (Burga, 2005). Del mismo modo, su descripción está compuesta por características parecidas a la imagen dragontina europea, las cuales fueron trasladadas hacia el Nuevo Mundo

y se incorporaron a mitos ya existentes (Manjarrés, 2017); esta asimilación puede verse entendida en el discurso de ambos cronistas, quienes entienden la figura de la serpiente-amaru como parte del sincronismo andino medieval, cuyas características desbordan la imaginación.

Otro aspecto que se resalta en ambos discursos es la imagen de la serpiente-amaru que aparece en los escudos, donde se desarrolla el concepto del animal como divinidad. La visión política de los cronistas también influye en esta mirada simbólica de la imagen, puesto que la representación de la figura en los escudos tiene un fin propio: considerarla como parte de la jerarquía inca. Así como sucede en el caso de Guaman Poma, la simbología visual del amaru que aparece en los escudos es una muestra de la presencia de los símbolos incaicos, que denota la jerarquía de los antepasados, pero que, al mismo tiempo, se presenta en un contexto persecutorio de idolatrías donde esta es una muestra de lo pagano sobre lo europeo. La dualidad contradictoria se simplifica en el sistema colonial, donde destaca la simbología incaica, pues la imagen de la serpiente aparece de forma vertical en las imágenes de los escudos de las crónicas, representando su asociación con el mundo de arriba, el Hanan Pacha.

Por un lado, Guaman Poma asocia el símbolo de la serpiente con el origen del Imperio incaico, donde los cuatro hermanos y cuatro hermanas salen del lago Titicaca; por eso, es un emblema de stirpe que define las relaciones de poder y la serpiente es el símbolo de esta jerarquía incaica. Por otro lado, la imagen de la serpiente bajo la Luna y el Sol, creadora del arcoíris y símbolo de su identidad y linaje incaico, añade el valor del mito del amaru.

Conclusiones

Las crónicas coloniales representan el espacio textual para una reinterpretación de las imágenes de adoración como es el amaru. Es así que, en referencia a las crónicas mencionadas, encontramos una composición narrativa de carácter histórico-literario, donde nuestra figura mítica, el amaru, aborda una serie de caracterizaciones semánticas que corresponden a la posición ideológica y política de los autores. En esa elaboración, el imaginario sobre el amaru adquiere adjetivos propios de un ser mítico dragontino que le añade valores culturales a la figura mítica y que fue considerado por los indígenas como una serpiente gigante.

Creemos que hay una dependencia religiosa europea, en la que se redefine la identidad de los escritores bajo una postura contradictoria donde lo andino y occidental se reflejan mediante el símbolo de la imagen del amaru y el discurso mítico, por lo que encontramos una densidad cultural y semántica caracterizada por las definiciones repetidas y constantes que se hacen sobre la misma figura. Este valor simbólico representado en la imagen adquiere importancia cuando se contextualiza en el plano de las expresiones dentro de la historia, donde los ídolos indígenas habían sufrido la invasión de las imágenes europeas, de manera que el amaru es un punto de encuentro con la imagen dragontina europea.

El bestiario andino adquiere relevancia en las formas narrativas presentes como la crónica. Asimismo, se establecen nexos en cuanto a su significado que, originalmente, es la de serpiente. En las crónicas de Garcilaso y Guaman Poma es importante la proximidad del autor con los hechos contados; por esta razón, la presencia del amaru no se extiende más allá de su significado primario quechua; sin embargo, simbólicamente se destaca la presencia del amaru en el Uku Pacha y el Kay Pacha. El universo referencial sobre el amaru se extiende hasta llegar hacia la Europa medieval, donde la figura del dragón era considerada como una imagen mítica muy similar a las características del amaru.

Notas

El autor refiere que las similitudes de los tipos de amaru con prototipos europeos formarían parte del bestiario medieval y “que los pintores de queros tomaron prestada[s] directamente de las fuentes europeas, empezando consistentemente por lo menos desde fines del siglo XVI”. Entonces eran figuras sobrenaturales (del dragón y basilisco) que se originaron en el Viejo Mundo (de modelos estéticos europeos) y no nacieron de la creación libre de los querocamayocs” (Lizárraga, 2016, p. 72).

² Sobre ello, Dorian Espezúa señala que “El lenguaje del cronista indio es en cada página intertextual, multilingüe, polifónico y heteroglósico. En el discurso de Guaman Poma, transgredir la lengua implica transgredir la forma discursiva de la expresión propia y, por lo tanto, constreñir su discurso adaptándolo a nuevas formas discursivas” (Espezúa, 2017, p. 114).

³ La palabra *Andes* proviene de la palabra *anti*, que significa “límite o la frontera con el mundo amazónico” (Zanelli, 2011, p. 27).

Contribución del autor

Francesca Ximena Gonzales Muñoz ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Francesca Ximena Gonzales Muñoz es bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y egresada de la maestría de Literatura Peruana y Latinoamericana por la misma universidad. Ha participado en coloquios y congresos sobre literatura peruana, entre ellos el coloquio en homenaje al poeta Washington Delgado “Para vivir mañana”, el congreso internacional “Amor hasta la muerte: la poesía pasional de César Moro” y en el congreso internacional “50 años J. M. Arguedas y G. Churata”. Se dedica a la docencia y a la investigación.

Referencias bibliográficas

- Adorno, R. (1987). Waman Puma: El autor y su obra. www.kb.dk/permalink/2006/poma/docs/adorno/1987/index.htm
- Burga, M. (2005). *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Espezúa Salmon, D. (2017). *Las conciencias lingüísticas en la literatura peruana*. Lluvia Editores, Centro Antonio Cornejo Polar y Latinoamericana Editores.
- Garcilaso de la Vega, I. (1991). *Comentarios reales de los incas*. Tomos I y II. Fondo de Cultura Económica.
- González Holguín, D. (1952). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca* (2.^a ed.). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1980). *Nueva corónica y buen gobierno*. Fundación Biblioteca Ayacucho.

- Lizárraga Ibañez, M. (2016). Del amaru al dragón. El componente clásico y renacentista en la construcción del imaginario andino colonial puesto en los llimpiscacaueros (vasos pintados de madera de los siglos XVI al XVIII d.C.). *Inkallakta*, 4(4), 53-84.
- López Baralt, M. (1988). *Ícono y Conquista: la crónica de Indias ilustrada como texto cultural*. Hiperión.
- López Baralt, M. (2009). El Inca Garcilaso: de la traducción de culturas al arte de bregar andino. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 70, 11-26. <https://as.tufts.edu/romancestudies/rcill/pdfs/70/LOPEZ-BARALT.pdf>
- Manjarrés Ramos, E. (2017). El abrazo de la serpiente: relatos y creencias sobre serpientes gigantes en Venezuela. En C. Carranza Vera, H. Medina Miranda y A. Gutiérrez del Ángel (eds.), *Actas de la primera jornada interdisciplinaria la figura de la serpiente en la tradición oral Iberoamericana* (pp. 27-39). Fundación Joaquín Díaz. <https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=525>
- Muchembled, R. (2002). *Historia del diablo. Siglo XII-XX*. Fondo de Cultura Económica.
- Porrás Barrenechea, R. (1948). *El cronista indio: Felipe Huamán Poma de Ayala*. Editorial Lumen.
- Quispe-Agnoli, R. (2006). *La fe andina en la escritura: Resistencia e identidad en la obra de Guamán Poma de Ayala*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Santo Tomas, F. (2003). *Lexicón o Vocabulario de la lengua general del Perú [1560]*. Instituto Nacional de Cultura.
- Szeminski, J. (2008). *Vocabulario y textos andinos de don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Fondo de Cultura Económica.
- Zanelli, C. (2011). Los antis: la Amazonía como frontera y mundo desconocido en dos fuentes coloniales. *Summa Humanitatis*, 5(2), 26-39. http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/summa_humanitatis/article/view/2723
- Wachtel, N. (1973). Pensamiento salvaje y aculturación: el espacio y el tiempo en Felipe Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega. En N. Wachtel, *Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas* (165-228). Instituto de Estudios Peruanos.

El wakcha héroe o migrante como chakana: una propuesta de clasificación

The wakcha hero or migrant as chakana: a classification proposal

John Harvey Valle Araujo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

john.valle@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7835-7929>

Resumen

El presente trabajo propone una clasificación del wakcha héroe o migrante en el seno del universo andino, caracterizado por las manifestaciones de una racionalidad mítica propia de las culturas no occidentales. En tal sentido, se recurre a los estudios interdisciplinarios de la tradición oral andina para describir primero la cosmovisión particular del personaje y proponer luego la clasificación de este a partir de su experiencia migratoria. Con ese propósito, se describe, en primer lugar, algunos aspectos propios del universo andino que se corresponden con una visión cíclica del tiempo, cuyo desequilibrio obliga al desplazamiento poblacional. En segundo lugar, se presentan los atributos del wakcha héroe o migrante, en tanto elemento de un todo interrelacionado, según es propio de su cosmovisión, y se establece su rol de chakana en su proceso de rearticulación de su universo. Por último, como resultado de esta investigación, se determina la pertinencia de una propuesta clasificatoria de la categoría wakcha héroe o migrante que toma en cuenta su destino migratorio.

Palabras clave Cosmovisión andina, wakcha migrante, chakana, clasificación

Abstract

The present work proposes a classification of the hero or migrant wakcha within the Andean universe, characterized by the manifestations of a mythical rationality typical of non-Western cultures. In this sense, interdisciplinary studies of the Andean oral tradition are used to first describe the particular worldview of the character and then to propose the classification of the character based on his migratory experience. For this purpose, it first describes some aspects of the Andean universe that correspond to a cyclical view of time, whose imbalance forces population displacement. Secondly, the attributes of the hero or migrant wakcha are presented as an element of an interrelated whole, according to their own worldview, and their role as chakana is established in their process of rearticulation of their universe. Finally, as a result of this research, the relevance of a classification proposal of the wakcha hero or

migrant category that takes into account their migratory destination is determined.

Keywords Andean cosmovision, migrant wakcha, chakana, classification

Fecha de envío: 2/2/2021

Fecha de aceptación: 13/5/2021

1. Introducción

Entre los trabajos que han contribuido al estudio de la situación social de postergación de las comunidades andinas, desde los inicios de la Colonia hasta el presente, y a los mecanismos de superación de esa difícil posición, destaca el trabajo de John Valle (2012). Creemos que su propuesta de la categoría wakcha resulta valiosa para revalorar la contribución del migrante andino a la transformación sociocultural del país.

El presente artículo pretende ser una contribución al mencionado trabajo, específicamente relacionado con el tipo del wakcha héroe o migrante que el autor ha propuesto. Esta intención se justifica en el hecho de que los diferentes estudios sobre el fenómeno de la migración no han ponderado de manera suficiente la contribución del wakcha héroe o migrante a la formación de identidades sociales tanto en el interior del país como en el extranjero y sus diferentes manifestaciones culturales en los espacios a donde se ha trasladado.

Con ese fin, a manera de hipótesis sostenemos que, por sus particulares características, el wakcha héroe constituye una chakana que articula su aquí-ahora a partir de mecanismos provenientes de un proceso de decantación simbólica coherentes con su cosmovisión, y que el destino final de su desplazamiento es un criterio válido para proponer una clasificación de la categoría. En ese sentido, el presente trabajo persigue dos objetivos puntuales. El primero está orientado a establecer los rasgos distintivos de la cosmovisión del personaje, la cual respondería a una racionalidad mítica caracterizada por establecer relaciones simbólicas, analógicas y metafóricas entre los elementos del cosmos. En este caso, a partir de los atributos de su ser relacional según es propio de la cosmovisión andina, se

identifican los rasgos del wakcha héroe o migrante como ser doblemente fragmentado. El segundo objetivo, en cambio, se orienta hacia la identificación del wakcha en su rol de chakana, es decir, en su función de eje articulador del nuevo espacio adonde se ha visto obligado a migrar. Sobre esa base, se propone una clasificación de la categoría tomando en cuenta el desplazamiento geográfico al interior o al exterior de la jurisdicción del estado peruano.

Un trabajo de esta naturaleza requiere del concurso de una estrategia multidisciplinaria afín con la complejidad del personaje y su racionalidad mítica. En consecuencia, recurrimos a herramientas que nos facilitan la etnología, la antropología, la filosofía, la historia, la etnolingüística, los estudios de la tradición oral andina, entre otras disciplinas.

2. La cosmovisión del wakcha héroe y su particularidad

A partir de la categorización que propone Fontanille (2001) sobre el proceso de descubrimiento de la significación¹, se puede afirmar que el modo de concebir el mundo en las comunidades andinas y su manera de relacionarse con ese entorno se correspondería con una racionalidad mítica, ya que esta implica una captación semántica del mundo. Esta simbolización del entorno supone la existencia de una instancia que toma una posición y que asume una enunciación para convertir lo impresivo o sensorial en simbólico, mediante relaciones totalizadoras, binarias y analógicas de sus componentes. En la cosmovisión andina, esa instancia la ocupa cada elemento de pacha, el espacio-tiempo, que es concebido como un ente rebo-sante de vida donde la existencia de cada elemento es dependiente de la existencia de los otros. Precisamente, basado en esa realidad, Estermann (1998) afirma que el pensar del hombre andino en tanto expresión de su racionalidad mítica sería más un pensar del estar que del ser; es decir, para el pensamiento andino el individuo en tanto tal no sería significativo, sino en su condición de ser relacional como cualquiera de los demás elementos de ese cosmos. Ese rasgo justificaría, por consiguiente, el hecho de que, para ser reconocido como miembro de la colectividad en las comunidades andinas el poblador debe someterse a un orden normativo del deber-ser para el bien común². Desde esta perspectiva, podemos afirmar que para las comunidades andinas la realidad es una presencia vivencial simbólica y no conceptual, como sucede en Occidente. Como tal, la realidad se puede re-crear o revelar mediante la celebración cültica y ceremonial, mas no re-presentar mediante la palabra. Para la racionalidad mítica andina no es la palabra ni el concepto o logos lo que constituye el símbolo primordial, sino la realidad misma en su potencial

semántico, donde los símbolos se remiten necesariamente los unos a los otros mientras se actualizan constantemente mediante los rituales y la celebración de la vida diaria, que transcurre en un espacio-tiempo particular denominado pacha.

1.1. La constitución de pacha

Dejamos establecido que en tanto manifestación de una racionalidad mítica la concepción andina del universo obedece al tipo de relaciones totalizadoras, binarias y analógicas de sus elementos (Fontanille, 2001). En el primer caso ya indicamos que los estudios andinos han corroborado que para estas comunidades cada elemento del mundo resulta significativo por la necesidad de relacionarse con el todo, puesto que de ello depende su razón de ser. Ese hecho pone en evidencia que para esta forma de pensamiento la separación sujeto-objeto, propio de la cultura occidental, resulta absurda; el acercamiento del primero hacia el segundo significa más bien un acto reflejo innecesario, ya que el interés del hombre no es conocer la naturaleza sino reconocerse en ella como símbolo que articula ese todo, según podrá verse luego al tratar al individuo como chacana de ese universo relacional.

Esta forma de relación totalizadora en la cosmovisión andina se evidencia en el significado del vocablo *pacha*, el cual refiere a la totalidad, entendida esta como la relación entre tiempo, espacio, orden y estratificación (Estermann, 1998). Por lo tanto, pacha haría referencia a un mundo organizado según coordenadas espacio-temporales, pero con la salvedad de que esas coordenadas no establecen estratos o mundos distintos, sino espacios de una misma realidad interrelacionada. Así, los términos *hanan pacha*, *kay pacha* y *ukhu pacha*, que refieren a los estratos de la realidad, perviven en constante relación tensional en una misma coordenada espaciotemporal, pero como dimensiones complementarias (Cotari, 1978). A estos rasgos de pacha, a partir de un análisis de los manuscritos de Huarochirí del padre Ávila, Depaz (2014) deduce que este vocablo polisémico tanto en quechua como en aimara presenta connotaciones cronológicas, espaciales, axiológicas y volitivas. Así, en las expresiones quechuas *pachachiri* o *pachaqariri* (referidas a la mujer que ha parido mellizos), *pacha ccacnin* (“reír el alva, o abrir, o amanecer”), *pachacta hamutani*, “pacham ppuhucasacnin, o puchucanayan” (“el mundo se quiere acabar”), el vocablo *pacha* extiende su carga simbólica hacia una matriz genésica asociada al prototipo ontológico de la dualidad, a la astucia o sagacidad aludida en hamutami, a la voluntad del mundo, atributo este característico de un sujeto y no de una cosa que contiene otras, respectivamente. Por consiguiente, el vocablo *pacha* animiza la

totalidad dentro de la cual el hombre constituye un nodo semántico como cualquier otro elemento de ese universo relacional.

En cuanto a las relaciones binarias que se establecen entre los elementos del universo en la cosmovisión andina, diversos estudios han dado cuenta de que la primera articulación del mundo según el hombre andino es de carácter dual. En quechua, el vocablo que sintetiza este principio es *yanantin*, el cual se compone de dos términos con significados opuestos: *yana*, que refiere a lo oscuro o negro, y *yanan*, que más bien refiere a lo blanco, unidos por el sufijo vinculante *ntin*. Por consiguiente, una traducción del vocablo sería “ambos amantes juntos, el amante con su amada o la amante con su amado” (Lira, 2008, p. 581). Sin embargo, en su sentido más amplio el vocablo refiere a la cooperación recíproca o acción complementaria entre los seres que coexisten en el universo relacional andino (Platt, 1986). A su vez, en palabras de Mamani (2019), la categoría *yanantin* “representa los principios de relacionalidad, complementariedad y reciprocidad. En ellos subyace la idea de los opuestos complementarios que se presentan en la vida para que esta sea buena y se eviten las carencias” (p. 201). Con ello corroboramos una vez más que la idea de individuo en términos occidentales no es concebible en los Andes; más bien, en esta forma de pensar, el elemento básico de organización del universo es la pareja, una relación que hace el ser relacional.

Respecto de las relaciones analógicas que se producen entre los elementos del universo andino, los investigadores han identificado relaciones de correspondencia entre los componentes de ambas dimensiones de una dualidad (Montes, 1984). De esta manera, el cuerpo humano, por ejemplo, deviene síntesis del universo y la presencia del hombre, por su parte, se corresponde con la imagen del dios creador en las ceremonias cúllicas donde se re-crea el mundo. De esta manera, las categorías de Fontanille (2001) que pertenecen al orden de lo sensible para el poblador andino se corresponden con categorías del orden inteligible. Ilustra esta idea la manera en que los pobladores andinos procesan como acto punitivo su experiencia sensorial respecto de un fenómeno de la naturaleza como un temblor, por ejemplo, al relacionarlo con el malestar de la pachamama causado por la ruptura de la reciprocidad debida a ella, para restablecer el equilibrio del cosmos.

Ahora bien, Estermann (1998) propone que el equilibrio en la cosmovisión andina se fundamentaría en cuatro principios que rigen tanto la esfera de lo humano como el orden cosmológico: el de relacionalidad, el de complementariedad, el de reciprocidad y el de correspondencia. Según el primer principio, en el universo andino todo está relacionado con todo; es decir, allí no puede existir ningún

ente que carezca de relaciones. Por lo tanto, la existencia de los seres en este universo está marcado por un deber-ser relacional. El principio de complementariedad, por su parte, establece que ningún ente en el universo está completo; por lo tanto, no existe de manera aislada. Esto significa que una parte necesaria y complementaria debe integrarse junto con otra también necesaria y complementaria para dar existencia a una entidad plena o complementada. Según el tercer principio, el de reciprocidad, en el mundo andino los diferentes actos en cualquiera de las dimensiones cósmicas de este universo relacional se condicionan mutuamente. Es decir, la acción de un actor será recompensada por otra acción de igual magnitud de parte del receptor.

Según el principio de correspondencia, en el universo andino los distintos elementos se corresponden de manera mutua y bidireccional a través de nexos que pueden ser cualitativos, afectivos, simbólicos y rituales. De esta manera, el símbolo corresponde a lo simbolizado, porque el primero viene a ser una suerte de presentación sui generis del segundo a través del rito. Por este principio puede entenderse que la unión sexual del hombre y la mujer (el símbolo) se corresponde con el acto de fecundar a la Pachamama introduciendo el arado en la tierra primero para luego plantar la semilla (lo simbolizado). Dicho esto, podemos establecer relaciones de correspondencia entre los rasgos de la racionalidad mítica propuestos por Fontanille (2001) y los cuatro principios de la racionalidad andina planteados por Estermann (1998). A las relaciones totalizadoras corresponde el principio de relacionalidad andino, ya que el cumplimiento de este abarca todos los elementos del universo; asimismo, a las relaciones binarias corresponden los principios de complementariedad y reciprocidad, pues en estos casos, su ejecución implica la relación de dos elementos opuestos, pero complementarios; por último, a las relaciones de tipo analógico le corresponde el principio de correspondencia, puesto que a un elemento de una dimensión del cosmos andino le corresponde otro en una dimensión distinta. En conclusión, el concepto pacha refiere a la totalidad espacio temporal mutirelacional.

1.2. La naturaleza cíclica del tiempo

Si el vocablo *pacha*, entre otros sentidos, refiere al “espacio” y “tiempo”, se pone en evidencia de que la totalidad del mundo andino es una suerte de red semántica tejida a partir de relaciones espaciotemporales. Más aún si consideramos que la temporalidad para el hombre andino no es cuantificable y sí, en cambio, es de un orden cualitativo dependiente de la trascendencia cósmica de un acontecimiento

que bien podría estar relacionado con las actividades agrícolas o ganaderas, con las festividades religiosas, o con los ciclos vitales del ser humano (Estermann, 1998). Asimismo, para el hombre andino el tiempo no es unidireccional, como sucede en Occidente, donde existe un principio y un fin que permite establecer una tripartición temporal en pasado, presente y futuro. Más bien, la racionalidad andina es cíclica respecto de su visión del tiempo, de tal manera que el pasado y el futuro se aúnan mediante réplicas simétricas. De esta manera, Montes (1984) pone en evidencia que en quechua solo es posible distinguir el *kunan pacha* (presente o tiempo de ahora) del *ñawpa pacha* (vocablo que refiere al mismo al pasado y al futuro), y que se distingue mediante términos como *quepa* (después, espalda) y *ñawpa* (antes). Es más, la traducción de *ñawpa pacha* (pasado) sería “tiempo de adelante” o “tiempo de los ojos”, mientras que *quepa pacha* (futuro) se traduciría como “tiempo de atrás” o “tiempo de la espalda”. Para una mejor comprensión de esta concepción del tiempo, Quispe-Agnoli (2006) recurre al reflejo en un espejo: lo que en este se replica es lo que espacialmente se ubica en una posición anterior; sin embargo, el reflejo se produce en la posición posterior al objeto. Es decir, esta réplica del objeto que está atrás se produce adelante, frente a los ojos, tal como queda demostrado en los vocablos *ñawi* y *ñawpa* que contienen la misma raíz aunque su significado resulta incluso opuesto.

Por consiguiente, en una racionalidad mítica como la andina, la dinámica que se produce entre pasado y futuro es la misma; dicha situación genera una visión cíclica del tiempo dentro de un proceso que responde al principio general de la relacionalidad del todo, donde cada ciclo se repite periódicamente después de un tiempo de caos que los indígenas denominan *pachacuti* (Condori y Gow, 1976), concepto importante para considerar en esa visión cíclica del tiempo. En este caso, a la idea de espacio-tiempo connotada por *pacha* se añade la idea de “regresar” o “volver”; tal es la traducción del verbo *kutiy* (Montes, 1984). En consecuencia, el vocablo significaría espacio-tiempo que vuelve al caos primigenio para reacomodarse en un nuevo ciclo cósmico como una suerte de nudos en la sucesión de esos ciclos. En estos nudos cada elemento se encuentra en una posición no definida, no determinada, en un estado liminal, de tránsito entre lo que fue y lo que vendrá a ser.

1.3. La posición del runa en la cosmovisión andina

A partir de lo dicho en los apartados anteriores, la cosmovisión andina es la manifestación de una experiencia colectiva de la realidad que representa simbólicamente

el mundo como una red de relaciones mediante distintos ejes cardinales. En esta representación del mundo, a las relaciones del eje vertical comprende el principio de correspondencia; al horizontal, el de complementariedad. En cambio, los dos principios restantes, los de relacionalidad y reciprocidad, en tanto tienen carácter totalizador, están presentes en todos los tipos de relaciones al interior del cosmos andino. En esta red de relaciones marcados por los ejes vertical y horizontal, al punto de intersección en quechua se le denomina *chakana*, vocablo que viene del verbo *chakay*, cuyo significado es “cruzar”, más el sufijo *na*, que hace derivar de una raíz verbal un sustantivo (Estermann, 1998). Por lo tanto, *chakana* sería el cruce, la transición, la puerta, el puente o nexo entre dos dimensiones cósmicas. Es más, podemos afirmar, también, que la *chakana* es el punto que articula el todo y que da sentido a la red de relaciones del cosmos para, a su vez, tener sentido como tal. Así, existen múltiples *chakanas*: los puntos centrales de las comunidades, las *apachetas*, el hombre, entre otros.

Según esta explicación, como una más de las *chakanas* del universo andino, el *runa*, que según Landeo (2010) “forma parte de un *ayllu*, trabaja el mismo sus tierras, se comunica en *runa-simí*, participa de las fiestas del *ayllu*, *chaccha coca* y practica las creencias religiosas de la comunidad. Pero principalmente ostenta esta categoría porque así lo reconoce otro *runa*” (p. 85)³, deviene en un nodo más de esa red de relaciones y su posición obedece, básicamente, a la función que debe desempeñar en el conjunto: la actualización simbólica del cosmos mediante el rito. De esta manera, como *chakana*, el *runa* vincula el *hanan pacha* con el *kay pacha* mediante las labores agrícolas. Por lo tanto, el *runa* constituye un nodo de múltiples relaciones.

En el *kay pacha*, el *runa* es elemento relacional dentro de un grupo de individuos denominado *ayllu*, que, en tanto un principio de organización social fundamentado en las relaciones parentales de los miembros (Golte y Adams, 1990), es base de la identidad de aquel. Al interior de ese grupo, la vinculación entre los *runas* es un acto de obediencia al orden cósmico, ya que del acatamiento de los principios que rigen en aquel depende la existencia. En ese sentido, la categoría *runa* no puede ser definida desde una óptica ontológica o gnoseológica; su constitución más bien es de carácter existencial validada por el principio de la relacionalidad con el todo.

En síntesis, el hombre andino constituye una *chakana* que articula el orden cósmico en función de su relacionalidad con la totalidad, lo que le confiere su identidad. Claro que ello no significa la ausencia de *runas* que dejan de serlo

precisamente por la ruptura de algunos de los principios que rigen ese universo multirelacional. A uno de estos seres, precisamente, nos referiremos en el siguiente apartado: el wakcha.

2. Los atributos del wakcha migrante

La configuración del wakcha está íntimamente vinculada con la ruptura del orden cósmico, con la alteración de esa red de relaciones que es pacha. Según Valle (2012), el wakcha refiere a

una categoría andina que alude al runa huérfano de padre y madre, en un principio y, según Gonzales Holguín, al runa que no posee bienes. [...] Es un personaje cuya existencia se ve constreñida a la marginación o la marginalidad. No puede reciprocarse porque no posee bienes [materiales] [...]; ni puede ser complemento de nada porque es “huérfano de huérfanos” y, por lo tanto, está incompleto; por último, como efecto de las carencias anteriores, tampoco puede relacionarse con los demás, ni siquiera con los dioses. Sería, a decir de Estermann (1998), “en el fondo ‘vano’ [...] e ‘incompleto’ (un ente a medias) (p. 39).

De la definición colegimos que el runa o el poblador andino enmarcado en una racionalidad mítica se convierte en wakcha cuando, debido a la interferencia de cualquier circunstancia ya sea provocada por él mismo o por un tercero, pierde su función de chakana. Al respecto, tanto Arguedas (1961/1994) como Lienhard (1993) proponen que el sentido de la orfandad del wakcha rebasa la muerte de padre y madre, porque para el hombre de los Andes también significa la pérdida del amparo divino, la ruptura con el ayllu y con los paisanos. Por consiguiente, carente de los nexos que lo integren a ese universo relacional, el wakcha deviene un ser fragmentado, un sujeto escindido, característica que analizamos en el siguiente apartado.

2.1 La escisión del wakcha héroe como rasgo existencial

El rasgo relacional del runa resulta análogo con la imagen del hombre moderno caracterizada por la valoración del discurso consciente racional en la construcción de sí mismo como sujeto. La constitución del runa como tal se produce en un universo estable, fijo, que respeta un orden, el orden que le dictan los principios de su racionalidad mítica. Sin embargo, cuando ese ser relacional deja de serlo debido a situaciones que alteran la relacionalidad de su universo se verá impedido de cumplir por lo menos tres de los cuatro principios que rigen su cosmovisión

en su allá-entonces. Como indica Valle (2012), al no poseer bienes materiales, no podrá reciprocarse con los demás; al estar incompleto, se verá impedido de ser complemento de otro; finalmente, por haber sido aislado respecto de la comunidad, tampoco podrá relacionarse con los demás. En cambio, en relación con el cuarto principio, al contar con una riqueza de tipo moral, la figura del wakcha se correspondería con la divinidad poderosa que reestablece el orden cuando este ha sido roto.

Ahora bien, esta situación del wakcha es análoga a la que ocurre cuando la cadena de significantes experimenta una ruptura, lo cual, según apunta Jameson (1991) desde una óptica psicoanalítica, es la causa de la esquizofrenia. Este crítico y teórico literario estadounidense, tomando como punto de partida esa relación entre el defecto lingüístico y la mente del sujeto esquizofrénico, deriva una interesante conclusión dual: por una parte, la identidad del sujeto resultaría de una unificación temporal del pasado y el futuro con el presente; por otro lado, esa unificación temporal sería una función del lenguaje en su movimiento dentro de su círculo hermenéutico a lo largo del tiempo. En cambio, cuando “esa relación se rompe, cuando se quiebra uno de los eslabones de la cadena de los significantes, estamos en presencia de la esquizofrenia en su forma de desechos de significantes distintos y no relacionados entre sí” Jameson (1991, p. 49).

Significa pues que la ruptura de la cadena de significantes reduce al sujeto esquizofrénico a una serie de “presentes puros” desconectados del pasado y del futuro, a una retahíla de significantes que, impedidos de relacionarse entre sí, generan una suerte de “vaciedad semántica” y de cierta “relativización ontológica”, un sujeto escindido o fragmentado. Por consiguiente, a semejanza del sujeto esquizofrénico, si el runa pierde su capacidad de relacionalidad, su deber-ser (el equivalente a la constitución ontológica en Occidente) también se relativiza, por lo que deviene en un equivalente del sujeto escindido occidental. Es decir, al aislarse de los demás componentes de su universo, el runa se convierte en un significativo flotante, en un huérfano cósmico, en un wakcha.

En su propuesta de clasificación del wakcha, Valle (2012) denomina a este tipo como wakcha héroe o migrante, cuya heroicidad radicaría en la conservación de su memoria, riqueza de carácter moral, a pesar de (o precisamente por eso) la hostilidad del nuevo entorno dominado por la escritura adonde se ha trasladado. En consecuencia, los distintos movimientos migratorios encerrarían una carga semántica que excede la idea simple del traslado geográfico al interior o al exterior del territorio peruano, según fuera el caso, de esa riqueza moral del indígena;

la migración devendría “en trasplante, en una aclimatación mediante una suerte de decantación y asimilación de elementos exógenos con el fin de generar una realidad que conserve tanto lo andino como lo criollo” (Valle, 2012, p. 61).

Cabe señalar que la aplicación de la propuesta de Jameson acerca del sujeto escindido de la posmodernidad occidental a la condición del wakcha migrante ya ha sido avizorada por la crítica. En un trabajo sobre la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas, Cornejo (2004) identifica en el migrante algunos rasgos similares a los del sujeto posmoderno del crítico norteamericano. Sostiene el crítico peruano que

el migrante estratifica sus experiencias de vida y que ni puede ni quiere fundirlas porque su naturaleza discontinua pone énfasis precisamente en la múltiple diversidad de esos tiempos y de esos espacios y en los valores y defectividades de los unos y los otros. La fragmentación tal vez sea su norma (p. 48).

Asimismo, afirma este crítico peruano que el migrante nunca deja de serlo del todo:

aunque se instale definitivamente en un espacio y lo modifique a su imagen y semejanza, porque siempre tendrá detrás su experiencia fundante y una casi imperturbable capacidad para referir la existencia en relación [con] la índole de las estaciones y de las fronteras que hubo de conocer para instalarse en un lugar que probablemente lo fascina tanto como lo aterrera (p. 55).

De tal manera sucede entonces con el wakcha migrante que deviene en víctima de una doble escisión: no solo ha experimentado la fragmentación de su ser en las urbes modernas adonde se ha trasladado; previamente, también, se ha visto fragmentado al romper sus vínculos físicos con su allá-entonces vinculado al calor de los afectos familiares en su lugar de origen. Así, el wakcha se constituye en un ser escindido entre su aquí-ahora —su forasterismo— y su allá-entonces —su “autoctonismo”—; es un símbolo de la anomalía dentro del universo andino, por lo que pertenece al orden de lo ambiguo e inclasificable, a un estado liminal, entendido este como estado intermedio o de transición entre dos etapas, y que se caracteriza por la indeterminación, la ambigüedad y la hibridez. Sin embargo, aunque este wakcha migrante se caracteriza por su descentramiento, por sus profundas contradicciones que son la causa de su inestabilidad identitaria, a

diferencia del sujeto esquizoide de la cultura occidental no muestra tendencias autodestructivas. Por el contrario, como ya se indicó, en tanto símbolo que se corresponde con una divinidad andariega, a manera de un pachacuti personal y colectivo revierte esa condición con sus recursos propios y con los que adquirió en el nuevo espacio.

2.2 El wakcha-héroe como chakana

Dejamos establecido que el wakcha es símbolo correspondiente de la poderosa divinidad prehispánica que, disfrazado de mendigo, se traslada a lo largo de la tierra como portador de la justicia cósmica dispuesto a castigar a las poblaciones que hayan violado las normas de convivencia. Generalmente, su castigo consiste en transformar en lagos o lagunas, o en bosques de piedras a las poblaciones opulentas que han dejado de reciprocarse con los menos favorecidos. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que la existencia del wakcha es un ritual, una constante actualización del dios trotamundos de los mitos que se traslada portando en secreto su poder transformador (Morote, 1988).

Como esta divinidad, entonces, el wakcha héroe o migrante desciende a los llanos costeros o amazónicos y transforma el orden de las ciudades (Golte y Adams, 1990), y las recrea, las refunda (Matos, 2004). Para esa labor transformadora, si bien el wakcha no cuenta con la riqueza material para hacerla efectiva, su amplio conocimiento de los principios que rigen el equilibrio de su allá-entonces, la confluencia en el nuevo espacio de otros seres como él con quienes va a interactuar y la adquisición de nuevos saberes propios del nuevo espacio adonde se trasladó, su aquí-ahora, lo convierten en un ser poderoso para producir el cambio subvirtiéndolo un orden que le ha negado su constitución como persona. De manera análoga con el proceder de esa divinidad andariega que se desplaza para castigar la alteración del orden y restablecerlo para dotar de sentido al universo, el wakcha migrante recobra su estatuto anterior en su aquí-ahora, siempre sobre la base de su riqueza moral obtenida en su allá-entonces. Es decir, en tanto personaje que rearticula el orden cósmico al ser la síntesis de las contradicciones tensionales de su nuevo universo, este wakcha recobra su estatuto simbólico interdimensional de chakana en su aquí-ahora y sus prácticas vuelven a corresponderse con las relaciones interdimensionales del cosmos. Es decir, en tanto nodo semántico que sintetiza el universo, el wakcha héroe o migrante traduce la totalidad para hacerla accesible a nivel micro cósmico.

3. Clasificación del wakcha héroe o migrante

Establecimos que la heroicidad del wakcha radica en la conservación de su memoria, riqueza de carácter moral, a pesar de (o precisamente por eso) la hostilidad del nuevo entorno dominado por la escritura adonde se ha mudado. De esa manera, los movimientos migratorios resultan más significativos que un simple traslado de la sierra a la costa, o a la selva, según fuera el caso, de esa riqueza moral del indígena. Valle (2012) sostiene que la migración deviene “en trasplante, en una aclimatación mediante una suerte de decantación y asimilación de elementos exógenos con el fin de generar una realidad que conserve tanto lo andino como lo criollo” (p. 61), lo moderno como lo tradicional. Precisamente, esos elementos estarán condicionados por el destino final del desplazamiento, criterio que tomaremos en cuenta para la distinguir los tipos de este wakcha héroe. Así, consideramos dos grupos: la migración interna y la migración externa.

3.1 El wakcha migrante interno

Si bien los desplazamientos de las poblaciones indígenas en nuestro país se han sucedido desde tiempos prehispánicos, los que se produjeron en el siglo XX despertaron el interés de la academia debido a su trascendencia histórica y su impacto en la transformación sociocultural del Perú. La mayor parte de estudios sobre el tema han dado mayor relevancia al desplazamiento poblacional procedente de la sierra con destino a la costa, específicamente la ciudad de Lima. No obstante, el fenómeno migratorio peruano no solo se produjo desde el interior hacia las ciudades costeras; también debe considerarse el desplazamiento poblacional hacia la llanura amazónica y hacia las capitales regionales. Es más, desde la década de 1980 la migración hacia el exterior del país también ha sido significativa.

3.1.1 El wakcha migrante interno de las ciudades costeras

Sin duda, el desplazamiento humano de la sierra a la costa, básicamente a la ciudad de Lima, ha sido el más significativo del siglo XX, pues causó la transformación de las ciudades costeras más importantes a nivel sociocultural y sobre todo en el aspecto económico. Bértoli y Portocarrero (1968), en una tesis temprana sobre el tema, sostenían que el fenómeno se debió a cinco factores: el mayor nivel educativo de los integrantes de la sociedad moderna acetada en la capital que causaba una idealización relacionada con el progreso en los provincianos, las mayores facilidades de transporte para el traslado, el aumento del alcance de los medios de difusión de masas y las necesidades de relocalización de mano de obra

en vista de la crisis de la agricultura. Desde entonces, las olas migratorias se han sucedido a lo largo del siglo XX, incluso en el siglo XXI, motivadas aun por los mismos factores (Rodríguez, 2015), excepto en los 80, cuando se agregó la guerra interna, que obligó a la población rural andina y amazónica a trasladarse hacia las ciudades costeras, especialmente Lima (Yamada, 2015) escapando de la violencia.

Para eso, el wakcha migrante tuvo que aprender los códigos culturales del criollo ciudadano con el fin de adaptarse a esa realidad excluyente, para luego, desde dentro, transformarla, según dejamos establecido, pero sin renunciar a sus códigos culturales de origen. En este caso, uno de los instrumentos transformadores de los que se apropió este tipo de wakcha migrante fue la tecnología de la escritura, la cual le había sido negada desde los tiempos coloniales, salvo en contados casos de indígenas vinculados a la nobleza o el de los cronistas indígenas. Con esa apropiación del indígena, su memoria, que antes fue portadora de su cultura, ahora se veía enriquecida con los mecanismos de la escritura; su cuerpo, que antes fue un significante de la comunicación oral, ahora devenía en símbolo de restitución de la oralidad mediante el uso de las manos para registrar las grafías sobre el papel. Con ello, según De Llano (2001), la escritura dejó de ser la transmisora exclusiva de la historia oficial y se convirtió más bien en la traductora de la heterogeneidad, en un punto de enlace pero también de choques permanentes entre las múltiples concepciones de la cultura; es decir, la escritura devino en una chakana más de ese universo. Este dominio de la tecnología escritural modificó la realidad y el otro subversivo ahora devino en ego mediante un pachacuti personal; el otro ha dejado de ser enigmático y ahora espera reciprocidad de ego para la construcción común de la cultura (Valle, 2012).

Culturalmente también este tipo de migrante ha logrado andinizar las principales ciudades costeras, ya que en tanto símbolo que se corresponde con la figura del dios andariego, al trasladarse geográficamente también acarrea con su memoria que es su instrumento de poder. Golte y Adams (1990) afirman al respecto que no se puede entender la suerte que corre un migrante en Lima si antes no comprendemos “la sociedad local de la cual proviene y los nexos que los originarios de un pueblo establecen entre sí en su proceso de inserción en la economía y sociedad urbanas” (p. 74). Por su parte, Matos (2004) sostiene que

Este provinciano migrante, serrano, especialmente rural y de comunidades tradicionales, poblador de otro Perú marginado y pobre, demostró en su gesta de cinco décadas que mantenía pujanza andina. Urbanizaron la costa en toda su extensión, Lima de preferencia. Se impusieron

y lograron mejores niveles de vida y de bienestar en medio de la crisis que nos agobia. De no haber migrado otro sería el rostro del Perú. Ahora, ellos, en su pobreza y en su bonanza, apoyan y ayudan a los que quedaron y abren nuevos horizontes al destino futuro del Perú (p. 132).

Ha sido precisamente esa capacidad de urbanizar a su modo las ciudades costeras, esa pujanza andina lo que demuestra su correspondencia con el poder divino del dios migrante que transforma la geografía y los pueblos para restablecer el equilibrio cósmico (Morote, 1988). Esa pujanza evidencia el restablecimiento de su constitución de chacana como poderosa síntesis de la multidimensionalidad del universo. Fuller (2002) sintetiza este proceso en los siguientes términos:

la ola de migrantes andinos que procedían fundamentalmente del ámbito rural construyó otra 'institucionalidad' en los límites del modelo de modernización deficiente propuesto por el Estado, y en el cual ellos no tenían un lugar. Una ola indigenista renovada de autores que provenían de las ciencias sociales identificó la creciente informalización de la economía y la organización de pueblos jóvenes con el surgimiento de una nueva cultura peruana (p. 435).

3.1.2 El wakcha migrante interno de los llanos amazónicos

Como en el caso anterior, en este el motivo del destierro también ha sido la busca de mejoras económicas. De manera similar a lo ocurrido en la costa, las ciudades de la región fundadas durante la Colonia como Moyobamba (1540), Lamas (1656), Rioja (1772), Tarapoto (1782); las ciudades fundadas durante la República: Pucallpa (1888), Madre de Dios (1912) experimentaron una importante transformación cultural y económica debido a la migración de los pobladores andinos. Es más, muchas ciudades y centros poblados que hoy son pujantes centros económicos fueron fundados por migrantes, como es el caso de la ciudad de Nueva Cajamarca (1970) en la región San Martín (San Román, 1994).

En el caso del nororiente, los desplazamientos poblacionales procedieron, básicamente, desde las regiones altas de los departamentos de La Libertad, Cajamarca y Amazonas. Si bien este fenómeno venía ocurriendo desde muchas décadas atrás y generalmente motivado por la leva del Ejército para resguardar la frontera con Colombia (San Román, 1994), fue con la construcción de las vías de penetración que el desplazamiento poblacional a la Amazonía se masificó. El principal móvil de estos desplazamientos poblacionales era la necesidad de poseer tierras en un contexto de hacendados que dominaban la economía en las

zonas altoandinas en detrimento de las comunidades. Durante los años 60, el poblador andino comenzó la colonización masiva de la Amazonía básicamente para explotar los recursos forestales y establecer áreas de cultivo. Para la década de 1970, con el descubrimiento de yacimientos petrolíferos, se produjo una segunda ola migratoria hacia los llanos amazónicos en busca de mejoras laborales. En cambio, según señala Limachi (2009), desde los 80 hasta inicios de los 90, durante el auge del cultivo de la coca y del narcotráfico, se acentuaron aún más los desplazamientos poblacionales de la sierra hacia los centros de mayor producción cocalera; lamentablemente, en este caso, también se trasladó de la sierra a la selva la violencia terrorista de Sendero Luminoso y del MRTA.

Un hecho significativo de esta situación ha sido el cambio en la percepción de los naturales, tanto criollos como nativos, respecto del migrante andino a quien despectivamente llamaban “maldito shishaco”. En la actualidad, muchos de esos criollos, motivados por una visión progresista de la Amazonía, han tomado conciencia del importante rol del serrano o shishaco para el crecimiento económico de la región, básicamente dedicándose a labores agropecuarias y forestales en las primeras décadas, para posteriormente incursionar en algunas actividades agroindustriales (Valle, 2012). Una vez en su rol de chakana, el migrante ha transformado la cultura amazónica.

3.1.3 El wakcha migrante interno a las capitales regionales

Esta forma de desplazamiento interno no ha recibido la debida atención de las ciencias sociales en el siglo XX, como sí sucedió con los dos casos anteriores. Esta forma de migración ha ocurrido siempre, aunque a menor escala, motivada por las mismas razones, ya que en las zonas rurales la población ha tenido menores oportunidades de progreso debido a la crisis de las actividades agropecuarias tradicionales. Este desplazamiento poblacional ha crecido en consonancia con la importancia que fueron cobrando como centros de administración las capitales de regionales. En ese sentido, el proceso de descentralización de las políticas gubernamentales del Estado ha contribuido a la atracción de la población rural hacia estos centros regionales de gobierno (INEI, 2015).

En ese sentido, como el proceso de descentralización ha sido nulo o lento durante gran parte del siglo XX, la migración interna regional se aceleró en la década de 1990, con la implementación del modelo económico neoliberal del gobierno de Fujimori (1990 al 2001). Informa la Contraloría General de la República (CGR, 2014) que, aunque el gobierno previo de Alan García (1985-1990),

en su último año, en el difícil contexto económico, político y social y de violencia terrorista, ya había emprendido un proceso acelerado de regionalización, fue necesario un cambio de Constitución Política para sentar las bases del proceso. Como consecuencia de ello, las regiones se convirtieron en motores de inversión, lo que ha generado desplazamientos poblacionales en múltiples direcciones al interior del país, según la ejecución de obras (CGR, 2014). Pero, adicionalmente a la búsqueda de mejoras laborales que motivan esta migración, el área educativa ha sido factor determinante. Con la implementación de la Ley Orgánica de Educación Pública 9359 de 1941, que establecía cuatro niveles de educación (inicial, primaria común, secundaria común y técnica, y superior), mayor población tuvo acceso a estos (Chiquilín, 2011). En efecto, con la creación de nuevos centros de educación común o técnica, de centros superiores de estudios, técnicos o universitarios, en las capitales regionales, las familias que no cuentan con los recursos económicos necesarios para brindarles a sus hijos una educación superior en algún centro superior en Lima optan por enviar a sus hijos a esos centros regionales o por trasladarse a las periferias de estas ciudades donde construyen sus viviendas de manera informal, tal como ocurre con la ciudad de Lima (CGR, 2014).

3.1.4 El wakcha migrante interno del retorno al terruño

Otra variante del wakcha héroe o migrante interno es el migrante de la primera o segunda ola que decide regresar a su lugar de origen después de décadas de ausencia. En este caso, lo que fue su allá-entonces evocado con nostalgia permanente desde su ancestral memoria y aparentemente retorna a su estatuto inicial; sin embargo, en la medida en que lleva consigo los nuevos códigos que ha asimilado en lo que fue su aquí-ahora, resulta un ser extraño marcado por su forasterismo ahora en el espacio que él no ha dejado de considerar como suyo. Esta condición resulta mucho más desgarradora porque será la evidencia de que su nostalgia, su “soledad cósmica”, lejos de desaparecer con el regreso, se acentúa (Cornejo, 2004). Un caso significativo que ilustra esta condición del wakcha héroe es el caso de Lurgio Gavilán (2017).

Los recuerdos son como un viaje a través del tiempo infinito, es volver a la tierra que te vio llorar, crecer y reír. Caminé por estos lugares, subí por esas montañas de Tambo, a pie, a veces descalzo o con zapato de jebe, y ahora estoy aquí mirando las huellas que dejé, tal vez cuando muera ya no venga mi alma porque ya estoy repasando los caminos andados aunque todavía esté vivo. Siento que se me ha ido el tiempo muy rápido.

Entonces me vienen el deseo de volver la mirada atrás y recordar las cosas pasadas que permanecen tatuadas. Así pienso mientras miro, los pueblos, el horizonte, los ichus meciéndose con el viento de la mañana (pp. 189-190).

Tal vez explique la acentuación de ese forasterismo en este wakcha héroe la fragmentación de pacha en su experiencia vital en el espacio ajeno donde ha vivido. El traslado geográfico implica también la escisión entre los dos componentes del concepto, vale decir, espacio y tiempo; el desplazamiento geográfico de su allá hacia su aquí sentará también, irremediamente, la diferencia entre su entonces y su ahora. El tiempo del retorno (su ahora), aunque el individuo se encuentre nuevamente en lo que fue su allá de migrante, será irreconciliable con el tiempo de su memoria (su entonces).

3.1.5 El wakcha migrante externo

Un segundo grupo de wakcha héroe o migrante está conformado por los que salieron fuera del territorio peruano. En este caso, el proceso se acrecentó exponencialmente desde finales de los años 80, cuando la guerra interna y la crisis económica complicaron la situación del país, según informan la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), el Instituto Nacional de Estadísticas e Informática (INEI), la Superintendencia Nacional de Migraciones (Migraciones) y el Ministerio de Relaciones Exteriores (RREE) (OIM *et al.*, 2018). Según dicho informe, de 1990 a 2017, alrededor del 10% de la población peruana ha migrado al exterior y no ha retornado. La cifra exacta que ofrece este organismo es de 3 089 123 personas. Por lo general, los nacionales emigran a Norteamérica, Europa, Asia y países vecinos de Sudamérica. Según estos destinos finales del migrante externo, propondremos dos tipos.

3.1.6 El wakcha migrante de países hispanoparlantes

El informe de la OIM *et al.* (2018) indica que alrededor del 73% de la población migrante se desplaza a países de habla hispana de preferencia. Entre estos, los que albergan a la mayor parte son Chile con el 28,7%, Bolivia con 15,2%, mientras que Ecuador ocupa el tercer puesto con 11,6%; a su vez, entre los países hispanos no fronterizos, España alberga al 8,2% de los migrantes peruanos, mientras que Argentina alberga al 3,8%. Podríamos deducir que la preferencia por estos países se debe a las cercanías socioculturales con raíces históricas comunes relacionadas con la cosmovisión andina además del idioma. Estos datos resultan

relevantes porque el choque cultural del migrante no será tan dramático, ya que en cierto sentido podríamos equipararlo con la experiencia del traslado de la sierra a Lima. Al respecto, para el caso de los migrantes andinos peruanos en Chile, Márquez y Correa (2015) concluyen que el desarraigo deviene en posibilidad de fortalecimiento de los lazos sociales, pero también de construcción de identidad siempre inacabada, flexible a la diversidad cultural.

3.1.7 El wakcha migrante de países no hispanoparlantes

Si bien es cierto que la gran mayoría de estos migrantes no proceden de poblaciones andinas directamente, sí son descendientes de primer o segundo grado de los migrantes andinos a la capital. Entre estos migrantes que prefieren destinos no hispanos, según el informe en cuestión, Estados Unidos ocupa el primer lugar, pues alberga al 30,9% de migrantes. En este país, las ciudades de residencia preferida de los peruanos son Nueva Jersey, Nueva York, Miami y Los Ángeles. El segundo lugar lo ocupa Italia con un 10%, seguido de Japón con 3,9% (SNM, 2018).

Un estudio sobre este tipo de migrante, aunque centrado en el caso de los migrantes peruanos en Estados Unidos, ha sido realizado por Ulla Berg (2016), quien ha hecho un seguimiento a migrantes de comunidades rurales del valle del Mantaro en la ciudad de Huancayo, en Lima y luego en ciudades norteamericanas. En este trabajo la autora realiza un análisis de lo que denomina “experiencias de la movilidad transnacional” del Quino Suyu, conformado por migrantes andinos en el extranjero que han ganado cuotas de poder debido a las remesas que envían a sus familiares, a su importancia numérica en caso de elecciones nacionales y a su elocuencia ante el Estado como para exigir algunos derechos.

Entre sus conclusiones, la autora destaca que el movimiento migratorio se debió a la guerra interna protagonizada por movimientos terroristas como Sendero Luminoso y el Estado. También toma en cuenta la importancia de la flexibilidad del capital y la diferenciación de los mercados laborales globales para la migración peruana. Pero resalta al mismo tiempo que si bien la globalización amplió las posibilidades de movilidad de la mano de obra, también acentuó la separación y segregación de las minorías en los países de destino. Ante una situación semejante, en el caso de los peruanos, los migrantes en suelo norteamericano se han visto en la necesidad de actuar en la producción de su propia circulación, para lo cual deben involucrarse en prácticas comunitarias y performativas que emplean recursos y señales visuales, retóricas y materiales procedentes de su allá-entonces,

con el fin de “producir no solo un conjunto de relaciones sociales sino también un conjunto de imágenes de quiénes son y cómo les gustaría ser vistos en medio del contexto de relaciones y campos sociales” (Berg, 2016. pp. 275-276).

3.1.8 El wakcha migrante externo del retorno

Muchos de estos han decidido retornar al país y al seno del hogar debido a la bonanza económica por la que atraviesa el país. En muchos casos, pese a que siempre enviaron sus remesas, se ha producido una sensación de extrañeza con la familia, específicamente con los hijos a quienes dejaron cuando estos todavía eran niños. Sobre ese retorno, según el informe de migración de la OIM (2018, p. 65), desde 2010 la cantidad de migrantes que regresaban al país se fue incrementando a un ritmo del 8% anual.

Como en el caso del regreso interno, también en estos el acercamiento entre el aquí-ahora y el entonces-allá del wakcha se limita solo al aspecto geográfico; culturalmente ha experimentado una serie de cambios motivados por la influencia de la cultura occidental. Con ello, este tipo de huérfano descubre que su entonces-allá ha pasado a la dimensión de lo irrecuperable, de lo utópico, como una suerte de arcadia perdida, condición que acentúa el sentimiento de nostalgia, motivo para que experimente una doble escisión: la fragmentación de su ser fragmentado. En su caso, la memoria —su riqueza moral—, que era anclaje para su existencia, ya no le pertenece. De esa manera, este wakcha deviene en eco confuso, en significativo huérfano que flota en la inconmensurabilidad de las semiosferas posmodernas.

Finalmente, considero necesario llamar la atención sobre este tipo de wakcha migrante, ya que resulta problemático para nuestra propuesta de clasificación, la cual está basada en la recuperación del estatuto de chakana para revertir su condición de postergación. Este migrante del retorno, tanto interno como externo, implica más bien un mayor debate respecto de las pertenencias culturales y los desplazamientos poblacionales de los individuos en el contexto de la globalización. Al abandonar su aquí-ahora para recuperar su allá-entonces, devienen significantes flotantes, desarticulados, ya que la recuperación del espacio no es suficiente para recobrar su estatuto original que corresponde a otro tiempo, al entonces. Como casos de estudios llamo la atención sobre los distintos testimonios y experiencias de vida que se hacen populares mediante las redes sociales.

Conclusiones

- La racionalidad del wakcha héroe o migrante es de carácter mítico, ya que es heredero de una sabiduría ancestral que se enmarca en la cosmovisión andina.
- Debido a los distintos procesos de decantación simbólica que realiza el wakcha héroe o migrante en el nuevo espacio adonde se ha trasladado, sobre la base de sus propios códigos cognitivos pertenecientes a su racionalidad mítica, actualiza su estatuto de correspondencia respecto de la poderosa divinidad andariega de la tradición oral andina que corrige el orden cósmico que previamente ha sido alterado.
- El lugar de destino del desplazamiento poblacional constituye un criterio válido para clasificar la categoría del wakcha, ya que es precisamente en su lugar de destino donde será reempoderado para producir un pachacuty personal que alterará el aquí-ahora donde se ha asentado.
- Resulta problemática la figura del wakcha del retorno debido a que al volver a desprenderse de su aquí-ahora para regresar a lo que fue su allá-entonces, se acentúa su situación de extrañeza. En vez de conservar su estatuto de chakana que ha recobrado, más bien la vuelve a perder.

Notas

- 1 Para explicar el proceso de descubrimiento de la significación, Jaques Fontanille (2001) propone cuatro modos de aprehensión de la realidad o captaciones: la molar, la impresiva, la semántica y la técnica. A cada una de estas captaciones hace corresponder un determinado tipo de racionalidad: la racionalidad informativa, la hedónica, la mítica y la técnica, respectivamente.
- 2 En esta parte es conveniente indicar que para el objetivo del presente trabajo nos basamos en la propuesta de Josef Estermann (1998), respecto de lo que él ha denominado “filosofía andina”. No nos detenemos a discutir su propuesta en términos filosóficos; más bien, consideramos su trabajo en tanto descripción de una forma de pensar fundamentada en lo que venimos denominando racionalidad mítica.
- 3 Cabe señalar que si bien estamos de acuerdo con gran parte de esta definición de la categoría runa, nos atrevemos a objetar un aspecto de esta y es el hecho de que Landeo restringe el concepto a las comunidades quechuahablantes.

Nuestro argumento es de carácter histórico y antropológico, ya que la presencia del español en los Andes por más de cuatro siglos no ha sido obstáculo para que los mismos principios de la racionalidad mítica andina se sigan cultivando en las comunidades con pobladores andinos hispanoparlantes. Además, en la actualidad, existen, a lo largo del territorio nacional, comunidades campesinas enteramente conformadas por pobladores hispanohablantes que no han renunciado a sus costumbres ancestrales, lo que evidencia su racionalidad mítica. Por lo tanto, la constitución del wakcha abarcaría también a pobladores andinos hispanoparlantes, pero que mantienen una racionalidad mítica.

Contribución del autor

John Harvey Valle Araujo ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

John Harvey Valle Araujo es licenciado en Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en proceso de obtener el grado de magíster en Escritura Creativa en esta misma casa de estudios. Ha publicado *Derroteros de la soledad: el wakcha en el relato andino de tradición oral* (Lima, Ediciones Copé, 2013) y “Los recursos de la narración perturbadora como rasgos de referencialidad de la ficción narrativa” en el *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* (2019).

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. (1961/1994). La soledad cósmica en la poesía quechua. En *La literatura de ideas en América Latina* (91-101). Colihue.
- Bértoli, F. y Portocarrero, F. (1968). *La modernización y la migración interna en el Perú*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Condori, B. y Gow, R. (1976). *Kay pacha*. Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”.

- Contraloría General de la República. (CGR, 2014). *Estudio del proceso de descentralización en el Perú*. Lima: Contraloría General de la República.
- Cornejo, A. (2004). Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. En W. Kapsoli (comp.), *Zorros a fin del milenio. Actas y ensayos del seminario sobre la última novela de José María Arguedas* (41-52). Universidad Ricardo Palma.
- Cotari, D., Mejía, J. y Carrasco, V. (1978). *Diccionario aymara-castellano y castellano-aymara*. Instituto de Idiomas Maryknoll.
- Chuquilin, J. (2011). La educación secundaria en Perú y sus profesores: cambios y continuidades. *Educación*, 35(2), 1-39. <https://www.redalyc.org/pdf/440/44021172005.pdf>
- Depaz, Z. (2014). Experiencia cósmica y dinámica social en el manuscrito de Huarochiri. *Red Universitaria sobre Derechos Humanos y Democratización para América Latina*, 3(5), 25- 41. <https://docplayer.es/42125844-Experiencia-cosmica-y-dinamica-social-en-el-manuscrito-de-huarochiri.html>
- Estermann, J. (1998). *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Abya-Yala.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica.
- Fuller, N. (2002). El papel de las clases medias en la producción de la identidad nacional. En N. Fuller (ed.), *Interculturalidad y política. Desafíos y posibilidades* (419-440). Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Gavilán, L. (2016). *Memorias de un soldado desconocido* (2.^a edición). Instituto de Estudios Peruanos.
- Golte, J. y Adams, N. (1990). *Los caballos de Troya de los invasores: estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Instituto de Estudios Peruanos.
- González, D. (1608/ 1952). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática y Organismo Internacional para las Migraciones (2015). *Migraciones internas en el Perú a nivel departamental*. Organismo Internacional para las Migraciones.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi.
- Landeo, P. (2010). *Categorías andinas para una aproximación al willakuy umallanchikpi kaqkuna (seres imaginarios del mundo andino)*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

- Lienhard, M. (2005). La cosmogonía poética en los waynos quechuas tradicionales. *Acta Poética*, 26(1-2), 485-513. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2005.1-2.180>
- Limachi, L. (2009). Procesos migratorios en la Amazonía peruana: una mirada a las migraciones internacionales. En L. Aragón (ed.), *Migração Internacional Pan-Amazônia* (197-113). NAEA/UFPA.
- Lira, J. y Mejía, M. (2008). *Diccionario quechua-castellano. Castellano-quechua*. Universidad Ricardo Palma.
- Mamani, M. (2019). Yanantin: relación, complementariedad y cooperación en el mundo andino. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8(16), 191-203. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3392>
- Marquez, F. y Corre, J. (2015). Identidades, arraigos y soberanías. Migración peruana en Santiago de Chile. *Polis, Revista Latinoamericana*, 14(42), 167-189. https://scielo.conicyt.cl/pdf/polis/v14n42/art_09.pdf
- Matos, J. (2004). *Desborde popular y crisis de Estado (veinte años después)*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Montes, F. (1984). *La máscara de piedra: Simbolismo y personalidad del aymara*. Comisión Episcopal de Educación.
- Morote, E. (1988). *Aldeas sumergidas*. Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”.
- Núñez, B. (junio de 1979). Yanantin: la dualidad andina. En A. Castelli (comp.), *Simposium Ideología y Sociedad en los Andes*. IV Congreso del Hombre y la Cultura Andina.
- Organización Internacional para las Migraciones, Instituto Nacional de Estadísticas e Informática, Superintendencia Nacional de Migraciones, Ministerio de Relaciones Exteriores. (2018). *Perú: Estadísticas de la Emigración Internacional de Peruanos e Inmigración de Extranjeros, 1990-2017*. Organización Internacional para las Migraciones.
- Platt, T. (1976). *Espejos y maíz: temas de la estructura simbólica andina*. Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.
- Prévôtel, A. (2016). Imitar el libro impreso. La *Nueva corónica* y las convenciones editoriales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XLII(84), 53-68. <http://www.jstor.org/stable/44474254>
- Quispe-Agnoli, R. (2007). Prácticas indígenas de la resistencia: sujetos de la escritura

y el saber en los Andes coloniales. *Revista Iberoamericana*, LXXIII(220), 415-436. <https://revista-eroamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5336/5493>

Rodríguez, J. (2015). *Determinantes de la migración interna y su incidencia en el nivel de vida de la población peruana: periodo 2000-2012*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Trujillo].

San Román, J. (1994). *Perfiles históricos de la Amazonía*. CETA-CAAAP-IIAP.

Schlickers, S. (2015). *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine*. Peter Lang.

Valle, J. (2013). *Derroteros de la soledad: el wakcha en el relato andino de tradición oral*. Ediciones Copé.

Yamada, G. (2012). Patrones de migración interna en el Perú reciente. En C. Garavito e I. Muñoz (ed.), *Empleo y protección social* (91-124). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**Los nombres de aves en el castellano andino de Chota:
un enfoque etnolingüístico**

*Names of birds in the Andean Spanish of Chota:
An Ethnolinguistic Approach*

Wilmer Burga Muñoz

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

wilmer.burga@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8913-8385>

Resumen

El presente artículo estudia las denominaciones de los nombres de aves del castellano andino de Chota desde un enfoque etnolingüístico. En tal sentido, se busca evidenciar las lenguas originarias y los procesos lingüísticos presentes en la formación de los nombres de estas denominaciones. Asimismo, se evidencia la representación simbólica que estas aves tienen en la cosmovisión de los hablantes de Chota.

Palabras clave Nombres de aves, castellano andino, enfoque etnolingüístico, filiación lingüística, procesos lingüísticos, representación simbólica

Abstract

This research study the denominations of the names of the birds of the Andean Spanish in Chota from an ethnolinguistic approach. In this sense, it seeks to demonstrate the native languages and the linguistic processes present in the formation of names in these denominations. Likewise, the symbolic representation that these birds have in the world view of the Chota speakers is evidenced.

Keywords Birds names, Andean Spanish, ethnolinguistic approach, linguistic affiliation, linguistic process, symbolic representation

Fecha de envío: 13/11/2020 **Fecha de aceptación:** 3/3/2021

1. Introducción

La provincia de Chota, en el departamento de Cajamarca, es un lugar donde existe la convergencia de varias culturas a través de diversos vestigios arqueológicos¹, y se evidencia la confluencia de lenguas extintas como el cat, el den, el culle, el yunga, el aimara y el quechua que solo existen en topónimos²; sin embargo, el quechua es más evidente como sustrato³ dentro del castellano andino en general. En ese sentido, se han realizado varios trabajos en toponimia, pero ninguno que solamente aborde el tema de las denominaciones de aves del lugar objeto de estudio. Por ello, en este trabajo interesa evidenciar las lenguas originarias y procesos lingüísticos que subyacen en la formación de los nombres de aves; por ejemplo, en los casos como *mulloshingo*, *chuquia*, *liwín* y *potocha*, que son peculiares por el contacto cultural y lingüístico.

En este sentido, uno de los primeros registros acerca de las aves fue realizado por Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, obispo de la diócesis de Trujillo (Tumbes, Piura, Lambayeque, La Libertad, Cajamarca, Amazonas y San Martín), entre los años 1779 y 1788, quien resalta por su afán social, cultural y humanista. En consecuencia, realizó una colección valiosa y colorida de los registros de avifauna del norte del Perú de trascendencia histórica (Macera, Jiménez, y Franke, 1997).

Asimismo, Cerna (2015), en su investigación, plantea como hipótesis que muchos nombres con los que el quechuahablante de Cajamarca designa la realidad están motivados por cuestiones onomatopéyicas. De esta manera, analiza algunos nombres como *cukuli*, *liwín*, *pishspi*, *paca-paca*, *qarqacha*, *putilla*, *tuku*, *turriche* y *waycharw*, para concluir que todos los términos que tienen un carácter fonosimbólico son motivados. Por lo tanto, son motivados las denominaciones de los animales y naturaleza.

Por último, Cancino (2019) explica que en la formación de nombres del quechua de La Unión interviene procesos morfológicos y fonológicos: derivación afijal y no afijal, reduplicación, lexicalización y composición; y bajamiento vocálico, despalatatización, fricativización y sonorización, respectivamente. Algunos de estos procesos posiblemente también se den en la formación de nombres de aves del castellano andino, lo cual compete estudiar.

2. Marco teórico

2.1. Etnolingüística: lengua, cultura y etnicidad

Una de las disciplinas lingüísticas que permite estudiar el lenguaje vinculado a determinados grupos sociales y culturales es la etnolingüística. Para Guizzeti, citado por Casado (1991), el objeto de estudio de la etnolingüística está constituida por las relaciones que se dan entre las “estructuras idiomáticas” y aquello que “los pueblos expresan según sus pautas” (p. 39). En este sentido, la lengua dentro de una comunidad lingüística determinada expresa el bagaje cultural de sus miembros y la experiencia que estos han adquirido. No hay lengua en el mundo que no manifieste una sapiencia de hechos culturales como costumbres, tradiciones, ritos, hábitos, actitudes y creencias. De allí la utilidad de la lengua para la etnicidad al ser considerada fundamental en el origen étnico de un grupo social (Siegel, 2018).

2.2. Aspectos culturales y lingüísticos en Chota

La historia cultural y lingüística en el área de Chota, hasta donde se dispone, evidencia la presencia o el contacto de diferentes culturas como Pacopampa, Chavín, Chetilla, Wari, Mochica, Huambos e Inca en diferentes etapas de la época precolombina hasta antes de la conquista española en 1532 (Rosas y Shady, 2017; Alarcón, 1991-1992; Watanabe, 2001). En este mosaico de contacto cultural no solo existen vestigios arqueológicos como evidencia de su presencia en este lugar; sino también rastros lingüísticos en el campo de la onomástica, lo que permite explicar el léxico que no corresponde a la lengua materna española de los actuales habitantes. Se han encontrado evidencias de la lengua culle (Andrade-Ciudad, 1999) y su relación con la cultura Chavín (Flores, 2012); asimismo, existen evidencias en relación con la lengua mochica (De la Carrera, 1644, Middendorff, 1960, citado por Berríos, [1985] 2016); y, evidencias de la lengua quechua que sirvió como medio de dominio por la cultura Inca, pero se remonta al protoquechua en relación con la cultura Wari (Isbell, 2010).

2.3. Lenguas originarias y castellano andino

La convergencia histórico-cultural y lingüística conlleva a precisar qué se entiende por lenguas originarias. Por lenguas originarias se entiende “como todas aquellas que son anteriores a la difusión del idioma castellano o español y que se preservan y emplean en el ámbito del territorio nacional” (Ministerio de Educación,

2018, p. 5). Mientras que, el castellano andino se define como una “subvariedad de este conglomerado dialectal, en la medida en que comparte algunos rasgos con el castellano andino sureño y surcentral, de base quechua y aimara, pero también muestra características propias [...] que tiene su propia lógica y organización” (Andrade-Ciudad, 2016, p. 72).

3. Metodología

La investigación es de tipo cualitativo, y la muestra está conformada por 28 colaboradores entre hombres y mujeres mayores de 60 años de la ciudad y de seis centros poblados del distrito de Chota de la provincia del mismo nombre, Cajamarca. El corpus está constituido por un total de 39 ornitónimos recogido de fuentes lexicográficas (*Cajachismos. Nuestra laya de hablar* [2008] de Homero Bazán Zurita, *Cajamarquinismos* [1979] de Luis Iberico Mas, *Monografía de la provincia de chota* [1962] de Alejandro Medina Valderrama, *El castellano de Chota: chotanismos* [2016] de Marco Carbajal Atencio, y *Arqueología de Cajamarca: expedición al Marañón, 1937* [2004] de Julio C. Tello) y del estudio de campo mediante una entrevista no estructurada *in situ* con una grabadora Sony para recopilar información que los hablantes conocen acerca de las aves. Por ello, se ha viajado al lugar objeto de estudio en tres oportunidades, entre 2019 y 2020.

4. Resultados y discusión

4.1. Filiación lingüística de los nombres de la avifauna del castellano andino

La filiación lingüística de la avifauna de Chota, en el castellano andino, presenta su origen en la lengua quechua de la variedad de Cajamarca Cañaris (Quesada, 1976; Cerna, 2015), mochica (De la Carrera, 1644, Middendorff, 1960, citado por Salas, 2002) y culle (Martínez compañón, citado por Torero, 2002). Así, mediante las fuentes etimológicas y el análisis lingüístico, se ha logrado evidenciar que un grupo de nombres de la avifauna del castellano andino es de origen quechua, como se muestra en la siguiente tabla de ornitónimos.

Tabla 1.

Nombres de aves de filiación quechua

Ornitónimo	Etimología quechua	Glosa	Nombre científico
1. Cargacha	<i>qarqacha</i>	‘Pájaro carpintero’	<i>Colaptes rupícola</i>
2. Chuquia	<i>chukyay</i>	‘Zorzal chiguanco’	<i>Turdus chiguanco</i>
3. Guayana	<i>wayanay</i>	‘Golondrina blanquiazul’	<i>Pygochelidon cyanoleuca</i>
4. Huachupishpe	<i>uchu + pishpi</i>	‘Fringilo peruano’	<i>Phrygilus punensis</i>
5. Huaichao	<i>waychaw</i>	‘Arriero de pico negro’	<i>Agriornis montanus</i>
6. Huanchaco	<i>wanchaku</i>	‘Pastorero peruano’	<i>Sturnella belicosa</i>
7. Liclic	<i>liq(i)liq(i)</i>	‘Avefría andina’	<i>Vanellus resplendens</i>
8. Liwin	<i>lliwín</i>	‘Ave no identificada’	<i>Especie no identificada</i>
9. Mulloshingo	<i>mullu + shinku</i>	‘Gallinazo de cabeza roja’	<i>Cathartes aura</i>
10. Pachatuco	<i>pacha + tuku</i>	‘Lechucita peruana’	<i>Glaucidium peruanum</i>
11. Potocha	<i>*putu + cha</i>	‘Perdiz’	<i>Nothoprocta ornata</i>
12. Quihuela	<i>quiwlla</i>	‘Gaviota andina’	<i>Chroicocephalus serranus</i>
13. Quinde	<i>quinti</i>	‘Picaflor o colibrí’	<i>Boissonneaua matthewsii</i>
14. Quienquien	<i>kingen / kinkin</i>	‘Urraca verde’	<i>Cyanocorax yncas</i>
15. Shingo	<i>shinku</i>	‘Gallinazo de cabeza negra’	<i>Coragyps atratus</i>
16. Suekcha	<i>*sueqcha</i>	‘Ave no identificada’	<i>Especie no identificada</i>
17. Torricha	<i>turricha</i>	‘Cucarachero común’	<i>Troglodytes aedon</i>
18. Tuco	<i>tuku</i>	‘Búho americano’	<i>Bubo virginianus</i>

Como se observa, muchos nombres de aves del castellano andino tienen su origen en el quechua, lengua originaria con mayor incidencia lingüística y cultural en Chota. Sin embargo, el castellano andino no solo presenta léxico de filiación quechua, sino también nominaciones que combinan la lengua originaria quechua con la lengua impuesta posteriormente.

Tabla 2.

Nombres de aves de origen híbrido (quechua-castellano)

Ornitónimo	Etimología. q.-cast.	Glosa	Nombre científico
1. Chinalinda	<i>china + linda</i>	'Caracara cordillerano'	<i>Phalcobaenus megalopterus</i>
2. Indiopishgo	<i>indio + pishqu</i>	'Gorrión de collar rufo'	<i>Zonotrichia capensis</i>

Como se observa, los nombres tienen como parte de su etimología a palabras del quechua tal como *china* 'muchacha' y *pishqu* 'pájaro'; mientras que 'linda' e 'indio' como nombres del español; por ello, presentan una etimología híbrida.

Asimismo, existen algunas denominaciones de la avifauna de procedencia mochica. En la revisión etimológica de autores como De la Carrera (1644) y Middendorff (1960, citado por Salas, 2002), se han encontrado evidencias para considerar que, en el lugar objeto de estudio, existió también influencia de esta cultura y por ende de su lengua, como se presenta en la siguiente tabla de ornitónimos.

Tabla 3.

Nombres de aves de filiación mochica

Ornitónimo	Etimología mochica	Glosa	Nombre científico
1. Chilala	<i>chi + lá</i>	'Hornero de pata pálida'	<i>Furnarius cinnamomeus</i>
2. Chisco	<i>chisko</i>	'Sinsonte colilargo'	<i>Mimus longicaudatus</i>
3. Cucula	<i>cucu:li</i>	'Tórtola melódica'	<i>Zenaida meloda</i>

De estos ornitónimos, se puede decir que el nombre *chilala* ha sido asociado al verbo *chi* 'estar' y al nombre *lá* 'agua' del mochica, partiendo del conocimiento de los colaboradores quienes explican que esta ave necesita estar cerca de un manantial de agua o pozo de barro para construir su nido de este material, que se parece a un horno rústico de pan. Asimismo, en cuanto al nombre *chisco*, ha sido registrado por Middendorff, citado por Salas (2002), como *chisko* 'tordo'; sin embargo, en el lugar de estudio, encontramos el nombre tordo en alusión a otra ave y *chisco* en referencia al ave registrada por el autor citado, lo que evidencia el mochiquismo

en los castellanohablantes. Por último, el nombre *cucula* está en relación con el peruanismo *cuculí* y ha sido analizado por Cerrón-Palomino (1989) y Salas (2012) como un nombre de origen mochica.

Otra lengua que presenta evidencia histórica y lingüística, sobre todo en toponimia, es la lengua culle; sin embargo, en la denominación de aves no se ha logrado encontrar evidencias contundentes. No obstante, se ha encontrado el nombre *pitchón* del culle *pichuñ*, que alude a las crías del ave en el español, pero en el lugar objeto de estudio hace alusión a una variedad de aves que alude al indiopishgo, huachupishpe y otras aves sobre todo perjuiciosas. Por ello, a pesar de haber encontrado un solo nombre, se ha considerado dentro del estudio.

En esta indagación etimológica, no todas las denominaciones de las aves evidencian una relación etimológica con una de las lenguas originarias con incidencia histórica y lingüística en el lugar objeto de estudio; más bien, varios de estos nombres presentan un origen desconocido o en rara excepción se puede asociar a otra lengua que no tiene ningún vestigio histórico o lingüístico en el lugar de estudio y no se ha encontrado mayores datos, o en otros casos, algunos de estos nombres son propios del castellano andino.

Tabla 4.
Nombres de aves de origen desconocido

Ornitónimo	Glosa	Nombre científico
1. Chiroca	‘Pico grueso de vientre dorado’	<i>Pheucticus chrysogaster</i>
2. Choroco	‘Cucarachero ondeado’	<i>Campylorhynchus fasciatus</i>
3. Garcita	‘Garza bueyera’	<i>Bubulcus ibis</i>
4. Pugo	‘Paloma de puntas blancas’	<i>Leptotila verreauxii</i>
5. Putilla	‘Mosquetero bermellón’	<i>Pyrocephalus rubinus</i>
6. Turca	‘Paloma torcaza’	<i>Patagioenas oenops</i>

En relación con los datos, solo el nombre *chiroca* está en relación con *chiroque* de la lengua tallán, un antropónimo que significa ‘cantor, brabucón’ (Cruz-Villagas, 1982), de los pueblos originarios de Piura; asimismo, esta misma ave también es conocida como *chiroca* en Piura (Puig-Tarrats, 2007) y como *chiroque* en Lambayeque. Por otra parte, los nombres *pugo* y *choroco* son propios del castellano

andino, y han llegado a lexicalizarse en el área norperuana a partir de las voces onomatopéyicas que emiten estas aves. No obstante, no se puede decir que todos los nombres de aves que derivan de voces onomatopéyicas son propios del castellano andino mediante reglas fonético-fonológicas y de gramaticalización para lexicalizarse, como tuco, huaychao, torricha, cargacha, puesto que muchos de estos nombres tienen su origen en el quechua, lengua que se caracteriza por ser fonosimbólica (Cerna, 2015).

Por último, se ha encontrado un grupo de orinitónimos que proceden del español o castellano, que a su vez tienen su origen en una lengua europea como árabe o latín, como se evidencia en la siguiente tabla.

Tabla 5.
Nombres de aves de filiación español

Ornitónimo	Etimología mochica	Glosa	Nombre científico
1. Canario	<i>lat. canarius</i>	‘Chirigüe azafranado’	<i>Sicalis flaveola</i>
2. Chotacabras	<i>lat. caprimulgus</i>	‘Chotacabras’	<i>Nyctidromus albicollis</i>
3. Guardacaballos	<i>germ. warda y lat. caballus</i>	‘Garrapatero de pico estriado’	<i>Crotophaga sulcirostris</i>
4. Halcón	<i>lat. falco -onis</i>	‘Halcón peregrino’	<i>Falco peregrinus</i>
5. Periquito	<i>dim. esp. pero</i>	‘Periquito esmeralda’	<i>Forpus coelestis</i>
6. Patito	<i>ár. hisp. patt</i>	‘Mosquero de agua’	<i>Sayornis nigricans</i>
7. Tordo	<i>lat. turdus</i>	‘Tordo de matorral’	<i>Dives warszewiczi</i>
8. Tortolita	<i>lat. turtur</i>	‘Tortolita peruana’	<i>Columbina cruziana</i>
9. Zorzalito	<i>ár. hisp. zurzál</i>	‘Zorzal grande’	<i>Turdus fuscater</i>

En suma, en la denominación de la avifauna de los castellanohablantes de Chota, los nombres de la avifauna se vinculan con las lenguas quechua, mochica y culle, que a su vez tienen incidencia histórica de los pueblos originarios. Asimismo, un grupo menor de denominaciones son de origen desconocido y propias del español o castellano. Por ende, es plausible afirmar aspectos etnolingüísticos léxicos enraizados en los hablantes del castellano andino norperuano, puesto que estos rasgos lingüísticos los hace particulares como grupo social.

3.2. Procesos morfológicos en los nombres de la avifauna

Un mecanismo de formación de los nombres de la avifauna, en el castellano andino, son los nombres compuestos. Este mecanismo es la unión de dos lexemas que al fusionarse forman una sola palabra por yuxtaposición o parasíntesis (Varela, 2018). En este sentido, la formación de nombres de la avifauna de Chota se realiza por yuxtaposición; en esta fusión es evidente la composición de nombre más adjetivo o viceversa, siguiendo la siguiente regla: N + ADJ = N COMP. Asimismo, se tiene el mecanismo de nombre más nombre, siguiendo la regla: N1 + N2 = N COMP. Por último, otro mecanismo es la composición mediante verbo más nombre, teniendo como regla: V + N = N COMP. A continuación, la siguiente tabla sintetiza estos mecanismos mencionados.

Tabla 6.

Formación de nombres de aves por composición

Composición nombre + adjetivo = N COMP	Nombre científico
china (N) + linda (ADJ) = Chinalinda	<i>Phalcobaenus megalopterus</i>
indio (ADJ) + pishgo (N) = Indiopishgo	<i>Zonotrichia capensis</i>
mullo (ADJ) + shingo (N) = Mulloshingo	<i>Cathartes aura</i>
Composición nombre + nombre = N COMP	Nombre científico
huachu (N1) + pishpe (N2) = Huachupishpe	<i>Phrygilus punensis</i>
pacha (N1) + tucu (N2) = Pachatucu	<i>Glaucidium peruanum</i>
Composición verbo + nombre = N COMP	Nombre científico
chi (V) + la (N) + la (N) = Chilala	<i>Furnarius cinnamomeus</i>
chota (V) + cabras (N) = Chotacabras	<i>Nyctidromus albicollis</i>
guarda (V) + caballo (N) = Guardacaballo	<i>Crotophaga sulcirostris</i>

En cuanto a los datos, se evidencia que la palabra *chinalinda* tiene una combinación que es más regular en castellano al escribir el adjetivo pospuesto al nombre; mientras que en *indiopishgo* y *mulloshingo* son más regulares en quechua, ya que el adjetivo está antepuesto al nombre. Asimismo, en los nombres *huachupishpe* del quechua *uchupishpe* o de *uchupispis* ‘pájaro que se alimenta de ají’ y *pachatucu* ‘ave nocturna’ (Quesada, 1976) son una combinación propia del quechua y que

perdura en el castellano andino. Por último, la palabra *chilala* tiene origen mochica, aunque no se ha encontrado más evidencias que sigan este proceso de formación morfológica. De igual forma, se tienen dos palabras propias del español: *chotacabras* y *guardacaballo*, que siguen una formación de verbo más nombre.

Otro de los mecanismos es la reduplicación, es decir, la repetición de la base, formando una sola palabra (Escandell, 2014). De este modo, los nombres de la avifauna que singuen este mecanismo presentan la siguiente regla: N1 + N1 = RED. Esta reduplicación es de carácter onomatopéyico.

Tabla 7.

Formación de los nombres de aves por reduplicación

Reduplicación onomatopéyica (N1 + N1 = RED)	Nombre científico
Lic (N1) + lic (N1) = Liclic (RED)	<i>Vanellus resplendens</i>
Quien (N1) + quien (N1) = Quienquien (RED)	<i>Cyanocorax yncas</i>

Asimismo, se ha encontrado un grupo de nombres de la avifauna que se forman mediante la derivación sufijal, cuya formación consiste en agregar sufijos a la base (Varela, 2018). En tal sentido, la formación de nombres de las aves de Chota sigue las siguientes reglas: N + SUF. = N DER y S. ONOMAT + SUF = N DER. De esta manera, el nombre derivado (N DER) al constituirse por un nombre (N) o sonido onomatopéyico (S. ONOMAT) presenta un sufijo (SUF) -ito/a del español y -cha del quechua.

Tabla 8.

Formación de los nombres de aves por derivación

Formación de palabras mediante derivación	Nombre científico
garc (N) + -ita (SUF) = Garcita	<i>Bubulcus ibis</i>
pat (N) + -ito (SUF) = Patito	<i>Sayornis nigricans</i>
periqu (N) + -ito (SUF) = Periquito	<i>Forpus coelestis</i>
tortol (N) + -ita (SUF) = Tortolita	<i>Columbina cruziana</i>
zorzal (N) + -ito (SUF) = Zorzalito	<i>Turdus fuscater</i>
poto (N) + -cha (SUF) = Potocha	<i>Nothoprocta ornata</i>
carga (S. ONOMAT.) + -cha (SUF) = Cargacha	<i>Colaptes rupicola</i>
sueq (S. ONOMAT.) + -cha (SUF) = Suekcha	<i>Especie no identificada</i>
torri (S. ONOMAT.) + -cha (SUF) = Torricha	<i>Troglodytes aedon</i>

Respecto a los datos, ambos diminutivos tienen un rasgo afectivo, aunque en el quechua presenta un matiz despectivo, puesto que los hablantes explican que son aves perjudiciales, ruidosas o de mal agüero.

Por último, se tiene el proceso de lexicalización, mediante reglas fonético-fonológicas, para formar palabras que luego se introducen en el léxico general (Ullman, 1972; Bueno, 1994). De esta manera, se puede observar que los hablantes no utilizan la onomatopeya tal como la escuchan; más bien, recurren a mecanismos de adecuación fonológica hasta llegar a una lexicalización del sonido onomatopéyico. Siguiendo la propuesta de Bueno (1994), se observan los siguientes cambios hasta llegar al nombre utilizado por los castellanohablantes: *krg* (sonido inarticulado) > *karga* (interpretación lingüística) > *karga* + *tʃa* (adecuación fonológica) > *kargatʃa* (lexicalización) > *cargatʃa* (nombre del ave). Por lo tanto, el primer paso que realiza el hablante es escuchar un sonido inarticulado emitido por el ave, el segundo paso consiste en una interpretación de la onomatopeya, luego una adecuación fonético-fonológica con ciertas adecuaciones silábicas al castellano andino y, por último, la lexicalización.

Tabla 9.

Formación por lexicalización en los nombres de aves

Sonido onomatopéyico	Sonido lexicalizado	Nombre en castellano andino	Glosa
<i>tʃilalalalala</i>	<i>tʃilala</i>	Chilala	‘Hornero de pata pálida’
<i>krg</i>	<i>kargatʃa</i>	Cargacha	‘Pájaro carpintero’
<i>tʃorok</i>	<i>tʃoroko</i>	Choroco	‘Cucarachero ondeado’
<i>tʃukiak</i>	<i>tʃukia</i>	Chuquia	‘Zorzal chiguanco’
<i>kukuli</i>	<i>kukuli</i>	Cuculí	‘Tórtola melódica o cuculí’
<i>waytʃaw</i>	<i>waychao</i>	Huaychao	‘Arriero de pico negro’
<i>liwin</i>	<i>liwin</i>	Liwín	‘Especie no identificada’
<i>liq</i>	<i>liklik</i>	Liclic	‘Avefría andina’
<i>puguuuu</i>	<i>pugo</i>	Pugo	‘Paloma de puntas blancas’
<i>sq</i>	<i>suekcha</i>	Suekcha	‘Especie no identificada’
<i>qen</i>	<i>quien</i>	Quienquien	‘Urraca verde’
<i>turrik</i>	<i>torritʃa</i>	Torricha	‘Cucarachero común’
<i>tukuuu</i>	<i>tuko</i>	Tuco	‘Búho americano’

En resumen, los nombres de la avifauna de Chota siguen ciertos mecanismos en su formación morfológica. En este sentido, se puede encontrar palabras compuestas, por reduplicación, derivación y lexicalización en la denominación de las aves del castellano andino de los hablantes de este lugar.

3.3. Procesos fonológicos en los nombres de la avifauna

La sonorización es uno de los procesos que se explica en los nombres de la avifauna de Chota, pues este proceso se ha dado dentro del mismo quechua norteño. Las investigaciones explican que “la sonorización de las oclusivas tras nasal se encuentra hoy solamente en los dialectos quechuas de Colombia, Ecuador y del norte del Perú (Cajamarca, Ferreñafe, Chachapoyas y San Martín)” (Itier, 2013, p. 239). En ese sentido, revisando a Quesada (2006), el quechua de Cajamarca presenta 23 fonemas consonánticos⁴, de los cuales los fonemas /b, d, g, f/ se dan en palabras procedentes del español. A su vez, el fonema “/g/ ha sufrido cierto grado de asimilación, y ha servido para reemplazar tanto a /k/ como a /q/ en topónimos de origen quechua que actúan como préstamos en el español de la región: *qaračuku > /garačuğu/ *aqukuču > agokuču” (p. 52). Por lo tanto, la sonorización en el quechua de Cajamarca se da por influencia del español y esta se mantiene en el castellano andino en palabras procedentes del quechua. Así, se puede encontrar este proceso en contextos como en la oclusiva uvular sorda /q/ y la oclusiva velar sorda /k/ del quechua al pasar al castellano andino como oclusiva velar sonora /g/. Asimismo, en el contexto de una oclusiva dental alveolar sorda /t/ al pasar a una oclusiva dental alveolar sonora /d/ del castellano andino.

Tabla 10.

La sonorización en los nombres de aves

Sonorización de /q/, /k/ y /t/

Lengua originaria	Castellano andino	Glosa
1. /qarqatʃa/	[kargatʃa]	‘Pájaro carpintero’
2. /indiopiʃqu/	[indiopiʃgo]	‘Gorrión de collar rufo’
3. /muʎuʃinku/	[muʎoʃiŋgo]	‘Gallinazo de cabeza roja’
4. /ʃinku/	[ʃiŋgo]	‘Gallinazo de cabeza negra’
5. /qinti/	[kiŋde]	‘Picaflor o colibrí’

Las palabras consignadas presentan en su estructura un segmento /q/, /k/ y /t/ tras nasal [n] y vibrante [r], lo cual refuerza la hipótesis de la sonorización dentro del quechua; sin embargo, partiendo del sistema fonológico propuesto por Quesada (2006), esta sonorización se daría por el contacto con el español en el castellano andino. A continuación, la regla que corresponde a este proceso.

Regla: [-sonoro] > [+sonoro] / [sonante]_____

El segundo proceso que se evidencia en las denominaciones de la avifauna de Chota es el bajamiento vocálico en cuanto a la altura de la vocal; por ello, también se le conoce como descenso vocálico que consiste en “la variación que presentan los fonemas” (Pérez, 2016, p. 119). Los nombres de aves de Chota presentan este proceso fonológico al pasar de una vocal final cerrada /u/ de una lengua originaria hacia una vocal final media /o/ del castellano andino o de una vocal inicial cerrada /i/ a una vocal inicial media /e/ o de una vocal inicial media /e/ a una central abierta /a/.

Tabla 11.

Bajamiento vocálico en los nombres de aves

Bajamiento vocálico de /u/, /i/

Lengua originaria	Castellano andino	Glosa
1. /muʎuʂinku/	[muʎoʃiŋgo]	‘Gallinazo de cabeza roja’
2. /indiopiʂqu/	[indiopiʃgo]	‘Gorrión de collar rufo’
3. /patʃatuku/	[patʃatuko]	‘Lechucita peruana’
4. /pitʃuñ/	[pitʃón]	‘Especie no identificada’
5. /putu + tʃa/	[potoʃa]	‘Perdiz’
6. /waytʃaw/	[gwaitʃao]	‘Arriero de pico negro’
7. /wantʃaku/	[gwanchaco]	‘Pastorero peruano’
8. /ʂinku/	[iŋgo]	‘Gallinazo de cabeza negra’
9. /turitʃa/	[toritʃa]	‘Cucarachero común’
10. /tuku/	[tuko]	‘Búho americano’
11. /utʃupiʂpi/	[gwatʃupiʃpe]	‘Fringilo peruano’
12. /qinti/	[kiŋde]	‘Picaflor o colibrí’

Como se observa, los fonemas /u/, /i/ del quechua⁵ cambian de punto de articulación al pasar al castellano andino motivados por los contextos fonológicos; por ejemplo, las palabras que terminan en el fonema /u/, /i/ de una lengua originaria cambian a /o/, /e/ en el castellano andino.

El tercer proceso fonológico que se presenta en los nombres de aves del castellano andino de Chota es la despalatalización, que consiste en la pérdida del sonido palatal. De esta manera, los sonidos palatales /ɲ/ y /ɲ̃/, al pasar de una lengua originaria al castellano andino, han cambiado a una lateral alveolar /l/ y una nasal alveolar /n/, respectivamente, en el castellano andino. A continuación, se presenta un cuadro con los nombres que sufren estos procesos fonológicos.

Tabla 12.

La despalatalización en los nombres de aves

Despalatalización de /ɲ/, /ɲ̃/

Lengua originaria	Castellano andino	Glosa
1. /ɲiwɪn/	[ligwɪn]	‘Especie no identificada’
2. /qiwɪɭa/	[kigwɛla]	‘Gaviota andina’
3. /pitʃuɲ̃/	[pitʃón]	‘Especie no identificada’

El cuarto proceso fonológico que han experimentado las palabras de la avifauna de Chota es el reforzamiento que consiste en el refuerzo consonántico que se da solo para [w], [gw] o [ɣw] al inicio de palabra en el español (Calvo-Shadid, 2008). Así, algunas palabras de las lenguas originarias (quechua) que en ataque silábico inician con la semiconsonante [w] se refuerzan con una consonante formando [gw].

Tabla 13.

El reforzamiento en los nombres de aves

Reforzamiento de /w/

Lengua originaria	Castellano andino	Glosa
1. /waytʃaw/	[gwaitʃao]	Arriero de pico negro’
2. /wantʃaku/	[gwanchaco]	‘Pastorero peruano’
3. /wayanay/	[gwajana]	‘Golondrina blanquiazul’
4. /ɲiwɪn/	[ligwɪn]	‘Ave no identificada’
5. /utʃupišpi/	[gwatʃupɪʃpe]	‘Fringilo peruano’
6. /qiwɪɭa/	[kigwɛla]	‘Gaviota andina’

Como se observa, se tiene el proceso de reforzamiento de /w/ en el ataque vocálico de 1 a 6; mientras que, en 5 y 6 se tiene la inserción de /a/ y /e/ respectivamente. Ello se da por razones de eufonía y comodidad articulatoria en el español andino. El último proceso fonológico es la elisión, que consiste en la pérdida de un segmento que estaba representando fonológicamente, pero que ya no se representa en el plano fonético (Obediente, 2007). Así, es evidente la elisión de la semiconsonante /y/ de algunos nombres en el castellano andino.

Tabla 14.

La elisión en los nombres de aves

Elisión de /y/

Lengua originaria	Castellano andino	Glosa
1. /t̃ʃuqyay/	[t̃ʃukia]	‘Zorzal chiguanco’
2. /wayanay/	[gwajana]	‘Golondrina blanquiazul’
3. /liqiliqi/	[liklik]	‘Avefría andina’

Regla: y > Ø / ____#

3.4. Concepción y representación de las aves en la cosmovisión andina

Por último, se ha hecho un análisis etnológico sobre su concepción y representación de las aves. Estas, en la cosmovisión andina, son concebidas a partir de su comportamiento, es decir, las aves que realizan perjuicio en los cultivos son negativas; mientras que las que no afectan los cultivos son concebidas como positivas o, muchas veces, depende de su representación. Por otro lado, no todas las aves, en la cosmovisión andina, tienen una representación simbólica. Por ello, algunas de estas tienden a representar ciertas realidades, como la llegada de la lluvia, la laboriosidad, la prevención del peligro, la plaga para el cultivo, la confrontación entre las personas, el infortunio en el futuro, la visita de un familiar o pariente, y la muerte de una persona. A continuación, presentamos un cuadro que esquematiza lo mencionado.

Tabla 15.
 Concepción y representación de las aves

Concepción

Negativas	Positivas
Cargacha, chiroca, choroco, halcón, huachupishpe, huaichao, indiopishgo, liwín, pachatuco, periquito, pichón, potocha, pugo, shingo, suekcha, torricha, tuco	Canario, chilala, chinalinda, chotacabras, chuquia, cuculí, garcita, guardacaballo, guayana, huanchaco, liclic, mulloshingo, patito, putilla, quienquien, quihuela, quinde, tordo, tortolita, turca, zorzalito
	Representación
Llegada de la lluvia	Cargacha, chuquia, garcita, guayana, liclic, quihuela
Laboriosidad	Chilala
Prevención del peligro	Chilala, liclic
Plaga para el cultivo	Chiroca, indiopishgo, huachupishpe
Confrontación entre las personas	Choroco
Pereza de las personas	Liwín
Infortunio en el futuro	Huaichao, shingo
Visita de un familiar o pariente	Quinde
Muerte de una persona	Pachatuco, potocha, pugo, shingo, suekcha, tuco

Conclusiones

Una de las conclusiones a las que se ha llegado es que los nombres de la avifauna de Chota evidencian una filiación lingüística de las lenguas quechua, mochica y culle. Asimismo, se ha determinado que un grupo de estos nombres son de procedencia castellana y otro grupo son de origen desconocido.

Otra de las conclusiones es que los nombres de la avifauna de Chota para llegar al uso actual presentan procesos lingüísticos: morfológicos y fonológicos. En el primero los nombres se forman a través de yuxtaposición, reduplicación, derivación y lexicalización. Y en cuanto a lo fonológico, mediante el análisis se ha evidenciado la sonorización, bajamiento vocálico, despalatalización, reforzamiento y elisión.

Por último, partiendo del conocimiento cultural de los entrevistados, las aves del lugar objeto de estudio son concebidas como positivas y negativas. Asimismo, muchas de estas aves tienen una representación simbólica en la cosmovisión de los hablantes de Chota.

Notas

- 1 Alarcón (1991-1992) explica la presencia de culturas preíncas como Pacopampa, la más antigua. A continuación, están Chavín, Chetilla, Tiahuanaco, Chimú y finalmente Inca.
- 2 El estudio de Andrade-Ciudad (2010) explica la posible convivencia de las lenguas culle, quechua, den y cat en el área de Cajamarca prehispánica; asimismo, no descarta la posibilidad de una toponimia quechumara, es decir, nombres con rasgos de quechua y aimara como *Lampadén, Marcadén, Cuscudén, Llamadón, Cascadén, Puchudén y Cochadén*, propuestos por Torero en 1989 como toponimia de la lengua hipotética den. En este sentido, otro estudio sobre el panorama actual de la toponimia de Cajamarca (Torres, 2019) evidencia la presencia de topónimos quechua (*Marcopata, Andamayo, Atoctambo, Chontabamba*), culle (*Ushun, Chucumaca, Iraca, Suro, Choloque, Maichil, Muchal*), quechua-culle (*Chucucerca, Shitacucho, Shitapampa, Inamiaco, Cumpampa*), quechua-cat (*Cadmalca*), cat-desconocido (*Huallangate, Susangate, Añalcate, Añicate, Lizcate*), den-desconocido (*Musaden, Llangodén, Paden*) y mochica (*Checopon, Pacan Nique*), mochica-desconocido (*Tuspon, Mazacnique, Yaypon*), culle-mochica (*Chuchupon*) en la provincia de Chota (pp. 251-278). Asimismo, este autor explica que en su análisis toponímico los nombres con rasgos aimara han sido considerados como quechua.
- 3 Dentro de la teoría de los cambios lingüísticos, el sustrato es la conservación de ciertos sonidos o el uso de construcciones idiomáticas cuando un pueblo abandona su lengua nativa e inicia a hablar otra lengua (Alcaraz y Martínez, 2004).
- 4 Sistema consonántico del quechua de Cajamarca propuesto por Quesada (2006): oclusivas (labiales: /p/ (/b/), dentalveolares: /t/ (/d/), palatales: /č/ /č̂/ /j/, velares: /k/ (/g/), uvulares: /q/), fricativas (labiales: (/f/), dentalveolares: /s/, palatales: /š/ /š̂/, velares: /x/), nasales (labiales: /m/, dental alveolares: /n/, palatales: /ñ/), lateral (dentalveolares: /l/), vibrantes (dentalveolares: /r/, palatales /ř/), semiconsonantes (labiales: /w/, palatales: /y/).
- 5 Para Quesada (2006), el sistema vocálico del quechua de Cajamarca es trivocálico, de dos grandes aberturas: alta (anterior /i/ y posterior /u/) y baja (central /a/). Asimismo, enfatiza que a pesar de “la acelerada penetración del español [...] [este dialecto] parece haber rechazado los fonemas /e/ y /o/ de la lengua española”. Sin embargo, solo en ambientes bilingües ha ingresado los dos fonemas aludidos del español: por ejemplo, en los siguientes pares mínimos: “/čöču/ ‘abuelo’: /čuču/ ‘pezón’, /mesa/ ‘mesa’: /misa/ ‘misa’, /kunka/ ‘cuello’: /konka, ‘obra” (p. 51).

Contribución del autor

Wilmer Burga Muñoz ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Wilmer Burga Muñoz es licenciado en Lenguaje y Literatura por la Universidad Nacional de Cajamarca, con estudios de inglés avanzado en el Instituto Británico de Lima y un diplomado en High Education en LIU (Laureate International Universities). Es egresado de la maestría de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ejerce la docencia universitaria en universidades privadas y públicas. Es autor de un artículo literario titulado “Los obstáculos del triunfo” y del cuento “El silencio”.

Referencias bibliográficas

- Alcaraz, E. y Martínez, A. (2004). *Diccionario de lingüística moderna* (2.^a ed.). Ariel.
- Andrade-Ciudad, L. (1999). Topónimos de una lengua extinta en un listado de 1943. *Lexis*, 23(2), 401-425. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/7240/7445>
- Andrade-Ciudad, L. (2010). Contactos y fronteras de lenguas en la Cajamarca prehispánica. *Boletín de Arqueología PUCP*, (14), 165-180. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindearqueologia/article/download/1213/1187/>
- Andrade-Ciudad, L. (2016). El castellano andino norperuano como una variedad tradicional. *Estudios de Lingüística del Español*, (37), 71-86. <https://www.raco.cat/index.php/Elies/article/view/327449/417980>
- Alarcón, P. (1991-1992). *Arqueología de Chota. Arquitectura y arte lítico*. Festival del Libro Chotano.
- Berrios, J. ([1985] 2016). *Monografía histórica de Chota*. <https://es.slideshare.net/cyberespia/monografia-historica-de-chota-jorge-berrios-alarcon>

- Bueno, M. (1994). La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio. *Anuario de Estudios Filológicos*, 17, 15-26. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58804>
- Calvo-Shadid, A. (2008). La semiconsonantes y semivocales en los diptongos del español: propuesta de análisis fonológico. *Filología y Lingüística*, 34(2), 107-142.
- Cancino, R. (2019). *Denominación de nombres de aves en el quechua de La Unión-Huánuco*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/11553>
- Casado, M. (1991). *Lenguaje y cultura: la etnolingüística*. Síntesis.
- Cerna, L. (2015). La motivación y el fonosimbolismo, características del signo lingüístico del idioma quechua de Cajamarca. *Huella Docente*, 1(1), 8-19.
- Cerrón-Palomino, P. (1989). Quechua y mochica: lenguas en contacto. *Lexis*, 13(1), 47-68. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/5371/5370>
- Cruz-Villegas, J. (1982). *Catacaos. Origen y evolución. Historia de Catacaos*. Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (Cipca).
- Escandell, M. (2014). La estructura de las palabras. En Fundación Ramón Areces (eds.) *Claves del lenguaje humano* (pp.121-153). Universitaria Ramón Areces.
- Flores, M. (2012). La lengua culle, entrevista a Manuel Flores Reyna por Danilo Sánchez Lihón. <http://gonzaloespino.blogspot.com/2012/05/la-lengua-culle-entrevista-manuel.html>
- Isbell, W. (2010). La arqueología wari y la dispersión del quechua. *Boletín de Arqueología PUCP*, (14), 199-220.
- Itier, C. (2013). Las bases geográficas de la lengua vehicular del imperio inca. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 42(2), 237-260. <https://doi.org/10.4000/bifea.8030>
- Macera, P., Jiménez, A. y Franke, I. (1997). *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañón. Acuarelas. Siglo XVIII*. Ausonia.
- Ministerio de Educación. (2018). *Lenguas originarias del Perú*. <http://repositorio.minedu.gob.pe/handle/MINEDU/6261>
- Obediente, E. (2007). *Fonética y fonología* (3ra. ed.). Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes.

- Pérez, J. (2016). La representación de los procesos fonológicos: a propósito del descenso vocálico del quechua. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 1(1), 77-124. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6135767.pdf>
- Puig-Tarrats, E. (2007). *Breve diccionario folclórico piurano*. Universidad de Piura.
- Quesada, F. (1976). *Diccionario quechua: cajamarca-cañaris*. Ministerio de Educación.
- Quesada, F. (2006). *Quechua de Cajamarca*. Mantaro.
- Rosas, H. y Shady, R. (2017). Pacopampa: Un centro formativo en la sierra norperuana. *ISHRA, Revista del Instituto Seminario de Historia Rural Andina*, 2(3), 145-157. <http://dx.doi.org/10.15381/ishra.v2i3.14820>
- Salas, J. (2002). *Diccionario mochica-castellano castellano-mochica*. Universidad de San Martín de Porres.
- Salas, J. (2012). *Etimologías*. Lima: Academia Peruana de la Lengua
- Siegel, J. (2018). *Demographic, and Socioeconomic Basis of Ethnolinguistics*. Springer.
- Torero, A. (2002). *Idiomas de los Andes. Lingüística e historia*. Horizonte.
- Torres, D. (2019). *Panorama lingüístico del departamento de Cajamarca a partir del examen de la toponimia actual*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15199>
- Ullman, S. (1972). *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Aguilar.
- Varela, S. (2018). *Morfología léxica: la formación de palabras*. Gredos.
- Watanabe, S. (2001). Wari y Cajamarca. *Boletín de Arqueología PUCP*, (5), 531-541. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindeferqueologia/article/download/2524/2468/>

La dimensión ideológica en los cuentos del primer número de la revista *Narración* (1966)

*The ideological dimension in the stories of the first issue of the magazine *Narracion* (1966)*

Víctor Ramos Badillo

Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima, Perú

2014014952@unfv.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7767-9651>

Resumen

En el siguiente artículo se analizarán los cuentos que componen el primer número de la revista *Narración* (1966), con el propósito de visualizar las problematizaciones ideológicas que trae consigo sobre la crítica marxista asumida por los miembros de la publicación. Si bien el grupo *Narración* puso de relieve un movimiento político-reivindicativo de las clases desfavorecidas en las páginas de su revista, en la sección dedicada a la ficción los cuentos publicados manifiestan distintas tendencias narrativas, que no se limitan a plantear una representación mecánica de la lucha de clases, sino una diferente localización del conflicto de clases y también sus implicancias simbólicas o políticas. Para este objetivo, se utilizará el concepto de ideología aplicado a la forma literaria, lo cual permitirá establecer los límites y las contradicciones que subsisten en el proceso narrativo del cuento.

Palabras clave Ideología, contradicción, cuento peruano, marxismo

Abstract

In the following article, the stories that make up the first issue of *Narración* magazine (1966) will be analyzed in order to visualize the ideological problematizations that it brings about the Marxist criticism assumed by the members of the magazine. Although the *Narración* group highlighted a political-vindictive movement from the underprivileged class in the pages of the journal, in the section destined to fiction, the published stories manifest different narrative tendencies that are not limited to posing a mechanical representation of the class struggle, but a different location of class conflict and also its symbolic or political implications. For this objective, the concept of ideology applied to the literary form will be used, which will allow to establish the limits and contradictions that subsist in the narrative process of the story.

Keywords Ideology, contradiction, peruvian story, marxism

Fecha de envío: 1/4/2021

Fecha de aceptación: 2/6/2021

Introducción

La literatura peruana de las décadas de 1960 y 1970 es un área de estudios pendiente por analizar minuciosamente. Menciono esto no solo para referirme a la producción literaria publicada en libros, sino también aquella que circuló en el medio nacional a través de revistas y periódicos, soportes impresos que han sido relegados como objetos de estudio por la crítica literaria, en una salida un tanto pragmática¹. Sin embargo, el panorama en los últimos años se vuelve un tanto optimista debido al interés por analizar revistas de la vanguardia peruana, en especial las que se publicaron fuera de Lima. Del mismo modo, la impresión de facsimilares de revistas del siglo XX peruano retoma el interés por las indagaciones sobre aquellos núcleos intelectuales que emprendieron proyectos editoriales y narrativos materializados en lo que se ha denominado como cultura impresa. Dentro de la variedad de publicaciones revisteriles, en 1966, posteriormente al auge de publicaciones de libros de los autores agrupados en la Generación del 50, surgiría una revista en particular, cuyos postulados no solamente apelaban a renovar las fórmulas estéticas que imperaban en el campo literario, sino que también lo conjugaban con elementos de orden ideológico-político. Estoy hablando de la revista *Narración*, organizada a partir del grupo literario del mismo nombre, aparecida en noviembre de aquel año. Su posicionamiento en el mundo literario buscó cuestionar la interpretación canónica de lo que implicaba la labor literaria, limitada al espíritu de la clase media acomodada. Para lograr esa arremetida contra el *establishment* intelectual, sus ejes programáticos partieron de una crítica literaria marxista, complementada por las vertientes doctrinarias del leninismo y el maoísmo. Hay que comprender que la inclusión de la teoría marxista dentro de sus postulados teóricos se entiende mejor a través de la circulación de ideas de izquierda en el Perú de los 60². En ese sentido, si bien se puso en marcha la perspectiva marxista en el aspecto de la crítica, desde la creación literaria también implicaba tomar posición desde el terreno artístico, para permitir la consolidación de un bloque intelectual que cuestionaran las formas e interpretaciones burguesas sobre el trabajo de los escritores. Ese posicionamiento, como se podrá ver en las siguientes páginas, no necesariamente implicaba introducir explícitamente la lucha de clases dentro de los cuentos de la revista, sino que postulaba una postura un tanto problemática para pensar la relación entre teoría y práctica, puesto que los cuentos publicados en el primer número de *Narración* generan distintos sentidos en los lectores. Para clarificar mejor esta aparente contradicción, Roberto Reyes, miembro del grupo, nos relata lo siguiente:

en *Narración* el compromiso político-ideológico no implicaba seguir los lineamientos de un determinado partido, requerimiento siempre limitante para la creación. Políticamente, el grupo funcionaba como un frente, en la medida [en] que existían varias posiciones políticas. Lo único que se esperaba de sus integrantes era un compromiso con el pueblo, con los sectores oprimidos de la sociedad; una demanda que cada uno interpretaba a su manera (2018).

Así, el agrupamiento de escritores en la revista *Narración* pasaba por un asumir una posición de clase, más allá de que cada uno haya o no leído a Marx. Esta adscripción ideológica evidentemente no condicionaba su práctica artística, la cual se comprueba en los abordajes ficcionales publicados en la revista. Justamente esos bordes donde se desdibujan la teoría y la práctica, que sería la sección dedicada a los cuentos, es lo que analizaré en las páginas que siguen. Si bien en años recientes se retomó el interés por esta revista a raíz de la publicación de su versión facsimilar en 2018, en el corpus de trabajos dedicados a la revista huelgan por su ausencia el análisis ideológico-político que traspiran los textos que componen cada número. Quizás el más dedicado estudio ha sido la tesis de licenciatura de Jorge Valenzuela, quien señala que *Narración* se identificó con las mayorías naciones y buscó la liberación de las conciencias por medio de la literatura (1989, p. 44). La pregunta que aquí queda pendiente es cómo sucedió ese proceso de liberación que se apunta. Una alternativa ante esto podría ser la verificación de la amplitud del contenido marxista dentro de la revista, especialmente el dedicado a la ficción, puesto que esta lleva a los límites dichos procedimientos teóricos asumidos. En ese sentido, en el siguiente artículo se busca plantear una entrada distinta al análisis de esta revista, con el propósito de visibilizar otro horizonte metodológico para el estudio. A saber: el papel ideológico que subyacía detrás de los cuentos en el primer número de la revista *Narración*.

Sobre el concepto de ideología y su función dentro de la literatura

Para concretar el análisis sobre la dimensión ideológica, utilizaré los postulados de los críticos anglófonos Terry Eagleton y Fredric Jameson, cuyas reflexiones teóricas se entroncan con una interpretación marxista de la literatura, de modo que podré introducir las mejor para los fines de este artículo. En una explicación de manera general, Eagleton sostiene que

La ideología no es, en primer lugar, una serie de doctrinas; significa la manera en que los hombres encarnan sus papeles en la sociedad de

clases, los valores, ideas e imágenes que los unen a sus funciones sociales para de esta manera impedirles un verdadero conocimiento de la sociedad en su conjunto (1978, p. 35-36).

Es decir, el papel que la ideología estaría cumpliendo es de un lente que cohesiona socialmente a los sujetos a partir de la aceptación de las reglas de juego impuestas por el modo de producción contemporáneo: el capitalista. En otras palabras, la labor de la ideología, en este sistema económico, es aceptar el fetichismo de la mercancía como unidad mínima del tejido social. Así, en cuanto se lo crítica o se lo cuestiona, se va desestabilizando su poder cohesionador. Esto no quiere decir que mediante esta operación se vaya a alcanzar una situación posideológica, donde se encuentre uno “libre” de ideología. Al contrario: esto es imposible, puesto que aquella acondiciona el modo de relacionarse socialmente. Ahora bien, las ramificaciones de la ideología no se limitan meramente a su expresión en la vida social cotidiana, sino también repercute en las producciones artísticas, donde se encuentra la ficción narrativa. Al respecto, siguiendo a Pierre Macherey, Eagleton nos explica mejor sobre la relación ideología y arte:

La ilusión —experiencia ideológica normal de los hombres— es el material sobre el que el escritor va a trabajar; pero al trabajar sobre él lo transforma en algo diferente, le da forma y estructura. Es transmitiendo ideología en una forma determinada, fijándola dentro de ciertos límites novelescos, como el arte es capaz de distanciarse de ella, revelándonos de este modo los límites de la ideología (1978, p. 37).

De esta manera, si bien se parte de elementos de una realidad cargada de ideología, por medio del procedimiento artístico también se puede cuestionarla y establecer los límites de su sustento. En esta dualidad es donde transcurre la obra artística: parte de la ideología dominante, para luego introducir un extrañamiento que visibiliza sus grietas. Vale la pena recalcar que esto no implica una negación absoluta de la realidad sociosimbólica, sino apenas traer nuevas percepciones a la realidad social gracias, en este caso particular, al progreso de la forma literaria, la cual estaría también redefiniendo las relaciones entre artista y público (Eagleton, 1978, p. 43), pero en un camino distinto a la relación establecida en la forma burguesa.

En un tono muy cercano al anterior teórico citado, las reflexiones del teórico cultural Fredric Jameson también ayudan para analizar las conexiones entre la producción narrativa y el contexto social. En *Documentos de cultura, documentos de*

barbarie, uno de sus textos olvidados por la crítica literaria, el autor problematiza las relaciones que existe entre literatura y sociedad desde una óptica marxista, a partir del concepto de “mediación”, que sería “el término dialéctico clásico para designar el establecimiento de relaciones entre, digamos, el análisis formal de una obra de arte y su base social, o entre la dinámica interna del estado político y su base económica” (Jameson, 1989, p. 33). De este modo, la investigación literaria no se limitaría simplemente a revisar la forma estructural que presenta, sino también habría que analizar los lazos que guarda de cara al marco social que introduce. Así, “el análisis de las mediaciones apunta a demostrar lo que no es evidente en la apariencia de las cosas, sino más bien en su realidad subyacente, a saber [sic] que en los lenguajes específicos de la cultura opera *la misma* esencia que en la organización de las relaciones de producción” (Jameson, 1989, p. 33). Es decir, hay un vínculo cercano que se teje entre ambos planos (si se puede traducir en el plano ficticio y el de la realidad) que sería el lenguaje.

Uno de los procedimientos que propone la forma literaria es el resquebrajamiento de la ideología que compone su estructura simbólica inicial. Con esto no se quiere afirmar que la ideología se encuentra fuera de la obra o que deforme a esta última, sino que el resultado del proceso artístico ya de por sí es un “acto ideológico”, cuyo objetivo no sería más que plantear “soluciones” imaginarias o formales a contradicciones sociales irresolubles (Jameson, 1989, p. 64). De este modo, la ficción narrativa estaría sirviendo como velo aparente ante los problemas que se plantean en la realidad social, lejos de plantear respuestas inmediatas. Y es que la literatura consiste en la producción de una realidad, no autónoma, sino material, la cual estaría cargada de cierto efecto social (Balibar y Macherey, 1978, p. 38). Esta manifestación se constataría en la narrativa o forma literaria adoptada, dependiendo de la coyuntura político-social en la que surja la obra. Véase la siguiente cita, donde propongo leer “narrativa” cuando se mencione la palabra *novela*:

La tendencia política debe surgir discretamente de las situaciones dramatizadas; solo de esta manera indirecta podría una novela revolucionaria operar efectivamente sobre la consciencia burguesa de sus lectores. Una novela de base socialista logra completamente su propósito... si al describir concienzudamente las relaciones mutuas reales, derribando las ilusiones convencionales acerca de ellas, destruye el optimismo del mundo burgués, infunde duda sobre el carácter eterno del mismo, aunque el autor no ofrezca ninguna solución definitiva o incluso aunque no se alinee abiertamente en ningún lado determinado (Eagleton, 1978, p. 63).

Para Terry Eagleton, la literatura puede generar un extrañamiento a la ideología burguesa por medio de la representación política que se filtra al interior del mundo representado en la ficción. De este modo, se estaría alterando los cánones contemporáneos con los que se juzga a una narrativa de “buena” o “mala”, pese a que no se proponga una sola respuesta ante semejante problema. Así, la poética del autor quedará abierta a sus planteamientos ideológicos, lo cual se revelará en la narrativa adoptada. Para redondear y atraer a colación la estructura del cuento que se busca trabajar en este trabajo, Fredric Jameson, en un libro publicado recientemente, nos dice del cuento lo siguiente:

La función de contar cuentos, si queremos llamarla así, debe formar parte de una oposición, debe quedar definida contra otra cosa; de lo contrario, la potencialidad que estamos tratando de circunscribir corre el riesgo de extenderse a todo el campo de la actividad mental, convirtiéndose todo en narrativa, en un tipo de cuento (2018, p. 22).

En esta última cita se pueden notar las exigencias antinómicas que busca trabajar Jameson, puesto que indirectamente quiere plantear el problema del cuento a nivel de la contradicción, la cual a su vez está envuelta de ideología. Como se veía líneas atrás, la propuesta del lenguaje literario busca resolver aquello inconcluso en la realidad, pero en el caso del cuento, debe tomar posición inmediata, pues de lo contrario se podrá denominar cuento a cualquier estructura narrativa empleada. Visto así, y pese a que Jameson no lo mencione, se puede señalar que el papel del antagonismo también es relevante para construir un cuento, puesto que de ahí también depende la aparición de la contradicción. En las líneas que siguen, se analizará los cuentos del primer número de la revista *Narración*, poniendo énfasis en cómo se construye la ideología a través de la contradicción planteada, y cuáles son las problematizaciones ideológicas que cada cuento presenta.

Los cuentos en el primer número de la revista *Narración* (1966)

Los seis cuentos que componen el primer número de la revista se agrupan en el común denominador del realismo, con sus distintas vertientes posibles. Sin embargo, para detallar mejor el alcance de los cuentos, los organizaré por cuestiones temáticas, en una clave ligeramente distinta a la que plantearon Arámbulo y Valenzuela (2018). Coincido con ellos en la denominación de “realismo urbano” que emplean para la clasificación de algunos cuentos, pero disiento de la tipificación de “realismo mágico”, “neointigenismo” y “regionalismo” de la otra mitad de cuentos (Arámbulo y Valenzuela, 2018, p. 60). La razón de mi posición se basa en

que estas tres vertientes pueden articularse en lo que se podría llamar “realismo popular”, aquella modalidad narrativa que incluye las distintas sintaxis y sincrismos que pueden presentar las capas excluidas o que se tensionan con el mundo moderno. Por este motivo, en vez de organizar los cuentos según las divisiones narrativas tradicionales, el adjetivo *popular* permitirá matizar el papel que cumple el componente ideológico dentro de la propuesta marxista que abraza el proyecto de la revista.

Según la clasificación que propongo, en un primer momento, entonces, se mantendrían los cuentos “Perfil de traidor”, “A la deriva”, “Los kantus” y, a su modo, “La timba”. Menciono esto último, pues se trata de una narración plagada de coloquialismo juvenil, lo cual también permitiría adscribirse al otro bloque. Por el otro lado, agrupados en lo que denominé “realismo popular”, calzarían los cuentos “Muerte de Dimas”, “Pichana” y “El trapiche”. Esta diferenciación también se hará evidente en el contenido tratado en cada conjunto de cuentos, los cuales ponen en visibilidad la dimensión ideológica y política de los cuentos.

El cuento que abre la revista es “La timba”, de Carlos Gallardo. En este se narra la experiencia de juego de unos adolescentes o jóvenes —no se sabe bien— ubicados en un inmueble deshabitado, por lo que se intuye. El narrador heterodiegético exalta las disposiciones corporales y sensitivas de los jóvenes que están jugando. El detalle puesto en la expresión corpórea remarca sus deseos por sentirse, de una vez por todas, hombres adultos. Este tipo de narrativa colinda con la propuesta desarrollada por Oswaldo Reynoso en *Los inocentes*, cuyos personajes dan cuenta de la dificultad de la formación masculina frente a una sociedad que se moviliza alrededor de la cultura autoritaria. Retornando al cuento, a nivel ideológico se puede decir que hay una primera correspondencia de parte de los jóvenes con el *statu quo* por medio del no cuestionamiento al lugar que ocupan dentro de la sociedad. Sin embargo, el extrañamiento de dicha base ideológica comienza cuando los cuerpos adoptan unas posturas que le son ajenas. Si a nivel discursivo los jóvenes se expresan con jergas o con un lenguaje callejero, el cuerpo representado en la narración revela cierta incomodidad de formar parte de la normativa ideológica:

Ahora jugaba Pelucas y sonreía de manera forzada, su rostro se cuarteaba con la excitación. Sus dedos de uñas negras parecían de hechicero cuando recogía y tiraba los dados. Temblaba. El cabello le caía sobre la frente y encima de las orejas hasta que no aguantó más; pasó los dados, se levantó, caminó a un lado y abrió las piernas para orinar (Gallardo, 2018, p. 4).

Su disposición a adquirir las conductas de adultos se constata con la necesidad de cambiar fisiológicamente. La contradicción estaría, como se ve ahora, a nivel del lenguaje corporal, aunque no es necesariamente la única. Ya en los párrafos posteriores, se manifiesta la persecución policial sobre el grupo de jóvenes, lo que revela el antagonismo que representan para el orden social. La ideología dominante, representada por la institución policial, no da con el objetivo de su captura, puesto que uno de los jóvenes, apodado Diablillo, avisó de la inminente redada que les esperaba. La última lisura que uno de ellos profiere a la Policía cuando están en plena huida permite visibilizar la contradicción en el cuento: aquel estado de aparente tranquilidad y jolgorio fue interrumpido por las fuerzas del orden, en una escena donde sale a relucir las diferencias de clase. De un lado los jóvenes cuyas prácticas sociales no coinciden con el patrón del orden social; mientras del otro, el aparato policial que viene a controlar las reglas sociales de la clase dominante. En el plano ficcional, no se clarifica si fueron o no capturados los jóvenes, aunque sí se puede comprobar el fastidio que les ocasionó por medio del insulto con el que se cierra el cuento.

El segundo cuento se titula “Muerte de Dimas”, de Eduardo González Viaña, quien solo colaboró en el primer número de la revista. En este texto se relata la creencia popular de que la muerte se personifica en la tierra para llevarse a los cadáveres, en este caso particular, a Dimas. El cuerpo de este se encuentra en una choza alejada del lugar donde se narran los hechos, por lo que se vuelve constante de parte del narrador en primera persona del plural de ir preguntando siempre a un tercero informante sobre el estado del cuerpo de Dimas, mientras se espera a que la muerte venga por él. Las reiterativas preguntas sobre la llegada de la muerte implican un temor hacia lo que esta podría realizar. Sin embargo, casi al final del cuento se da el aviso de que hay alguien más dentro de la choza donde se encontraba el cuerpo:

Fue al octavo día cuando alguien creyó escuchar algo. No se sabe si en las chácaras o en el río. No se sabe si un grito o un galope. Cuando aquel dijo que había oído un grito todos aseguramos que también lo habíamos oído y, sin mirarnos más, entramos a la casa con el machete en las manos y las antorchas encendidas (González, 2018, p. 5).

Si en un primer momento se tenía una incertidumbre por lo que le estaba pasando a Dimas —de ahí que se evite permanecer donde se encuentra su cuerpo—, al finalizar se rompe ese marco ideológico de sometimiento, para pasar a la acción y contraponer la violencia ante la posible presencia de la muerte, en lo que se podría

llamar justicia retributiva. Así, el problema de la contradicción en el cuento, que está manifestándose en el deseo de justicia frente a la muerte, pasaría a resolverse mediante el homicidio de la encarnación de la muerte. Como en el cuento anterior, tampoco se puede afirmar que dicho acto se concrete, pues el desarrollo de las acciones queda en suspenso.

Los dos cuentos que siguen rondan la temática urbana, aunque, si bien coinciden en que abordan problemas de la subjetividad, presentan conflictos distintos. El primero de estos se titula “Perfil de traidor”, de Miguel Gutiérrez. Este relato enfatiza la perspectiva del narrador en segunda persona, quien a la vez parece controlar las acciones del personaje principal, cuyo nombre no sabemos. El cuento presenta el estado psicológico de aquel, quien se encuentra en una situación de constante duda. La labor entregada a su persona consiste en redactar unas crónicas periodísticas, para la cual tiene que investigar y reportar sus avances ante su jefe Morales. La cuestión ideológica dentro del cuento se encuentra en la forma de afrontar los informes ante su superior. No son casuales las descripciones que realiza el narrador sobre cómo el personaje principal —denominado “gordo” en algún momento— llega a un bar con el fin de llamar por teléfono, aunque esta acción se dilata debido a que se pone a beber una cerveza. En este simple o trillado acto se puede visibilizar el estatuto social al que pertenece el “gordo”, puesto que se van revelando sus prejuicios y visiones respecto al espacio social en el que se encuentra. Sin embargo, en una lectura superficial no se podría dar cuenta de dónde viene su desequilibrio psicológico, cuyas raíces causales se encontraría en su labor de investigación periodística:

Y ahora bebe sorbo a sorbo. Y piensa en ti, en tu vida, y sobre todo, en quien sospechas el causante de este malestar, en Monzón, Víctor Raúl Monzón, hijo del manco Monzón, quien no estuvo a la altura de su padre [...] y prefirió suicidarse (Gutiérrez, 2018, p. 7).

Vista así la situación, se entiende mejor que aquel “desequilibrio” de parte del “gordo” no es casual, sino que tiene relación con su pesquisa, la cual lo llevó a indagar sobre las causas del suicidio. Explícitamente no se detalla dónde surge aquella reacción psicológica, aunque se puede tener el beneficio de la duda de que partió de su encuentro con lo que en psicoanálisis se denomina lo “real traumático”, aquella instancia cruda que es producto no de fuerzas externas al acto social, sino producto de las grietas simbólicas difícilmente de asimilar (Zizek, 2008, p. 80), por lo que permanecen algunas secuelas a nivel psíquico. Las implicancias de ese “malestar” respecto a la ideología son un poco contrarias a los dos

cuentos analizados anteriormente, pero de igual forma revelan las contradicciones en la clase social representada: a saber, la pequeña burguesía. La resolución de la contradicción en este cuento no pasa por actuar y desasirse de la ideología, sino por comprender la inconsistencia de esta respecto a la clase que asume sus dicámenes. Es decir, el cuento no tiene la intención de explicitar el problema real; por el contrario, busca complejizarlo un grado más para que el lector reconstruya el texto y encuentre la fisura en el estrato ideológico. De este modo, más que de denuncia, el cuento permite constatar los límites de la ideología burguesa, a partir de la complejidad subjetiva del personaje principal.

El siguiente cuento se titula “A la deriva”, escrito por Andrés Maldonado. Aquí, la temática gira en torno a la incertidumbre de la vida de Alfredo, joven colegial de últimos años, quien no sabe qué hacer en un domingo cualquiera. Los dilemas de su clase —vale decir, la clase media— salen a flote, como son la congregación a las iglesias los fines de semana, los lazos amicales, entre otros. La cuestión ideológica aparentemente se encuentra ensamblada, aunque en ciertas escenas se deforma ese ambiente hospitalario mesocrático. Por ejemplo, cuando el cardenal de la iglesia menciona que “hay que tomar las armas” (Maldonado, 2018, p. 8), en clara sintonía con cierto sector clerical que respaldaba los postulados de la teoría de la liberación. La cuestión ideológica que se presenta en el texto tiene sus puntos de relieve al finalizar el cuento, cuando, en un acto de conmisericordia, entrega 10 soles a un mendigo (Maldonado, 2018, p. 9). Esta “resolución” aparente no hace sino reforzar el estado de bienestar del sector social dominante sobre el más desfavorecido. Detrás de ese acto de regalar su dinero, Alfredo está reproduciendo la ideología y el eslogan capitalista de que siempre hay que “colaborar con los más necesitados”. Aquel acto de desprendimiento de dinero, entonces, funciona perfectamente para mantener en equilibrio la base ideológica que cohesiona a la pequeña burguesía, en este caso, la clase social a donde pertenece Alfredo. Sin embargo, posteriormente se distorsionará esa coherencia ideológica para poner en evidencia el lugar que ocupan los personajes en la narración:

Unas cuadras más allá: el mercado. Del interior emanaba un olor hediondo a comestibles en descomposición. Alfredo recordó a su madre diciendo: “no se controla nada, las carnicerías venden al precio que quieren...”. Con higiene o sin higiene. Así es Huamanga. “...las verduras tiradas en el suelo y el Alcalde [sic] que nunca está en la ciudad sino dedicado a sus asuntos...”. Tiene más iglesias que curas. “...a su hacienda y qué sé yo, todo es una desgracia...”. Dos cuadras más abajo, llegó a la calle principal; estaba desierta y empolvada (Maldonado, 2018, p. 9).

La representación del mercado pone en escena la vida popular, aunque a ese acto descriptivo se superponen las perspectivas de Alfredo y su madre, las cuales no marchan al mismo compás. Mientras que para Alfredo Huamanga es así como se muestra, para su madre no es lo mismo; ella demanda un orden ante el precio y la forma de ofertar los productos, para lo cual denuncia al alcalde, quien sería el causante de todo. Esto lleva a leer el factor ideológico que se camufla en cada perspectiva donde, por un lado, se comprende que el factor popular no distorsiona el orden social, mientras que, por el otro, se concibe al desorden y la falta de higiene como una situación crítica, donde la tranquilidad de la clase media se ve completamente afectada. El cuento posteriormente tomará el rumbo de la meta-ficción, puesto que Alfredo piensa escribir un cuento sobre lo que ha vivido ese día, el cual comienza justamente como este cuento que he analizado. Retomando el tema de la ideología, es posible señalar que todavía hay tensiones dentro del lugar que ocupa en Alfredo. Justamente al encontrarse en el sector de la pequeña burguesía, y desprendido de los problemas que sectores menos favorecidos pueden tener, visiona el mundo con comodidad, aunque pese a ello no sabe qué es lo que desea en su vida. Más que de crítica a la ideología burguesa, es un retrato del sector clasemediero y el intento por representar sus preocupaciones dentro de la creación ficcional, pese a que esta puede tomar una dirección contraria a lo leído en este cuento, si es que desglosa los problemas percibidos en su jornada cotidiana. Es incierto el final, aunque este concluye con una necesidad de “actuar” por medio del arte.

Para retomar el otro agrupamiento de cuentos, posteriormente viene el cuento “Pichana” de Juan Morillo. Acá resonará bastante el tema de la vida después de la muerte, como el cuento de González Viaña, pero con otras exploraciones psicológicas. El cuento relata la historia de Silverio y el recuerdo de su madre cuando pronuncia la palabra *pichana* (la cual significa, por lo que se colige del texto, “bruja[o]”), cuando estaba calificando a otra persona que le rogaba cobijarlo en su choza. Este acto del recuerdo comienza desde el inicio del cuento, por lo que desde ese instante se va a intercalar con narraciones breves de escenas donde Silverio evoca diálogos con su madre. Si desde un inicio, entonces, teníamos a dos antagonistas bien marcados, toda esa consistencia ideológica de disputa se desborona cuando él recuerda a su madre. Posteriormente, dicha persona que le suplicaba se esfuma, con lo que Silverio llora y recuerda mucho más su vivencia con su madre. Entre líneas, se puede afirmar que su madre era “pichana”, aunque de todas maneras esa escena queda un poco difusa, debido principalmente al contrapunto de

voces que intervienen en ese momento. La narración toma, en ese momento, una etapa inesperada, en la cual Silverio es apresado para realizar el servicio militar obligatorio (otra vez, la institución militar o policial aparece, para poner orden a nivel ideológico). Sin embargo, para poder salir de ahí, necesita compararse con un animal, a propósito de lo que iba recordando en el trayecto a la cárcel:

recuerda los rodeos en el día de San Bartolo: polvorientos rastros, interminables tropeles y bramidos, sudor y lazos en el air, terneros con las orejas sangrantes, el chasquido de los fierros calientes sobre la piel virgen de los toros. Silverio entra en la cárcel [...] “Los toros rompen cercos —piensa—, saltan grandes pircas, se vuelven a su querencia; toro no soy, pero para salir de aquí puedo más que los toros” (Morillo, 2018, p. 11).

En ese sentido, la vida y la festividad campestre le otorgará un referente simbólico para que Silverio pueda darse valor de fugarse de esa cárcel. Si quizás no hubiera existido esa contraposición, él hubiera aceptado la imposición recibida. La contradicción entre la práctica subordinante moderna y los deseos personales son resueltos por medio del imaginario popular. Pese a esto, el cuento no se resuelve ahí, sino que, debido a su fuga, llega a perder conciencia de la realidad. Sus recuerdos sobre su madre empiezan a inundar su pensamiento, hasta que llega al punto de suicidarse de una manera no consciente, luego de estar viviendo una realidad aparte, junto con su madre. De ahí que su mundo interior no puede ser visto por la gente que mira su cadáver, pues para uno de los hombres que lo observa “más que pichana, parece un conscripto correlón” (Morillo, 2018, p. 17). Si en un nivel superficial este cuento no parece revelar ninguna contradicción o historia relevante, a nivel ideológico podría mostrar la simplificación de la muerte. La causalidad queda “resuelta” cuando se certifica que es un soldado, mas no se cuestiona por qué o cómo llegó Silverio a ese punto. Este cuento podría inscribirse al grupo de temática urbano en el sentido que revela la indiferencia ante los muertos, pero debido a que los componentes narrados no conforman parte de ese espacio, propongo adscribirlo en el otro grupo. Incluso si se va un poco más allá con la interpretación, ese elemento desinteresado que es parte de la clase media, estaría entrando en funcionamiento en un ambiente andino, donde la dimensión subjetiva que anulada para dar con las explicaciones del caso.

El penúltimo cuento se titula “Los kantus”, de Oswaldo Reynoso. Esta narración aborda la perspectiva de un niño ante la incertidumbre de las acciones de su padre, quien es perseguido constantemente porque apoya con las actividades del APRA. Esto se evidencia cuando el niño menciona que en los volantes hay un

hombre con nariz de pájaro y con el puño levantado, lo cual hace clara mención a la figura de Víctor Raúl Haya de la Torre. El punto donde se tensiona la ideología para este niño es cuando su madre, debido a que vienen constantemente a buscarlo a su casa, lo fuerza a mentir para mantener la calma. Menciono esto porque la consistencia ideológica de un niño que va conociendo el mundo se da través de la verdad, pero en esta situación, donde se ve forzado a mentir, se puede resquebrajar ese orden apacible de la niñez. Esa transgresión ideológica impuesta al niño será una medida anticipatoria ante lo que vendría después, cuando los extorsionadores busquen desesperadamente a su padre dentro de la casa. Hasta allí, se vuelve evidente los dos bandos: de un lado los apristas, donde estaría Carlos Ramírez, el padre del niño, mientras que, del otro, se encontraría las fuerzas policiales al acecho, en busca de los militantes del APRA. El texto no establece claramente esto último, pero es posible intuir. En todo caso, podría ser agente contratados para perseguirlos. Sin embargo, a diferencia de las anteriores representaciones de la policía o militares, tenemos en escena un acto canalla de parte de estos últimos, pues en sus incursiones en busca de militantes de aquel partido, también aprovechaban en robar algunas cosas valiosas como un cenicero de su padre (Reynoso, 2018, p. 13). Sin embargo, esto no solo es lo curioso, sino que el cuento concluye cuando tanto la madre como el hijo minimizan el problema, incluso como si desde entonces estuvieran acostumbrados. Aquí surge una contradicción, debido a la reacción natural de parte de ambos personajes, a partir de dichos actos violentos que atraviesan. De este modo, el tipo de lectura que habría que ensayar aquí va por otro camino. La ideología que se va tensionando aquí es el uso de la violencia, tanto a nivel de la práctica política del padre, como la respuesta por parte de la Policía ante su imposibilidad de dar con su ubicación. Así, por lo que desprende ese final del cuento, la familia respaldó el actuar del padre a partir de entonces, pese incluso a la alteración de su tranquilidad de vida. De manera cautelosa, propone al lector que esa persecución policial no les intimida, porque debido a ello uno va ceder en sus proyectos políticos.

Finalmente, el cuento con el que se cierra la sección es de José Watanabe, llamado “El trapiche”. En este se relata la vida de unos agricultores ante la presencia del trapiche, una máquina moderna que altera las relaciones sociales. Lo sustancial del cuento es que aborda la repercusión de este producto tecnológico, tanto a nivel del imaginario de los infantes, como también respecto al orden simbólico de los adultos. Si bien uno pensaría que con una máquina que acelera el proceso laboral todo sería más sencillo; sin embargo, para los trabajadores eso no

sucede del todo. En un primer momento, surge la desconfianza ante este invento moderno, específicamente a partir del temor de los niños, quienes lo animalizan y lo comparan con un dragón. El miedo hacia esta máquina surge debido al ruido, aunque su salida imaginaria inmediata para suprimir esa sensación, se revela con su anhelo de destruirla cuando sean grandes, en una enunciación que —posteriormente se entenderá mejor— tiene una carga ideológica bien fuerte. Javier, padre de una familia y personaje principal de este cuento, tras la muerte de un colega suyo, pondrá en cuestionamiento las labores que realiza:

—¿Cómo se va la gente, no? Hace un mes don Pancho y anteayer, mi compadre Pedro. Pobres.

—Fue un accidente con don Pancho, dicen.

—Sí, dicen que fue un accidente. Y Pedro tuberculoso. Mentiras. Fueron 15 años en la fábrica, en el trapiche. Los venció la madrugada y el trabajo duro. Todavía me acuerdo cuando entramos a trabajar. Creímos que era suerte porque en ese tiempo no había trabajo. Pero ya ves, ahora suerte es morir.

—No hables así. Podemos ahorrar un poco y largarnos a otro sitio [sic].

—Ya no, lo único que he ganado es sentirme como que yo también estoy muerto. Pero puede ser. Quizás algún día nos podremos ir. En fin, yo estoy aquí para aguantar o por lo menos para tener cólera (Watanabe, 2018, p. 15).

Este diálogo entre Javier y Juana, su esposa, constata la explicación del primero sobre el fallecimiento de Pedro, lo cual fue ocasionado debido a las condiciones precarias donde ejercía su trabajo. Ella, por contraparte, trata de ser más abierta e incluso se muestra optimista de que pueden decidir el lugar donde podrían ir a vivir. De este modo, la ideología se pone en tela de juicio a partir de la mirada de Javier, por medio de una explicación más concreta de las condiciones materiales del trabajo, aunque luego él cede ante la posibilidad de instalarse en otro lugar. Cabe recordar que Javier sabe cuál es el efecto a largo plazo del trabajo en el trapiche y, pese a que no enuncia el tipo de muerte que tendrá, la forma en que sucederá su muerte se manifiesta en su sueño, en el cual la máquina “lo devoraba. No con un golpe seco, sino lentamente. Lentamente su sangre fortalecía y aceitaba las muelas del dragón. No con un golpe seco y rotundo, sino día a día, lentamente”

(Watanabe, 2018). Así, inconscientemente Javier da consistencia a lo que le habría de ocurrir en un futuro. Esta descripción de su posible muerte simplemente cohesionan mejor el diálogo que tuvo con su pareja, en donde ya daba indicios de que su vida era como la de un muerto viviente, lo cual se corrobora con su deseo expresado en su sueño. Ahora bien, el cuento aparenta cerrar con este pasaje; sin embargo, retomemos lo que señalaban los niños, de que destruirían la maquina cuando fueran grandes. Esa expresión, se había dicho, está cargada de ideología, pues pese a que el deseo de acabar con el trapiche sea uno de tipo infantil, extendiendo la metáfora y el tiempo narrativo que no incluye el cuento, esa “muerte” (simbólica, añadiría yo) podría realizarse cuando esos niños tomen conciencia de la opresión laboral que produjo sobre sus padres. Por el momento, queda la rabia para resistir ante dicho abuso laboral. Este sentimiento podría abrir un horizonte de reclamo no solo personal, sino colectivo, pues ya existe un sindicato, el cual, incluso, podría llamar a una huelga por mejores condiciones laborales. De este modo, si por una parte el cuento concluye con Javier resignándose ante el imperativo ideológico de permanecer en el trabajo pese a las explotaciones que sufra, por otra parte, las palabras de los niños, aunque parezcan inocentes, podrían materializarse posteriormente y cerrar esa contradicción que subsiste en el cuento. No se menciona que Javier vaya a morir trabajando en el trapiche, ni que Miguel, su hijo, producto de esto, vaya a salir a pedir reclamar mejores derechos laborales, aunque hay cierta intuición de que eso ocurra, esto principalmente a que no se haya alterado las acciones al interior de cuento.

Conclusiones

Las derivas ideológicas de los siete cuentos incluidos en el primer número de la revista *Narración*, más que adscribirse mecánicamente y panfletariamente a la propuesta marxista, buscan cuestionar y problematizar algunos presupuestos del conflicto entre clases sociales. Es decir, su necesidad estética no es la de representar solo el abuso del modo capitalista de producción, sino también la de evidenciar las reacciones ante la dominación ideológica en distintas situaciones y niveles sociales, vale decir, las formas de resolver las contradicciones planteadas en el texto. De este modo, cada cuento pone en evidencia la agencia por parte de los personajes antes que mostrarlos inmóviles, pero desde las particularidades que cada uno plantea al respecto: en “La timba”, la fuga ante la persecución policial; en “Muerte de Dimas”, cometer un acto de venganza ante la personificación de la muerte; en “Perfil de traidor”, el desequilibrio psíquico luego de indagar en un caso periodístico; en “A la deriva”, el acto de escritura; en “Pichana”, la muerte no-consciente

de Silverio; en “Los kantus”, la normalización de la requisita a la casa; y en “El trapiche”, la aceptación de la explotación laboral. Sin embargo, como se ha visto en los análisis de cada cuento, la contradicción no queda resuelta con estos actos, sino que, gracias a una lectura ideológica, detrás de estos también se pueden observar los actos simbólicos que implican esas reacciones. Solo leyendo a través de ese lente se podrá tomar en consideración el movimiento que efectúan estas ficciones a nivel narrativo, las cuales parten de una realidad localizable, para apuntar luego a las implicancias de orden político que atraviesan dichas narrativas. Así, la lucha de clases que debe manifestarse en los cuentos queda reemplazada por el conflicto interclasista, en una salida un tanto estratégica para evitar el maniqueísmo narrativo. Por cuestiones de espacio, no se ha podido analizar en este trabajo los cuentos que componen los dos números restantes de la revista, por lo que queda abierta la continuación de este abordaje.

En la línea de la crítica literaria, la composición de los tres números de la revista fue analizada hace algunos años por Carlos Arámbulo y Jorge Valenzuela (2018), en un análisis que estudiaba separadamente las partes en que se subdividía la revista. La estrategia no está mal, pero deja de vista la sintaxis propia de la revista, es decir, la posición que ocupa cada texto en relación con el resto de las demás secciones y su intervención dentro coyuntura de la época (Sarlo, 1992, p. 12). En esta misma línea es posible investigar a *Narración*, para que, de ese modo, no solo se limiten los estudios a una sola sección —como se hizo en el presente artículo—, sino que también se pueda contrastar las formas de diagramación de la revista, o la organización de las secciones que componen el material, lo cual incluso podría fácilmente analizarse desde la teoría de la recepción. Este corte analítico, que parte especialmente del estudio de revistas, hubiera complementado algunos vacíos que los autores mencionados líneas atrás debieron tomar en cuenta, ya que las revistas son vistas como un producto con un lugar de confluencia para “la construcción de un lugar de enunciación y práctica para el intelectual comprometido” (Gilman, 2003, p. 79). Esa idea del intelectual comprometido la adoptarán distintos escritores durante los años 60 y 70, para quienes la política y el espacio público fueron el lugar de legitimación de sus producciones (Gilman, 2003, p. 29), de tal modo que se iba cuestionando los postulados del “arte por el arte” para ligarlos con procesos sociales. Sin embargo, para ahondar el análisis de una revista, habría que mirarla no como un conjunto de secciones intercaladas, sino como una revista vocera de un grupo que se propone “postular una agenda y desplegar una política cultural mediante una intervención en el campo intelectual

que adopta la forma de un juego de disputas y alianzas con otras revistas por el reconocimiento, el prestigio y la legitimidad” (Tarcus, 2020, pp. 33-34). Evidentemente, ese análisis pormenorizado de la revista *Narración* está pendiente todavía, aunque ya se han publicado testimonios de algunos de sus miembros, quienes han revelado los modos y lugares de circulación de la revista. Lo que todavía no se ha analizado con mucho cuidado es el proyecto editorial que nace con esta revista, como son las ediciones *Narración* y *Nueva Crónica*, donde publicarían algunos miembros. Del mismo modo, para un estudio más estimulante, cabría ponerla en diálogo con las demás revistas que circulan a fines de los años 60 e inicios de los 70. Las revistas de poesía de aquella época también tienen una carga ideológica contestataria bien marcada, por lo que los resultados de aquella persona que analice la red de revistas de dichas décadas otorgarán nuevas luces a las relaciones entre literatura y política, en un Perú donde la coyuntura política marcaba la pauta de los movimientos artísticos.

Notas

- 1 Detenerse en el análisis de aquellos dos soportes materiales trae de vuelta el marco histórico que últimamente se ha dejado de lado en los estudios literarios. Esto no implica pensar que la crítica literaria tornará en una acumulación de datos o que se utilizará la literatura para explicar los fenómenos sociales. Al contrario: se trata de dotar el elemento histórico-social que está, implícita o explícitamente, dentro del texto. Esta operación crítica permitirá conjugar los elementos que componen a la obra con su trasfondo ideológico-político, como explicaré más adelante.
- 2 Para comprender mejor los años 60, se puede comprender mejor la circulación de ideas de izquierda a nivel global y latinoamericano si seguimos el concepto de los “global sixties” (los 60 globales). Esta categoría, acuñada por el historiador Eric Zolov, permite pensar los contextos nacionales en clave transnacional, a partir de las contracorrientes geopolíticas, culturales e ideológicas cuyas consecuencias en distintas partes del mundo guardaron una similitud, lo cual sugiere una causa entrelazada (2018, p. 11).

Contribución del autor

Víctor Ramos Badillo ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Víctor Ramos Badillo es maestrando en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por la Universidad Nacional de San Martín (Argentina) y egresado en Literatura por la Universidad Nacional Federico Villarreal. Ha participado en jornadas internacionales en Chile y Argentina, así como en el Perú. Ha colaborado con textos en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, la revista *A Contracorriente*, entre otras. Se dedica a la docencia en educación superior.

Referencias bibliográficas

- Arámbulo, C. y Valenzuela, J. (2018). *Narración, cincuenta años después*. Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- Balibar, E. y Macherey, P. (1975). Sobre la literatura como forma ideológica. En J. Azpitarte (selec.), *Para una crítica del fetichismo literario* (23-46). Akal Editor.
- Eagleton, T. (1978). *Literatura y crítica marxista*. Zero.
- Gallardo, C. (2018 [1966]). La timba. *Narración, revista literaria peruana*, (1), 4.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI Editores Argentina.
- González, E. (2018 [1966]). Muerte de Dimas. *Narración, revista literaria peruana*, (1), 5.
- Gutiérrez, M. (2018 [1966]). Perfil de traidor. *Narración, revista literaria peruana*, (1), 6-7.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor.
- Jameson, F. (2018). *Las antinomias del realismo*. Akal.
- Maldonado, A. (2018 [1966]). A la deriva. *Narración, revista literaria peruana*, (1), 8-9.

- Morillo, J. (2018 [1966]). Pichana. *Narración, revista literaria peruana*, (1), 5.
- Reyes, R. (2018). Narración: cincuenta y dos años después. *Pacarina del Sur*, 10(37).
<http://pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/1686-narracion-cincuenta-y-dos-anos-despues>
- Reynoso, O. (2018 [1966]). Los kantus. *Narración, revista literaria peruana*, (1), 5.
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, (9-10), 9-16.
- Tarcus, H. (2020). *Las revistas culturales latinoamericanas: giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Tren en Movimiento.
- Valenzuela, J. (1989). *El grupo Narración. Análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Watanabe, J. (2018 [1966]). El trapiche. *Narración, revista literaria peruana*, (1), 5.
- Zizek, S. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Paidós.
- Zolov, E. (2018). Los 60 fueron globales. *Lento*, (62), 9-18.

Sociología de la sospecha y descolonización epistemológica en el “primer Quijano”

Sociology of suspicion and epistemological decolonization in the “first Quijano”

Segundo Timoteo Montoya Huamaní

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

segundo.montoya@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3963-6471>

Resumen

El ensayo pretende mostrar que el “primer Quijano” de los años 60 adoptó una actitud de sospecha frente al sesgo ideológico de las ciencias sociales norteamericanas, que se implementaban en las universidades de los países del tercer mundo, en el contexto de la institucionalización de la sociología como disciplina científica portadora de la promesa de cambio social. Esta actitud de sospecha se tradujo en el uso de la noción marxiana de “ideología”, como herramienta de crítica a la orientación colonial/imperialista de las ciencias sociales. Ello sugiere y pone en evidencia cierta “unidad temática” ligada a un tipo de sociología que denominamos “sociología de la sospecha”. Dicha sociología tiene un carácter preparatorio y se desarrolla entre 1962 y 1965. Sin embargo, se prolonga y reaparece en otros contextos, pues se inscribe en un proyecto teórico más amplio de “descolonización epistemológica”, propuesta por el “último Quijano” en los años 90.

Palabras clave Quijano, sociología, ideología, tercer mundo, etnocentrismo

Abstract

The essay aims to show that the “first Quijano” of the 1960s adopted an attitude of suspicion in the face of the ideological bias of the North American social sciences, that were implemented in the universities of the “Third World” countries, in the context of the institutionalization of sociology, as a scientific discipline that carries the promise of social change. This attitude of suspicion was translated into the use of the Marxian notion of “ideology” as a tool for criticizing the colonial / imperialist orientation of the social sciences. Which suggests and reveals a certain “thematic unity” linked to a type of sociology that we call the “sociology of suspicion”. This sociology has a preparatory character and was developed between 1962 and 1965. However, it was prolonged and reappeared in other contexts, as it was part of a broader theoretical project of “epistemological decolonization”, proposed by the “last Quijano” in the 90’s.

Keywords Quijano, sociology, ideology, Third World, ethnocentrism

Fecha de envío: 21/2/2021

Fecha de aceptación: 29/5/2021

1. El norte-américa-centrismo a modo de introducción

A comienzos de 1962, Aníbal Quijano (1928-1918) regresaba a Lima con el grado de magíster en Sociología otorgado por FLACSO en Chile. Ese mismo año ingresó a trabajar como profesor y director del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Agraria de la Molina y, también, como profesor de Sociología en la Facultad de Letras de San Marcos. Realizó una labor docente impecable, y suscitó interés y entusiasmo entre sus alumnos (Valladares, 2019). En este periodo retoma sus estudios sobre la realidad peruana, provisto de un rigor metodológico excepcional. Sin embargo, el rigor metodológico no lo es todo en la investigación científico-social; era necesario asumir compromisos y adoptar una posición crítica frente a la “visión distorsionada” de la realidad nacional y mundial (Quijano, 1962; Valladares, 2019).

Precisamente, culminada la Segunda Guerra Mundial, se reestructura el sistema-mundo capitalista bajo la hegemonía, centralidad y liderazgo imperial de Estados Unidos (Wallerstein, 1996; Quijano, 1990), y se convierte en modelo de sociedad capitalista industrial-financiera debido, en gran parte, a la revolución científico-tecnológica (Hobsbawm, 2008). De este modo, la centralidad de Europa o el etnocentrismo europeo, en tanto primer etnocentrismo mundial, se desplaza hacia Norteamérica, después de la posguerra, y logra imponer los valores de su civilización al mundo entero (Santos-Herceg, 2010) Es decir, *universalidad* y *norteamericanismo* se identifican, y dan origen al “norte-américa-centrismo”. Sin embargo, sabemos que “el eurocentrismo es el único etnocentrismo mundial que conoce la historia” (Dussel, 2006, p.66). En consecuencia, es comprensible que Quijano (1988) hable de “euro-norte-américa-centrismo” para referirse al predominio y confluencia de dos tipos de etnocentrismo mundial: el europeo y el norteamericano.

Estos cambios *geo-político-culturales* también afectan al sistema educativo universitario norteamericano, que pasó a convertirse en el más influyente, lógicamente porque la universidad es una “institución disciplinaria” que impone un régimen político del conocimiento acerca de los objetos y métodos de estudio (Foucault, 2012). Por consiguiente, las ciencias sociales se enfrentaron a nuevos retos. Por ejemplo: surgen los “estudios de área” que, debido a su gran acogida en el sistema universitario, se implementan en todo el mundo; y con ella surge también el concepto de “desarrollo” (Wallerstein, 2005). Se emplea el concepto de “desarrollo” y, por ende, el discurso desarrollista neoclásico desde 1945, para

explicar que todas las sociedades avanzan por la misma vía pero a velocidades y ritmos distintos (Quijano, 1978). Ello implica que la sociedad “más desarrollada” —como Estados Unidos— se exhibiera como el patrón universal digno de emulación para las sociedades “menos desarrolladas” (Wallerstein, 2005; Quijano, 2000). El anhelo de desarrollo se hizo mundial, al convertirse en una idea-fuerza. Los debates sobre el desarrollo en América Latina derivaron en el enfrentamiento de dos vertientes: 1) la “teoría de la modernización” asociada al estructural-funcionalismo de origen norteamericano, 2) la “teoría del imperialismo capitalista” asociada al materialismo histórico de origen europeo (Quijano, 2000). De este modo, se introduce una herramienta conceptual e ideológica de gran utilidad para el sistema económico y político de Estados Unidos (Wallerstein, 2005). Por esa razón, Quijano (1965) sospecha, analiza y denuncia las severas *distorsiones ideológicas* provocadas por el “norte-américa-centrismo” en el plano de la *conciencia* de los hombres dedicados a las ciencias sociales.

No olvidemos que la impronta eurocéntrica acompaña a las ciencias sociales desde sus modestos orígenes históricos e institucionales. Para 1945, las ciencias sociales estaban ubicadas en cinco países del mundo: Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia y, por supuesto, Estados Unidos (Wallerstein, 2001). Sin embargo, después de 1945, por efecto de la desintegración del colonialismo en Asia y África, y la toma de conciencia de los pueblos del mundo no occidental, se produjo un cambio fundamental en el ámbito de la geopolítica del conocimiento: el cuestionamiento al eurocentrismo de las ciencias sociales y la cultura en general (Wallerstein, 2001; Quijano, 1965).

Paralelamente a la hegemonía y centralidad estadounidense se forja la *autoafirmación* de los países denominados “satélites”, “periféricos” o “tercer mundo”. Es decir, América Latina, China, India, Argelia, Vietnam y algunos lugares del África se convierten en escenario de conflictos sociopolíticos en busca de su afirmación como pueblos libres (Quijano, 2000). Sus luchas por acabar con el colonialismo, en algunos casos, adquieren matices rupturistas con el modelo capitalista (Wallerstein, 2005). Naturalmente, eran tiempos de convulsión, subversión y efervescencia revolucionaria: en las Antillas del mar Caribe, la Revolución cubana (1959); en el Perú, las guerrillas del Ejército de Liberación Nacional (1962-1965), el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (1962-1965), los movimientos campesinos en La Convención y Lares (bajo el liderazgo de Hugo Blanco).

En estas circunstancias, el año 1962 en la biografía intelectual de Quijano coincide con su “paso a la escritura académica” de ensayos y artículos de corta

extensión, pero de notable riqueza intuitiva y propedéutica (Valladares, 2019). En efecto, entre 1962 y 1965 Quijano redacta y publica los siguientes textos: “Wright Mills, conciencia crítica de una sociedad de masas” (1962), “La poesía: una praxis” (1964), “La emergencia del grupo cholo y sus implicaciones en la sociedad peruana” (1964), “Imagen saintsimoniana de la sociedad industrial” (1964) y “Imagen y tareas del sociólogo en la sociedad peruana” (1965). La lectura de estos textos —a excepción del artículo sobre poesía— sugiere una problemática común de investigación (“unidad temática”) definida por su *doble carácter*: exploratorio-conceptual y crítico a la ideologización de las ciencias sociales norteamericanas, en contextos de institucionalización de la sociología, en los países del tercer mundo. Asimismo, cabe aclarar que el ensayo sobre el “grupo cholo” tiene una introducción que guarda sintonía con la “unidad temática” (Quijano, 1980a [1964]). Pero lo esencial del ensayo radica en explicar el *cambio de la sociedad peruana* en términos de “transición”: “sociedad *en* transición” y “sociedad *de* transición”. La primera figura describe una transición homogénea, universal, definida y cerrada de la *tradición* (subdesarrollo) a la *modernidad* (desarrollo); la segunda figura describe un proceso heterogéneo, particular, indefinido, abierto y conflictivo del cual emerge un grupo intermedio (entre la *tradición* y la *modernidad*) denominado “cholo” (Quijano, 1980a [1964]; Rochabrún, 2015; Pacheco, 2019). Dichas reflexiones corresponden a una subetapa denominada «sociología culturalista», que Quijano (1980b [1979]) reconoce con disimulado rubor y del que se aparta autocriticamente en los años 70. Finalmente, nuestro ensayo se centra en el análisis y discusión de estos primeros textos y de otros —en la medida— que comparten la “unidad temática”.

2. Sociología de la sospecha

Denominamos “sociología de la sospecha” a un tipo de sociología que, en la obra de Quijano, representó un importante momento preparatorio de ulteriores y fecundos desarrollos teórico-sociológicos. Siendo específicos, se trata una hipótesis de trabajo sobre una subetapa en el pensamiento teórico-social del “primer Quijano”, ubicada cronológicamente entre 1962 y 1965, aunque se prolonga y reaparece en otros contextos. Ciertamente, la “sociología de la sospecha” se inscribe en un proyecto teórico más amplio de “descolonización epistemológica”, de las ciencias sociales frente al euro-norte-américa-centrismo, propuesta por Quijano (1992) en los años 90. Por esa razón las cronologías son desbordadas por las “unidades temáticas”. Esto implica apoyarse en un *marco temático-cronológico de*

periodización distinto del que hasta ahora conocemos. Por ejemplo: estudiar las etapas y subetapas de la obra de Quijano, no como “rupturas epistemológicas”, sino como “desplazamientos epistemológicos” que describen procesos graduales de relevos, coexistencias y agotamientos entre las “unidades temáticas”. Concretamente, en el “primer Quijano” plateamos la siguiente *periodización*: el pensamiento “no escrito” (1948-1962), la sociología de la sospecha (1962-1965), la sociología culturalista (1964-1968), la sociología de la dependencia (1965-1972). De este modo cuestionamos el afán de simplificación y captamos los detalles del complejo e inadvertido movimiento de sus reflexiones teórico-sociológicas.

Tomamos prestado la noción de “sospecha” del filósofo francés Paul Ricœur, formulada a propósito de su conocida interpretación acerca de Marx, Freud y Nietzsche como “filósofos de la sospecha”. En efecto, son “pensadores de la sospecha” porque los tres critican la “falsa conciencia”, es decir, los tres dudan, cuestionan y atacan “la ilusión de la conciencia de sí” (Ricœur, 2003, p. 139). Ciertamente, la conciencia y sus contenidos no siempre son evidencias claras y distintas, a pesar de que Descartes haya planteado que “sentido y conciencia del sentido coincidirían” (2003, pp. 139-140). En consecuencia, hemos aprendido de los “maestros de la sospecha” que la “conciencia” se nos presenta frecuentemente “invertida”, “mistificada”, “fetichizada”, “torcida” por intereses de clase (Marx y Engels, 1968) y voluntades de poder (Nietzsche) o móviles inconscientes (Freud).

Pues bien, en los análisis teórico-sociológicos del “primer Quijano” encontramos permanentes y sintomáticos ejercicios de *vigilancia* y *sospecha* epistemológica frente al sesgo ideológico de las ciencias sociales producida por los países desarrollados del primer mundo. Específicamente adquiere centralidad un tipo de sociología en tanto *ciencia de la oposición* a la *visión distorsionante* y *alienante* de la sociología norteamericana (Quijano, 1981). Por esa razón, siguiendo a Mills, Quijano (1962) hace uso de la noción marxiana de “ideología”, como herramienta de crítica, que define en los siguientes términos: “falsa conciencia”, “falseamiento de la realidad social”, “imágenes alimentadas de mitos”, “visión deformante”, “imágenes engañosas”, “mitos populares”, “preconcepciones sociales”, “falta de conciencia de sí misma”, “manipulación de la opinión”, “participación ilusoria de la sociedad”, “fabricación de estereotipos”, “alienaciones sociales”, etc. En efecto, con la *ideologización* de las ciencias sociales se busca *falsear la realidad*, de los países subdesarrollados del tercer mundo, a través de un perverso “contrabando epistemológico”, pues se intenta pasar por *científico* lo *ideológico* (Quijano, 1973). De este modo, el “primer Quijano”, después de haber transitado por el APRA, en

los años 50, se orienta hacia el marxismo (Rochabrún, 2015; Valladares, 2019) y desarrolla una “sociología de la sospecha”, es decir, una *sociología negativa, escéptica y crítica* de la “falsa conciencia”. Leamos lo que dice:

Una difundida falsa conciencia de la realidad social ha nutrido la mayor parte de la voluminosa investigación empírica llevada a cabo, con un atuendo técnico verdaderamente impresionante, por los sociólogos de los Estados Unidos. Más aún, semejante orientación ha ganado un considerable terreno en sociedades menos desarrolladas (Quijano, 1962, p. 305).

La presencia de estos “constructos-deformantes” del conocimiento científico de las sociedades “periféricas” se debe principalmente a dos factores: 1) la difusión e implementación de enfoques, metodologías y sistemas teórico-sociológicos como consecuencia de una geopolítica del conocimiento norte-américa-centrista, cuyo tráfico de saberes va del norte al sur; 2) la compleja relación dialéctica centro-periferia, en tanto proceso histórico unitario, que produce por un lado subdesarrollo y dependencia en la periferia de América Latina, y por otro lado desarrollo y hegemonía en el centro del sistema-mundo moderno capitalista, Estados Unidos y Europa (Wallerstein, 2005; Stavenhagen, 1981; Sotelo, 1972). Como bien señala Quijano:

La introducción de conceptos, técnicas de investigación desarrolladas para realidades largamente diferentes sin ninguna duda acerca de su validez universal y de su capacidad para dar cuenta de nuestra propia realidad sociocultural, es una de los frutos viejos de esta dependencia (1965, p. 148).

Ciertamente, *en y desde* Norteamérica, un sector académico conservador y legitimador del *establishment* estaba produciendo y exportando ciencias sociales y sociología a su medida. Por tanto, para Quijano (1965), el “norte-américa-centrismo” de las ciencias sociales es, sin lugar a dudas, una ideología del capitalismo colonial/imperialista (Samir, 1989). Sin embargo, Quijano (2009) no se detiene en la mera constatación del *poder alienante* que ejercen estas ideologías imperialistas a través del “colonialismo mental” de los científicos sociales latinoamericanos. Él ejerce una crítica radical a sus fundamentos etnocéntricos y, por ende, se sitúa en una tradición contrahegemónica al etnocentrismo-europeísta que se remonta al marxismo de Mariátegui (Quijano, 2009; Valladares, 2019; Germaná, 2014). Dado que a partir del “re-descubrimiento de Mariátegui”, Quijano desarrolla una

“racionalidad alternativa” al eurocentrismo (Montoya, 2018, p. 97). Además, Quijano reconoce que el “norte-américa-centrismo”, “euro-centrismo” o “euro-norte-américa-centrismo” son, en realidad, tipos o modos de ser del “etnocentrismo”. Por eso aclara enfáticamente:

Para nadie es ahora oculto el hecho [de] que las ciencias sociales elaboradas en las sociedades industrializadas, y de manera especial en los Estados Unidos, contienen proporciones dominantes de etnocentrismo y, lo que no es otro modo de denominar lo mismo, de provincianismo. No pueden ser admitidas en su pretensión de universalidad, sin una firme y cuidadosa criba (Quijano, 1965, pp. 146-147).

Por otro lado, Quijano muestra cómo, en la producción de conocimiento científico-social, un país “local” y “provinciano” (Estados Unidos) se eleva indebidamente a la categoría de centro y patrón universal de la producción de verdades científicas válidas para todo espacio-tiempo-histórico. Ciertamente, “las ciencias sociales han sido acusadas de ser eurocéntricas en la medida en que eran particularistas” (Wallerstein, 2001, pp.29-30). Pero no se trata solo de las disciplinas científico-sociales, sino de las prácticas, saberes y valores de una cultura que sospechosamente pasa de su condición *particular* a una condición *universal* privilegiada. Por tanto, estamos frente a una “planetarización de la cultura” o “culturalismo” (Quijano, 1977; Samir, 1989). Finalmente, Quijano advierte que para aceptar la validez epistemológica del andamiaje categorial y procedimental de dicho paradigma, esta tiene que pasar primero por un proceso de *tamizaje* y *re-significación*. En tal virtud plantea:

la necesidad aguda de un replanteamiento del aparato conceptual y metodológico elaborado para sociedades distintas, con el propósito de utilizar lo que es realmente adecuado para dar cuenta de nuestra propia realidad, de retener y desarrollar lo que puede tener validez universal efectiva testado en esta realidad y en otras, de reformular, ampliar y enriquecer la elaboración científica alcanzada hasta aquí, y de rechazar resueltamente lo que un examen teórico minucioso y cauto y la investigación efectiva revelen como inadmisibles (Quijano, 1965, pp. 166-167).

Aquí podemos reconocer, claramente, cómo Quijano (1994a) se distancia de las posturas “latinoamericacentristas”, que rechazan todo aporte teórico-social-moderno norteamericano o europeo.

3. Wright Mills y la tradición de sociología crítica norteamericana

El 20 de marzo de 1962 fallece el sociólogo norteamericano Wright Mills. En su homenaje, Quijano escribe el ensayo “C. Wright Mills, conciencia crítica de una sociedad de masas”. En dicho ensayo Quijano (1962) caracteriza a Mills como un hombre de temperamento rebelde, intelectual severamente crítico, apasionado y lúcido; en suma, una figura excepcional en la sociología norteamericana (pp. 305-307). De modo parecido opinan los siguientes sociólogos: Immanuel Wallerstein (1975) advierte que se trata “un rebelde contra el *establishment* de las ciencias sociales” (pp. 132-134); Pablo González Casanova (1969) recuerda la importancia de Mills para el desarrollo de una nueva sociología en México; Rodolfo Stavenhagen (1981) enfatiza el activismo intelectual de Mills en el proceso de “deselitización” y “desmitificación” de las ciencias sociales. A estas caracterizaciones positivas y elogiosas habría que agregar el hecho, no menos importante, de que Mills se interesa por el marxismo y los problemas del tercer mundo a fines de los años 50. Este interés, en los últimos años de su vida, se traduce en la publicación de dos textos: *Escucha, yanqui: La revolución cubana* (1959) y *Los marxistas* (1962).

Quijano demuestra ser un conocedor de la obra de Mills, pues hace una breve reseña de sus libros más importantes, por ejemplo: *El cuello blanco: Las clases medias estadounidenses* de 1951, *Élite del poder* de 1956, *La imaginación sociológica* de 1959, entre otros. Además, Quijano (1962) sabe que, en la historia del pensamiento crítico-social estadounidense de los años 50 y 60, Mills se inscribe en la tradición vebleniana. Thorstein Bunde Veblen (1857-1929) fue un sociólogo y economista estadounidense que describió con mordaz ironía el consumo ostensible de un sector de la sociedad norteamericana en su libro *La teoría de la clase ociosa* (Quijano, 1962). Aunque hay que reconocer, a decir de Quijano (1962): «que Wright Mills fue bastante más lejos que Veblen en este camino» (p. 309). Dicha tradición de sociología crítica norteamericana está conformada por una *tríada de científicos sociales*, contestatarios e impugnadores del *establishment*: Veblen (1857-1929), Mills (1916-1962) y Goudlner (1920-1980). De los tres, Mills es cercano al marxismo, pero no es del todo marxista, quizá marxista-weberiano. Es decir, se interesó por desarrollar la tradición Marx-Weber, aceptando los dos replanteamientos más relevantes que Weber hizo de Marx, a saber: 1) “la extensión del concepto del determinismo económico a un determinismo social más amplio”, 2) “el ‘perfeccionamiento’ de la idea de clase mediante la adición de la categoría de estatus o prestigio” (Wallerstein, 1975, pp. 132-134).

Ciertamente, Quijano admira, lee y cita a esta tríada de sociólogos en esta y en posteriores publicaciones. Sin embargo, faltaría Immanuel Wallerstein (1930-2019), un notable e influyente sociólogo e historiador norteamericano de los últimos tiempos, que entabló una amistad y un diálogo intelectual fructífero con Quijano desde los años 80 hasta su muerte. Wallerstein (1999) provocó un cambio radical de perspectiva con su teoría del “sistema-mundo moderno”, pues propone *impensar las ciencias sociales* a través de los conceptos: “desarrollo”, “tiempo-espacio”, “larga duración”, “americanidad”, etc. Sobre sus aportes, Quijano (2004) destaca los siguientes aspectos: 1) fundar una nueva perspectiva totalizadora de la estructura del poder capitalista; 2) ser pionero en el debate sobre globalización; 3) ser un crítico de las epistemologías eurocéntricas dominantes; 4) promover y ser un ejemplo de trabajo interdisciplinario.

Por otro lado, notamos que Quijano adopta las críticas que Mills (1997) dirige al modelo estructural-funcionalista del sociólogo norteamericano Talcott Parsons (1902-1979). De hecho, la mayoría de sociólogos estaban “más familiarizados con la crítica de Mills que con los detalles de la obra de Parsons.” (Ritzer, 1993, p.80). Quijano (1962) no es la excepción, pues —basándose en Mills— sostiene que el error del modelo parsoniano radica en creer que el poder social se determina por el *consenso* de los miembros de la sociedad que promueven la *estabilidad* y la defensa del *orden social capitalista*. Por consiguiente, la repartición del poder no es resultado del consenso sino de *contradicciones* que producen *cambios* en la estructura social:

El propio Parsons, comentando “The Power Elite”, calificó de “zerosum” a esta concepción del poder, alegando que la integración de toda la sociedad es una condición indispensable. Pero parece ser más verdadero [...] que las sociedades no se mantienen integradas tanto sobre la base del consenso de sus miembros, es decir, por la satisfacción general del orden establecido [...]. No es, pues, el consenso de la sociedad lo que está en la base de la distribución jerárquica del poder y la marcha real de la sociedad, es el resultado de una situación constante de tensión y conflicto (Quijano, 1962, p. 312).

Cabe señalar que el ingreso del marxismo en los planes curriculares de los departamentos de sociología norteamericana coincide con los ataques al estructural-funcionalismo de Talcott Parsons (Quijano, 1981). Se lo acusaba de ser políticamente conservador e interesarse únicamente en “estructuras estáticas”, descuidando el análisis del conflicto social (Ritzer, 1993). No debe sorprendernos el hecho de que “desde Comte, pasando por Pareto y Durkheim, hasta el contemporáneo

Parsons, el afán principal de la sociología ha sido contribuir al esclarecimiento de los mecanismos de equilibrio social” (Sotelo, 1972, p. 21). Esta situación propició el esfuerzo de un grupo de sociólogos por *articular* los conceptos de “función”, “estructura” y “conflicto” (Ritzer, 1993). Este trabajo desembocó en el desarrollo de una “teoría del conflicto” sintética y alternativa al “funcionalismo-estructural” de la mano de Lewis Coser (1913-2003), Ralf Dahrendorf (1929-2009) y Randall Collins (1941). Como era de esperarse, estos esfuerzos fracasaron porque carecían de lo más importante: “un anclaje coherente en la teoría marxista” (Ritzer, 1993, p. 80). En efecto, la enseñanza de un enfoque abiertamente marxista no era todavía aceptado en los departamentos y facultades de Sociología estadounidense de los años 50 y 60.

4. La noción de totalidad-social y las tareas del sociólogo en el tercer mundo

La “totalidad” es una categoría filosófica. Los filósofos, de todas las culturas del mundo, se han esforzado por producir una imagen del universo como totalidad, a la cual denominan: *weltanschauung*, cosmovisión, concepción del mundo, etc. Su aplicación a las ciencias sociales produjo marcadas diferencias según como se interprete el concepto (Lefebvre, 2011). Ciertamente, en la jerga sociológica, la noción de “totalidad-social” o de la “sociedad como totalidad” estuvo genética e históricamente ligada al nacimiento de las ciencias sociales europeas en calidad de presupuesto filosófico-científico —desde la segunda mitad del siglo XIX hasta fines del siglo XX— a través de pensadores como Hegel, Saint-Simon, Marx, Luckács, Horkheimer, Adorno, entre otros (Quijano, 1964b; Lefebvre, 2011; Gambarotta, 2012).

Quijano aborda la noción de “totalidad-social” en su ensayo “Imagen saintsimoniana de la sociedad industrial” de 1964. El ensayo se compone de una introducción y cuatro breves capítulos. Se trata de un trabajo exploratorio —elaborado quizá como material de clase para sus alumnos— sobre las ideas sociales, económicas, políticas y filosóficas de Saint-Simon. No obstante, la importancia del texto es enorme dado que encontramos las *primeras matrices* teórico-sociológicas del pensamiento de Quijano en proceso de *formación*. Es decir, de un pensamiento que se enriquece a través de un permanente ejercicio de diálogo, apropiación crítica y recreación de las categorías de análisis social, que luego incorpora a su programa de investigación sociológico. Me refiero a la noción de “totalidad-social” de procedencia saintsimoniana-marxiana, según la interpretación de Quijano:

es por primera vez en la historia del pensamiento occidental, que aparece con Saint-Simon la idea de Sociedad, como una totalidad cambiante, [...] formada por elementos dialécticamente interdependientes entre sí y con el conjunto, y cuya presencia en nuestro actual aparato conceptual, está en la base de la más grande revolución intelectual de nuestro tiempo. [...] No es extraño que haya sido así, teniendo en cuenta que esas sociedades son construidas bajo la influencia directa de las ideas sainsimonianas incorporadas al marxismo (1964b, pp. 50-83).

No podemos perder de vistas la noción “totalidad-social” en el pensamiento de Quijano, pues adquiere un *carácter esencial* que atraviesa el movimiento de todas sus reflexiones e incluso es *condición de posibilidad* de otras. Por ejemplo, cuando Quijano (1980a [1964]) estudia la emergencia del grupo “cholo” presupone, en todo momento, la idea de “sociedad” como “totalidad”; asimismo, en sus definiciones de la sociología como disciplina científica, Quijano (1965) señaló que su objeto de estudio era la “totalidad-social”; además, escribió un ensayo, íntegramente dedicado a esta noción, bajo el título “Líneas de investigación prioritarias para América Latina” (1994b). Por último, la noción de “totalidad-social” —desde mediados de 1960 hasta los años 2000— va adquiriendo gradualmente la condición de substrato y horizonte teórico en el que se integran y cobran sentido sus múltiples reflexiones sobre: “dependencia”, “urbanización”, “modernización”, “marginalidad”, “desarrollo desigual y combinado”, “socialización del poder”, “heterogeneidad-estructural”, “dependencia histórico-estructural”, “heterogeneidad histórico-estructural”, “racionalidad/modernidad”, “descolonización epistemológica”, “razón histórica”, “racionalidad alternativa”, “re-originalización cultural”, “eurocentrismo”, “clasificación social”, “colonialidad del poder”, “descolonialidad”, “bien vivir”, etc. Por otra parte, Quijano publica en 1965 el ensayo “Imagen y tareas del sociólogo en la sociedad peruana”. El ensayo, en líneas generales, gira en torno a cuatro cuestiones principales: 1) el proceso de institucionalización de la sociología en la sociedad peruana, 2) el carácter científico de la sociología, 3) los estereotipos y el perfil profesional del sociólogo, 4) el papel del sociólogo como intelectual comprometido con el cambio de las sociedades del tercer mundo (1965). Quijano empieza caracterizando la sociedad peruana como “dependiente”, “subdesarrollada” y “alienada culturalmente” (1965, pp. 135-147). Situación que permite la “implantación mecánica y burdamente imitativa” de perspectivas teóricas, metodologías, agendas y problemas provenientes de sociedades

del primer mundo (pp. 145-146). En efecto, la sociología peruana y latinoamericana de los 60 se estableció a partir de trasplantes, importaciones, sucursales y aplicaciones de la teoría sociológica norteamericana a nuestras regiones (Sotelo, 1972). Ello evidencia la orientación colonial/imperialista de las ciencias sociales vinculadas a la tendencia sociológica predominante del estructural-funcionalismo de Talcott Parsons, que presenta tres rasgos esenciales cuestionados por Quijano, a saber: 1) su perspectiva tecnicista, 2) su ahistoricidad, y 3) su neutralidad valorativa (1965). Por tanto, sostenemos que el euro-norte-américa-centrismo es, sin lugar a dudas, una ideología del sistema capitalista mundial en tanto en cuanto constituye la “prolongación de un colonialismo cultural” que permea la totalidad de nuestras prácticas de vida, falseando nuestra comprensión de la realidad social (pp. 147-148). He aquí un remoto y explícito antecedente de la noción de “colonialidad”, que introduce Quijano en los años 90, como la “prolongación de un colonialismo cultural” (1965, p. 147). Es decir, liquidado el colonialismo, en tanto sistema de dominación económico-político-militar, surge otro modo de dominación global, sutil y duradero: la “colonización del imaginario de los dominados” (Quijano, 1992, p. 12). A esta continua y prolongada colonización cultural europeo-norteamericana, Quijano (1992) la denominada “colonialidad”, “colonialidad cultural” y, más adelante, “colonialidad del poder” (pp. 12-14). Finalmente, frente al “colonialismo cultural” que *pervierte* el carácter *cognoscitivo* y *liberador* de la sociología en las sociedades del tercer mundo, Quijano (1965) propone —siguiendo a Mills— un proceso denominado “desalienación cultural”, basado en el lenguaje convencional de la época, en función a determinadas tareas. A este mismo proceso, Quijano (1992) lo nombra, en los años 90, “descolonización epistemológica” (p. 19). En síntesis, Quijano (1965) propone seis tareas: 1) *reorientar* la investigación sociológica en función de las *estructuras* y *tendencias* de la sociedad; 2) *desarrollar* la sociología *desde* y *para* nuestra propia realidad; 3) evitar cualquier tipo de *etno-centrismo* (norte-américa-centrismo, euro-centrismo, latino-américa-centrismo, África-centrismo, etc.); 4) elaborar *conceptos nuevos* a partir de fenómenos nuevos; 5) promover el estudio *interdisciplinario* de la sociología; 6) *replantear el aparato conceptual* y *metodológico* de las teorías sociológicas norteamericanas y europeas.

5. Consideraciones finales

Somos conscientes del gran interés que despierta la obra del sociólogo peruano Aníbal Quijano, sobre todo *su última etapa* de los años 90 en adelante. Sin embargo, estamos olvidando que el complejo e inadvertido *movimiento de sus*

reflexiones se fue gestando desde los años 50 y 60. Es en este contexto que el “primer Quijano” desarrolla intuiciones, descubre conceptos, formula críticas y expone argumentos que reflejan un pensamiento teórico-social *prefigurador y potente*. Me refiero, en primer lugar, al uso la noción marxiana de “ideología” como herramienta de crítica a la orientación colonial/imperialista de las ciencias sociales norteamericancentristas; y, en segundo lugar, al descubrimiento de la noción saint-simoniana-marxiana de “totalidad social”. Movidado por estas inquietudes, a modo de coordenadas, escribimos este ensayo sobre la “sociología de la sospecha”, como parte de un proyecto teórico más amplio de “descolonización epistemológica”, en el “primer Quijano”. Es decir, una *sociología en tanto ciencia de la oposición*, que niega la “falsa conciencia”, acerca de los contenidos, enfoques, métodos y técnicas de investigación en la sociología y las ciencias sociales provenientes de otras realidades. Por último, la “sociología de la sospecha” (1962-9165), a pesar de representar una subetapa preparatoria en el “primer Quijano”, reaparece con fuerza en otros contextos. Por ejemplo: en las críticas de Quijano (1973; 1981; 1990; 1991) a la idea de que América Latina *puede y debe* ser estudiada como si fuera Europa (*perspectiva euro-centrista*), así como también en sus críticas a las múltiples versiones eurocéntricas de las teorías filosóficas, políticas y sociales: marxismo (y sus variantes), positivismo, neopositivismo, liberalismo, pragmatismo, posestructuralismo, postmodernismo, etcétera.

Contribución del autor

Segundo Timoteo Montoya Huamaní ha participado en la elaboración, la redacción y la corrección final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflicto de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Segundo Timoteo Montoya Huamaní es licenciado y magíster en Historia de la Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro de la

Sociedad Peruana de Filosofía, miembro del comité consultivo de la Cátedra José Carlos Mariátegui, miembro del consejo editorial de la Revista Iberoamericana de Filosofía *SOLAR*, miembro del Consejo Editorial de la revista *DISENSO* y coordinador del Grupo de Estudios de Filosofía Peruana y Latinoamericana “Pedro Zulen”. Es autor del libro *Conflictos de interpretación en torno al marxismo de Mariátegui* (2018).

Referencias bibliográficas

- Dussel, E. (2006). *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Editorial Trota.
- Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Gambarotta, E. (2012). *Totalidad, utopía y dialéctica aporética. Las potencialidades para una crítica de las perspectivas teóricas de Lukács, Horkheimer y Adorno*. Universidad Nacional de La Plata.
- Germaná, C. (2014). Un epistemología otra. La contribución de Aníbal Quijano a la reestructuración de las ciencias sociales de América Latina. En A. Quijano (ed.), *Des/colonialidad y bien vivir. Un nuevo debate en América Latina*. Universidad Ricardo Palma.
- Gonzales, C., Gunder F. y Real de Azúa (1969). *La sociología subdesarrollante*. Editorial Aportes.
- Lefebvre, H. (2011). La noción de totalidad en las ciencias sociales. *Telos*, 13(1), 105-124. <https://www.redalyc.org/pdf/993/99318408008.pdf>
- Marx, K. y Engels, F. (1968). *La ideología alemana*. Pueblos Unidos.
- Mills, W. (1997). *Imaginación sociológica*. Fondo de Cultura Económica.
- Montoya, S. (1918). *Conflictos de interpretación en torno al marxismo de Mariátegui*. Heraldos Editores.
- Pacheco, V. (2019). Aníbal Quijano: la apuesta por una sociología crítica (1962-1980). *NÓMADAS*, (50), 197-211. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n50a12>.
- Quijano, A. (1962). C. Wright Mills, conciencia crítica de una sociedad de masas. *Revista de Museo Nacional*, 31, 305-313. Quijano, A. (1964a). La poesía: una praxis. *Harauí*, 1(2), 11-12.

- Quijano, A. (1964b). La imagen saintsimoniana de la sociedad industrial. *Revista de Sociología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, 1(1), 47-85.
- Quijano, A. (1965). Imagen y tareas del sociólogo en la sociedad peruana. *Letras*, 37(74-75), 134-172. <https://doi.org/10.30920/letras.37.74-75.11>.
- Quijano, A. (1973). Alternativas de las ciencias sociales en América Latina. *Revista del Instituto de Ciencias Económicas*, 59, 50-58.
- Quijano, A. (1978). Comentario a la ponencia de Orlando Fals Borda. En Fundación para el Análisis de la Realidad Colombiana (ed.), *Crítica y política en ciencias sociales: el debate sobre teoría y práctica. Simposio Mundial de Cartagena* (261-169). Punta de Lanza.
- Quijano, A. (1980a [1964]). Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú. En A. Quijano (ed.), *Dominación y cultura*. Mosca Azul.
- Quijano, A. (1980b [1979]). Introducción. En A. Quijano (ed.), *Dominación y cultura*. Mosca Azul.
- Quijano, A. (1981). Sociedad y sociología en América Latina. *Revista de Ciencias Sociales*, 23, (1-2), 225-248.
- Quijano, A. (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Sociedad y Política.
- Quijano, A. (1990). Notas sobre los problemas de la investigación social en América Latina. *Revista de Sociología*, 6(7), 11-26.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Revista del Instituto Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Quijano, A. (1994a). El sueño dogmático (prólogo). En O. Fernández, *Mariátegui o la experiencia del Otro* (11-15). Editora Amauta.
- Quijano, A. (1994b). Líneas de investigación prioritarias para América Latina. En *Memorias. Vol. II. Instituto de Investigaciones Sociales* (95-103). Universidad del Cuenca.
- Quijano, A. (2000). El fantasma del desarrollo en América Latina. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 6(2), 38-55.
- Quijano, A. (2004). Immanuel Wallerstein: instancias y trazos. *Revista Socialismo y participación*, 98, 173-179.

- Quijano, A. (2009). Las paradojas de la colonial/modernidad/eurocentrada. *Hueso Húmero*, 53, 30-59.
- Quijano, A. y Wallerstein, I, (1992). Americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 44(4), 583-591.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Fondo Cultura Económica.
- Ritzer, G. (1993). *Teoría sociológica contemporánea*. McGraw-Hill.
- Rochabrún, G. (2015). La reinención de Aníbal Quijano. *Hueso Húmero*, 64, 3-16.
- Samir, A. (1989). *El eurocentrismo. Crítica de una ideología*. Siglo XXI.
- Santos-Herceg (2010). *Conflicto de representaciones. América Latina como lugar para la filosofía*. Fondo de Cultura Económica.
- Sotelo, I. (1972). *Sociología de América Latina. Estructuras y problemas*. Tecnos.
- Stavenhagen, R. (1981). *Sociología y subdesarrollo*. Nuestro Tiempo.
- Valladares, M. (2019). Aníbal Quijano y su tiempo (1930-2018). *Discursos del Sur*, 3, 9-36. <http://dx.doi.org/10.15381/dds.v0i3.16316>
- Wallerstein, I. (1975). Mills C. Wright. *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, 7, 132-134. https://sociologiac.net/biblio/wallerstein_Mills.pdf
- Wallerstein, I. (1996). La reestructuración capitalista y el sistema-mundo. *Anuario mariateguiano*, 8(8), 195-206.
- Wallerstein, I. (1999). *Impensar las ciencias sociales. Límites de los paradigmas decimonónicos*. Siglo XXI.
- Wallerstein, I. (2001). El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de las ciencias sociales. *Revista de Sociología*, 15, 27-39. <https://revistadesociologia.uchile.cl/index.php/RDS/article/view/27767/29437>.
- Wallerstein, I. (2005). *Análisis del sistema-mundo. Una introducción*. Siglo XXI.

Apuntes teóricos sobre el rol del lector en la microficción integrada

Theoretical notes on the role of the reader in integrated microfiction

Percy Galindo Rojas

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

percy.galindo@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2978-1328>

Resumen

En este trabajo se analiza el rol del lector en la microficción integrada (MI), una modalidad textual fronteriza que incorpora dos formas discursivas de relativo reciente interés crítico: la microficción, un hiperónimo que engloba a textos breves y brevísimos de variada forma, y los textos integrados, las series o colecciones de textos breves que debido a nexos comunes de forma y/o fondo ofrecen la posibilidad de ser leídos en forma conjunta o independiente.

Palabras clave Microficción integrada, lector, textos integrados

Abstract

This paper analyzes the role of the reader in integrated microfiction (IM), a border textual modality that incorporates two discursive forms of relative recent critical interest: microfiction, a hyperonym that include short and very brief texts of various forms, and integrated texts, series or collections of short texts that, due to common links of form and / or substance, offer the possibility of being read together or independently.

Keywords Integrated microfiction, reader, integrated texts

Fecha de envío: 28/2/2021 **Fecha de aceptación:** 1/6/2021

1. Introducción

Tras la crisis del estructuralismo, los estudios teóricos viraron a tomar en cuenta la situación comunicativa como un elemento crucial para el entendimiento de todo hacer literario. Así, de focalizar la atención en la estructura textual —la poética del mensaje-texto— se pasó a una poética de la comunicación literaria, entendiéndose lo literario más como una modalidad de producción y recepción comunicativa que como una estructura verbal ya fija (Pozuelo, 1993).

Son progresivos, múltiples y diversos los factores que confluyeron para este cambio de paradigma, pero entre ellos destaca la poca o nula relevancia que, a partir del concepto de literariedad, el estructuralismo asignaba al autor y, en consecuencia, al lector, en el proceso de comprensión e interpretación de la obra. Incluso tras el aporte de la gramática chomskiana, para el estructuralismo la interacción del lector con el sistema literario se ceñía al reconocimiento de una gramática narrativa ya establecida, lo que le permitía interpretar las “secuencias lingüísticas en estructuras y significados literarios” (Viñas, 2002, p. 444). En términos simplificados, podría afirmarse que para este enfoque la preexistencia de modalidades/géneros literarios ya establecidos es lo que hace posible que el lector naturalice la obra dentro de una tradición y que, sobre la base de esa competencia prefijada, desarrolle su hacer interpretativo.

Sin embargo, la irrupción de textos fronterizos y modalidades de existencia fáctica no registrada en el canon, evidenció las limitaciones del modelo. Obras vagamente catalogadas como escrituras del fragmento, textos breves, textos híbridos, textos de varia invención y otros, exteriorizaron sus grietas y expusieron la necesidad de otorgar al lector un rol más activo y protagónico en la interpretación y (re)creación de significados. Se hizo imperativo entonces pasar del estudio de la estructura hacia el discurso, tal como lo propone, por ejemplo, la pragmática, que ve la lectura literaria como un acto de discurso actualizado no solo por determinantes históricos y culturales, sino, además, por la propia experiencia del receptor y su circunstancia de lectura.

Es en esos términos que me propongo analizar el rol del lector en una de esas modalidades fronterizas: la microficción integrada (MI), un fenómeno textual que incorpora dos formas discursivas de relativo reciente interés crítico: por un lado, la microficción, un hiperónimo que engloba a textos breves y brevísimos de variopinta forma (una de las cuales, el microrrelato, reclama el estatuto de género independiente); y por otro, los textos integrados, las series o colecciones de textos

breves que debido a nexos comunes de forma y/o fondo ofrecen la posibilidad de ser leídos en forma conjunta o independiente. Aunque ambas son formas discursivas que problematizan la ortodoxia genérica y plantean la necesidad de reformular sus fronteras, mi intención no es proponer una redefinición genológica que busque incorporar esta modalidad al canon, sino más bien contribuir a evidenciar la necesidad de repensar la construcción canónica de los géneros a partir del análisis del rol del lector y su contexto en la MI, pues considero que, como constructo comunicativo, su relevancia en esta modalidad es vital para la interpretación de los mecanismos textuales sugeridos por el autor, entendiendo que estos son parte de un abanico de posibilidades que cada lector tiene para decodificar la particularidad de estos textos.

Para tal efecto, sobre el apoyo de una base teórica mixta pero principalmente dirigida por una mirada pragmática y la estética de la recepción, partiré por definir las características más relevantes de las dos formas textuales coyuntadas en esta modalidad: la microficción y los textos integrados, y, tras enfatizar el preponderante rol que el lector cumple en cada una de ellas, referiré su función (re) creadora dentro de las estrategias textuales de integración de la MI.

2. Una necesaria precisión liminar para la ficción breve: la cuestión del nombre

Si bien las ficciones breves y brevísimas han existido en la literatura desde la antigüedad, fue recién ya entrada la segunda mitad del siglo XX que su especificidad llamó la atención de la crítica debido, entre otros factores, a su producción y difusión masivas a través de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y a la vigencia de la episteme posmoderna que, a decir de algunos especialistas como Francisca Noguero (1996), ofrecía el contexto idóneo que posibilitó su eclosión y desarrollo¹. A partir de los años 80, en todo caso, el naciente reconocimiento de esta forma textual abrió paso a diversas discusiones teóricas que, como uno de sus primeros escollos, tuvieron un debate en apariencia poco relevante: su nominalización.

En efecto, debido a la característica hibridez genérica de la ficción breve y, sobre todo, a su carácter proteico —es decir, a su capacidad de adaptación y de renovación constantes—, encontrar un término que abarque con propiedad las múltiples formas expresivas en que se manifiesta ha sido un invariable problema para teóricos y creadores. El abanico de nombres que desde entonces se han

propuesto es vasto y múltiple, y va desde alusiones directas a su consabida brevedad hasta nominalizaciones de invención libre y lúdica, pasando, incluso, por propuestas heteróclitas que sugieren el uso de signos arbitrarios².

Si la abundancia de propuestas nominales es un síntoma de lo esquiva que la ficción breve resulta para caracterizaciones definitivas, el tema no ha sido ni es un asunto menor para los especialistas. En vista de que fijar un nombre es el primer paso para definir sus rasgos genéricos y propiciar una mejor interpretación crítica que contribuya a su inscripción en el canon, la mayoría ha convenido en reconocer por lo menos tres elementos esenciales que posibiliten su estudio sistemático (o, al menos, el de una de sus formas): la brevedad, la ficcionalidad y la narratividad. Con esta caracterización tripartita, planteada inicialmente por Lagmanovich (2009), se busca discriminar el grano de la paja desde una criba narrativista y mediante un nombre que contenga taxativamente ese significado: microrrelato³. Este es el nombre que en los últimos años ha comenzado a tener mayor acogida en el mundo académico hispanoamericano, y aunque todavía no es universal, lo que sí ha llegado a consensuarse son las tres características ya referidas para identificar la forma textual breve que mejores posibilidades de estudio sistemático contiene.

Sin negar la pertinencia ni mucho menos la legitimidad de estas propuestas, y más aún, partiendo de sus valiosos hallazgos, en este trabajo ampliaré la gama de textos de mi objeto de estudio al considerar que la narratividad no es un elemento indispensable para asumir un texto como microficcional. Esto en el sentido de que no usaré el término *microficción* como un sinónimo de microrrelato, sino como un hiperónimo, una supracategoría genérica que congrega a todos los géneros brevísimos. Tomo esta definición de Irene Andres-Suárez, para quien la microficción es

una supracategoría literaria poligenérica o hiperónimo, que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los no narrativos (el bestiario —casi todos son descriptivos—, el poema en prosa o la estampa) (2008, pp. 20-21).

Cabe señalar que asumo este nombre generalizante dado que mi propósito no es genológico sino que busco más bien explorar el rol del lector en la microficción integrada, una categoría en la que, por otro lado, son muy pocas las colecciones

de microtextos única y exclusivamente narrativos⁴. En todo caso, para caracterizar a la microficción, parto por discriminar solo dos de las tres marcas identitarias establecidas por Lagmanovich para el microrrelato: la brevedad y la ficcionalidad, y desarrollo enseguida la relación que estas tienen con el lector, una instancia cuyo valor para la ficción breve es enfatizado por casi todos los especialistas y que, incluso, algunos, como Fernández Pérez (2005), proponen como un elemento diferenciador de su forma literaria.

1.1. La brevedad

Aunque parece un asunto obvio y que por ello no debería entrañar mayores disquisiciones, el tema de la brevedad plantea dos problemas sobre los que los especialistas todavía no llegan a un consenso: su extensión, es decir, cómo medir los límites de lo breve, y el tipo de vínculo que se establece entre la brevedad y la composición textual misma.

Sobre el primer aspecto, la medición, en su tesis sobre el microrrelato peruano, Óscar Gallegos (2014) encuentra que existen dos alternativas a partir de las cuales los críticos han abordado el problema. La primera consiste en proponer un límite cuantitativo para establecer la extensión máxima posible para una microficción. Es una constante, sin embargo, que cada especialista ofrezca su perspectiva sin que prácticamente ninguno se ponga de acuerdo. Así, tomando como unidad de medida el número de palabras, Dolores Koch (1986) postula una extensión máxima de 350, mientras que Tomassini y Colombo (1996) establecen ese tope en 300, y Zavala (2005) en 400. Para problematizar todavía más ese límite, hay quienes consideran que la unidad de medida no debería ser el número de palabras, sino la cuartilla —tres cuartos, como máximo, de acuerdo con Valadés (1993, p. 285)— o el número de líneas —seis en promedio, según Valls (2001, p. 645)—, entre otras. Las propuestas de medición cuantitativa, como vemos, son muy dispares, pues la consideración de lo que es breve obedece a criterios más bien subjetivos que dependen de la percepción del lector. Como afirma Lagmanovich (2006), “breve es aquello que, en mi lectura, percibo como breve; extenso es aquello que en mi lectura percibo como extenso”, una percepción que, además, “está condicionada por contextos culturales” (p. 38).

La segunda alternativa de medición es la que, privilegiando la percepción visual del texto, propone que la extensión máxima no debe sobrepasar los límites de una página impresa. Andres-Suárez (2007) es una de las especialistas que sugiere

esta extensión, sustentando que así todo el texto puede verse de un vistazo, “lo que refuerza la unidad de impresión” (p. 24). Este mismo criterio es compartido por Rojo (1996, p. 45) y por Fernández Ferrer (1990), quien identifica la “página única como unidad respiratoria del manuscrito literario”. En la misma línea, Zavala (2004b) enfatiza la unidad de efecto que permite la lectura del único vistazo, condición que, sin embargo, Pujante (2013) cuestiona acertadamente al observar que “un relato que ocupe dos hojas se puede también contemplar de manera unitaria si comienza en la página par y acaba en la impar” (p. 248). David Roas (2010) añade otra objeción al señalar que la lectura del único vistazo es imposible (p. 27) y Ródenas de Moya (2007) observa que con un límite tan restrictivo se dejaría fuera del género a textos señeros como “Continuidad de los parques” de Cortázar (p. 71).

No es mi propósito evaluar una a una las alternativas de medición que señalan los especialistas antes citados, sino poner en relieve su desacuerdo sobre la base de lo que considero un inadecuado punto de partida para determinar lo que es breve: el producto textual ya concretado. Sostengo, como desarrollaré más adelante, que una lectura pragmática de los textos de microficción es necesaria para analizar aspectos básicos como los límites de su brevedad. La fijación de límites específicos, si bien válida y hasta necesaria en un primer intento por definir los rasgos distintivos que caracterizan a este nuevo género, puede derivar en una discusión morosa y poco rentable, y hasta establecer parámetros tan restrictivos que sugieran más bien una preceptiva que un acercamiento teórico que permita el mejor estudio de esta clase de textos.

Así, ante la subjetividad y relatividad que entraña establecer límites fijos para la extensión de la microficción, suscribo la afirmación de Domingo Ródenas (2007), para quien el tema de la extensión debe “mantenerse en el territorio flexible de la lógica difusa” (p. 71). Esto significa que, sin desdeñar del todo las propuestas de medición cuantitativa, que pueden ser tomadas como referencias aproximadas, creo que lo breve debe entenderse como una variable determinada en un constructo pragmático: no es una extensión fija, modelada en un número de palabras o de líneas, ni en el límite de una página, sino una cualidad que se concreta en la mirada del lector. En ese sentido, concuerdo con Gallegos (2014), quien, ante el problema de establecer un límite para la brevedad microfictiva, propone una salida desde la estética de la recepción.

Según esta teoría, todo texto comporta una pluralidad significativa cuya comprensión y valoración es actualizada por el receptor en el proceso de lectura de

acuerdo con determinantes culturales e históricos contextuales. Autores como Umberto Eco, con su tesis del lector modelo como estrategia textual prevista para la interpretación (1975, 1979); Wolfgang Iser, con la del lector implícito que se inserta en la estructura del texto (1978, 1980); o Stanley Fish, con su propuesta del lector informado (1980), concuerdan en resaltar la participación activa y protagónica del receptor para construir, en el proceso de la lectura, una interpretación que se enriquece a partir de sus propias experiencias, inferencias, hipótesis y expectativas particulares. En esos términos, el texto literario es entendido como un signo cultural que se realiza en un contexto pragmático y cuya su lectura conlleva la actualización de un proceso de semiosis ilimitada en el que inevitablemente operan los vacíos, las variables de indeterminación y las posibilidades abiertas que caracterizan todo acto comunicativo. La cualidad de lo breve en la microficción, como otros de sus rasgos textuales, corresponderían a este espacio difuso cuya valoración es determinada, finalmente, por el lector.

Ahora bien, esta lógica difusa que sostengo como base para determinar la extensión de un microtexto no debe entenderse como un valor aleatorio totalmente suelto al albedrío interpretativo del receptor, sino que se sostiene en unos límites culturales asimilados a partir del canon y, sobre todo, por las marcas que el emisor propone en su hacer locutivo. De un modo indirecto, esta tesis es avalada por creadores como Andrés Neuman (2000), quien sostiene que más importante que centrarse en los límites extensivos de la microficción, es fijarse en sus patrones constructivos; y por especialistas como Dolores Koch (2000), quien afirma que “los recursos para lograr la brevedad en el [microrrelato] pueden resultar casi más importantes que la brevedad misma” (p. 10).

Si partimos de la premisa de considerar que, como todo artefacto literario, la microficción se concreta en un hacer pragmático, el acto locutivo debe entenderse como una intención en la que el emisor elige determinadas marcas que apuntan a ser interpretadas de un modo singular. Aunque su efectividad depende de los condicionantes receptivos (todos los que implican la acción perlocutiva), existe un constructo inmanente que busca orientar la recepción hacia el efecto deseado. Así, el escritor de una microficción elige el material que va a representar de una manera determinada, selecciona una focalización, una perspectiva, unos elementos estilísticos y también unos límites. Estos límites —la extensión— determinan variables como el ritmo narrativo, los usos sintácticos, los recursos retóricos, la estructura o la cantidad y función de los personajes. De esta forma, la brevedad deriva en una marca genérica de la microficción, pero

no solo porque su extensión sea la característica diferenciadora externa que la distinga de otro tipo de textos, sino porque es un condicionante que establece de manera cardinal la naturaleza de su contenido y los mecanismos discursivos que la sostienen.

1.2. La ficcionalidad

Cabe anotar, en principio, que quizá debido a que casi todos los estudios respecto de la ficcionalidad de los textos breves han sido realizados en el marco de la definición específica del microrrelato y que este tiene un inevitable componente narrativo, la discusión ha solido centrarse en si se trata de discursos de hechos factuales o no factuales, es decir, si los hechos representados tienen o no una referencia empírica (Gallegos, 2014). Esta interpretación, incluso algunas veces planteada para identificar la ficcionalidad en todos los textos literarios en general, sobre todo en los narrativos, resulta, sin embargo, reduccionista, ya que implica suponer que la ficcionalidad literaria es un tema esencialmente ontológico. De ser así, todos los textos no factuales resultarían ser literarios y los factuales no-literarios, de modo que la ficcionalidad podría asumirse como un equivalente de lo que los formalistas rusos entienden por literariedad, es decir, los rasgos que hacen que un texto determinado sea literario: una conclusión, a todas luces, extrema.

Para abordar adecuadamente el tema es preciso establecer que, pese a su innegable relevancia para los estudios teóricos, la ficcionalidad no es un componente ontológico exclusivo de los textos literarios y menos aún de los narrativos (Reis, 1996). El hecho de que discursos no-literarios como las teorías deductivas, las hipótesis científicas o las mentiras sociales, en tanto carentes de evidencia empírica concreta, puedan ser tan ficcionales como una novela o un cuento, nos permite asumir, siguiendo a Van Dijk (1972, p. 337), que el valor de verdad referencial no debe considerarse *per se* como particularmente relevante en la comunicación literaria⁵. Del mismo modo, tampoco se puede asumir que su única manifestación textual posible sea a través de una estructura narrativa, pues, por ejemplo, la descripción verbal o icónica de un ser fantástico o mitológico comporta un obvio carácter ficcional sin necesidad de tener la forma de un relato.

A partir de lo referido, y dado que la ficcionalidad no es una propiedad inmanente ni exclusiva de los textos literarios narrativos, se puede afirmar, como señala Schmidt (2004), que “se trata de una realización que se concreta en la lectura”, y que por ello puede ser entendida como un asunto pragmático que resulta de una

particular situación comunicativa establecida entre el autor y el lector (Pozuelo, 1993, p. 51). Una suerte de pacto o contrato.

Siguiendo a Espezúa (2006), todo texto literario comporta un soporte materialmente concluso y, por ello, un universo semántico cerrado, de modo que su lectura será siempre un acto de discurso precedido de un pacto de fictivización⁶. En este pacto, la figura del lector es determinante. Al enfrentarse a un texto literario, el lector suspende la búsqueda de referencialidad factual y acepta como posibles los significados y formas que el autor ha codificado; entre ellos, el primero, el estatuto ficcional de su contenido. Esta convención, obviamente, es una construcción sociocultural y requiere ser aprendida por cada miembro de la comunidad literaria, quien luego la adapta al contexto de su particular situación comunicativa, pero funciona desde ya como un marco referencial que supone un hacer pragmático: el lector se predispone a seguir las reglas del discurso, siempre y cuando estas sean verosímiles dentro de su propio universo semántico. El lector de una microficción es quien operativiza este pacto de fictivización, pero para concretarlo, como en el caso de la brevedad, no cuenta únicamente con su decisión y albedrío, sino con un marco sociocultural y paratextual que contribuye a la actualización de sus saberes.

Desde Genette (1987), conocemos que todo texto escrito comporta la presentación de una serie de paratextos que enmarcan, recortan y encuadran la situación comunicativa (títulos, prólogo, ilustraciones, datos del autor, notas a pie de página, etc.); estos paratextos participan en la instauración y ejecución de ciertos pactos, entre ellos el ficcional, pues su presencia comporta una fuerza ilocutoria dirigida a la realización de un contrato. Así, en este caso, el carácter ficcional del contenido de un libro de microficciones podrá ser sugerido, por ejemplo, por su título (*La oveja negra y otras fábulas* de Monterroso [1969])—, por la colección editorial a la que pertenece (Serie Ficciones Narrativa, *Enciclopedia mínima* de Sumalavia [2004]) o los datos biobibliográficos del autor donde se consignen sus actividades literarias previas. Similares conclusiones pueden derivarse de los intertítulos, los espacios en blanco, los espacios entre texto y texto, y las marcas paralingüísticas del mismo libro o lugar virtual en que la microficción se presente (página web, blog), dependiendo siempre de la competencia del lector para identificarlas.

En cualquier caso, de lo visto podemos afirmar que la microficción exige una alta participación del lector en la identificación de sus marcas genéricas, participación que aumenta con sus rasgos compositivos (hipertextualidad, fragmentarismo, elipsis, ironía, concisión), y se agudiza más aún al tomar la forma de una colección integrada, como veremos a continuación.

1. Sobre la microficción integrada (MI)

Si bien el grueso de estudios existentes respecto de la modalidad de textos integrados (TI) se desarrolla sobre colecciones de cuentos, no es este el único género que puede adoptar la forma de series textuales. Para efectos de este trabajo ampliaré el espectro genérico del concepto y, en los términos abarcadores de Brescia y Romano (2006), asumo que los TI son, en general, “aquellos textos que al entrelazarse entre sí, conforman un patrón de relación” (p. 7), de modo que estos pueden ser relatos, cuentos, fábulas, microrrelatos, microficciones⁷. Y en esos mismos términos, dado el interés específico de este estudio, denominaré como MI a aquellas colecciones de textos microfccionales cuyas unidades, al ser autosuficientes, pueden ser leídas en forma independiente, pero que, a la vez, debido a diversos nexos comunes que las relacionan, son pasibles de ser actualizadas en una lectura del conjunto.

La mirada poligenérica que adopto no es circunstancial ni gratuita. Al contrario, ya que los TI se encuentran en el ámbito de la escritura fronteriza, comportan una modalidad que replantea el problema de las definiciones genéricas al poner en discusión las convenciones entre la unidad textual —asumida tradicionalmente para el cuento y la novela— y la fragmentación de una escritura serial que puede establecer diversas relaciones interpretativas entre ambos (Zavala, 2004b). No ha sido infrecuente, por ello, que en las últimas décadas aparezcan diversos volúmenes que se resisten a la rigidez del encasillamiento genérico en la forma de libros de cuentos o de crónicas o de fragmentos que pueden leídos como novelas, o novelas construidas con piezas fragmentarias que indistintamente pueden ser extrapoladas como textos autónomos. Desde la perspectiva de las series de MI, esta situación se torna más difusa todavía, ya que a la indefinición genérica de los TI se añade la nebulosidad de la propia microficción, una forma textual que, a decir de Zavala (2004a), “se define precisamente por ubicarse en la incertidumbre, es decir, en el espacio fronterizo, liminal, paradójico, indeterminado, productivo, en el que toda interpretación excluyente es literariamente irrelevante” (p. 115).

Puesto tal grado de indeterminación, entonces, ¿qué marcas, rasgos o características serán los que posibiliten la integración o la desintegración de las partes constitutivas de un volumen de MI? Con una mirada análoga a la planteada para analizar las características de la microficción, creo que para considerar la posible integración de un libro de MI no basta con solo observar el producto textual ya concretado, sino que es preciso remitirnos al contexto de la situación comunicativa

y al preponderante rol del lector al que ya aludimos. Una lectura integradora de esta modalidad dependerá de ciertos mecanismos de cohesión, textuales y paratextuales, dispuestos para ello, pero, sobre todo, del hacer productivo de un lector con la competencia adecuada para actualizarlos, pues fundamentalmente se trata, como Mora (1993) afirma, de un efecto de lectura.

2. El rol del lector en la MI

El primer acercamiento al estudio sistemático de los textos integrados fue realizado por Forrest L. Ingram en 1971. Aunque la denominación que usó para identificar esta modalidad fue ciclo cuentístico (CC) y que, como es obvio, tomó como modelo de integración libros de cuentos, su definición es todavía la más referida por los especialistas, ya que contiene la base de todos los estudios posteriores sobre los TI. Para Ingram, el CC se trata de “un libro de cuentos tan ligados entre sí por su autor que la experiencia sucesiva del lector del diseño de totalidad en sus diversos niveles modifica significativamente la experiencia de sus partes componentes”⁸.

Resulta significativo el hecho de que en esta definición Ingram no describe características textuales de los CC, sino que se centra en poner en relieve la participación de las dos instancias elementales de toda comunicación literaria: el autor y el lector. Del primero, destaca la intención integradora en la composición del libro; y del segundo, la capacidad de resignificación que tiene su acto de lectura. Para Ingram, el grado de integración del CC, su mayor o menor unidad, depende de la intención del autor y de su participación en el diseño de la totalidad. Así, será mayor si el autor concibió el proyecto de unidad desde el origen e irá descendiendo si la decisión surgió en el camino o después, y será más laxa todavía si la intención correspondió a un ajeno⁹.

Gabriela Mora (1993) sostiene al respecto que determinar el grado de unidad de los TI por la intención del autor, tal como lo propone Ingram, no es pertinente ni útil, pues esta es poco demostrable y acarrea múltiples dificultades. Conuerdo con la especialista argentina en que esta apreciación es poco rentable, ya que en muchos casos no existen rastros manifiestos que den luces sobre cómo un escritor compuso su obra ni del nivel de consciencia que tuvo al escribirla del modo en que lo hizo, situación que se complejiza si la reunión de textos no partió del autor sino de un editor o compilador, cuyo parecer será más nebuloso todavía. Sin embargo, más allá de la manifiesta voluntad integradora o no del

autor o compilador, es posible, en el nivel textual y paratextual, encontrar marcas discursivas destinadas a posibilitar la integración. En este caso, no se hablará ya del propósito inescrutable del autor, sino de mecanismos textuales concretos cuya disposición permita una posible lectura unitiva que pueda ser actualizada (o no) por el lector, que es, finalmente, como afirma Mora, quien tiene la tarea de hallar la unidad del conjunto.

Y aquí volvemos al rol protagónico que desempeña el lector como gestor del significado literario en la MI, pues el papel que cumple en esta modalidad es doble: su interpretación no solo activará la significación de la microficción como unidad autónoma, sino además será la que actualice los mecanismos que cohesión del corpus integrado, en la medida en que irá reconociendo la identidad individual del fragmento a la vez que encontrará vínculos unitivos para una lectura en conjunto. El lector de TI, como afirma Lusher (1989), “combina dos placeres distintos de lectura: la clausura entramada de cada historia individual y el descubrimiento de estrategias unificadoras más amplias que trascienden las aparentes brechas entre las historias” (p. 159).

Para la concreción de este proceso se opera, en realidad, un cambio en la perspectiva de la mirada del lector respecto del texto. Su primer acercamiento, desde la lectura aislada de cada microficción, descubre paulatinamente marcas y enlaces que, activados por su enciclopedia interna, modifican su percepción misma del libro. Así, la primera mirada individualizante troca en una resignificación global y, de percibir el texto como una habitual colección miscelánea, pasa a entenderlo como una colección integrada. Este giro es posible no porque la obra preexista *per se* como colección integrada, sino por lo que Mora y Pollastri denominan un efecto de lectura.

Para Pollastri (2006), el efecto de lectura surge de un cambio en el horizonte desde el cual se receptionan los textos. Es decir, se trata de un desplazamiento genérico desde el lugar en el que por convención estos se incluyen y desde donde son habitualmente leídos, hacia otros distintos, marcados por circunstancias particulares de lectura. Generalmente, el horizonte de lectura de un texto se define por la confluencia de tres factores: la producción literaria del autor, el marco genérico académicamente aceptado y la experiencia individual del lector, su enciclopedia. Un cambio valorativo sustancial en el peso de algunos de estos condicionantes, sin embargo, puede producir un desplazamiento del punto de recepción, haciendo que, por ejemplo, un mismo texto sea “leído” de distinto modo en función de la serie genérica en la que es re-incorporado.

El marco genérico académicamente dominante

Un ejemplo comparativo diacrónico mencionado por Pollastri (2006) sobre la distinta recepción genérica de dos obras estructuralmente similares puede darnos una idea más clara de lo dicho: *La feria* de Arreola (1963) y *La sueñera* de Ana María Shua (1984). Ambos son libros estructurados por microtextos y ambos tienen temas generales que enlazan esas unidades y comparten características textuales muy similares¹⁰, pero pese a ello, en su momento, un libro fue identificado genéricamente como novela y el otro como una colección de cuentos breves. Si, como apunta Pollastri, las estrategias de escritura y los esquemas organizativos de ambos eran los mismos, ¿por qué la asignación genérica atribuida a cada una fue distinta?

Partamos por identificar el lugar o perspectiva desde donde se realizó la lectura. Como ambos libros están compuestos por fragmentos y hay una relación demostrable entre ellos, la lectura de su identidad genérica dependerá del peso que se otorgue a la individualidad del fragmento o al macrotexto que se puede desprender de su relación unitiva. Así, se interpretará como una novela si la mirada parte del todo y los fragmentos son considerados solo eso, partes; o será un libro de cuentos (o microcuentos) si se privilegia la individualidad por encima de su lectura interrelacionada. ¿Y a qué obedece la elección de cada perspectiva interpretativa?

En su definición iniciática sobre los CC, Ingram sugería que la intención del autor es determinante para definir el grado de unidad de las CI, lo que de algún modo significaría que su voluntad puede dirigir la perspectiva de lectura. Como ya señalé, sin embargo, considero esta valoración poco productiva por la carga de subjetividad que conlleva y porque en muchos casos la conciencia del autor sobre algunos aspectos de su obra no es precisa¹¹. En todo caso, el horizonte de recepción inicial de ambos libros fue definido por el marco genérico dominante en el momento de sus publicaciones. En 1963, cuando se editó *La feria*, los estudios teóricos acerca de la lectura fragmentaria, el microrrelato o microcuento, eran mínimos o inexistentes, y más bien, como producto de la herencia romántica, el peso del sentido se atribuía a proyectos genéricos de unidad total como el cuento o la novela. No es de extrañar entonces que un libro de construcción fragmentaria como *La feria* se leyera desde la predominancia del todo y fuese asumido, al igual que otros casos editoriales de la época¹², como una novela. En 1984, en cambio, cuando se publicó *La sueñera*, el panorama era algo distinto. Los estudios sobre la ficción breve, aunque en ciernes, comenzaban a eslabonar su caracterización en

pos de una identidad genérica, y en ese proceso se planteaba su relación directa con un género de mayor cercanía aparente: el cuento. Así, no resulta casual que el libro fuese leído como una colección de cuentos breves o brevísimos, privilegiando la unidad narrativa de los fragmentos por sobre los lazos unitivos del conjunto.

Con el paso del tiempo, lecturas retrospectivas más abiertas, desasidas de los márgenes restrictivos de los géneros tradicionales, han permitido entender estos libros de un modo diferente. Para Carmen de Mora (1990), por ejemplo, la significación cabal de *La feria* solo puede percibirse en la integración de “sus [microrrelatos] correspondientes; estos, a su vez, se relacionan con otros, y así sucesivamente hasta integrar la unidad superior que es el relato” (p. 101), y para Zavala (2003) se trata “de lo que podría llamarse minificciones integradas, es decir, novelas formadas por fragmentos” (p. 19). De esta breve revisión, se puede colegir que el peso del marco teórico vigente resulta relevante para determinar el lugar genérico de un texto y desde allí encauzar un modo de lectura, pero también que el cambio de esa hegemonía se traduce en un consiguiente desplazamiento genérico hacia una nueva forma de lectura.

La experiencia individual del lector, su enciclopedia personal

Por otro lado, más allá de la mirada académica, cada lector tiene una enciclopedia personal en la que el marco literario canónico acusa un peso ciertamente importante, pero no único ni decisivo para definir su modo de lectura. Otras variables como el contexto histórico-cultural, la experiencia de vida, los gustos particulares, la propia competencia lectora y hasta el momento específico en que se realiza la lectura pueden contribuir en diversos grados a determinar el modo en que cada cual se enfrenta a un texto. En el caso específico de una modalidad de fronteras tan tenues y difusas como la MI, la experiencia de lectura resultará un factor decisivo para, por ejemplo, leer *La sueñera* como fragmentos de valor individual, como microrrelatos seriados, o como una novela compuesta por microrrelatos interrelacionados.

En su ya citada tesis doctoral sobre el microrrelato, Pujante (2013) hace un recuento de las características que diferentes especialistas han propuesto como necesarias para que un lector pueda enfrentar con éxito la decodificación de esta forma discursiva. En términos generales, el común de ellos destaca tres capacidades que —quizá potenciadas— considero también necesarias para definir la competencia de un lector ideal de MI: un lector avezado, activo y suspicaz.

Con el primer adjetivo —avezado— hago referencia a la necesidad de que se trate de un receptor experimentado, habituado a los mecanismos discursivos ficcionales y con una amplia enciclopedia cultural que le permita identificar referencias intertextuales y los vacíos de una modalidad esencialmente condensada y elíptica debido a la brevedad de sus partes. Ese nutrido bagaje debe ser complementado con el segundo atributo: una actitud cooperativa, dispuesta a hacer uso de su enciclopedia para completar en forma activa los intersticios de sentido connaturales tanto a la ficción breve como a la MI. Esta actitud es la que determinará el carácter “co-creador” que Ródenas de Moya (2008) asigna al lector de microficciones, ya que con más prolijidad que en otros géneros, en vista de los vacíos que deja el frecuente uso de la intertextualidad y de la cotextualidad, “se hace necesaria para la re-construcción de sus posibles sentidos” (p. 7).

Ligada a las anteriores características, Ródenas agrega la suspicacia, una cualidad que le permite al lector estar alerta ante lo implícito que pueda haber en el texto. Enfatizo esta cualidad ya que realizar una lectura integradora de la MI no sería posible si el lector careciera de una suerte de “malicia” positiva para ver más allá de lo que se ve en el texto, una suspicacia necesaria para entrever y relacionar las señales de recurrencia propias del género, y el sentido irónico que se patentiza no solo en los fragmentos, sino en la naturaleza misma de una modalidad constituida por una fragmentación que puede leerse como unidad y, a la vez, como una unidad que puede tener sentido en su fragmentación misma.

¿Bastará entonces que un lector premunido con las características referidas aborde un libro de microficciones para que se configure el efecto de lectura integrada? Obviamente que no. La competencia del lector debe estar directamente relacionada con un artefacto textual que reúna las condiciones necesarias para promover esa lectura.

Cuando referí la definición iniciática de Ingram para las CC, aplicable para la MI, destacué el hecho de que en esta se mencionara al autor y al lector como instancias elementales de todo proceso comunicativo, y aunque consideré inadecuado que Ingram adjudicara el peso decisivo de la integración a la intención del autor, incidí en que el texto era el que proponía las marcas de esa posibilidad integradora. Para esclarecer y ampliar mi postura, considero pertinente un breve acercamiento a la tesis de Umberto Eco acerca del autor y el lector como estrategias textuales, conceptos que desarrolla en el marco de su propuesta teórica sobre el lector modelo (Eco, 1981).

Desde la perspectiva de la comunicación, para Eco, todo texto, en tanto mensaje, es un artefacto incompleto, en la medida en que para su funcionamiento necesita ser actualizado por un lector, quien se postula como un operador premunido de la competencia necesaria para tal efecto. Esta “incompletitud” del mensaje textual, especialmente del literario, se funda para el crítico italiano en dos razones: que el texto es un mecanismo económico que requiere de una considerable inversión de sentido por parte del destinatario, y que, debido a su función estética, procura delegar al lector la mayor carga interpretativa. Su economía o pereza, sin embargo, no lo exime de procurar en sí las condiciones de su interpretación, pues todo texto requiere que alguien lo ayude a funcionar y para ese fin contiene estrategias dirigidas a generar ese efecto. Así, afirma Eco que “Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia” (p. 79).

La elaboración de esa estrategia, siempre según Eco, supone que el autor prevé las competencias que necesita el lector para actualizar su discurso de manera cooperativa. Esa previsión instituye un Lector Modelo para ese texto. Si se busca que la interpretación generada sea unívoca (condición inaplicable para textos literarios) será un texto cerrado, y si más bien la oferta pretende un abanico de posibilidades interpretativas se tratará de un texto abierto. No obstante, incluso en el segundo caso habrá siempre una propuesta que busque ser la prevalente, por lo que procurará que las varias interpretaciones posibles no se excluyan entre sí, sino que más bien se refuercen entre ellas para que la cooperación textual se concrete (1981, p. 84).

Debe entenderse, sin embargo, que la cooperación textual se realiza entre dos estrategias discursivas, la del autor y la del lector en sus roles actanciales, y no entre los sujetos empíricos. Así como el Lector Modelo es formulado como una hipótesis del autor en la construcción del texto, ocurre otro tanto con el Autor Modelo, que es una hipótesis deducida por el lector a partir de la información textual. El acto cooperativo existe, entonces, como acto virtual, no implica la actualización de las intenciones del autor, sino de las intenciones que el enunciado (el texto literario) contiene virtualmente.

En lo que compete a nuestro objeto de estudio, según la clasificación de Eco, la MI es una modalidad compuesta por textos de naturaleza abierta. Debido sobre todo a la brevedad y el fragmentarismo que la caracterizan, predominan en su composición y estructura los silencios, las elipsis y los espacios en blanco, lo que

sugiere incompletitud y vacíos semánticos que requieren de la cooperación activa y (re)constructora del lector para actualizar su(s) posible(s) sentido(s).

Para que un lector de MI pueda enfrentar su decodificación integral, requiere de una competencia centrada en las capacidades particulares que ya vimos: debe ser un lector avezado, activo y suspicaz. No obstante, la activación final del efecto de lectura integrada solo será posible a partir de la actualización de ciertas estrategias discursivas que, a más de la competencia del lector, el texto precisa contener para generarlo. Como afirma Eco, el texto no solo “espera” la existencia de su Lector Modelo, sino que lo instituye: “no solo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla” (Eco, 1981, p. 81).

Por todo lo dicho, postulo que el rol del lector de MI, como estrategia textual, consiste en que, premunido de ciertas competencias básicas, se enfrente cooperativamente a la decodificación de una serie de marcas discursivas que el texto contiene como parte de su estrategia de integración. Entre las más acudidas figuran las marcas fijas del paratexto (títulos e intertítulos), la brevedad como signo y los paradigmas de recurrencia. Todas operan, claro está, en forma paralela y discontinua para la generación el efecto integrador.

Estrategias textuales de integración

El primer desafío de un lector de MI comienza con el hecho de que no existe una tradición sociocultural canónica que dirija una interpretación integral por los cauces convencionales. El pacto genérico con el lector, que suele iniciarse como una convención aprendida y se refrenda con un paratexto, ya sea a través del título del libro o de marcas editoriales, no aplican de manera explícita para el caso de la MI, ya que no hay colecciones que digan propositivamente: este es un libro de microficciones integradas. Antes bien, atendiendo a la suspicacia del lector, es posible acuñar marcas paratextuales que indiquen alguna referencia de unidad a través de la portada, el título general o los intertítulos.

En el caso de los títulos generales de MI, cuya primera función es la de dar un nombre al objeto libro y anunciar su contenido, pueden contribuir a la orientación de una lectura integradora cuando en estos se destacan rasgos comunes que relacionan a las unidades microtextuales que los conforman. Así, la inclusión en el título de designaciones genéricas (*Cuaderno imaginario* de Samperio [1990]), un lugar o espacio común (*Casa de geishas* de Shua [1992]), un protagonista o motivo recurrente (*La sueñera* de Shua [1984]), o combinaciones que refuercen

los anteriores sentidos (*Crónicas del argonauta ciego* de Herrera [2002]), son marcas que pueden inducir al lector a establecer una posible unidad de lo leído. Es posible observar ese mismo sentido relacionante en los intertítulos, cuya primera función es la descripción y organización de determinadas secciones o subgrupos de un libro de MI, pero que además remarcan la tensión entre la autonomía y la dependencia de los microtextos (o subgrupos de microtextos). Si el título general representa una marca de integración o totalidad, los intertítulos sugieren autonomía y desintegración (una desintegración que, paradójicamente, integra a cada subgrupo¹³). Eso ocurre, por ejemplo, en las secciones que componen *Historias de cronopios y famas* de Cortázar (1962): “Manual de instrucciones”, “Ocupaciones raras”, “Material plástico” e “Historias de cronopios y famas”; o de *Simetrías* de Valenzuela (1993): “Cortes”, “Mesianismos”, “Cuentos de Hades” y “Tormentas”. El sentido de unidad parte del hecho de que la cohesión de las secciones intertituladas (que obedece a alguna de las estrategias relacionantes antes vistas) produce diversos tipos de relaciones genéricas y tópicas entre ellas mismas, con distintas funciones e interpretaciones, dentro del macrotexto-libro.

La poética de lo breve, por otro lado, es un signo que también contribuye a establecer vínculos relacionantes de cohesión en la MI. En tanto característica connatural de todas las variantes microfccionales, la brevedad exige una alta condensación léxica y expresiva, por lo que en su composición son prevalentes algunas formas textuales fragmentarias y categorías expresivas caracterizadas por la generación de silencios y vacíos. Así, es recurrente, por ejemplo, el uso reelaborado de formas exentas de narratividad como el bestiario, la estampa o el diccionario, y de recursos abiertos como la transtextualidad, el humor, la ironía, rasgos discursivos que, a la par de fortalecer el poder semiótico del microtexto y de aumentar su poder figurativo y metafórico, añaden una rica incompletitud sígnica que el lector es inducido a decodificar.

En el caso específico de la MI, la brevedad propicia dos efectos relacionados con la lectura unitiva. Por un lado, al dotar a la unidad microtextual con una serie retórica de elipsis, metáforas, ironías, parodias y otros frecuentes recursos generadores de vacíos, el libro conjunto se convierte, por extensión y contigüidad, en un artefacto detonador de significados que potencian las capacidades (re)creativas de un lector avezado, activo y suspicaz. En otros términos, la poética de lo breve maximiza la necesidad de completar el significado con una recepción activa que ponga en funcionamiento la competencia enciclopédica e intertextual del lector (Larrea, 2004), lo que favorece la búsqueda y el hallazgo de vínculos relacionantes al interior del conjunto.

Por otro lado, al tratarse de microtextos intencionalmente abiertos (textos sin una brevedad conclusiva como, por ejemplo, la fábula), se configura una estrategia retórica de omisiones y de recursos parabólicos que, a la par de generar incompletitud y fragmentariedad, propicia la activación de operaciones transtextuales para hacer posible la decodificación integrativa. En este caso, la transtextualidad en la MI no solo remite a pre-textos ajenos a ella, sino además a textos inscritos en el dominio físico del mismo volumen; así, es factible que algunas microficciones dialoguen con sus pares, ya sea a través de referencias intratextuales explícitas (mención de espacios, personajes o situaciones comunes) o de resemantizaciones generadas por procedimientos cotextuales de aclaración, desarrollo o contraste. Esto ocurre casi de manera sistemática en muchas series organizadas al interior de la MI, donde, a más de la relación unitiva que sugieren los intertítulos que las congregan, existe información cuya lectura puede contribuir a la resignificación de otro o más de sus microtextos co-seriales. En la serie “Versiones” de *Casa de geishas* de Shua, por ejemplo, que contiene cinco versiones del clásico de los cuentos de hadas “La princesa y el sapo”, las microficciones no solo se articulan por la serie numérica de sus títulos (I, II, III, IV y V), sino por la modificación semántica que implica la lectura de una y otra, y la consiguiente visión unitiva de la serie. Otro tanto ocurre en “Historia de cronopios y de famas” del libro homónimo de Cortázar, donde 30 microtextos construyen de manera fragmentaria, por contraste y desarrollo, la tipología de los cronopios, las esperanzas y los famas, tres conductas modélicas que, sumadas, construyen una visión del mundo en conjunto.

El tercer elemento integrador, ya referido por Ingram, es la recurrencia: la repetición de ciertos rasgos comunes que generan un vínculo de conexión entre los textos individuales. Entre los paradigmas de recurrencia más evidentes figura la repetición de personajes, escenarios, motivos y temas, que con su aparición reiterada inducen fácilmente a la conexión de las partes y a la propuesta de una lectura unitiva. Así, por ejemplo, el argonauta y sus oyentes son los protagonistas de todos los microtextos de *Crónicas del argonauta ciego* de Herrera (2002); el burdel constituye el escenario modélico en que se desarrollan las historias de *Casa de geishas* de Shua (1992); y el tema de las apariciones fantasmales y el miedo se configura como un hilo conector que imbrica relaciones entre las microficciones de *Ajuar funerario* de Iwasaki (2004). Esta forma de recurrencia suele ser más frecuente incluso en los ciclos o series internas que componen la MI, remarcados generalmente por los intertítulos que anticipan y sugieren un nexo de cohesión: el motivo de las artes plásticas en la serie “Modelos” de *Enciclopedia plástica* de

Sumalavia (2016), o la recurrencia de un tipo de personajes en la sección “Historias de cronopios y famas” del libro homónimo de Cortázar, por ejemplo. Añadamos a las mencionadas otra forma de recurrencia menos frecuente pero también fácilmente identificable: la repetición de una frase o de una estructura sintáctica al inicio o al final de los microtextos, tal como sucede con las 10 microficciones que componen la serie “Aventuras” de *83 novelas* de Chimal (2010), donde todas se inician con la frase: “Un equipo de exploradores se perdió...”.

La repetición de un mismo tipo de narrador en las microficciones es otro elemento relacionante en la MI, tanto en los textos que adoptan la forma enunciativa de relatar como los que hacen lo propio con la de exponer (las dos formas que constituyen los mundos posibles discursivos, según Bronckart, 1996). En el primer caso, por ejemplo, la voz de una primera persona/protagonista es común a los 38 microtextos que componen *Los males menores* de Luis Mateo Diez (2001), lo que contribuye a generar una sensación confesional que, además de sugerir un tema, brinda un efecto de unidad global a la lectura. Este mismo efecto relacionante puede observarse incluso cuando la mayoría y no todos los textos comparten un mismo tipo de narrador. En *Crónicas del argonauta ciego*, si bien la voz de un testigo/participante anónimo se instala como narrador en los primeros textos, su recurrencia no es absoluta en todos, pero su eco motiva que, por contigüidad, el lector la asuma incluso para los textos dialogados donde la voz narrativa se sumerge únicamente en las acotaciones. Otro tanto ocurre en *Ajuar funerario*, donde 83 de los 89 relatos que componen el libro son narrados por una primera persona, generalmente un niño o un adulto que refiere recuerdos de su niñez, pero en los seis restantes, pese a ser impersonales, se imprime el mismo halo de asombro o de descubrimiento infantil ante el miedo.

Por otro lado, también las microficciones que se valen de formas enunciativas propias del *exponer* pueden comportar en la recurrencia de su uso una estrategia de cohesión, en tanto la impersonalidad del emisor, la forma elíptica, un cierto distanciamiento, el uso verbal del presente no histórico, la pasivización sin agente, entre otros rasgos no necesariamente confluyentes, configuran una peculiaridad discursiva que las hacen fácilmente relacionables. Ello ocurre, por ejemplo, en *83 novelas* de Chimal, libro en el que el sujeto de la enunciación de la mayoría de microficciones se presenta escondido y distante, como mimetizado por la brevedad del discurso, incluso cuando en algunos textos surge ocasionalmente un yo pronominal solo para acentuar la focalización (interna o externa) que la ficción necesita en ese particular momento.

Cabe resaltar aquí que la forma expositiva que asume el discurso de muchos textos microfccionales tiene que ver con el carácter transtextual que es inherente a esta modalidad. Como ya anoté al referirme a la brevedad como estrategia de cohesión, la incompletez y la fragmentariedad que se generan de ella requieren la activación de operaciones transtextuales (factibles de acuerdo con la enciclopedia del lector) para hacer posible la decodificación integradora. En esos términos y en consonancia con su reconocido carácter proteico, resulta común que la ficción breve se apropie no solo de los temas, de los personajes y de otros tópicos transtextuales, sino también de las formas y de las estructuras de diversos tipos de discursos, tanto literarios (la fábula, la parábola, la escena, el haiku, la sentencia o el aforismo), como no literarios (textos provenientes del ámbito científico, filosófico, teológico, periodístico), e incluso de textos de naturaleza instrumental como las recetas, las instrucciones, los avisos y anuncios publicitarios, entre otros. Como es lógico, las formas enunciativas de estos textos son también replicadas a través de un proceso de transcontextualización paródica (Tomasini, 2006), lo que conlleva un signo de recurrencia enunciativa cohesionante. Esto puede observarse en la citada colección de Alberto Chimal (2010), donde la ultrabrevedad adquiere a veces la forma enunciativa del aforismo o la sentencia, y es más evidente aun en la primera serie de *Historia de cronopios y de famas*, titulada “Manual de instrucciones”, en la que los nueve textos breves que la conforman exponen, mediante el uso paródico del discurso instructivo, una serie de peculiares directrices para realizar actividades aparentemente cotidianas.

Al entroncarse dentro de la estética posmoderna, la parodia microficcional, como ya vimos, puede valerse de cualquier forma discursiva socialmente convencionalizada para transformarla y transcontextualizarla, apelando a la ironía y al humor, que funcionan como elementos que descentran y desautomatizan su uso. En los textos de la serie “Manual de instrucciones”, por ejemplo, Cortázar toma como base la forma de los discursos utilitarios que enumeran pasos a seguir para realizar convenientemente actividades convencionales que requieren de algún específico protocolo, pero desautomatiza su sentido al aplicarla a una serie de anómalas directrices para actos cotidianos sobre cómo llorar, cómo subir una escalera o cómo dar cuerda al reloj. Esta desviación supone un distanciamiento respecto del modelo parodizado e instala un *ethos* irónico no exento de crítica en la microficción transcontextualizada: el nuevo contexto subvierte el uso de este tipo de discurso poniendo en tela de juicio su propia naturaleza utilitaria. Me interesa aquí resaltar precisamente el *ethos* irónico producido por la transcontextualización

paródica, pues, en tanto modalidad constructiva de la MI, constituye una estrategia textual cuya recurrencia “genera, en la experiencia lectora, agrupamientos varios, contiguos o no, dentro y fuera de las series intituladas” (Tomassini, 2006). El efecto cohesionante de la ironía paródica puede verse en la serie denominada “Monogatari”, que forma parte de *Enciclopedia mínima* de Ricardo Sumalavia (2004). Esta serie contiene siete microtextos, seis de los cuales presentan una recurrente estructura de dos partes: una narrativa y otra lírica. En la primera, una voz pronominal en primera persona expone un contexto situacional específico a partir del cual se presenta la segunda parte: tres versos concisos con la métrica y el estilo tradicional del haiku japonés. Sin adentrarnos en el plano del contenido, podemos observar que, pese a que los versos respetan la estructura formal del género (tres versos de cinco, siete y cinco sílabas), estamos frente a una versión paródica del haiku, pues la presentación narrativa previa trasgrede su minimalismo discursivo, que no admite la contextualización expresa de un lugar ni tiempo específicos, sino más bien la imagen de un momento atemporal. Esta estructura descentra la lectura del fragmento lírico y lo incorpora en la serie microtextual con un distanciamiento irónico que adquiere mayor relevancia aun cuando se observa que la recurrencia de rasgos discursivos unitivos se engloba en un intertítulo significativo: “Monogatari”, una palabra también japonesa que se usa para designar a relatos de grande aliento, que en términos occidentales podrían interpretarse como novelas. El ethos irónico de la parodia que esta serie comporta sugiere una interpretación metadiscursiva de la microficción integrada misma: el fragmento visto como unidad y el todo visto como una serie de fragmentos.

Conclusiones

- a) Si bien la categoría de microrrelato permite, debido a la narratividad, un marco más apropiado para la caracterización genérica de los textos breves en el canon, el hiperónimo microficción demuestra ser operativamente útil para analizar el sentido (re)creador de significados del lector en la recepción de las ficciones breves.
- b) Como todo artefacto literario, la microficción se concreta en un hacer pragmático y, en esos términos, sus características —brevedad y ficcionalidad— son atributos relativos que dependen del rol interpretativo del lector.

- c) La MI no preexiste *per se* como colección integrada, sino que se trata de un efecto de lectura que deriva del hacer productivo del lector, quien en esta modalidad cumple un doble rol protagónico: activa la significación de las microficciones como unidades autónomas y, además, actualiza los mecanismos de cohesión del corpus integrado.
- d) El efecto de lectura integrada deriva de la confluencia entre un lector pre-munido de ciertas competencias básicas (avezado, activo y suspicaz) y una serie de marcas discursivas que el texto contiene como parte de su estrategia de integración. De ese modo, el rol del lector de MI, como estrategia textual, consiste en enfrentarse cooperativamente a la decodificación de esas marcas integradoras.
- e) Entre las marcas más recurrentes figuran las fijas del paratexto (títulos e intertítulos), la brevedad como signo y los distintos paradigmas de recurrencia. Todas operan en forma paralela y discontinua para la generación el efecto integrador.
- f) Más allá del ámbito de la MI, las conclusiones de este estudio pueden contribuir a repensar el rol activo del lector en la generación de significados literarios, de modo que podrían extenderse incluso para problematizar la ortodoxia genérica y revisar la necesidad de reformular sus fronteras.

Notas

- 1 Francisca Noguerol explora los vasos comunicantes entre la episteme posmoderna y la ficción breve que se constituye, según la autora, en los años 60. Ver Noguerol (1996).
- 2 La lista de nombres es larga. Algunos hacen mención directa de su consabida brevedad: minificción, minicuento, microrrelato, cuento brevísimo, arte conciso, cuento instantáneo, relampagueante, cápsula, ficción súbita; mientras que otros optan por un fraseo libre y lúdico: revés de ingenio, síntesis imaginativa, artificio narrativo, textos desgenerados, ardid o artilugio prosístico, textículos, golpe de gracia (Valadés, 1990, p. 193; Gallegos, 2014). Existen, incluso, propuestas heteróclitas como la de Fernández Ferrer (2004), quien sugiere el uso arbitrario del signo *m* para esta clase de textos ya que supone que un nombre más preciso significaría hacerle perder “los beneficios de su indefinición [...], su vitalidad al margen de las clasificaciones y las delimitaciones de fronteras simplificadoras” (p. 26).

- 3 Lagmanovich (2009) propone que el microrrelato tiene “tres características principales: 1) la *brevidad* o concisión (criterio externo fácilmente verificable, puesto que se puede expresar a través del cómputo de las palabras que constituyen un texto), 2) la *narratividad* (criterio interno susceptible de ser analizado por el crítico), y 3) la *ficcionalidad*, que depende sobre todo de la actitud, o del propósito, del escritor” (p. 87).
- 4 Noguerol (2011) señala que la exigencia de narratividad, a veces, constriñe el espacio de libertad que la microficción necesita si sus elementos descriptivos son preponderantes o su lirismo difumina el “*tempo*, la acción narrativa o *el personaje* que se exige al microrrelato para definirlo como tal”.
- 5 La discusión sobre la factualidad de los hechos textualizados, en términos de verdad referencial, ha sido ya explicada por Van Dijk (1972) en su propuesta sobre la naturaleza contrafactual de los discursos literarios. Para el teórico ruso, el autor de un texto literario no tiene la intención de que su texto sea asumido por el lector como verdadero, no pretende mentir, pero tampoco asume que este sea verdadero, pues ello significaría más bien un error: “Los textos ficcionales son, por lo tanto, modalmente contrafactuales e intencionados pragmáticamente como tales, por un hablante que no niega la contrafactualidad en el acto de habla” (p. 290).
- 6 Valles Calatrava (2002) lo menciona en su *Diccionario de teoría de la narrativa* como “pacto narrativo”: “Un acuerdo contractual de ambas instancias basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción de acuerdo con las pautas pragmáticas socioculturales” (p. 371).
- 7 Gabriela Mora (1993) coincide con la generalización modal que aplico en este estudio: “cualquiera colección de relatos interrelacionados puede llamarse *serie* o *colección integrada*” (p. 136).
- 8 Traducción de Gabriela Mora (1993, p. 131).
- 9 Ingram clasificó sus CC como “colecciones compuestas” si fueron diseñadas así por el mismo autor desde el origen; “colecciones completadas”, si la decisión de composición se completó en el camino; y “colecciones arregladas”, si fue un ajeno, editor o compilador, quien propuso el arreglo (Mora, 2006, p. 56).

- 10 En resumen, ambos son libros estructurados en forma fragmentaria: el de Arreola se organiza en 288 fragmentos que van desde una línea a cuatro páginas y el de Shua en 250 microtextos de entre dos líneas a 12 o 15. Los textos de la FERIA están separados por asteriscos que cumplen la función de organizadores del discurso, mientras que los de Shua tienen ilustraciones (ojos) que cumplen esa misma función, en este caso ayudados de números. Ambas colecciones contienen fragmentos narrativos y otros no narrativos, y comportan un tema general que las cohesionan: la organización de una feria pueblerina en un caso y el *leiv motiv* del sueño en el otro. No obstante todas las similitudes referidas, *La feria* ha sido considerada por la crítica como una novela y *La sueñera* como una colección de cuentos breves.
- 11 Sobre *La feria*, por ejemplo, Arreola afirmaba vagamente que era un “apocalipsis de bolsillo” y, respecto de *La sueñera*, Shua (1992) sostenía que se trataba de cuentos brevísimos, incluso cuando algunos textos del volumen carecen de narratividad.
- 12 Quizá el caso más célebre de esta forma de validación genérica sea el de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, un libro, al igual que *La feria*, organizado en fragmentos (155, varios de ellos no narrativos) cuya cohesión, más que a una estructura argumental del todo, que le sirve de marco, nace del estilo del discurso y de la recurrencia del ambiente y de los personajes dibujados en los fragmentos. La lectura de la época, al no considerar la relevancia de su carácter fragmentario, hizo poco énfasis en valorar la significación de las unidades en sí mismas, algunas de las cuales (el capítulo 68, por ejemplo), han adquirido con el tiempo un valor autónomo en la memoria del lector más allá del marco genérico del que forman parte (Zavala, 2004a, p. 11).
- 13 Subgrupos de relatos con patrones comunes que la crítica ha denominado microsecuencias (Mora, 1993), ciclos breves (Zavala, 2005) o minisequencias de microrrelatos (Pollastri, 2006).

Contribución del autor

Percy Galindo Rojas ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Percy Galindo Rojas es bachiller en Literatura y egresado de la maestría en Escritura Creativa por la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Entre otros, obtuvo el Premio Copé Internacional de Novela 2007 y el Premio LIJ El Barco de Vapor 2010. Es autor de cinco novelas, y coautor de *Cómo leer y escribir en la universidad* (2014) y *La imaginación escrita* (2016), de Ediciones UPC. He publicado en *Especulo*, revista de la Universidad Complutense de Madrid, “La integración del yo en la naturaleza en *Cosas del cuerpo* de José Watanabe” (www.ucm.es/info/especulo/numero24/watanabe.html) y “La interacción dialógica del discurso en España, aparta de mí este cáliz” (www.ucm.es/info/especulo/numero23/vallejo.html).

Referencias bibliográficas

- Andres-Suárez, I. (2007). El microrrelato: caracterización y limitación del género. En T. Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Libros del Peixe.
- Andres-Suárez, I. (2008). Prólogo. En I. Andres-Suárez y A. Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (11-21). Menoscuarto Ediciones.
- Brescia, P. y Romano, E. (2006). *El ojo en el caleidoscopio*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Mora Valcárcel, C. (1990). *La feria* o una apocalipsis de bolsillo. *Revista Iberoamericana*, 150(enero-marzo: 204-230), 99-115.
- Epezúa, D. (2006). Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia. *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 1, 69-96. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2784524.pdf>
- Fernández Ferrer, A. (1990). *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Fugaz
- Fernández Ferrer, A. (2004) Contar & descontar. En F. Noguero (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (25-44). Ediciones Universidad de Salamanca.

- Fernández Pérez, J. L. (2005). Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano. *Literatura y Lingüística*, 16, 107-134. Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/352/35201607.pdf>
- Gallegos, O. (2014). *El microrrelato peruano en la narrativa de los 50 (1950-1959): Luis Loayza, Luis Felipe Angell y Carlos Mino Jolay*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/3658/Gallegos_so.pdf?sequence=3
- Koch, D. (1986). El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso. En M. Forster y J. Ortega (eds.). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana* (pp. 161-177). Oasispp.
- Koch, D. (2000). Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato. *El Cuento en Red. Estudios sobre la ficción breve*, 2, 3-10.
- Lagmanovich, D. (2006). La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 32. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1431040&orden=62236&info=link>
- Lagmanovich, D. (2009). El microrrelato hispánico. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 36, 85-95. <http://www.jstor.org/stable/41676969>
- Larrea, M. I. (2004). Estrategias lectoras en el microcuento. *Estudios Filológicos*, 39, 179-190. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1025169&orden=0&info=link>
- Mora, G. (1993). Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos). *Revista Chilena de Literatura*, (42), 131-137.
- Moreno, M. y Carvajal, E. (2009). El estructuralismo en literatura: aportes y límites a las nuevas teorías estéticas y la investigación en didáctica de la literatura. *Enunciación*, 14(2), 21-32.
- Neuman, A. (2000). Epílogo-manifiesto: las mínimas palabras (acerca del microcuento). En A. Neuman, *El que espera* (137-144). Anagrama.
- Noguerol, F. (1996). Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx
- Noguerol, F. (2011). Espectografías: minificción y silencio. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (3). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7275273&orden=0&info=link>

- Pollastri, L. (2006). Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico. En P. Brescia y E. Romano (eds.), *El ojo en el caleidoscopio* (79-114). Universidad Autónoma de México.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción* (1.ª ed.). Editorial Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1994). La ficcionalidad: estado de la cuestión. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, 265-284. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=176426&orden=43466&info=link>
- Pujante, B. (2013). *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia]. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/36177/1/Tesis%20Basilio%20Pujante.pdf> [
- Reis, C. y Lopes, A. C. (1996). *Diccionario de Narratología*. Ediciones Colegio de España.
- Roas, D. (2010). Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato. En D. Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*. Arco Libros.
- Ródenas de Moya, D. (2007). Consideraciones sobre la estética de lo mínimo. En T. Gómez Trueba, *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea* (67-93). Libros del Pexe.
- Ródenas de Moya, D. (2008). Contar callando y otras leyes del microrrelato. *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 741, 6-9.
- Rojo, V. (1996). El minicuento, ese (des)generado. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4. <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?-culture=es&navid=21>
- Rojo, V. (1997). *Breve manual para reconocer minicuentos*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Schmidt, S. J. (2004). Hacia una interpretación pragmática de la "ficcionalidad". *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 31. https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14083%2526ISID%253D499,00.html
- Tomassini G. y Colombo, S. M. (1996). La minificción como clase textual transgenérica. En *Revista Interamericana de Bibliografía* (RIB) (1-4). http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?-culture=es&navid=201
- Tomassini G. y Colombo, S. M. (2006). De las constelaciones y el caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua. *El Cuento en Red. Estudios sobre la ficción breve*, 13, 14-38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2047498&orden=263988&info=link>

- Valadés, E. (1990). Ronda por el cuento brevísimo. En A. Pavón (ed), *Paquete: Cuento. La ficción en México (191-197)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Valls, F. (2001). La abundancia justa: el microrrelato en España. En F. Gutiérrez y J. Romera (eds.), *El cuento en la década de los noventa (641-657)*. Visor Libros.
- Valles Calatrava, J. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Alhulia.
- Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria* (1.ª ed.). Ariel.
- Zavala, L. (2003). La minificción en Arreola y el problema de los géneros. *Casa del Tiempo*, 5(49), 18-23. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Zavala, L. (2004a). Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve. En P. Brescia y E. Romano, *El ojo en el caleidoscopio* (115-122). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zavala, L. (2004b). Las fronteras de la minificción. En F. Nogueroles (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (87-94). Universidad de Salamanca.
- Zavala, L. (2005). *La minificción bajo el microscopio*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Lusher, R. M. (1989). Short story sequence: An open book. En S. Lohafer y J. E. Clarey, *Short story cycle at a crossroads* (148-167). Louisiana State University.

Obras citadas

- Arreola, J. J. (1963). *La feria*. Joaquín Mortiz (Serie del Volador).
- Chimal, A. (2010). 83 novelas. <https://app.box.com/s/2qysxga4tbdd1jhbpy1j-g9a4560k4bet>
- Cortázar, J. (1962). *Historias de cronopios y famas*. Ediciones Minotauro.
- Díez, L. M. (2001). *Los males menores*. Espasa Libros.
- Herrera, C. (2002). *Crónicas del argonauta ciego*. Peisa.
- Iwasaki, F. (2004). *Ajuar funerario*. Páginas de Espuma.
- Monterroso, A. (1969). *La oveja negra y demás fábulas*. Ediciones Era (Biblioteca Era).
- Samperio, G. (1990). *Cuaderno imaginario*. Editorial Diana.
- Shua, A. M. (1984). *La sueñera*. Editorial Minotauro.
- Shua, A. M. (1992). *Casa de geishas*. Editorial Sudamericana.

Sumalavia, R. (2004). *Enciclopedia mínima*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sumalavia, R. (2016). *Enciclopedia plástica*. Estruendomudo.

Valenzuela, L. (1993). *Simetrías*. Editorial Sudamericana.

Caracterización de la poética del cine de animación infantil

Characterization of the poetics of animated film

Luis Ángel Esparza Santa María

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

luis.esparza@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8544-3537>

Resumen

La producción de un guion de animación infantil es un proceso delicado por varios factores: la naturaleza de un guion, que no basta con ser escrito, sino que debe ser producido para cumplir su cometido; los altos costos de la producción audiovisual, que lo obligan a incluir valores comerciales en su poética para garantizar una recuperación de la gran inversión; las demandas de un público altamente segmentado, como lo es el infantil; y las demandas de una sociedad que exige altos valores comerciales de las industrias culturales. En ese sentido, el objetivo central del presente artículo es proponer una caracterización del cine de animación infantil orientado a tres ejes: el comercial (que cumple con los requerimientos del público), el autoral (que respeta la poética del autor) y el híbrido (que balancea ambos intereses). Para lograrlo, se ha establecido un marco teórico orientado a la cultura de masas basado en Mario Vargas Llosa y Umberto Eco. Adicionalmente, se ha consultado a Robert McKee como teórico del guion audiovisual. Con esta base se ha propuesto una caracterización del cine de animación infantil que, luego del análisis y descripción de algunos ejemplos, arroja como resultados mucha variedad en la temática y estilo del cine autoral, lo que hace a este eje muy personal y libre; y evidentes similitudes en el cine comercial, que hacen a este eje uno fácilmente categorizable, y por lo tanto adaptable a una propuesta híbrida de cine animado. Lo conclusión principal es que una categorización como esta es necesaria para crear una propuesta híbrida de cine de animación infantil, necesaria en una industria aún naciente.

Palabras clave Cine, animación, guion, escritura creativa

Abstract

The writing of a screenplay for an animated film for children is a delicate process due to several factors: the nature of a script, whose goal is not only to be written, but must also be produced to fulfill its purpose; the high costs of audiovisual production, which oblige it to include commercial values in its poetics to guarantee a recovery of the large investment; the demands of a highly segmented public, such as children; and the demands of a society that expects high commercial values

from cultural industries. In this sense, the main goal of this article is to propose a characterization of children's animation cinema based on three axes: the commercial (in order to meet the audience's requirements), the authorial (in order to respect the author's poetics) and the hybrid (which balances both interests). To achieve this, a theoretical framework oriented to mass culture based on Mario Vargas Llosa and Umberto Eco has been established. Additionally, Robert McKee has been consulted as the theorist of the audiovisual script. On this basis, a characterization of children's animation cinema has been proposed that, after analyzing and describing some examples, yields as a result great variety in the subject matter and style of authorial cinema, which makes this axis very personal and free; and obvious similarities in commercial cinema, which make this axis easily categorized, and therefore adaptable to a hybrid proposal of animated cinema. The main conclusion is that a categorization like this is necessary to create a hybrid proposal for children's animated cinema, necessary in a still nascent industry.

Keywords Film, animation, screenplay, creative writing

Fecha de envío: 2/3/2021

Fecha de aceptación: 30/5/2021

Introducción

Existen varios medios para la escritura creativa: el ensayo, la narrativa, la poesía, el teatro y el guion cinematográfico. Listamos el guion cinematográfico al final porque efectivamente lo está. Vive en la frontera entre lo que es y no es literatura. Es literatura pensada no para ser leída, sino para ser interpretada. Pueden ser obras hermosas, pero son subproductos, solo herramientas para plasmar ideas en escena.

Existen tres elementos teóricos de análisis en un guion cinematográfico: su retórica, su poética y su estética. En el caso de la retórica de un guion, esta consiste en la utilización del lenguaje en el texto y su capacidad persuasiva. El guion tiene una escritura restringida y ambigua que renuncia a la descripción y al símil en búsqueda de la cámara. Contiene la pauta necesaria para la acción y la construcción de la historia y además genera atmósferas. Sin embargo, tiene una labor adicional de persuasión. ¿A quién debe persuadir un guion? ¿Quién lo lee y por qué?

La poética del guion se encarga de los elementos dentro del mismo guion y su combinación para lograr determinados objetivos. Se trata de la estructura narrativa, los elementos del argumento, los personajes, los actantes, la iconografía planteada, las unidades concretas o escenas, los saltos temporales, los puntos de vista y demás. La pregunta clave es: ¿cuál es la razón por la que los elementos se encuentren como están en el guion? ¿A qué responden las opciones poéticas dentro del guion?

Finalmente, la estética de un guion se refiere a las imágenes acústicas y visuales planteadas, los espacios fílmicos desarrollados, diversas yuxtaposiciones, semejanzas, transiciones o sinestesias que el autor ubica para atrapar a un lector. Es lo que hace que un guion sea bello, lo que hace que trascienda su característica de medio en función de un fin, es lo que vuelve al guion un fin en sí mismo y lo ubica a la zaga de la lista de medios para desarrollar escritura creativa. Como en el caso de la poética, surgen preguntas referentes a las razones para tomar las decisiones estéticas tomadas. ¿Para qué se toman? ¿Por qué esta transición y no aquella? ¿Por qué la repetición de esa imagen?

Retórica, poética y estética. Todas nos dejan con preguntas a responder, y las respuestas orientan nuestra mirada hacia el público. ¿La razón? El cine es muy caro. Mientras que un poemario o una novela puede ser escrita en la soledad de una habitación que cobija al escritor y sus ideas, el guion no tiene sentido bajo este esquema. Como se planteó anteriormente, un guion no está hecho para ser publicado. Ese no es su fin, porque en esencia el guion es solo un medio. El guion debe ser producido, y para lograrlo el guionista debe pensar no solo en la poética (orientada hacia la narración efectiva de la historia) y la estética (orientada al disfrute del texto mismo como abanico de posibilidades estilísticas auditivas y visuales), sino también en la retórica. ¿A quién debe persuadir el guion para, eventualmente, con empuje, suerte (y mucho dinero), ser producido? A un inversionista, un auspiciador o un jurado. Agentes externos, no literarios, más afines con el mercado que con el artista. Además de contar una historia bien y ser una obra digerible a nivel de lectura, el guion debe convencer de que la historia que cuenta atraerá público al cine.

Existen numerosas excepciones a lo mencionado, como lo demuestran cientos de películas autorales, difíciles y herméticas que se han abierto paso hacia las salas de cine y han tomado su lugar en la historia de la cinematografía mundial. Sin embargo, si el proyecto propuesto es de animación, los problemas se multiplican. Este medio está altamente segmentado, con presupuestos altísimos y un público fuertemente determinado. El público debe ser un eje central en el quehacer creador. Esto nos obliga a retroceder a una pregunta planteada líneas atrás: ¿es posible hacer un buen guion para un público masivo? Cinematografías con industrias desarrolladas como la francesa, la japonesa o la estadounidense nos demuestran que sí. La peruana, aún incipiente y sometida a un público con grandes deficiencias culturales, se encuentra aún en el proceso de aprendizaje. Nos toca a los creadores encontrar ese balance entre público y calidad. Es nuestra labor escribir películas buenas que no alienen al público, para garantizar el crecimiento de la industria. Debemos evitar la complacencia fácil y la narrativa hermética. Debemos encontrar un punto medio.

Antecedentes y objetivos

Vivimos en una sociedad ya hace mucho tiempo consumida por la cultura de masas. Y el guion, objeto de estudio del presente artículo, vive por definición en los confines de dicha cultura. En ese sentido los estudios de interés para el presente proyecto son los que analizan la cultura de masas, como los de Umberto Eco, Gilles Lipovetsky, Alvin Toffler y Mario Vargas Llosa, citados líneas más abajo. Estos dan luces de una sociedad obsesionada con el entretenimiento, análisis obligatorio para un estudio de esta índole:

La diferencia esencial entre aquella cultura del pasado y el entretenimiento de hoy es que los productos de aquella pretendían trascender el tiempo presente, durar, seguir vivos en las generaciones futuras, en tanto que los productos de este son fabricados para ser consumidos al instante y desaparecer, como los bizcochos o el *popcorn*. Tolstói, Thomas Mann, todavía Joyce y Faulkner escribían libros que pretendían derrotar a la muerte, sobrevivir a sus autores, seguir atrayendo y fascinando lectores en los tiempos futuros. Las telenovelas brasileñas y las películas de Bollywood, como los conciertos de Shakira, no pretenden durar más que el tiempo de su presentación, y desaparecer para dejar el espacio a otros productos igualmente exitosos y efímeros. La cultura es diversión y lo que no es divertido no es cultura (Vargas Llosa, 2012, p. 31).

Sin afán de desacreditar opiniones como la mencionada, la búsqueda del presente proyecto es la confluencia de factores a través de un producto que posea valores artísticos sin alienar a la sociedad en la que vivimos, un producto híbrido que a la vez trascienda y entretenga. Veamos entonces cómo existen opiniones contrapuestas en lo referente a la cultura de masas:

Ya desde su primera edición en 1968 Umberto Eco advertía de las características de esta realidad en *Apocalípticos e integrados* (Lumen, 1984), libro esencial en el que se le atribuyen ciertas características a la cultura de masas: “Los *mass media*, inmersos en un circuito comercial, están sometidos a la ley de oferta y demanda. Dan pues al público únicamente lo que desea” (Eco, 1984, p. 46).

Sin embargo, no todos los teóricos que han indagado en este “nuevo” tipo de cultura han sido tan escépticos ni pesimistas. Alvin Toffler, en la introducción de *La tercera ola* (1979) afirma que “la desesperación no solo es un pecado (como dijo creo que fue C. P. Snow), sino que, además, está injustificada” (p. 8).

Vivimos pues en un mundo ampliamente analizado bajo ópticas en ocasiones contrapuestas y que justificadamente generan debate en lo concerniente a la manera en la que son (o deben ser) consumidas o producidas las obras que, como escritores, guionistas o realizadores de contenido de masas, ponemos a disposición de las audiencias.

En este marco social contemporáneo, el guion se ubica en un limbo particular. Como obra de producción literaria palidece contra las otras posibilidades, como la poesía, la literatura o el teatro, por el simple hecho de no ser un producto escrito para ser vendido en librerías y leído por el amplio público. Ya que su esencia es la de ser una herramienta para contar una historia audiovisualmente termina por ser un subproducto, y al serlo debe encontrar la manera de encontrar el financiamiento necesario para poder realizarse audiovisualmente, de manera que no quede como un subproducto y llegue así a su máximo potencial.

Sin embargo, por ahora podemos afirmar que el guion debe cumplir con su autor y con su sociedad o su público que, en efecto, puede ser mercantilista o estetizado, pero también está lleno de oportunidades o posibilidades. Entre ellas, la garantía de realizar un guion que será consumido en su materialización como una película, de manera que el guion mismo no quede como un subproducto.

Al respecto, los especialistas en guion advierten la necesidad de satisfacer tanto las expectativas personales como las de la audiencia, como lo asegura Robert McKee en *El guión* (2009):

La diferencia por la mera diferencia es algo tan vacuo como el cumplir los imperativos comerciales a ojos cerrados. Después de trabajar durante meses o incluso años recopilando datos, recuerdos e invenciones para crear el tesoro que constituye el material de una historia, no hay ningún escritor serio que se aventure a enjaular su visión dentro de una fórmula o a trivializarla en fragmentaciones vanguardistas. La fórmula de lo “bien hecho” puede ahogar la voz de una historia pero las extravagancias del “cine de autor” le provocarán problemas de dicción. [...] El artista maduro nunca atrae la atención sobre sí mismo y el artista sabio nunca hace nada por el mero hecho de ir contra lo establecido (McKee, 2009, pp. 23-24).

De lo previamente mencionado podemos determinar que el cine, especialmente el de animación, es muy complejo. Como las demás artes narrativas, debe enfrentarse con un doble y contradictorio reto. Por un lado, debe ser auténtico en su

propuesta narrativa, artística, estilística. Por el otro, debe satisfacer las necesidades de un público cuyos intereses artísticos pueden no ser los mismos del autor, y responden a motivaciones en ocasiones contrapuestas. Esto es especialmente cierto en el cine, medio que es muy caro realizar, razón por la cual los valores artísticos y comerciales de un producto deben estar balanceados de antemano, para que un producto sea atractivo y rentable. El cine de animación, siendo más complejo, caro y orientado a un público aún más segmentado, sufre más claramente este dilema.

Históricamente, el arte ha estado ligado al sistema de producción capitalista de la siguiente manera: el capitalismo industrial generó las vanguardias históricas, cuyo cuestionamiento de la sociedad devenía en utopía. El capitalismo de consumo generó la neovanguardia, que se dedicó a cuestionar la academia. La utopía fue abandonada y el arte se encontraba en el ámbito de la heterotopía. El capitalismo cultural en el que vivimos genera la llamada posvanguardia, que en realidad critica la cultura misma en una distopía artística.

La sociedad contemporánea es una en la que lo estético prevalece. El fácil acceso a la tecnología permite a un gran número de creadores dar a conocer sus obras y la proliferación de canales de distribución multiplican los públicos. En este contexto lo comercial se vuelve la norma, pues ante la feroz competencia es más posible destacar vendiendo un producto masivamente. La animación participa en este proceso de manera protagónica, al ser un medio regido por las exigencias del público. Ante esta coyuntura las opciones son dos: la distopía artística, capaz de remecer el mercantilista medio de la animación, aunque genere un impacto solo en círculos académicos o reducidos; o una propuesta que participe de lo comercial priorizando una poética propia; en suma, un punto medio, lo que afirmaba McKee líneas arriba. Para lograr este punto medio es necesario analizar y definir los aspectos en los que lo comercial debe dar paso a lo autoral y viceversa.

Sin embargo, los estudios que contrastan la poética de un autor con el público escasean, pues suelen enfocarse en otros aspectos de la toma de decisiones artística, incluso desdeñando al público en ocasiones. Sentenciaba Rodolfo Hinostroza en *Los nuevos* (1967): “No hay que engañarnos, amado Perú: tus lectores están a nivel de *Reader’s Digest*, y solo tendrá éxito quien escriba poesía premasticada” (p. 68). ¿Será posible encontrar un punto medio que no aliene a la audiencia, pero que también la rete?

Los estudios utilizados para el presente análisis se centran en el problema teórico del consumo y las industrias culturales (Eco, Lipovetsky, Vargas Llosa, Toffler), las cuales generan una problemática para la producción artística contemporánea. Aterrizando este marco cultural en la producción del guion se ha recurrido a autores que incursionan en la narratología y la escritura de guiones

(Genette, McKee). Sin embargo, se hace necesario un estudio específico para la animación, medio aún poco estudiado teóricamente.

De todo lo antes mencionado podemos plantear que es posible alcanzar el balance entre el cine de autor y el comercial en animación a través del equilibrio de elementos orientados a ambos tipos de cine entrelazados en la narrativa, estructura y poética del guion literario. Se desprende de esto que para lograr lo mencionado, las demandas de recepción de un público infantil y juvenil deben modificar la estructura, la línea de tiempo y demás decisiones de toda índole que afectan los eventos narrados y la construcción del guion en general.

Como en toda propuesta poética, la obra realizada puede —y debe— enmarcarse en una tradición a la cual se debe, a la que pertenece. De ahí se desprenden ciertas conclusiones y oportunidades para analizar las decisiones tomadas para determinar el valor de la propuesta, su capacidad de ruptura del molde o su adecuación a dicho molde. Nadie crea sobre el vacío. La tradición nos determina y nos ayuda a esclarecer la poética propia.

Por eso, en miras a lograr una película de animación orientada a la familia, pero con el suficiente espíritu de autor que le permita trascender, dicho proyecto debe analizar la tradición en la que se enmarca: antecedentes del cine de animación infantil y familiar que tienen numerosos exponentes en la actualidad. La pregunta es: ¿con qué guiones se identifica? ¿Cuáles son sus referentes? Dificilmente puede elegirse un grupo de películas de animación azarosamente y determinar que esa sea la muestra basada en la cual se deberá analizar una serie de factores para determinar la poética del cine de animación infantil que antecede a dicho producto híbrido, a medio camino entre lo autoral y lo comercial.

Ante la búsqueda de referentes para un producto híbrido se hace necesario analizar las categorías de lo comercial y lo autoral en una pequeña muestra de películas de animación orientada hacia ambos aspectos. Ninguna película es absolutamente personal o absolutamente comercial, pero sí hay películas que tienden a un camino o al otro. Adicionalmente, hay productos híbridos, que balancean adecuadamente ambas categorías. Nos concentraremos en estas categorías, rescatando una muestra de cada una de las tres regiones que nos interesan primordialmente: la industria hollywoodense, el cine mundial y el latinoamericano.

Características del cine de animación infantil

De acuerdo con las categorías de lo comercial y autoral establecidas, hemos elegido películas que se adhieren a una u otra categoría y, en la medida de lo posible, discutiremos brevemente sus valores en cuanto a su temática, estructura narrativa,

género, personajes y estilo, para así poder dilucidar en qué aspectos de la propuesta poética recae cada uno de estos elementos y si pueden categorizarse como comerciales o autorales.

Adicionalmente a dicha categorización se ha elegido un título relacionado con la industria hollywoodense, un título del resto del mundo y un título del cine latinoamericano en cada categoría (comercial autoral e híbrida). La razón para esta categorización proviene de la manera en la que se organiza el cine de animación en los esquemas de producción actuales. Estados Unidos y Hollywood tienen una capacidad de producción hegemónica y altamente especializada, con altos presupuestos y públicos masivos alrededor del mundo. El resto del mundo debe producir a merced de las coproducciones, compartiendo los riesgos financieros, pues los públicos no suelen ser masivos, gran riesgo para producciones muy caras como suelen ser las animaciones. Un caso especial es el de Latinoamérica por dos razones: la cercanía a nuestro mercado y los esfuerzos mayores a nivel de financiación y captación de público. De ahí la razón de elegir estos tres sectores geográficos para generar la muestra de películas a comentar a continuación.

Productos comerciales

Como ya se ha mencionado, los productos comerciales son los que están diseñados, probablemente desde su concepción inicial, como un material de consumo para un público. Por ende, las decisiones tomadas giran en torno a esa concepción. Veamos de qué manera esas decisiones recaen en lo comercial o lo autoral según los ejes de discusión mencionados anteriormente. Según lo planteado, se ha elegido como representante del cine hollywoodense *La vida secreta de tus mascotas* (2016), del resto del mundo la francesa *Mi villano favorito* (2010) y de Latinoamérica la peruana *Condorito* (2017).

Hollywood: *La vida secreta de tus mascotas* (2016)

La vida secreta de tus mascotas cuenta la historia de lo que acontece durante el día mientras uno se va al trabajo y sus mascotas se quedan solas en casa. En el transcurso del día ocurren un sinnúmero de aventuras cómicas y descabelladas protagonizadas por perros y gatos adorables, con un diseño evidentemente orientado al *marketing* y la venta de *merchandising*. Si bien la premisa es original, parte de lo comercial, ya que es planteada como un concepto con el que el público se puede identificar rápidamente. La elección de animales como protagonistas absolutos es por la misma razón, ya que los niños se identifican con ellos y esto garantiza un éxito comercial.

La estructura narrativa es lineal, simple y clara, con un par de *flashbacks* emotivos insertados en el camino y dos protagonistas claramente identificables, con diferencias de personalidad y un proceso de amistad que surge entre ellos. El conflicto del protagonista principal es que aparentemente va a ser reemplazado en el cariño de su dueña por el personaje secundario, en clara alusión a un probado éxito taquillero y comercial: *Toy story*. El género es aventura y comedia, los géneros probadamente más efectivos en el medio de la animación infantil. En ese sentido la exposición es breve y da paso a la acción, y el estilo es rápido y caricaturesco, para reforzar el énfasis cómico buscado.

Todos los elementos mencionados están alineados con el público y el cine comercial de una manera frontal. La fórmula se sigue hasta el límite de convertirse en un calco de otras películas. *La vida secreta de tus mascotas* es un referente del cine comercial que busca efectividad en la taquilla, y sus opciones nos ayudan a identificar lo comercial en la propuesta.

Mundo: *Mi villano favorito* (2010)

Mi villano favorito cuenta la historia de un genio criminal que tiene un plan macabro para robar la Luna, surgido de una rivalidad con otro supervillano. Para lograr sus planes adopta a tres adorables huérfanas que pueden ayudarlo, pero a costa de mucho esfuerzo y malos ratos se encariña con las niñas y se vuelve su amoroso padre.

El concepto aleccionador es claro, pero no tanto como su esfuerzo por comercializar el producto. Para ejemplificar basta con mencionar a los “minions”, elementos absolutamente prescindibles en la trama, pero que la dominan. Una evidencia adicional es el uso del lenguaje, en este caso el inglés, para llegar a una audiencia mucho mayor que la que se podría lograr con el original francés.

En cuanto a la narrativa, es lineal y sencilla con unos cuantos saltos temporales utilitarios, siempre en busca de la comedia fácil. El protagonista es uno solo muy principal (el supervillano Gru) y el objetivo claro. El clímax con un tranquilizador final feliz termina de cerrar los elementos narrativos. El género es primordialmente comedia, con mucha acción y algunos elementos expositivos, siempre cómicos.

Esta película es muy popular. Su combinación de elementos funciona, pues están claramente pensados para el público. El principal elemento comercial descansa en la presencia de los minions, con una comedia física que no exige nada al espectador más que reírse de empujones y flatulencias.

Latinoamérica: *Condorito* (2017)

Condorito cuenta la historia de un cóndor que debe recuperar un amuleto perdido para rescatar a su suegra Tremebunda de unos extraterrestres que la han secuestrado. En su ausencia, su novia Yayita es cortejada por Pepe Cortisona, y los amigos de Condorito deben evitar que esto ocurra.

La elección de Condorito, película peruana hecha con capitales mixtos y doblada por chilenos y mexicanos, es obvia. La búsqueda es un éxito comercial a través del uso de un personaje con una base de fans establecida y lograda. Esto genera un gran avance en lo comercial, como es en el caso de *Minions* (2015) y tantas secuelas que se producen actualmente. En el caso de *Condorito* no hay gran moraleja o enseñanza. Es puro entretenimiento. Los personajes son los que ya conocemos de la tira cómica, con sus conflictos previamente establecidos y personalidades gruesamente delineadas.

Algún interés recae en la estructura narrativa, que salta entre la aventura de Condorito y la de Yayita en Pelotillehue mientras evita a Pepe Cortisona. Sin embargo, el género vuelve a caer en lo mismo: aventura y comedia, poca exposición y mucha acción, y un estilo sencillo con impostación cómica.

El humor grueso de *Condorito* y sus lugares comunes a lo largo de la trama la ubican completamente dentro de la búsqueda comercial, casi sin alicientes personales. Es un personaje conocido al cual se le utiliza para atraer audiencias, haciendo de esta una propuesta puramente comercial.

Productos autorales

En contraste con los productos previamente mencionados, los guiones autorales reflejan preocupaciones personales de sus directores, usualmente autores del guion. Estas propuestas poéticas, al partir del autor y no del público, generan en ocasiones dificultades para levantar los fondos necesarios o las audiencias requeridas para recuperar la inversión, pero salen adelante. Del ámbito hollywoodense rescataremos *Anomalisa* (2015), del resto del mundo la francesa *Las trillizas de Belleville* (2003) y de Latinoamérica mencionaremos brevemente el histórico corto peruano del uruguayo Walter Tournier *Nuestro pequeño paraíso* (1983).

Hollywood: *Anomalisa* (2015)

Anomalisa es la curiosa historia de Michael Stone, un hombre casado que va a dar una conferencia en un hotel. Poco a poco descubrimos que Michael ve a todas las personas a su alrededor con la misma cara, y la misma voz. Nadie es diferente.

Esto lo mantiene apático y amargado. Sin embargo, de pronto escucha una voz distinta, una mujer en una habitación contigua. Va a conocerla y también tiene una cara propia, diferente a la del resto. Ella se avergüenza de su cara, pues tiene una cicatriz, pero a Michael, acostumbrado a la uniformidad de rostros y voces, le parece hermosa y fascinante. La seduce y tiene sexo con ella en su habitación, y le propone huir juntos, pero poco a poco su cotidianidad, sus hábitos alimenticios, sus temas de conversación, hacen que Michael la empiece a ver como al resto, con la misma cara y la misma voz, por lo que, nuevamente amargado, regresa a su casa con su esposa y su hijo, ambos con la misma cara y voz que el resto del mundo.

Esta pequeña historia de gente pequeña encerrada en un pedestre hotel de Ohio está tan alejada de lo comercial como puede ser posible. No hay animales ni niños con los que el público pueda identificarse, ni siquiera hay verdaderos humanos (salvo Michael y Lisa); todos son autómatas idénticos. Las situaciones son humanas y cotidianas, y la escena de sexo es poco glamorosa, con personajes con cuerpos imperfectos e incómodos al quitarse la ropa frente a un extraño.

El concepto nihilista y alienante se suma al género (entre el drama y la comedia negra) para expresar intereses propios del autor, Charlie Kaufman, que ya ha explorado en otras obras como *El ladrón de orquídeas* (1999) o *¿Quieres ser John Malkovich?* (2002). Concedamos que la película no es infantil ni familiar, pero de todas maneras necesita un público cada vez más ávido de entretenimiento ligero para escapar de la rutina. Esta película no hace concesiones de ese tipo. Está más concentrada en las preocupaciones del autor y su propuesta poética.

En esas líneas, la estructura narrativa es clara y sencilla. No hay riesgo de muerte, ni sobresaltos. La acción es estática, y tiene muchos diálogos y exposición otorgada por personajes con los que es difícil encariñarse o conectar.

Mundo: *Las trillizas de Belleville* (2003)

Otra historia curiosa, esta vez algo más aventurera. Madame Souza es una anciana con un nieto huérfano. El melancólico niño solo se interesa por las bicicletas y Madame Souza se vuelve su entrenadora hasta llevarlo al Tour de Francia. Sin embargo, el joven es raptado por la mafia para usarlo en carreras clandestinas. Madame Souza lo busca sin éxito y se alía con las trillizas de Belleville, tres ancianas que una vez fueron famosas cantantes y ahora son casi indigentes. Por azar encuentran al ciclista y escapan todos juntos.

La azarosa estructura de *Las trillizas de Belleville*, la curiosa elección del título, la anciana y lisiada protagonista, el melancólico objeto de su afecto, absolutamente falto de carisma y la riesgosa elección de hacerla una película muda son

todas opciones poéticas propias de una propuesta personal, ajena a los cánones y expectativas del público.

El género es comedia y aventura, como en tantas películas comerciales, pero en *Las trillizas de Belleville* está tratado de una manera tan ajena, delirante y pasiva, que la aventura se diluye casi completamente dando paso a la contemplación. Los números musicales propios de los años 30 aportan una atmósfera surreal ajena a las propuestas comerciales a las que el público está acostumbrado.

Latinoamérica: *Nuestro pequeño paraíso* (1983)

Una breve mención para este esencial cortometraje peruano de nueve minutos. En él, un joven ve televisión y se ve mimetizado con lo que aparece en pantalla.

Por la brevedad de la trama no hay mucho que comentar a nivel de estructura, desarrollo de personajes o propuestas poéticas, pero el cortometraje de Walter Tournier es un evidente comentario social, con un protagonista poco agraciado físicamente y una estética “feísta” que choca directamente con los intereses de la audiencia. La elección de este cortometraje es porque, como se ha mencionado anteriormente, Latinoamérica es un territorio sin grandes posibilidades monetarias, donde las películas de animación se ven obligadas a ser productos comerciales para sobrevivir, pues no pueden ser subvencionadas por aparatos estatales proteccionistas ni grandes y multimillonarios estudios, como sí ocurre ocasionalmente en otras regiones del mundo.

Productos híbridos

Por lo expuesto anteriormente, nuestro interés principal radica en los productos híbridos, que saben balancear lo comercial y lo autoral adecuadamente, para no alienar a su público y así no representar una inversión fallida. Además, intentan dar un alma a sus productos, una personalidad propia, una poética. La muestra elegida, como las anteriores, se ubica en las tres regiones mencionadas previamente. Del cine de Hollywood rescataremos *Los Increíbles* (2013); del resto del mundo, la japonesa *Mi vecino Totoro* (1988); y de Latinoamérica, la argentina *Metegol* (2013).

Hollywood: *Los Increíbles* (2013)

Los Increíbles se enmarca en una antigua tradición de cine de superhéroes. Luego de rechazar la ayuda de un pequeño fan y hacer muchos destrozos salvando a un grupo de gente de un supervillano, el Sr. Increíble debe ir con su familia al

anonimato, pues los superhéroes, una vez amados por ser la salvación de la ciudad, ahora son considerados una amenaza. Pasan los años y el Sr. Increíble vive con su esposa y sus hijos, todos con superpoderes, en el anonimato y la mediocridad, hasta que es convocado a probar un peligroso robot. Al hacerlo se percata de que es una trampa de Síndrome, el niño que alguna vez rechazó y que ahora, convertido en supervillano, quiere eliminar a todos los superhéroes. Su esposa, Elastichica, se entera y va a rescatarlo junto con sus hijos. Después de lograrlo salvan a la ciudad de un ataque de Síndrome, devolviéndole la credibilidad a los superhéroes.

Los Increíbles es una aventura como muchos de los productos comerciales mencionados anteriormente. Se inserta tan cómodamente en la tradición del cine de superhéroes que es difícil distinguirla en papel de otras obras. Sin embargo, tienen una complejidad narrativa mucho mayor, con subtemas evidentes concernientes a la crisis de mediana edad, el matrimonio, la infidelidad y la familia. Personajes menores como Mirage, ayudante de Síndrome, tienen motivaciones complejas y casi todos los personajes tienen una curva de crecimiento propia. Los riesgos propios de la aventura aquí se sienten muy serios, y la muerte ronda a los personajes a cada momento.

La estructura narrativa es lineal, aunque hay un prólogo extenso y ciertos momentos de exposición, sobre todo en el primer acto. Todo esto alarga la duración de la película, haciéndola una de las más largas de la animación *mainstream* norteamericana. Las motivaciones personales del director y guionista Brad Bird (*Ratatouille*, *El gigante de hierro*) son evidentes, con su énfasis en la ambientación atemporal y guiños al futurismo sesentero.

Mundo: *Mi vecino Totoro* (1988)

Mi vecino Totoro cuenta la tierna historia de dos niñas que se mudan con su padre a una casa de campo para estar cerca de su madre enferma que se recupera en un hospital. Viñetas de la vida de campo se suceden una tras otra siempre con un énfasis en el mundo natural y espiritual, con su culminación en un personaje llamado Totoro, un duende del bosque que visita a las niñas y las ayuda en pruebas en ocasiones divertidas, en ocasiones didácticas y en ocasiones dramáticas, como el extravío de la hermanita menor, que hace a todos en el pueblo temer lo peor, hasta el momento en que Totoro ayuda a encontrarla. Finalmente la madre vuelve a casa recuperada para estar con su esposo y sus hijas.

De todas las películas analizadas, *Mi vecino Totoro* tiene la estructura más particular. No es aristotélica, sino episódica. No cuenta una historia ni una aventura, sino una serie de pequeños eventos casi inconexos narrativamente, aunque con

personajes similares. Estos eventos van volviéndose más relevantes e interesantes hasta lograr su “clímax” en el rescate de Mei, la hermana menor. Sin embargo, nunca se logra nada, no hay una búsqueda, no hay aventura. Ni siquiera hay comedia, solo muchos momentos tiernos y plácidos. En ese sentido, hay algo de exposición y cuando hay acción esta es pausada, calmada. El estilo es, en definitiva, muy personal y diferente al resto de películas.

Entonces, ¿qué hace de *Mi vecino Totoro* un producto híbrido? Su adhesión a una serie de decisiones pensadas en el público. Por ejemplo la de las edades de las niñas, los momentos didácticos esparcidos por la película, la moraleja ambientalista y espiritual, la general placidez de la narrativa y diseño de los personajes. Si se compara esta obra con otras de Hayao Miyazaki, pueden encontrarse similitudes temáticas y estilísticas con *Mi vecino Totoro*.

Latinoamérica: *Metegol* (2013)

Metegol es una historia acerca de un joven aficionado al fútbol, cuyo pueblo es atacado por una vanidosa estrella del fútbol profesional que destruye su fútbol y prácticamente secuestra a la chica que ama. Él hace de todo por recuperar su fútbol, su chica y su pueblo hasta que es retado por el futbolista a un partido de verdad. Él reúne a un equipo de perdedores y se enfrenta con pasión a un equipo de estrellas. A pesar de perder el partido, gana el respeto de su chica y termina casándose con ella y teniendo un hijo, con quien comparte su pasión por el fútbol.

Metegol cumple con todo lo requerido de una película comercial de animación. Tiene aventura, comedia, mucha acción, personajes entrañables, momentos sentimentales, posibles derrotas, sueños de victoria, etc. Además, su temática es, inteligentemente, el fútbol, deporte que mueve multitudes. Aparentemente, con la pérdida final del equipo revierte lo que parecería ser la regla en una película para toda la familia: el final feliz. Sin embargo, no lo hace. El final es feliz, solo que no ganan. Pero se queda con la chica, forma una familia, arregla su fútbol, se vuelve un héroe.

Con esta película, Juan José Campanella (*El hijo de la novia*, *El secreto de sus ojos*) incursiona en la animación con una película aparentemente diferente a las anteriores, pero que en realidad comparte ciertos elementos temáticos orientados a la familia, el romance y sobre todo el fútbol, presente siempre de una manera particular en su filmografía. Los intereses personales y el manejo sensible de la narrativa le dan a *Metegol* un afán más personal.

Resultados

Identificación de elementos comerciales

De acuerdo con lo expuesto, se desprende que hay ciertos elementos que pueden identificarse como comerciales, siempre y cuando estén adheridos a un público particular. Para efectos de este estudio, consideraremos como comercial todo lo dirigido a un público infantil o familiar únicamente. Las categorías que brevemente analizaremos estarán referidas a la temática, estructura, género y personajes.

Temática

La temática es en general libre, con todo tipo de temas siendo explorados. Existen los deportivos, naturales, fantásticos, realistas o surreales. Lo que suele primar es la participación de dinámicas familiares, que determinan la conexión necesaria con la audiencia; más allá de eso, este tema es bastante libre.

Estructura

La estructura obligatoriamente debe ir a lo sencillo, evitar los *flashbacks* (aunque esto no es prohibitivo) o dejarlos en lo mínimo y simplificar la cantidad de personajes con una línea narrativa clara. Suele haber narradores diegéticos que ayudan a dar la idea de cuento o fantasía, pero esto tampoco es absolutamente necesario.

Género

Los géneros obligatorios para lo comercial son la aventura y la comedia. Es permitido insertar elementos dramáticos como parte de la narrativa, pero el género debe enmarcarse en los establecidos para que la obra funcione comercialmente.

Personajes

Aquí hay dos imperativos, aunque no son determinantes. Debe haber al menos un niño, una niña o un animal. Esto es para la inmediata identificación de los pequeños con las historias contadas. Ante la ausencia de ambos, no tendrán con quién identificarse ni a quién encontrar marketeable, y el proyecto no funcionará comercialmente.

Los datos previamente expuestos no son antojadizos. Las películas citadas tienen estos elementos trabajando estratégicamente en sus tramas, de manera que funcionen comercialmente. Los que no (por ejemplo, *Anomalisa*) son los que

no tienen intenciones comerciales, o en cualquier caso priorizan las propuestas poéticas como desglosaremos a continuación.

Identificación de elementos autorales

Una tipificación de lo comercial se hace de alguna manera más sencilla que una de lo autoral. La razón es que los públicos son y seguirán siendo estudiados y analizados para sacar la mayor ventaja comercial de los productos lanzados, por lo que las “fórmulas” existen. Por otro lado, en lo autoral hay tantas posibilidades como hay autores, pues las propuestas deben alinearse a ellos para considerarse autorales. Con todo esto, intentaremos hacer una breve reseña de lo que puede constituirse como autoral en los cuatro ejes mencionados previamente, es decir, la temática, la estructura, el género y los personajes.

Temática

Como se ha mencionado previamente, la temática es libre, ya que tanto películas comerciales como autorales —e híbridas— tocan temas variados y disímiles. Sin embargo, se puede decir que para que un tema sea verdaderamente autoral este debe conectar de una manera personal con el autor. Esto solo puede conocerlo un espectador luego de estar expuesto al corpus de la obra de un autor. No puede determinarse con una única obra. Puede verse en Miyazaki (elementos naturales y espirituales), Bird (ambientación futurista), Campanella (uso del fútbol), Kaufmann (exploración de universos paralelos), entre otros nombres mencionados previamente.

Estructura

Las estructuras narrativas pueden variar también. Los ejemplos citados incluyen una estructura episódica (*Mi vecino Totoro*), una aventura errática y azarosa (*Las trillizas de Belleville*), una estructura minimalista (*Anomalisa*). De hecho, otros ejemplos como *Despertando a la vida* de Richard Linklater van más allá, con estructuras desordenadas, inconexas y deliberadamente nebulosas. También hay autores que optan por la claridad expositiva, mientras que sus proyectos siguen siendo absolutamente personales, como algunos ejemplos de Richard Williams. Sin más, la estructura puede considerarse autoral cuando conecta con el autor, principalmente cuando no sigue el esquema clásico que está probadamente insertado en las expectativas de la audiencia.

Género

El género primordial de un autor alejado de un público tendría que ser el drama, aunque muchos otros géneros pueden apelar a una poética personal sin necesariamente alienar a un público, como es el caso de la ciencia ficción, la comedia negra, etc. Sin embargo, en el caso del drama, si excede la cuota suficiente para que el público conecte con una historia sin llegar a deprimirse durante la extensión de la película, podríamos decir que estaría entrando en el terreno de lo personal y alejándose de la audiencia, como ocurre con la mentada *Anomalisa*.

Personajes

En el cine de animación infantil y familiar abundan los niños, sea que la película es autoral, comercial o híbrida. Sin embargo, los personajes principales también pueden ser adultos, ancianos, no humanos. Lo que necesite el autor para generar la conexión personal necesaria entre él y su obra. Es el caso de *Las trillizas de Belleville* y *Anomalisa*.

Como había sido mencionado, una tipificación de lo autoral es necesariamente general y en cierto modo libre, azarosa.

Conclusiones

En la búsqueda de producir un guion para animación infantil en el Perú es ideal intentar encontrar un punto medio entre lo comercial y lo autoral, para crear una obra que trascienda sin alienar al público tan necesario para una obra de este tipo. Así, se vuelve imperativo proponer una obra híbrida. Para lograrlo, es imprescindible analizar la tradición en la que el guion se enmarca, a fin de incorporar ciertos elementos comerciales en una poética personal, propia de cada autor. Dichos elementos son los siguientes: priorizar las temáticas con dinámicas familiares y ubicar al centro de dicha temática a un niño o niña, sea humano o animal; formular una estructura clásica aristotélica evitando los saltos temporales y priorizando la claridad expositiva; narrar historias dentro de los géneros de comedia y aventura. Estos elementos comerciales, probados a través del análisis y comparación de películas comerciales, pueden devenir en fórmula si no se aplican a un tratamiento autoral de la temática o estructura narrativa del guion. Con estas decisiones balanceadas se puede conseguir un producto híbrido que trascienda como obra artística de un autor a la vez que apele a un público.

Contribución del autor

Luis Ángel Esparza Santa María ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Luis Ángel Esparza Santa María es magíster en Escritura Creativa por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Realizó sus estudios de pregrado en Comunicación en la Universidad de Lima. Desde su egreso se dedicó a la producción de animación y recibió tres premios del Ministerio de Cultura como incentivos a la producción, además del fondo Ibermedia. Es profesor de Guion y Cine en la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina, ha publicado un artículo en la revista *Butaca Sanmarquina* y ha participado de ponencias en festivales de animación en Chile (Chilemonos) y el Perú (Anima Perú).

Referencias bibliográficas

- Cevallos, L. (1967). *Los nuevos*. Editorial Universitaria.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- McKee, R. (2009). *El guión*. Alba Editorial.
- Toffler, A. (1980). *La tercera ola*. Plaza & Janes.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Alfaguara.

La representación metafórica del tiempo en la poesía de Yolanda Westphalen

The metaphorical representation of time in the poetry of Yolanda Westphalen

Jaime Cabrera Junco

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

jaime.cabrera@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9450-9091>

Resumen

El siguiente artículo analiza la representación metafórica del tiempo en el poemario *Viviendo el tiempo* (2008), de Yolanda Westphalen (1920-2011), autora adscrita a la generación del 60. Para este análisis nos apoyaremos en el estudio de Lakoff y Johnson, quienes en *Metáforas de la vida cotidiana* consideran que el lenguaje es una representación de la experiencia cotidiana. Lo postulado por el investigador italiano Stefano Arduini en su obra *Prolegómenos para una teoría general de las figuras* nos ofrecerá la fundamentación teórica sobre la construcción de la metáfora del tiempo en algunos poemas representativos seleccionados para este fin.

Palabras clave Poesía, poética, tiempo, metáfora, vivencia

Abstract

This article analyzes the metaphorical representation of the time in the poetry book *Viviendo el tiempo* (2008), by Yolanda Westphalen (1920-2011), an author is assigned to the generation of the 60s. For this analysis, we will rely on the study of Lakoff and Johnson, who in *Metaphors We Live By* consider that the language is a representation of everyday experience. The postulated by the Italian researcher Stefano Arduini in his work *Prolegomena for a general theory of figures* will provide us a theoretical support on the construction of the metaphor of time in some representative poems selected for this purpose.

Keywords Poetry, poetics, time, metaphor, experience

Fecha de envío: 9/3/2021

Fecha de aceptación: 30/5/2021

Introducción

Yolanda Rodríguez Cartland de Westphalen (1920-2011) fue una autora bisagra entre las generaciones del 50 y el 60. Por edad podría ser considerada parte de la primera, pero se la incluye en esta última debido a que su primer poemario, *Palabra fugitiva*, fue publicado en 1964. Su producción abarca fundamentalmente la poesía, aunque también escribió cuentos y artículos recogidos en la prensa escrita y en revistas literarias. Adoptó el apellido Westphalen de su esposo Luis, quien a su vez fue hermano del reconocido poeta Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001). Su formación humanística la realizó en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y se especializó en Filosofía. Aunque resulte un dato menor, la poeta inició sus estudios con más de 40 años de edad, y logró incluso obtener el grado de doctora, algo poco usual para las mujeres de aquella época.

Así recuerda Westphalen su primer acercamiento a la poesía:

Desde muy joven amé la poesía y en mi juventud comencé a transcribir en verso el asombro y la emoción que el mundo producía en mí; amaba la sonoridad de la palabra, amaba el condensar todo un juicio racional en la novedad de la metáfora y el símbolo creando la viviente expresión de una nueva dimensión de la palabra, hecha concreción de imagen, sentido y ritmo (Westphalen, 2018b, p. 122).

Para la autora, su paso por las aulas sanmarquinas fue decisivo. Desde su formación humanística y reflexiva, se cimentarán las bases de su obra poética, donde el lirismo se conjuga con la mirada de lo que acontece a su alrededor.

El sueño se hizo realidad, postulé a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y logré ingresar. Estudiando los dos años de Cultura, dos exigencias nacieron en mí: la de la reflexión filosófica y la emoción lírica, todos creen que estos dos mundos son antagónicos, pero para mí no lo eran, la reflexión se adentraba en la profundidad del pensar y la literatura me facultaba para expresar en emoción toda la experiencia del vivir tanto real como oníricamente (p. 122).

Habiendo publicado ya tres poemarios recién será considerada en una antología poética. Ocurrió en 1984, en un trabajo realizado por el crítico Ricardo González Vigil¹, quien fue el primero en ponderar su trabajo. Pasaron poco más de 10 años para que otra vez sea considerada en una selección poética, esta vez realizada por la crítica literaria Esther Castañeda, en 1995. Posteriormente, su obra fue analizada a través de artículos de difusión en el ámbito académico. Su hija e investigadora literaria, Yolanda Westphalen Rodríguez, sostiene que fue “invisibilizada como muchas otras mujeres intelectuales por el canon académico tradicional” (Westphalen, 2018a, p. 13). Por su parte, Castañeda (1995) considera que, junto con Blanca Varela, Westphalen es una autora que inicia tendencias “en pos de una autonomía poética” (p. VI); destaca su indagación reflexiva y personal a partir de dos ejes: el tiempo y las limitaciones de la palabra para expresar las sensaciones del yo poético. Aunque esté más cercana a la generación del 50, la insularidad de su obra la mantuvo al margen de este grupo, sobre todo cuando surgió el debate sobre la llamada “poesía pura” y la “poesía social”. Pese a que fue compañera de estudios de algunos integrantes de la llamada generación del 60 —César Calvo, Antonio Cisneros, Reynaldo Naranjo y Arturo Corcuera—, no compartió con ellos intereses temáticos. Para el investigador francés Roland Forgues (2004), la poética de Yolanda Westphalen se distingue por su búsqueda filosófica “una meditación sobre el origen del ser y la existencia enmarcada en los estrechos límites del tiempo y del espacio” (p. 91).

Esta situación de marginalidad cambió a partir de 2018, cuando el Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos publicó en dos tomos la obra completa de Yolanda Westphalen. El primer volumen está dedicado a su poesía e incluye los nueve poemarios que publicó en vida entre 1964 y 2008, así como un décimo libro inédito titulado *Epílogo en dolor escrito*. Según su hija y editora, los poemas que conforman esta obra póstuma fueron trabajados aproximadamente en 1992.

Daremos a conocer, entonces, algunas de las características de la obra poética de Yolanda Westphalen. Realizaremos una valoración a partir del tópico principal que atraviesa gran parte de ella: el tiempo como punto de reflexión del yo poético.

Desarrollo

1. La poesía de Yolanda Westphalen

En su ensayo “La poesía peruana en los años sesenta” (2019), el poeta Eduardo Chirinos señala que las características coincidentes en la obra de los autores de

la generación del 60 son: la versificación libre, el lenguaje conversacional, la aceptación de la imagen como elemento constitutivo del poema bajo las influencias de Ezra Pound y Ernesto Cardenal (Chirinos, 2019, p. 269), así como su heterodoxia política. La instauración de la Revolución cubana y sus ideales políticos influyeron también en el quehacer de los jóvenes poetas de entonces. Esto se evidencia, por ejemplo, en los poemarios *Comentarios reales* (1964) de Antonio Cisneros y *Consejero del lobo* (1965) de Rodolfo Hinostroza. Además, resalta la participación activa en los movimientos guerrilleros. El caso más visible es el de Javier Heraud, muerto en Madre de Dios en 1963.

En *Antología de la poesía peruana joven* (1965), el poeta Francisco Carrillo determina que la llamada generación del 60 buscó acercarse a la realidad cotidiana adoptando un lenguaje coloquial. Esto no significaba, afirma, un desinterés por las “introspecciones humanas y estéticas” (p. 5). En la antología *Los nuevos* (1967), considerada por la crítica como la que dio oficialmente a conocer a la generación del 60, Leonidas Cevallos considera que “un cambio en la realidad trae un cambio en la poesía” (p. 9). Esta inquietud se traduce en las obras de los jóvenes poetas, las cuales tratan de ajustarlas “a la nueva situación y a los problemas que suscita esta realidad” (p. 9) y buscando dar “testimonio de la experiencia personal” (p. 10).

La obra poética de Yolanda Westphalen se distingue de la generación del 60 al no adoptar el conversacionalismo como propuesta estética ni estar bajo el influjo de la poesía anglosajona. La investigadora Bethsabé Huamán Andía sostiene que, poéticamente, Westphalen se encuentra más cercana a la generación del 50 “en cuanto al purismo de su poesía” (Westphalen, 2018a, p. 40). Ya desde su primer poemario, *Palabra fugitiva* (1964), la autora evidencia la reflexión que le suscita al yo poético la mirada de lo cotidiano respecto a sus vivencias internas. En *Moradas de la voz* (2002), el crítico Miguel Ángel Zapata encuentra semejanzas entre la poesía de Westphalen y el simbolismo de José María Eguren. Sin embargo, afirma que “la diferencia radicaría en la reducción del color a la forma de los objetos y la ausencia de todo onirismo” (p. 208). La poeta Marita Troiano (2008) destaca su “acendrada vocación filosófica y lo canónico de sus versos que traducen con sabiduría cotidiana aquel delirio interior que la sume constante en la bruma metafísica” (Troiano, 2008, párr. 1).

El estilo de su poesía es intimista y refleja experiencias como el asombro, el dolor, la ilusión y el fracaso. Tal como indica la investigadora Yolanda Westphalen Rodríguez, la palabra y el tiempo son los ejes temáticos estructurales de toda su obra. Su poesía es, en ese sentido, “vitalista y existencial que vive y se desgarrá intensamente, siente, cuestiona y se piensa a sí misma” (Westphalen, 2018a, p.

15). Su poética es tributaria del modernismo y del simbolismo, pero se distingue en que “la musicalidad y la fantasía, el sonido y el ritmo, adquieren voz propia y subvierten la poética de sus predecesores” (Westphalen, 2018a, p. 19).

Los objetos de la vida diaria sirven de punto de reflexión de la existencia, donde la visión intimista del yo poético destaca sobre la rima y la musicalidad del verso. Es cierto, sin embargo, que en *Díptico* (1996), la musicalidad se aprecia en la sección “Fuegos fatuos”: “Eres tú la voz mutilada / de la lluvia / el perfil alucinante de mis sueños” (Westphalen, 2018, p. 183). Una línea común en toda su poética, sostiene Westphalen Rodríguez, es la relación entre la palabra y el tiempo, a la que le corresponden recursos expresivos “que se caracterizan por el uso permanente de anáforas y metáforas” (Westphalen, 2018a, p. 18).

Esta propuesta poética se evidencia mejor en su último poemario titulado *Viviendo el tiempo* (2008), donde para la autora “la poesía no solo vive y captura el tiempo, sino que lo trasciende” (Westphalen, 2018a, p.27). Como remarca Huamán Andía, “en sus poemarios últimos logra la perfecta concisión y profundidad que anhelaba” (Westphalen, 2018a, p. 37).

Es a partir de estas afirmaciones que analizaremos cinco poemas representativos de este último libro, donde Westphalen reflexiona sobre la relación entre la vida y el tiempo. En dicho análisis mostraremos cómo aparece representado el tiempo y cómo se realiza su metaforización en el poema, lo cual permite al sujeto lírico expresar un sentimiento existencial más profundo. Antes de esto presentaremos la fundamentación teórica para nuestro análisis.

2. Estudios recientes sobre su obra

La reedición de su obra completa suscitó algunos análisis de su poesía, más precisamente a través de artículos publicados en 2020 en la revista *Metáfora*. En el volumen 3, número 5, de dicha publicación encontramos dos análisis sobre dos obras de nuestra autora: *Objetos enajenados* (1971) y el poema “6”, de *Universo en exilio* (1984).

En el primer caso, Christian Cachay (2020) parte del estudio de la retórica de Arduini y las técnicas argumentativas de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca para analizar el segundo poemario de Westphalen. El investigador afirma que en dicha obra la autora parte de una observación crítica de la realidad, así como del diálogo y la personalización, para ofrecernos una visión humanizadora de los objetos cotidianos. En su análisis concluye:

En *Objetos enajenados* (1971), la reflexión humana a través de los objetos exteriores, inscritos en un hogar y en la época moderna, tienen como conclusión demostrar la deshumanización del sujeto, su pérdida de valores y la esperanza. En el caso de “el hombre-presa”, el perjuicio de la libertad ha cosificado al hombre. Por otro lado, en “el reloj”, la condición finita del ser humano es inevitable y su recuerdo, mediante el objeto, desespera al locutor, esto provoca que el poema concluya con el fin de los tiempos demostrando el sinsentido de la existencia (p. 21).

También remarca que la obra de Westphalen todavía se encuentra en pleno proceso de revaloración, precisamente a partir de la publicación de sus obras completas. Asimismo, debido a que su obra acaba de ser publicada de manera total es posible que más adelante se realicen investigaciones más exhaustivas sobre la poeta.

De otro lado, Gaby Salvador (2020) realizó un análisis retórico del poema “6”, incluido en *Universo en exilio* (1984), el tercer poemario de Westphalen. Dicho poema evidencia una crítica a las posibilidades del lenguaje desde un aspecto filosófico, algo que, según manifiesta Salvador, ha sido invisibilizado por la crítica:

Yolanda Westphalen manifiesta las dudas o contradicciones respecto del lenguaje en función de la capacidad de comunicación y de expresión genuina de lo que pensamos. Además, resaltamos que la crítica ha invisibilizado (mas no de manera suficiente) la problemática filosófica de la obra de Westphalen, específicamente en lo que al lenguaje se refiere. Para realizar nuestro análisis, nos hemos valido de los postulados de Stefano Arduini en torno a las nociones de campo retórico y campo figurativo (pp. 11-12).

Esta impronta filosófica y reflexiva sobre el entorno y el tiempo nos llevó a centrarnos en uno de sus poemarios más sólidos y, así, analizar cómo opera la metaforización del tiempo.

3. La metaforización del tiempo y la mirada cotidiana

La metaforización del tiempo en *Viviendo el tiempo* (2008), de Yolanda Westphalen, se construye a partir de la cotidianeidad y desde la intimidad del yo poético. Según el enfoque lingüístico-cognitivo de George Lakoff y Mark Johnson (2009), las metáforas están presentes en la vida cotidiana, no solo a través del lenguaje —cuya elaboración en la poesía es más compleja que en el registro oral—, sino también en el pensamiento y la acción. Para dichos

teóricos, nuestros pensamientos y actos son fundamentalmente de naturaleza metafórica:

Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario. Es más, la metáfora se contempla característicamente como un rasgo sólo del lenguaje, cosa de palabras más que pensamiento acción. Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción (Lakoff y Johson, 2009, p. 39).

A partir de ello, ambos investigadores sostienen que el pensamiento humano es, en gran medida, metafórico. Las metáforas se presentan en el lenguaje cotidiano formando una red compleja e interrelacionada con otras ideas. No solo es una operación del lenguaje, pues para su construcción se toma como base la vida cotidiana. Las consideraciones de Lakoff y Johnson resultan pertinentes, en tanto ambos analizan la metáfora más allá de un enfoque retórico, cuyo fundamento es la construcción conceptual que realiza una persona que no solamente toma como referencia a la palabra escrita. “Las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles, precisamente, porque son metáforas en el sistema conceptual de una persona” (p. 42), afirman.

Aunque puede interpretarse como un deslinde del texto poético, lo cotidiano nutre a la creación lírica, pues el poeta escribe no solamente a partir de su mundo interior sino también desde lo que acontece en su entorno inmediato. En todo caso, la mirada de lo cotidiano es siempre un punto de partida sobre el cual se apoya el yo poético en *Viviendo el tiempo*.

En su propuesta, Lakoff y Johnson distinguen tres tipos de metáforas: las estructurales, las orientacionales y las ontológicas. Las metáforas estructurales son aquellas en las que un concepto está estructurado en términos de otro. Por ejemplo, cuando decimos que el tiempo es dinero. Las metáforas orientacionales organizan un sistema global de conceptos con relación con otro. La mayoría de ellas tienen que ver con orientación espacial: arriba-abajo, adentro-afuera, etc. Por ejemplo, cuando decimos: “eso me levantó el ánimo” o “caí en una depresión”. Finalmente, las metáforas ontológicas conciernen en gran parte a la poesía, puesto que “[las] utilizamos para entender acontecimientos, acciones, actividades y estados” (p. 69), y se las considera como si fueran entidades y sustancias. Por ejemplo, cuando decimos que la mente es una máquina: “voy a perder el control” o “mi

cerebro no funciona hoy”. Suelen darle a lo abstracto una dimensión corpórea. El dolor no se puede cuantificar, pero a través de la metaforización se le otorga una cualidad concreta. En el poemario citado de Yolanda Westphalen, el tiempo, que es un elemento de naturaleza abstracta, es representado como si fuera un ser vivo.

En *Viviendo el tiempo* la metáfora principal está relacionada con el tiempo que condiciona los estados anímicos del yo lírico. A partir de nuestro análisis determinaremos de qué manera se aplica la metaforización. De allí que la propuesta de la lingüística cognitiva resulte idónea, pues no solo identifica a la metáfora, sino que señala su conceptualización. Este enfoque no es nuevo para los estudios literarios, puesto que a partir de él se han analizado las poéticas y los mecanismos de producción textual de obras literarias, más precisamente poéticas. Por citar un caso, tenemos al reconocido investigador Camilo Fernández Cozman, quien ha utilizado el enfoque de Lakoff y Johnson para estudiar la poesía de Blanca Varela y de Carlos López Degregori.

Stefano Arduini (2000), destacado investigador italiano, ponderó los alcances de este enfoque lingüístico-cognitivo para el estudio de la metáfora y el análisis poético:

Desde este punto de vista, pues, las figuras, y la metáfora en particular, representan algo más importante que un simple ornamento o un mero desvío de un nivel neutro que debe ser necesariamente reconstruido. Con Lakoff y Johnson, la metáfora es un medio esencial para leer el mundo (Arduini, 2000, p. 25).

Es decir, la metáfora no solamente embellece al poema, sino también encierra un sentido que parte de la mirada del yo lírico hacia su entorno.

La creación poética, como afirma Enrique Huelva Unterbäumen (2019), en relación con el tiempo, es también un proceso de creación metafórica:

En otras palabras: la poesía y el pensamiento filosófico conceptualizan metafóricamente la temporalidad en procesos que tienen como dominio-meta la experiencia de la temporalidad (proto-temporalidad) y como dominio-fuente las metáforas generales (Huelva, 2019, p. 94).

Llevado al terreno de la creación poética, la metaforización del tiempo parte de una experiencia que incluye, a su vez, una vivencia o emoción determinadas. Al analizar los poemas encontraremos, efectivamente, tal estructuración de conceptos.

La metáfora es una figura recurrente en la poesía y *Viviendo el tiempo* no es la excepción. De allí que nuestro análisis de carácter hermenéutico se centre en esta figura, pero no solo para identificarla, sino también para conocer cómo se presenta la conceptualización del tiempo en el poema.

Para Arduini la metáfora “conserva el primado entre los tropos” y “actualiza operaciones que comprometen procesos mentales” (p. 80). Asimismo, sostiene que esta figura “constituye una versión del mundo y determinan su pensabilidad” (loc. cit.). En ese sentido, la metáfora implica una visión personal de la realidad. El yo poético configura así la representación de su vida personal, social y cultural. Dado que un texto poético responde a una concepción personal, se enmarca dentro de un campo retórico determinado. En ese sentido, las figuras son modalidades o formas de pensamiento que nos permiten conocer expresivamente la visión del yo lírico en un determinado poema. La metáfora es una de las figuras más estudiadas y, en los poemas de *Viviendo el tiempo*, encontramos una relación entre la metáfora del tiempo asociada a emociones particulares del yo poético.

Asimismo, como sostiene Carlos García-Bedoya (2019), la metáfora es un tropo que “procede por semejanza. Se sustituye una expresión por otra que transmite un sentido análogo” (p. 159). Esta es una definición clásica, pero que no excluye la idea de conceptualización de un elemento, que en el caso de Lakoff y Johnson es más amplia. En su análisis del campo retórico, Arduini afirma que entre mundo y lenguaje hay una estrecha relación a la que ha llamado de interacción o de circularidad. “Es importante subrayar que esta relación no aparece solo a través de la expresión cada vez que hablamos, es en la expresión donde se realiza la unidad mundo-lenguaje” (Arduini, 2000, p. 45).

Esta representación del mundo, efectivamente, configura una visión del yo poético, la cual está representada a partir de las metáforas como figura principal en el poemario *Viviendo el tiempo*. El análisis de Arduini nos permite detectar este mecanismo y cómo se expresa en cada uno de los poemas. En ese sentido, las figuras son modalidades o formas de pensamiento que nos permiten conocer expresivamente la visión del yo lírico en un determinado texto poético. La metáfora es una de las figuras más estudiadas y, en los poemas de *Viviendo el tiempo*, encontramos una relación entre la metáfora del tiempo relacionada con emociones particulares del yo poético.

4. Cinco poemas de *Viviendo el tiempo*: análisis

Viviendo el tiempo (2007) es el noveno poemario de Yolanda Westphalen y, como señalamos anteriormente, es donde mejor se aprecia la participación del tiempo como tema central de los poemas. Este libro se encuentra conformado por 47 textos de breve extensión que no llevan título, pero están enumerados de manera consecutiva. Algunos poemas son de apenas dos versos, mientras que otros como máximo tienen 12. Esta brevedad se evidencia, a su vez, en cada verso que consta de entre 4 y 11 sílabas. Dicha concisión le otorga profundidad al poema, que es una marca en la poética de Westphalen. La investigadora Yolanda Westphalen Rodríguez señala sobre el título y estructura general de los poemas del libro:

El uso del gerundio (“viviendo”), esa forma verbal que expresa la simultaneidad de la acción con el tiempo en que se habla, establece para la autora la coincidencia de la acción poética con el tiempo, poesía que no solo vive y captura el tiempo, sino que lo trasciende (Westphalen, 2018, p. 27).

El eje temático central del poemario es el tiempo y el dominio que ejerce este sobre el yo poético. Este, como indica la investigadora Westphalen Rodríguez, es un agente que marca la acción y que también deja huella en el sujeto lírico que busca la trascendencia a través de las palabras. Esta relación de dominio se configura desde la mirada de lo cotidiano. El paso de los días se refleja en los cambios de estación y en los fenómenos atmosféricos como la lluvia, que es una constante a lo largo del poemario. Las sensaciones de dolor, soledad y tristeza marcan el tono de los poemas que transmiten la angustia del yo poético por el paso del tiempo. Para el sujeto lírico, sin embargo, solo a través de las palabras hay una posibilidad de trascendencia.

Para nuestro análisis hemos seleccionado cinco poemas representativos para evidenciar cómo se presenta la metaforización del tiempo.

Empezaremos con el poema 6:

6
Desmenuzo el perfil 1
de una palabra2
y crece entre 3

la tiniebla de lo oscuro⁴
 el acoso 5
 voraz del tiempo. 6

Aquí palabra y tiempo se confrontan en una batalla simbólica en la que este último se impone. Como indican los versos 5 y 6, el tiempo acosa y es voraz. Esta corporeización del tiempo es una representación metafórica de acuerdo con el esquema de Lakoff y Johnson. El tiempo es un ente abstracto que cobra una dimensión actuante bajo la forma de una metáfora del tipo ontológica. El yo poético se encuentra a expensas del tiempo, que está siempre al acecho y ejerce su poderío.

Veamos a continuación el poema 11, donde el yo poético expresa una emoción a partir de su relación con el tiempo:

11

¡Qué triste envejecer 1
 al borde de la vida! 2

Las horas marcan 3
 tu piel 4

Cada arruga 5
 es un grito de protesta 6
 es un árbol sin raíz 7
 es un bosque huérfano. 8

.....

Entre el vivir y el morir 9
 ¡Qué lento el paso! 10

Este poema, a diferencia del anterior, no solo nos muestra la relación sujeto-tiempo, sino que además expresa una emoción del yo poético. La angustia que suscita el paso del tiempo y la acción que ejerce aquel en su cuerpo: véanse los versos 3 y 4. Asimismo, se produce una reacción, “un grito de protesta” y el remate del poema reconecta con los versos 1 y 2: el inicio y el fin que se anuncia en el último tramo (“borde”) de la existencia. Aquí también la metaforización del tiempo se manifiesta en los versos “las horas marcan / tu piel”.

En el poema 24 la metaforización es mucho más directa: “el tiempo es actualidad dinámica” y “El tiempo es la rueda” (versos 1 y 3). Veamos el poema completo:

24

El tiempo es actualidad dinámica	1
Es proximidad y lejanía	2
El tiempo es la rueda	3
inoxidable y perenne	4
de la vida.	5

La metaforización de tipo ontológica nos muestra al tiempo como una rueda “inoxidable y perenne”. A diferencia de los dos poemas anteriores aquí no se expresan los sentimientos o emociones del yo poético, sino más bien nos muestra cómo actúa el tiempo.

A continuación, analicemos el poema “26”:

26

Viviendo el tiempo	1
palpas la soledad	2
Y en la oscuridad de lo oscuro	3
	se enciende el silencio.
4	

El gerundio nos muestra la simultaneidad del vivir con el sentir. Por un lado, se vive el tiempo y, a través de este, “palpas la soledad”. Los versos 3 y 4 rematan esta sensación de angustia y desolación representados, por un lado, a través de la oscuridad y el silencio. La metaforización del tiempo aquí es menos directa, pero si nos ceñimos al esquema de Lakoff y Johnson, veremos que este elemento se evidencia en su dimensionalidad. El tiempo opera como un camino o derrotero solitario. El yo lírico expresa su melancolía por esta revelación.

Veamos ahora otro poema donde el tiempo vuelve a ejercer su dominio sobre el yo poético y este lo confronta a través de la creación literaria:

36

Y el tiempo me exige 1
 que viva el esplendor 2
 de la palabra 3
 en fosforescente 4
 devenir 5

Siempre transfigurada. 6

A diferencia del poema “6”, donde la palabra es un refugio para hacerle frente al tiempo, aquí este más bien impulsa al yo poético a “que viva el esplendor / de la palabra”. Además, se advierte que el acto creativo varía en intensidad y es cambiante: “siempre transfigurada”. La relación que se establece entre el yo poético y el tiempo es mucho más visible tal como muestra el primer verso: “Y el tiempo me exige”.

Conclusiones

1. En la poesía de Yolanda Westphalen el tiempo es un elemento que permite a la voz poética reflexionar sobre el sentido de la existencia. En ese sentido, la obra de dicha autora es singular respecto a sus pares de la generación del 50 e, incluso, de la generación del 60, donde se le adscribe.

2. De acuerdo con la propuesta de Lakoff y Johnson, la metaforización del tiempo en el poemario *Viviendo el tiempo* se presenta otorgándole una dimensión corpórea a un ente abstracto. Es así que el tiempo ejerce una acción física y emocional sobre el sujeto lírico. Esta configuración se presenta a lo largo del libro, tal como se aprecia en los cinco poemas seleccionados para este análisis.
3. La mirada del entorno, es decir del mundo cotidiano, está condicionada por el tiempo. Este elemento se manifiesta a través de la sucesión de días, del cambio de estación o de fenómenos atmosféricos como la lluvia. Estos escenarios son los puntos de partida para la construcción de cada poema.
4. La palabra, entendida como el ejercicio poético, es un mecanismo de resistencia frente al dominio que establece el tiempo sobre el sujeto lírico. A través de esta acción se busca trascender la existencia que en algunos casos se percibe breve, en otras como un devenir incierto y lento. Estas percepciones están condicionadas por un estado anímico particular, que a su vez determina la manera en que el tiempo es representado metafóricamente a lo largo del poemario.

Nota

1 En 1999, la volvió a incluir en el tomo I de la antología *Poesía peruana. Siglo XX*, editada por Ediciones Copé.

Contribución del autor

Jaime Cabrera Junco ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Jaime Cabrera Junco es bachiller en Comunicación Social y maestría de la maestría de Escritura Creativa de la Universidad Nacional Mayor de San

Marcos. Autor del poemario *El cantar de las agujas* (2020, inédito) y gestor cultural del proyecto literario *Lee por gusto*. Artículos, entrevistas y reseñas de libros de su autoría han sido publicados en los diarios *El Comercio* y *Perú 21* y la revista *BuenaSalvaje*.

Referencias bibliográficas

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Cachay, C. (2020). La deshumanización en *Objetos enajenados* (1971) de Yolanda Westphalen. *Metáfora*, 3(5). <http://www.metaforarevista.com/index.php/meta/article/view/60/61>
- Carrillo, F. (1965). *Antología de la poesía peruana joven*. La Rama Florida y Biblioteca Universitaria.
- Castañeda, E. (1995). Aproximación a una antología. En C. Barcellos de Zarria (coord.), *Antología poética: peruanas del siglo XX (III-VIII)*. Ediciones G.A.P.
- Cevallos, L. (1967). *Los nuevos*. Universitaria.
- Chirinos, E. (2019). La poesía peruana en los años sesenta. En G. Pollarolo y L. Chueca (eds.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (269-296). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Casa de la Literatura Peruana.
- Forgues, R. (2004). Yolanda Westphalen y Carmen Luz Bejarano. La mirada existencial. En R. Forgues (ed.), *Plumas de Afrodita. Una mirada a la poeta peruana del siglo XX* (91-102). Editorial San Marcos.
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Cátedra Vallejo.
- Huelva, E. (2019). En los vértices del tiempo. Metáforas conceptuales del tiempo y sus variaciones en la poesía y el pensamiento filosófico. *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I* (XXII), 75-97. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/3786>
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- Salvador, G. (2020). Visión del lenguaje en un poema de *Universo en exilio* (1984) de Yolanda Westphalen: análisis retórico de “6”. *Metáfora*, 3(5). <http://www.metaforarevista.com/index.php/meta/article/view/62/63>

- Troiano, M. (2008). “Viviendo el tiempo” de Yolanda Westphalen: una elegía para perdurar. <https://scriptura-blog.blogspot.com/2008/12/viviendo-el-tiempo-de-yolanda.html>
- Westphalen, Y. (2018 a). *Obra completa. Poesía*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Westphalen, Y. (2018b). *Obra completa. Cuentos, ensayos y artículos periodísticos*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Zapata, M. A. (2002). *Moradas de la voz: notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea*. Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos e Instituto de Investigaciones Humanísticas.

Polisemia y cognición del verbo ir en castellano¹ *Polysemy and cognition of the verb “ir” in Spanish*

Gisela Silva Escudero

Universidad Peruana Cayetano Heredia, Lima, Perú

gisela.silva@upch.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1410-0574>

Resumen

Se aborda la polisemia del verbo *ir* desde la perspectiva cognitiva del lenguaje. El objetivo fundamental del presente trabajo es determinar los diferentes sentidos o significados de la palabra *ir*. Resulta revelador definir la red de relaciones semánticas de esta forma verbal que, en principio, se asocia con realidades de tipo físico. Se detecta que, a pesar de que existen significados vinculados con otros dominios de la realidad que no son de orden físico, los mecanismos cognitivos metafóricos hacen posible la conceptualización de dominios diferentes como si se trataran del mundo material. En rigor, detectamos que se conforma una red semántica a partir de un significado central del cual irradian otros de carácter periférico.

Palabras clave Lingüística cognitiva, polisemia, *ir*, red semántica, espacialidad

Abstract

The polysemy of the verb *ir* is approached from the cognitive perspective of language. The main objective of the present work is to determine the different senses or meanings of the word *ir*. It is revealing to define the network of semantic relations of this verb form which, in principle, is associated with physical realities. It is detected that, although there are meanings linked to other domains of reality that are not of a physical order, the metaphorical cognitive mechanisms make possible the conceptualization of different domains as if they were of the material world. Strictly speaking, we detect that a semantic network is formed from a central meaning from which other peripheral meanings radiate.

Keywords Cognitive linguistics, polysemy, go, semantic network, spatiality

Fecha de envío: 14/12/2020 **Fecha de aceptación:** 23/4/2021

1. Introducción

El presente estudio analiza el fenómeno de polisemia en el verbo de movimiento *ir* en castellano. La forma en que este verbo se manifiesta involucra diversos ámbitos que tradicionalmente han sido descritos como significados divergentes o como sentidos o usos que presenta alguna relación; sin embargo, estos carecen de sistematicidad y, por esa razón, consideramos importante abordar el fenómeno a través de los presupuestos de la lingüística cognitiva (LC). El estudio de la polisemia en este trabajo considera la conformación de estructuras de significado que, como se verá en las secciones posteriores, se relacionan de manera orgánica. Estas, a su vez, están motivadas por la experiencia de los hablantes, quienes usan mecanismos cognitivos para organizar la realidad, significarla y expresarla a través de vínculos semánticos que develan la necesidad de organizar la realidad. Esto quiere decir que nuestra propuesta presenta una sustentación medular en los usos reconocibles del verbo *ir*, el cual sustancialmente expresa desplazamiento espacial, pero que puede involucrar otras aristas relativas a dominios diferentes como el de las sensaciones, las inclinaciones ideológicas, los procesos fisiológicos internos al individuo; es decir, además del desplazamiento propio y paradigmático de este verbo, en el cual la dimensión espacial involucra el establecimiento de categorías semánticas de naturaleza físico-espacial, los significados también se organizan en torno a otros dominios semánticos. En tal sentido, la determinación de los elementos extralingüísticos que definen el sistema de relaciones de significado será importante para entender los mecanismos que interactúan en la ocurrencia de tales sistemas. Iniciaremos el desarrollo del análisis polisémico del verbo *ir* sustentando las razones de por qué resulta necesario el desarrollo de un marco de análisis semántico de tipo cognitivo en lo concerniente a la evaluación del comportamiento significativo de este verbo; tal análisis podría extenderse hacia otros verbos u otros fenómenos léxicos en español. El estudio de casos sirve para entender el comportamiento interlingüístico en términos tipológicos, además de incluir en el estudio del significado la consideración de la concreción lingüística antes que las abstracciones descontextualizadas y desocializadas.

2. Justificación

Los estudios descriptivos del significado en las lenguas naturales han estado determinados por enfoques que sustentaban el análisis más en inventarios que se explicaban a través del contexto en el que aparecían los vocablos en cuestión; sin embargo, la orientación de este tipo implicaba una interpretación del significado

como entidad individual que en el uso adquiriría sentidos de diverso tipo. La desventaja de esta propuesta era que muchos de los sentidos resultaban arbitrarios, dado que se carecía de criterios formales que permitieran establecer un sistema organizado en el que se integren los diversos conceptos de naturaleza semántica. La manifestación en enunciados concretos responde entonces a mecanismos cognitivos que resulta importante reconocer y describir. La descripción formal de estos recursos que hacen posible configurar significados en español, y que se puede extender al análisis de cualquier lengua natural, lo cual permitiría establecer tipologías semánticas, además de permitir establecer predicciones sobre la naturaleza semántica del lenguaje asociado con el movimiento, es decir, con el mundo espacial y sus elementos más relevantes. Los trabajos de análisis del tipo que presentamos en este trabajo haría posible la consideración de elementos más amplios del análisis semántico y sus potenciales aplicaciones en el proceso de enseñanza del español como segunda lengua, la traducción de textos del español a otras lenguas, etc. Por ello, consideramos que es importante entender y corroborar empíricamente la forma en que el español expresa su dinamismo (como cualquier otra lengua, claro está) a través de significados espaciales que se extienden a otros dominios derivados de la vivencia misma de los hablantes. El análisis objetivo de estos será particularmente importante para comprender también la naturaleza cognitiva de la polisemia, como fenómeno cognitivo que implica un mecanismo consistente mediante el cual los hablantes organizan a través de conceptos y expresiones que reflejan la interacción entre el lenguaje y el medio externo. Por las razones expuestas consideramos que el aporte de nuestro trabajo en la descripción del fenómeno semántico en español es relevante para comprenderlo plenamente en términos no convencionales; en otras palabras, a través de reflexiones que permitan considerar la naturaleza misma del fenómeno del uso concreto de una lengua.

3. Planteamiento del problema

El verbo *ir* en castellano presenta una serie de sentidos, muchas veces registrados como conceptos independientes, por cuanto en el uso expresan dominios no espaciales. Por ejemplo, en la Base de datos de Verbos, Alternancias de Diátesis y Esquemas Sintáctico-Semánticos del Español (Adesse)², de la Universidad de Vigo, se proponen cinco secciones que agrupan muestras diferentes. Esta clasificación impone definiciones semánticas específicas que permite establecer clasificaciones al interior de cada una. Así, las cinco acepciones que se proponen son las siguientes³:

- (1) IR I: desplazamiento
 IR II: propiedad
 IR III: relación
 IR IV: sensación
 IR V: fisiología

El sentido más reconocido es el espacial y supone el desplazamiento de un lugar a otro. En cada uno de los casos que se proponen en este repositorio, se evidencia la relación con el dominio espacial, de manera que podría encontrarse un sentido propiamente de movilización en el espacio en expresiones como *Me voy de este lugar*, con una dirección indeterminada; así, también es posible que el sentido verbal de desplazamiento incluya elementos abstractos como el tiempo; por ejemplo, *El tiempo se nos fue volando este año*. En este último caso, la espacialidad se detecta en términos no convencionales. Sin embargo, es posible que también exprese el desenvolvimiento de algo de una determinada manera; por ello, es posible distinguir casos como *Vamos armados de actitud ante la adversidad* o *¿cómo vamos con el inglés?* Estas expresiones son propias de un dominio no espacial. Además, en cuanto a la acepción III recogida en este repositorio, se define en el sentido de armonizar o coincidir: *a mí no me va tu manera de pensar, le voy al Alianza Lima este fin de semana, le voy a la vida despreocupada*. Este caso es interesante porque va alejándose del sentido paradigmático de tipo dimensional espacial. En cuanto al registro IV, también se advierte que puede significar ‘gustar’ con lo cual se vincula con el ámbito de las sensaciones: *no me van las películas de terror, bañarme con agua fría no me va, no me va porque es muy sabihondo*. Finalmente, también se detecta un caso asociado con el ámbito fisiológico; este se relaciona con la expulsión de excrementos; por ejemplo, *después de comer, me vine en diarrea*.

Los casos anteriores son una muestra concreta de la forma en que se explicitan los sentidos del verbo de movimiento *ir*, que sustancialmente se interpreta como desplazamiento, pero que puede relacionarse con otras aristas de significado que pueden resultar sumamente disímiles y carentes de una relación consistente. Por ello, formulamos los siguientes problemas:

- a) ¿Qué mecanismos relacionados con el significado están involucrados en la variación de sentidos del verbo de movimiento *ir* en castellano?

- b) ¿Es posible definir relaciones entre los diferentes significados del verbo *ir* que aparecen como entidades independientes?

4. Objetivos

Los objetivos de nuestra propuesta son los siguientes:

4.1. Objetivo general

Explicar los mecanismos semánticos involucrados en la variación polisémica del verbo de movimiento *ir* en castellano.

4.2. Objetivos secundarios

- a) Realizar un registro de casos en los cuales se advierta la variación de sentidos o significados del verbo de movimiento *ir* en castellano.
- b) Determinar cuáles son los mecanismos de asociación semántico-cognitiva relativos a la organización de la polisemia del verbo de movimiento *ir* en castellano.

5. Hipótesis

La hipótesis fundamental que proponemos como conjetura explicativa de la variación de significados del verbo *ir* en castellano es la siguiente y responde a los objetivos propuestos:

Los significados polisémicos relativos al verbo de movimiento *ir* en castellano se explican por la conformación sistemática de una red cuyo sentido central se vincula con el dominio espacial.

6. Metodología

Los procedimientos metodológicos que asumiremos para la concreción del presente estudio sobre el verbo de movimiento *ir* en castellano se relacionan con la recopilación de data mediante dos fuentes fundamentales: el banco de datos Adesse, en el cual existe un registro detallado de los sentidos posibles del verbo

en cuestión; además, se elicitarán los datos con nuestra intuición idiomática particular como hablante nativa de castellano. Consideramos importante el contraste directo de datos relativos a las manifestaciones semánticas del verbo de movimiento *ir*, a fin de definir la red relacional posteriormente. Un aspecto relevante es la obtención de enunciados apropiados en los cuales se evidencie la expresión de sentidos en usos manifiestos; es decir, requerimos de datos de la lengua en uso a fin de obtener pistas sobre las posibles relaciones cognitivas. Una cuestión importante es la relacionada con la obtención de datos en el marco de la LC. No existe un consenso sobre las fuentes, puesto que ciertos investigadores consideran que se pueden abstraer a partir del conocimiento del funcionamiento lingüístico, mientras que otros se inclinan por la recopilación de evidencia real (la lengua en uso en contextos de interacción reales). Nuestro propósito es más amplio, pues realizaremos un trabajo de recolección con la consiguiente confrontación con nuestras intuiciones propias como hablantes de castellano; en otras palabras, a fin de realizar esta fase de recolección de evidencia lingüística en la que se presenten sentidos no convencionales, nos permitimos la confrontación con nuestro conocimiento de la lengua castellana y el comportamiento dialectal particular.

El establecimiento de la red de significados del verbo de movimiento *ir* se realizará mediante la determinación de cuáles de estos se aproximan al significado prototípico de movimiento en términos espaciales. Es decir, se analizarán de acuerdo con cuáles mantienen, ya sea mediante mecanismos metafóricos o metonímicos, el sentido físico vinculado con la dimensión espacial. La finalidad de este procedimiento es establecer la red relacional mediante los diversos usos, lo que equivaldría a diferentes significados que hacen posible, como se explicará en el capítulo siguiente, la experimentación y la organización de la realidad. En resumen, el procedimiento metodológico fundamental constará de dos fases medulares (aunque no sean las únicas):

- a) **Elaboración del estado del arte sobre el verbo *ir* en castellano.** A fin de iniciar el trabajo de investigación, se realizó un rastreo respecto de los trabajos previos que se han realizado sobre el verbo de movimiento *ir*.
- b) **Recopilación de datos.** Los distintos usos del verbo *ir*, manifestados en expresiones concretas, se recopilarán principalmente del repositorio de verbos Adesse de la Universidad de Vigo, que consiste en un

banco de registro de diferentes significados de tipo verbal. Este banco virtual relativo a verbos del castellano de la Universidad de Vigo:

es una base de datos de verbos y construcciones verbales del español con el análisis sintáctico-semántico de un corpus, y que permite ofrecer para cada verbo una completa caracterización sintáctico-semántica, con sus alternancias de diátesis junto con las frecuencias relativas de cada alternativa construccional para relaciones semánticas similares.

Adesse, una versión ampliada de la Base de Datos Sintácticos del español actual (BDS) que contiene información sintáctico-semántica sobre las cláusulas y los verbos registrados en un corpus del español (Arthus) de 1,5 millones de palabras⁴.

Este repositorio de formas verbales será fundamental, en principio, para reconocer los diversos usos del verbo de movimiento *ir*, además de ser una buena herramienta inicial para realizar el análisis y las relaciones semánticas consistentes con el verbo en cuestión.

- c) **Análisis de datos.** El análisis de la evidencia de usos verbales relativos al verbo de movimiento *ir* se realizará en el marco de los presupuestos desarrollados por la LC respecto de la polisemia.

7. Marco teórico

7.1. La LC y el lenguaje como mecanismo generador de significados

La LC como abordaje teórico deslinda de la tradición generativa fundada por Noam Chomsky en la segunda mitad del siglo XX. El giro de este enfoque se evidencia en la consideración de que el lenguaje no es innato. Las implicancias de esta asunción suponen la consideración de que el lenguaje, en tanto capacidad, forma un continuo con las distintas habilidades cognitivas humanas (Moreno Mojica, 2015). En términos generales, la autonomía lingüística implicada en la modularidad de naturaleza sintáctica es desplazada por la consideración de que el lenguaje sirve para definir y explicitar significados, de manera que se evidencia cierta afinidad con las propuestas funcionalistas (Goldberg, 1996, pp. 3-4). Dicho esto, el núcleo duro del generativismo (esto es, la tesis innatista) enfrenta una fuerte oposición. En rigor, autores como Langacker (2008), en su obra de introducción de la propuesta cognitiva del lenguaje, desarrolla parte del marco

teórico-conceptual que asumiremos en el presente trabajo. En términos generales, la lingüística cognitiva sostiene la dependencia de la facultad del lenguaje respecto de la cognición general, de manera que la autonomía asumida por los modelos generativos formalistas no se sostiene. Esto implica que las habilidades cognitivas como la percepción, la emoción, el razonamiento, la memoria, entre otras, interactúan con el lenguaje. De manera concreta, la propuesta cognitiva propone que la interacción entre la percepción y el concepto (*conception*) presenta fuertes implicancias. Esta integración del lenguaje, concebido como una habilidad cognitiva humana distintiva, con otras habilidades cognitivas es lo que distingue la LC de la lingüística cognitiva (con “c” y “l” minúsculas). Esta última, en palabras de Taylor (2003, p. 5), está referida “a cualquier teoría lingüística que reconoce el hecho de que el lenguaje reside en la mente, independientemente de si la teoría acepta la premisa de que el conocimiento lingüístico debería integrarse con todo cuanto se conoce ya acerca de la cognición humana”. A pesar de la fuerte oposición entre el cognitivismo y el generativismo, es preciso indicar que la impugnación de la autonomía lingüística no se equipara a la negación de la existencia de una capacidad innata para el lenguaje; sobre el particular, W. Croft y A. Cruse (2004, p. 2) afirman sería erróneo considerar que tal impugnación es una “negación de una capacidad innata para el lenguaje”, dado que “únicamente [se asume] como la negación de una capacidad humana innata para el lenguaje con carácter autónomo y con funcionalidad para cualquier uso especial”. En la misma línea se manifiesta Goldberg, quien defiende que “el conocimiento de la lengua es conocimiento” (1995, p. 3). En este sentido, debe subrayarse que la LC no está principalmente interesada en el descubrimiento de un conjunto de universales lingüísticos, sino más bien en entender cómo la cognición humana motiva determinados fenómenos lingüísticos, que se describen como tendencias o generalizaciones abstractas más que como reglas absolutas. Los autores cognitivistas esgrimen argumentos adicionales en contra de la autonomía del sistema lingüístico recurriendo a la ausencia de una separación absoluta entre el conocimiento lingüístico y el conocimiento enciclopédico, que a su vez revela la coherencia existente entre los procesos de cognición lingüísticos y no lingüísticos. Así pues, el significado lingüístico, que implica conocimiento del significado y de la forma, se considera parte del sistema conceptual general del hablante de una lengua y no un módulo o nivel separado.

La lingüística cognitiva comprende dimensiones de la experiencia humana, construidas a través del lenguaje, a partir de la experiencia individual, colectiva,

social y cultural, de modo que abarca las diferencias entre culturas, grupos sociales o incluso individuos. Esta experiencia humana tiene sus propios aspectos colectivos e interactivos, por lo que reconoce la esencia sociointeractiva del lenguaje, así como su enfoque social como características integrales del cognitivismo. Vale la pena recordar que, desde esta perspectiva, es a partir de estas experiencias humanas experimentadas por cada individuo que dichos hablantes conceptualizan o categorizan ciertas estructuras lingüísticas. Desde el momento en que la cognición comienza a tener en cuenta los aspectos sociales, inevitablemente tiene en cuenta la variación inherente a los idiomas, ya que la variación es la consecuencia inmediata e inevitable del uso. Nunca una comunidad lingüística es totalmente homogénea, por lo que no hay forma de evitar la variación lingüística desde el momento en que un modelo basado en el uso se toma en serio y en su totalidad.

Dentro de este ámbito de estudios cognitivos, es esencial resaltar el proceso de categorización, que es una de las capacidades fundamentales que abarca el proceso mental de identificación, clasificación y denominación de diferentes entidades, como miembros de la misma categoría, que se basa en prototipos. La categorización es una de las capacidades humanas que influye en la actividad sociocontextual, además de crear expectativas en nuestra relación con el medioambiente y constituyen formas de percepción. De acuerdo con los estudios realizados dentro del alcance de la categorización, tenemos que nuestras categorías están condicionadas por la herencia cultural que poseemos por los esquemas culturales que heredamos. En este marco de estudios cognitivos, es esencial resaltar el proceso de categorización, que es una de las capacidades fundamentales que abarca el proceso mental de identificar, clasificar y nombrar diferentes entidades como miembros de la misma categoría, que se basa en prototipos. La categorización es una de las capacidades humanas que influyen en la actividad sociocontextual, así como la creación de expectativas en nuestra relación con el medioambiente y la formación de formas de percepción. De acuerdo con los estudios realizados dentro del alcance de la categorización, tenemos que nuestras categorías están condicionadas por la herencia cultural que poseemos por los esquemas culturales que heredamos.

Los presupuestos teóricos sostenidos por la LC se centra en el significado; en consecuencia, dista del carácter sintactocéntrico de la tradición generativa: “La función básica del lenguaje es expresar significado. Una gramática debería por tanto mostrar de la forma más directa posible cómo los parámetros de forma se unen con parámetros de significado” (Lakoff, 1987, p. 583). Aun cuando el

significado es el objetivo primordial de estudio, los aspectos formales de la lengua son asumidos de forma consistente, de manera que no debe interpretarse como una simple permutación de niveles, o la predominancia de un nivel en desmedro de otros. La LC se interesa en el uso, aunque metodológicamente los datos o el corpus no necesariamente se constituyen a través de usos lingüísticos reales. Así, la fuerza lingüística semántica que dinamiza la evidencia tanto sintáctica como morfológica es la semántica de las lenguas; en tal sentido, la descripción de estos niveles debe estar signada por la explicitación de las estructuras simbólicas que las direccionan. Es por ello que el enfoque asumido en la presente tesis será el desarrollado en el seno de la LC, a fin de definir la estructura simbólica de los verbos de movimiento. Además, las representaciones semántico-pragmáticas se vinculan directamente con los aspectos formales, sin necesidad de invocar niveles de sintaxis ocultos, transformaciones o derivaciones. La LC defiende que la semántica no es autónoma de la pragmática, el contexto y la cognición. De hecho, la LC concibe la relación entre forma y significado como una correspondencia motivada y no arbitraria, entendiendo que la motivación proviene de una serie de factores, que a menudo entran en competición, y entre los cuales juegan un papel primordial los principios icónicos de organización lingüística. Además, como observa Fauconnier (2004, p. 661), una importante consecuencia de desdibujar la distinción entre semántica y pragmática es que “las teorías cognitivas ponen de relieve la centralidad de las operaciones de tipo pragmático en la construcción del significado”. En consonancia con ello, la LC tiene en consideración aspectos detallados del pensamiento humano, los procesos cognitivos y la comunicación social, ya que se entiende que “los cerebros y las culturas desempeñan un papel fundamental a la hora de construir el mundo tal y como lo percibimos” (Fauconnier, 2004, p. 567). Dado que la forma lingüística se considera que viene determinada en alto grado por los procesos de cognición y de comunicación, la LC niega asimismo la autonomía de la sintaxis con respecto a la semántica o la pragmática.

Además, se asume que el significado está corporeizado (*embodied*), es decir, arraigado en nuestra experiencia corpórea, tal y cómo esta se procesa a través de la percepción y la cognición y que se elabora posteriormente por medio de la metáfora, la metonimia y la integración conceptual (*blends*). El significado está presente en todos y cada uno de los elementos que conforman el inventario de unidades y fenómenos lingüísticos, por lo que no puede decirse que exista elemento alguno que no aporte una carga semántica. De igual forma, la LC defiende una visión del significado muy dinámica y muy creativa, que, en palabras de Fauconnier (2004,

p. 661), puede definirse como “un número básicamente ilimitado de formas en que una expresión puede desencadenar procesos cognitivos dinámicos, que incluyen conexiones conceptuales, correspondencias, combinaciones y simulaciones” (Fauconnier, 2004, p. 661). Además, la capacidad para concebir la realidad lingüística de formas alternativas (*construal*), la categorización por prototipos y extensiones de los prototipos, así como la polisemia, se considera que desempeñan un papel primordial en la conceptualización y, por ende, en el significado. Este último concepto, el de polisemia, será fundamental para efectos del análisis posterior que realizaremos sobre los sentidos del verbo de movimiento *ir*. Por tal razón, será desarrollado en el subcapítulo § (7.3).

7.2. El lenguaje en el espacio basado en el uso

Los presupuestos de la sociolingüística cognitiva serán asumidos en la presente investigación. Se parte de la premisa de que el “lenguaje es una capacidad humana que se manifiesta en forma de variedades lingüísticas, que se utiliza para la comunicación con fines diversos, que se ejercita de manera colectiva y cuyo origen y configuración están íntimamente relacionados con la vida social” (Moreno Fernández, 2012, p. 23). Eso supone que el lenguaje, más que una facultad especializada que opera al margen de la cognición, está íntimamente integrada con esta. En cuanto al funcionamiento lingüístico, algunos de los principios que se proponen en la propuesta cognitiva, se definen los siguientes (Moreno Fernández, 2012, p. 24):

- a) Los usos lingüísticos son realidades emergentes, producidas y percibidas como tales.
- b) Los usos lingüísticos son esencialmente variables y reflejan la forma de las lenguas a la vez que la determinan.
- c) Los usos lingüísticos se producen en escenarios discursivos, entendidos como modelos cognitivos de interacción verbal que surgen en contextos específicos de una realidad social y que están integrados por secuencias de actos de habla.
- d) La lengua es un sistema adaptativo complejo de uso dinámico, en el que los procesos de adquisición, de uso y de cambio lingüísticos no son independientes entre sí, sino aspectos de un mismo sistema.

- e) La cooperación comunicativa interindividual convierte la lengua en un fenómeno emergente, con una existencia social crecientemente compleja y una existencia individual basada en factores de naturaleza cognitiva, psicomotriz, perceptiva y experiencial, de modo que las variantes preferidas por el uso lingüístico social acaban integrándose gradualmente en la mente individual.

La importancia de este modelo basado en el uso es que, en la interacción comunicativa como escenario en el cual se desarrollan verbalizaciones del conocimiento lingüístico en relación con otros marcos de conocimiento motivados por la experiencia, emergen de manera dinámica los significados en términos sociales y culturales. Además de estas afirmaciones principales de la sociolingüística, entendida en el marco de la propuesta cognitiva sobre el lenguaje humano, se entiende que las lenguas se dinamizan a través de los hablantes quienes están completamente influidos por la presión generada de los componentes culturales, la comunidad, el grupo al cual se pertenece, etc. Por otro lado, son los contextos socioculturales erigidos por los individuos a través de la interacción verbal los que se constituyen en mosaicos de interpretaciones divergentes en los cuales los individuos se sitúan y cohabitan. Así, la red de relaciones entre los hablantes y sus respectivas comunidades dependen en gran medida del componente dimensional y temporal de los entornos comunicativos que se generan a través del lenguaje, de manera que se gestan valoraciones diversas de los contextos socioculturales, pues los que se perciben como más amplios se valoran de forma más positiva. Uno de los tantos entornos es la ciudad, la cual es valorada debido a que en esta se gestan intercambios lingüísticos (los cuales incluyen o involucran elementos tanto sociales como culturales).

Así, la experiencia de los hablantes es fundamental, pues gracias a esta se constituyen esquemas a través de los cuales los hablantes de una lengua categorizan la realidad. Los conocimientos previos que suponen la constitución de esquemas permiten que las nuevas experiencias vayan ajustándose a estos modelos cognitivos y, en tal sentido, el uso concreto en acciones discursivas son los que definen las variaciones de sentido o significado en una comunidad lingüística. Por ello, es posible que podamos asumir la red de significados del verbo de movimiento *ir* de acuerdo con estos presupuestos: “En tal sentido, es pertinente delimitar ciertos principios (o criterios) que definen el papel de la experiencia en la instalación de esquemas conceptuales que, finalmente, definirán la ocurrencia de esquemas

metafórico-conceptuales, los cuales, a su vez, derivan en la presencia de unidades fraseológicas en situaciones concretas de habla” (Moreno Fernández, 2012, p. 45).

Habiendo delimitado los aspectos principales de la propuesta cognitiva del lenguaje, pasaremos a desarrollar de manera puntual los aspectos vinculados con la polisemia.

7.3. La polisemia como redes de significado

El análisis de la polisemia ha devenido en el marco de la LC en la consideración principal de que el significado está motivado por la experiencia de los hablantes. Una primera mirada sostiene que el significado se manifiesta a través de sentidos que se reconocen en contextos específicos. Esta conjetura le confiere un valor semántico al uso que se expresa en el contexto comunicativo o la experiencia concreta; sin embargo, no es claro cuál sería el estatus del significado, pues este solo es analizado en la concreción. Por ello, consideramos que, si bien la LC asume el significado asociado con la cognición general y, en tal sentido, el mecanismo de conceptualización y la experimentación del mundo físico, permiten el acceso a otros marcos de conocimiento que involucran una mayor complejidad conceptual. Por ello, nos permitimos asumir la asunción de la teoría de prototipos, la red semántica, entre otros, para explicar la polisemia del verbo *ir* en castellano.

8. Análisis de datos

Los datos relativos a los significados del verbo de movimiento *ir* serán recogidos de Adesse. La relación de sentidos posibles se presentará de acuerdo con cada uno de los significados que plantea el repositorio. Posteriormente, consideraremos la conformación de una red en la que se represente el significado nuclear del cual se dispersan otros que no necesariamente se vinculan con este. Para que la evidencia siga un orden propondremos algunos enunciados a fin de razonarlos en el marco de un estudio que ofrezca una visión integrada de las diferencias semánticas. Iniciaremos la exposición con el sentido paradigmático del verbo *ir*; es decir, el significado relativo a la dimensión de tipo físico-espacial. Este se presentará a través de algunas expresiones derivadas del rastreo realizado en Adesse.

- (2)
 - a. *Fui* al concierto el fin de semana.
 - b. Aún no *se vayan* de la fiesta, por favor.

- c. El trayecto del bus *va* de Lima a Santa Beatriz.
- d. Siempre *se nos va* el tiempo demasiado rápido.
- e. El tiempo de espera *va* de seis a siete semanas.

En los casos anteriores, existe una relación espacial en los tres primeros casos, en el sentido de que se trata de trayectoria. Así, en la expresión (2a) se alude a desplazarse hacia un lugar en particular. En (2b) la dirección cambia, pues se trata de desplazarse desde un punto hacia un lugar indeterminado, aunque en este caso se mantiene el sentido relativo al espacio. El sentido de (2c) se refiere a una trayectoria con dos puntos fijos. Finalmente, los casos presentados en (2d) y (2e) también mantienen el sentido de desplazamiento o trayectoria, pero en términos metafóricos; es decir, se establece la metáfora EL TIEMPO ES TRAYECTORIA. De esta manera, se integran los cinco casos en los cuales la dirección espacial puede incluir al tiempo. A continuación, se analizarán las expresiones vinculadas con el sentido II del desenvolvimiento de algo. Veamos los datos de (3).

- (3) a. *Iremos* con la actitud de siempre a la reunión.
- b. Me *va* bien con el italiano en ese instituto.
- c. Contra todo pronóstico, *nos fue* bien.

Los casos anteriores implican dinamicidad en el sentido de desarrollo de un evento concreto. Así, el desarrollo se interpreta espacialmente también de acuerdo nuevamente con un mecanismo metafórico. Por ello, el primer dato está vinculado con el comportamiento: se trata de la forma en que se comporta o se encuentra alguien en términos conductuales. En cuanto a la expresión de (3b), esta supone el desenvolvimiento de una determinada manera o el funcionamiento de algo (nuevamente el ámbito del desarrollo de un evento en este caso); finalmente, en (3b) el significado se enfoca en el resultado, ya sea este adecuado o inadecuado. A pesar de que es claro que los tres ejemplos presentados carecen de relación alguna con la realidad física, la relación que proponemos implica la activación de una metáfora conceptual en el cual EL DESARROLLO DE EVENTOS ES MOVIMIENTO. En atención a lo dicho, ya sea que se trate del comportamiento, del funcionamiento o del desenvolvimiento, en todos los casos existe un sentido direccional cuya motivación proviene del mundo físico. En cuanto al tercer sentido, este presenta una clara función relacional y su sentido es el de armonizar o coincidir, es decir, está referido a la preferencia, la inclinación por algo o por alguien. A continuación, se incluyen los siguientes datos en (4):

- (4) a. A mí no **me va** tu manera de pensar.
 b. **Le voy** al Alianza Lima este fin de semana.
 c. **Le voy** a la vida despreocupada.

Cada uno de los casos se asocia con las preferencias personales, las tendencias, las apreciaciones de carácter subjetivo. En cuanto a las expresiones, estas suponen direccionalidad en el sentido de que se expresa una orientación hacia un punto en concreto que es inmaterial, pero que se conceptualiza como material. Las preferencias entonces se interpretan a mediante el dominio del movimiento; en consecuencia, el verbo *ir* es importante para establecer las asociaciones semánticas consistentes con esta variación del verbo. Sustancialmente, planteamos la metáfora, LAS PREFERENCIAS SON MOVIMIENTOS. Por ello, es posible incluir estos últimos en la red de significados del verbo *ir*. Un caso adicional agrupa expresiones referidas a la dimensión sensorial. Veamos los siguientes casos:

- (5) a. Creo que le **iba** bañarse con agua fría.
 b. Me **va** Jorge porque tiene buen corazón.
 c. No te **van** las películas de terror.

Los casos presentados obedecen al sentido o significado de *gustar*. Aunque podría parecer que carece por completo de relación. El gusto define un objetivo (aquello que genera o desencadena el gusto); por ello, asumimos que cada uno de los casos se ajusta al sentido de direccionalidad o desplazamiento, aunque en estos casos el objetivo del desplazamiento sea heterogéneo (puede ser un evento como *bañarse con agua fría*, una persona como *Jorge*, etc.). Las tres expresiones estarían definidas por la metáfora LAS SENSACIONES SON MOVIMIENTOS. En otros términos, es la direccionalidad física la que permite interpretar los fenómenos sensoriales de acuerdo con la característica metafórica de expresar lo complejo a través de lo simple. Finalmente, existe un caso adicional vinculado con el mundo fisiológico. Este se propondrá a continuación en (6):

- (6) a. Después de comer apurado el cebiche, **se vino** en diarrea.
 b. Todos **nos vinimos** en diarrea.

Las expresiones del sentido V del verbo de movimiento *ir* acude a un mecanismo metonímico: el individuo por las excretas. Un caso adicional de la forma en que la direccionalidad espacial permite configurar el padecimiento de afecciones gastrointestinales.

8.1. Teoría de prototipos

En cuanto a la teoría de prototipos, se considera que existe un elemento nuclear del cual irradian los significados, desde los que más se aproximan al centro hasta los que se alejan del significado central. Sostenemos que se forman esquemas de imágenes que definen direccionalidad espacial de diverso tipo para referirse tanto a eventos físicos como no físicos y, para ello, se usa el verbo *ir*. A continuación se proponen algunos casos relativos a los ejemplos anteriores.

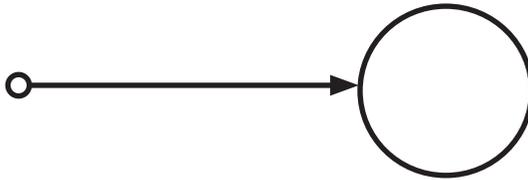


Figura 1. Esquema de imagen de IR A. Elaboración propia.

Sin embargo, también es posible usar el verbo *ir* para definir una dirección indeterminada. Es decir, desde un espacio concreto hacia fuera. A continuación, proponemos el esquema de imagen.

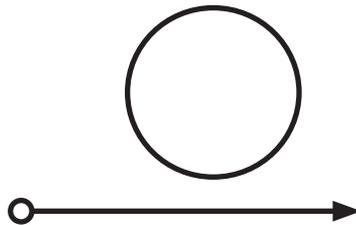


Figura 2. Esquema de imagen de IR DE. Elaboración propia.

No son los únicos esquemas en cuestión; sin embargo, es a partir de estas coordenadas espaciales que se configuran los significados a través de una red polisémica, la cual planteamos a continuación. Usaremos el modelo básico de prototipos (Valenzuela, Ibarretxe-Antuñano y Hilferty, 2012, p. 57).

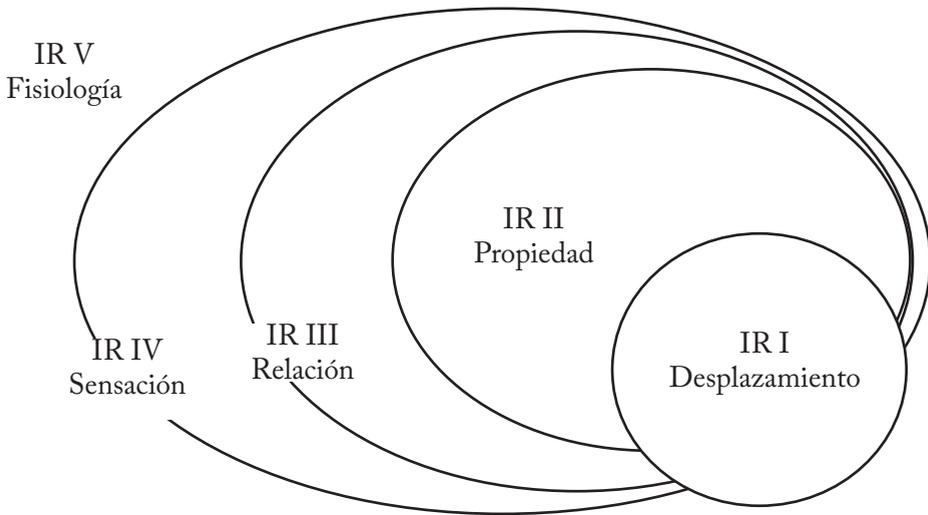


Figura 3. Relación prototípica del verbo de movimiento IR. Elaboración propia.

El caso anterior permite reconocer la relación entre los significados de manera integrada. En tal sentido, consideramos que la polisemia de *ir* es explicable en términos de mecanismos metafóricos motivados por la experiencia espacial. En tal sentido, es posible suponer que la conformación de esquemas motivados por la percepción física genera mecanismos metafóricos para definir diversos tipos de expresiones en los cuales la dimensión física se extiende hacia dominios diferentes (sensaciones, emociones, tiempo, etc.).

En conclusión, consideramos pertinente la relación semántica entre significados, con lo cual se sostiene que la cognición asegura la estructura de significados, aun cuando parecieran algunos carecer de relación, estos son sensibles a la correlación; sin embargo, el estatus teórico de tales relaciones debe ser replanteado a través de los prototipos que se van gestando, y que son el mecanismo idóneo para que la plasticidad y dinamicidad del significado se exprese.

Conclusiones

1. El verbo *ir* en castellano se organiza a través de múltiples significados dispuestos en una red semántica, en la cual, a partir de un significado central o punto de referencia cognitivo, se estructuran otros significados más o menos próximos.

2. El significado prototípico del verbo *ir* en castellano explicita la experimentación espacial; es decir, se asocia con un referente físico. A partir de este sentido central es que irradian otros vinculados con eventos, preferencias, entre otros.
3. La red semántica del verbo *ir* se configura a través de mecanismos metafóricos que direccionan la comprensión de dominios de mayor complejidad como los procesos fisiológicos o las preferencias. De esta forma, la experiencia física es el canal mediante el cual se conceptualizan otras experiencias a fin de simplificar su expresión a través de la lengua.
4. El camino de la expresión de lo complejo a través de lo simple es una muestra del principio de economía cognitiva; esto es, mediante un significado sencillo que supone direccionalidad, se hace posible la interpretación plena de procesos o de eventos de mayor complejidad.

Notas

- 1 El presente artículo es producto de un trabajo de tesis más amplio en el cual se razonan las metáforas en verbos de movimiento en castellano, como requisito para la obtención del grado de magíster en Lingüística por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 Este repositorio de datos verbales de la Universidad de Vigo se puede consultar en el siguiente enlace: <http://adesse.uvigo.es/>
- 3 Los datos relativos al verbo *ir* han sido extraídos de Adesse: <http://adesse.uvigo.es/data/verbos.php?verbo=ir>
- 4 Recuperado de Adesse: <http://adesse.uvigo.es/index.php>

Contribución del autor

Gisela Silva Escudero ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

Este trabajo es autofinanciado.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Gisela Silva Escudero es bachiller en Lingüística por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y candidata a magíster por la misma universidad. Sus intereses investigativos giran en torno a la semántica del castellano, lengua en la que ha realizado pesquisas sobre la naturaleza cognitiva de las formas verbales. Además, es correctora de textos y profesora a nivel preuniversitario y universitario.

Referencias bibliográficas Croft, W. y Cruse, A. (2004). *Cognitive linguistics (Cambridge Textbooks in Linguistics)*. Cambridge University Press.

Evans, V. y Melanie G. (2006). *Cognitive linguistics. An introduction*. Edinburgh University Press.

Evans, V. y Paul C. (eds.) (2010). *Language, cognition and space: The state of the art and new directions*. Equinox.

Evans, V. y Stéphanie, P. (eds.) (2009). *New directions in cognitive linguistics*. John Benjamins Publishing Company.

Fauconnier, G. (2004). Mental spaces, language modalities, and conceptual integration. In S. Davis y B. Gillon (eds.). *Semantics: A reader*. Oxford University Press.

Filipcuk-Rosiński, S. (2016). The comparison of A HUMAN BEING IS A PLANT metaphor between the English and Polish language. *World Journal of Social Science*, 3(1), 15-21.

Goldberg, A. E. (1996). Jackendoff and construction-based grammar. *Cognitive Linguistics*, 7, pp. 3-19.

Ibarretxe-Antuñano, I. y Valenzuela, J. (2012). *Lingüística cognitiva*. Anthropos Editorial.

Ibarretxe-Antuñano, I. (1999). *Polysemy and metaphor in perception verbs: A cross-linguistic study*. [Tesis de doctora en Lingüística, Universidad de Edimburgo]. <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.652784>

Jackendoff, R. (2002). *Foundations of language*. Oxford University Press.

Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A practical introduction*. Oxford University Press.

Lakoff, G. y Turner, M. (1989). *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. University Chicago Press.

Lakoff, G. (1987). *Women, fire and dangerous things: What categories reveal about the mind*. Chicago University Press.

Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.

Langacker, R. (2009). *Investigations in cognitive grammar*. Mouton de Gruyter.

Langacker, R. (2008). *Cognitive grammar: A basic introduction*. Oxford University Press.

Moreno F. (2012). *Sociolingüística cognitiva. Propositiones, escolios y debates*. Iberoamericana.

Taylor, J. R. (2003). *Cognitive grammar*. Oxford University Press.

Expresión artística popular en Lima: del afiche chicha a la estética chicha

Popular artistic expression in Lima: From the chicha poster to the chicha aesthetic

Arturo Quispe Lázaro

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

arturo.quispe1@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1897-5119>

Resumen

El presente artículo examina los puntos iniciales de un proceso creativo que articula nuevas identidades populares en Lima, proveniente del circuito económico y cultural de la música chicha. Estas identidades se expresan simbólicamente en la producción gráfica llamada estética chicha, que desde la segunda década del presente siglo se ha posicionado con nuevos bríos en la capital. La estética chicha es una diversidad de producciones gráficas y artístico-culturales que surgió aproximadamente en 2010, y tuvo su origen en el afiche chicha clásico que desde la década de 1970 se publican en las paredes de las casas de barrio en Lima. En el artículo nos centraremos en señalar el proceso que dio origen a las nuevas propuestas gráficas, el tránsito de un proceso creativo anclado a la expresión musical chicha a otro que partiendo de ella descubre un distinto tipo de sensibilidad ligado al arte gráfico, de una generación que se nutrió de la música chicha y que hoy se expresa con voz y sensibilidad propias dando un giro a las producciones culturales del siglo pasado. Todo ello originó una diversidad de creaciones artísticas, se expandió en la ciudad y la denominaron estética chicha.

Palabras clave Estética chicha, música chicha, afiches chicha, sociología del arte, arte y sociedad

Abstract

This article examines the initial points of a creative process that articulates new popular identities in Lima that comes from the economic and cultural circuit of chicha music. These are symbolically expressed in the graphic production called chicha aesthetics, which since the second decade of this century has been positioned with new vigor in the capital. Chicha aesthetics is a diversity of graphic, artistic and cultural productions that emerged approximately in 2010, it had its origin in the classic chicha poster that has been published on the walls of neighborhood houses in Lima since the 1970s. In the article we will focus on pointing out the process that gave rise to the new graphic proposals, the transition from

a creative process anchored to chicha musical expression to another that, starting from it, discovers another type of sensitivity linked to graphic art, of a generation that It was nourished by chicha music and today it expresses itself with its own voice and sensitivity, giving a turn to the cultural productions of the last century. All this originated a diversity of artistic creations, it expanded in the city and they called it chicha aesthetics.

Keywords Chicha aesthetics, Chicha music, Chicha posters, Sociology of art, Society and Art

Fecha de envío: 17/2/2021 **Fecha de aceptación:** 19/3/2021

1. Introducción

Lima, en el cambio de siglo, se siente remecida por dos tipos de movimientos, uno que viene desde el interior, desde la zona amazónica y las regiones del país, y otro del exterior. Desde el interior, una vorágine que se apodera de Lima, la música chicha otra vez impacta la capital, esta vez con la chicha amazónica denominada tecnocumbia (Quispe Lázaro, 2000; Bailón, 2009; Cárdenas, 2014). Y por el ámbito externo viene una creciente globalización que se expresa en una mayor individualidad, a su vez descentramiento social (Martín-Barbero, 1999), donde el centro hegemónico como Lima pierde su protagonismo y las otras zonas del país toman la iniciativa. Ingresamos, como indica Martuccelli (2015), a una socialidad. La tecnocumbia remece la ciudad y genera impacto en todas las áreas y sectores sociales de la ciudad.

Gisèle Freund (2011), en su texto *La fotografía como documento social*, nos dice que cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, las maneras de pensar y a los gustos de la época (p. 7). El cambio de siglo, con las nuevas circunstancias por la que atravesaba la ciudad y el influjo de la tecnocumbia, se tradujo en nuevas propuestas culturales. La importancia de ese hecho fue lo que generaron, durante y después de aquel movimiento, tanto dentro del circuito de la música misma como en la periferia de ella, jóvenes de distintos espacios sociales, que a raíz de esa vorágine dieron paso a propuestas creativas que vienen del arte y las producciones gráficas¹. Eso constituía los prolegómenos de lo que más adelante sería la estética chicha.

Desde 2010 la llamada estética chicha adquirió mayor notoriedad en Lima como manifestación cultural popular y durante esos años diversifica su propuesta

pasando del afiche, a la fotografía, la pintura, el mural, entre otros soportes. Esta producción gráfica tuvo como punto de origen el afiche/cartel chicha. Este artefacto desde la década de 1970 tenía como función y utilidad motivar al público de las zonas populares de Lima a asistir a las fiestas de música chicha o cumbia peruana. En cinco décadas de existencia ha adquirido renombre, reputación y ha generado un impacto dentro y fuera del país.

La estética chicha se enmarca en el denominado “arte popular urbano”, el afiche, el grafiti, el mural, etc., en el ámbito de la ciudad. Sin embargo, dentro de un panorama mayor se integraría a propuestas que provienen de otros espacios de lo popular. Uno de ellos es mencionado por Francisco Stastny (1981). En su texto *Las artes populares en el Perú* Stastny clasifica las principales creaciones de las artes populares en cuatro categorías², y tangencialmente menciona a las nuevas producciones urbanas, no las ubica como un punto más por falta de mayor estudio. “No agregamos aquí una quinta categoría conformada por las creaciones marginales producidas en los niveles populares de las ciudades metropolitanas, tales como los *grafitti*, decorados de omnibuses y camiones, divisas comerciales artesanales y muchos otros, que constituyen un vasto terreno inexplorado” (p. 15). La otra experiencia nos remite a la propuesta de José Ruiz Durand, cuyos afiches fueron catalogados como “pop ahorado” en las épocas de la reforma agraria (ver Amigo, 2018; Sánchez, 2016; Flores-Hora, 2006). Sin embargo, la estética chicha se distancia de ellos por la forma de sus diseños y colores brillantes. Producciones que, al expandirse por la ciudad, incursionaron en las galerías de arte como una nueva propuesta del “arte popular” que se produce en la ciudad (Portocarrero, 2015; Quispe Lázaro, 2016b).

En este artículo nos enfocaremos en el proceso inicial de este fenómeno artístico cultural llamado estética chicha. *¿Cómo emerge la estética chicha?* ¿Cómo se produce aquel tránsito del afiche chicha a la estética chicha que dio origen a todo ese conjunto de creaciones artísticas? Su importancia radica en visualizar los procesos de creación de una tendencia artístico-cultural y de las dinámicas individuales y sociales que intervienen para su creación. Siendo un producto de reciente creación en el arte, su tratamiento académico recién se inicia. El presente es una suerte de exploración, una investigación analítico-descriptiva, con una metodología inductiva, desde el artefacto artístico, el objeto de estudio, como punto de partida para el análisis respectivo. Abordaremos los siguientes puntos: i) la estética chicha, y sus características; ii) la gráfica chicha: el afiche chicha; iii) el paso de la gráfica chicha a la estética chicha. Conclusiones.

2. La estética chicha. Características

La estética chicha como nombre propio es de reciente creación. Surge a inicios de la década de 2010, creado por asociación de conceptos de distintas personas que trataban de explicar un tipo de producción que provenía del campo de la música chicha vinculado a creaciones artísticas que provenían de otros espacios de lo popular. Antes de esa fecha se las denominaba de distintas maneras: publicidad de la calle, gráfica chicha, etc. Eran los primeros intentos de clasificar estas producciones. Por ello, hay escasas publicaciones físicas (ensayos, artículos académicos, libros) que abordan el tema. Lo que sí existe es una profusión de diversas publicaciones en los medios digitales, Internet y redes sociales de todo tipo, envergadura y densidad, como entrevistas, opiniones, apreciación crítica, publicidad, etc. Están ahí desde artistas plásticos, comunicadores, aficionados al arte, críticos de arte, científicos sociales, entre otros. El medio digital, amplio, variado, de fácil acceso, ha permitido que este tipo de producción se expanda y llegue a todos los sectores sociales de la ciudad de Lima y del país, y, a su vez, que los propios productores expongan sus creaciones artísticas.

La estética chicha es básicamente una producción gráfica diversificada que involucra una serie de artefactos artísticos de distintas materialidades, formatos y motivos. Parte desde el afiche chicha hasta los murales, pasando por la fotografía, la pintura en lienzo y los murales en la ciudad, y se ha expandido a comercios de distinto rubro. Estos trabajos tienen como característica central el color brillante y luminoso, cualidades que por su resplandor también se les dice fosforescentes, y se les reconoce por ser de colores “encendidos”. Estas creaciones, al corporizar u objetivizar aquel estilo chicha, se les denomina estética chicha.

¿Cómo surgió la llamada estética chicha? ¿Cuál fue el punto de partida? Según las evidencias, el origen se remonta a los afiches llamados chicha, que fueron (son) utilizados para difundir las fiestas chicha. Veamos estos artefactos publicitarios de origen popular.

3. La gráfica chicha: afiche chicha

El afiche chicha (figura 1) es un artefacto cultural que se creó en la década de 1970 y se consolidó con el tiempo. Hay una lógica de producción que involucra dos momentos de manera simultánea: 1) el proceso de producción del artefacto; y 2) la dinámica social y cultural dentro de la cual se desarrolla el proceso creativo, su contexto y recepción. Ambos están íntimamente vinculados, de tal manera

que todos los elementos que participan de ese medio tienen puntos comunes, un sustrato social y cultural, que sirven de insumo y dan vida a dicho artefacto. Para visualizar esta aproximación veamos los elementos que participan en la producción del afiche, cartel chicha: i) el sujeto creador, quien produce el afiche, y los clientes productores de espectáculos y los grupos de música como fuentes de información; ii) la idea a transmitir, lo que incluye la concepción, el bagaje cultural de los productores y del medio en el que se desenvuelven; iii) cómo se transmite, lo que indica la forma, el diseño y el color que se usarán para dar cuerpo y forma a la idea; iv) con qué o a través de qué se va a transmitir, es decir, la materialidad que dará soporte físico a la idea y también los medios de transmisión; y v) el receptor. Este es diverso según su inserción en la ciudad, su bagaje cultural, sus expectativas de vida, etc.

En esa medida, los componentes que dan vida al afiche chicha forman parte de una dinámica social y cultural que estimula la imaginación, la creatividad, las concepciones culturales de los productores y les provee de las herramientas para su elaboración, desde los medios que se agenciaron y el capital cultural que les sirve de base para la creación del afiche chicha, así como la difusión respectiva. Este último punto también condiciona la materialidad del producto, en tanto que se producirán según los lugares de difusión.



Figura 1. Afiche chicha de Arturo Quispe Lázaro (AQL). 15 de mayo de 2017.

En tal sentido, el afiche chicha es un artefacto que se fue construyendo con la práctica constante en el medio musical limeño, teniendo como base aquel sustrato social y cultural citado, del cual todos formaron parte. En tiempos aurorales de la música tropical chicha todo estaba en construcción, nadie estaba especializado en nada, ni los músicos, todos eran aficionados, incluso los que producían afiches. Lo que había era una percepción intuitiva de base, mucho ímpetu, gran dedicación y una sensibilidad para aprovechar todo cuanto el medio les proveía a fin de armar un circuito económico-cultural y también de difusión. Dentro de este último el afiche fue el medio adecuado para difundir las fiestas semanales. El afiche fue construyéndose en el camino. Con el tiempo, se fue configurando el estilo, formato, diseño y color que hoy se conocen.

A esta forma de elaboración de afiche chicha, libre, espontánea, Wucius Wong llama informal, porque no fue el resultado de un cálculo previo. Wong diferencia entre una composición formal e informal. La formal se realiza a partir de conceptos matemáticos de traslación, rotación, etc.; y “la composición informal depende de un ojo sensible a la creación de un equilibrio asimétrico y una unidad general mediante elementos y formas libremente dispuestos” (Wong, 2006, p. 14), con balances gráficos y equilibrio en la ubicación de los elementos. El afiche chicha, de esa manera, fue asumiendo un determinado diseño que se fue consolidando con los años hasta constituir una composición, una estructura prácticamente definida, un diseño cuasi único, con pocas variantes, en el que cada dato o información tiene *su* lugar determinado. El afiche chicha se caracteriza por su diseño, composición, formatos, tipos de letra, y sobre todo por los colores fosforescentes, brillantes. A todo esto se le ha llamado estilo chicha, colores chicha, y sirvieron de base a otras producciones que se diseminaron en la ciudad y originaron la denominada estética chicha. Por lo cual, la nominada estética chicha no se puede entender sin los afiches chicha, que son su punto de partida.

4. El paso de la gráfica chicha a la estética chicha

Existen, al menos, dos tipos de conexiones entre la gráfica chicha y la estética chicha. El primero de ellos viene por el lado de las características de los afiches chicha tradicional (aquel que se encuentra en las paredes de los barrios de la ciudad): su diseño, tipo de letras, los colores brillantes, de gran luminosidad, fosforescentes, que se identifica a “lo chicha”. El segundo es por la presencia actual de los productores de afiche chicha que participaron en la década de 1980 dentro

del circuito de la música chicha. Ellos son los llamados “aficheros chicha” y desarrollaron esa labor en los años mencionados. Ellos son, entre otros, Pedro Rojas Meza (cuyo seudónimo es Monky), Feliciano Mallqui y Elliot Urcuhuaranga. Hoy participan activamente dando talleres de producción de afiches chicha con una modalidad distinta. Han participado, junto con otros productores y artistas gráficos y plásticos, en exposiciones en galerías de arte de Lima. De productores de afiches chicha pasaron a dar talleres y fueron los que con su trabajo dieron vida a la hoy “estética chicha”.

¿Cómo es que la gráfica chicha pasó a ser un producto de arte? ¿Cómo deviene en una expresión artística que llegó a otros espacios de la sociedad, a las galerías de arte? Brevemente esbozaré aquel tránsito. Lo haré desde tres entradas: i) de la tradición de la música chicha; ii) de lo popular en el arte; y iii) del paso de la gráfica chicha a la estética chicha. Las tres entradas se complementan en el tiempo, pero será en el punto tres que eclosiona e invade la ciudad en el presente siglo. El factor que contribuyó su expansión fue el medio electrónico, Internet y las redes sociales. Si desde la década de 1970 la música chicha musicalizó los barrios de la ciudad e invadió la capital, en el siglo XXI serán sus formas y colores los que impongan su estilo. Lo popular urbano andino adquirió un gran protagonismo en la capital y dio paso a la denominada estética chicha.

4.1. Desde la tradición de la música chicha

La denominación estética chicha tiene su origen en la música tropical peruana llamada chicha. Esta es una producción musical creada en Lima a fines de la década de 1960 por peruanos de distintas provincias del país. Su característica central es ser una música producto de la fusión de diversas culturas y expresiones musicales nacionales y extranjeras, que concurrieron para su creación (Núñez y Lloréns, 1981; Degregori, 1984; Romero, 1989; Hurtado, 1985; Quispe Lázaro, 2000, 2004, 2013, 2016a, 2019). Y el punto de mayor jolgorio son las fiestas chicha. Todas las actividades estaban/están orientadas a que se desarrollen dichas fiestas, lo que generó un circuito, un movimiento. Con el tiempo se consolidó un circuito económico que brindó el soporte y dio continuidad a la música chicha; se formaron grupos musicales y estilos a su interior, así como distintas formas de comunicar sus fiestas. Aquel circuito se convirtió en un proceso de producción económica que comprende la producción, la circulación y el consumo de la música. Se desarrolló inicialmente en el medio urbano limeño y luego se extendió al

resto del país. El circuito fue construido con la concurrencia de creadores, productores y consumidores, y generó un espacio de producción y reproducción de esta forma de expresión musical. El circuito empezaba con la organización de la fiesta y concluía con su realización. En sus inicios las fiestas se organizaron los fines de semana. Concluida la fiesta, terminaba el circuito, y a la semana siguiente iniciaba uno nuevo. Así ha ocurrido con algunos cambios hasta hoy; las fiestas se realizan también durante la semana.

Veamos brevemente cada una de las partes de ese proceso de producción para conocer de dónde procede la ahora denominada estética chicha. El circuito económico se inicia con la producción, que consiste en la creación de la música en sí misma: desde la creación de la música, la composición de sus letras, la participación de los grupos musicales, hasta la elaboración de discos en sus inicios y luego casetes, CD, DVD, videos, etc.

El siguiente proceso económico, la circulación, se refiere a los medios que hacen llegar el producto a los consumidores, es la que vincula la producción y el consumo, son los que difunden el producto. Para ello utilizan diversos medios: los audiovisuales y los gráficos. Se incursionó en el medio audiovisual cuando el circuito ya tenía cierta solidez, que fue en el decenio de 1980, concretamente en programas televisivos. Las emisoras de radio tuvieron un desarrollo distinto. Estas fueron las difusoras por excelencia de este tipo de música, y estuvieron desde el inicio de este género musical. Con el tiempo y su expansión, las emisoras se diversificaron e incluyeron emisoras comunitarias (mercaditos de barrios, con uso de bocinas y altoparlantes), hasta las de radio, que a su vez se dividían según su alcance y ubicación. Están ahí las emisoras locales, distritales, regionales y nacionales.

En el ámbito gráfico se crearon distintas formas de comunicación para dar a conocer las fiestas de música chicha. En la década 1970 se usaron y empezaron a circular los afiches. Desde ese tiempo, su ciclo de vida estaba en función al circuito económico y la realización de las fiestas, entre una o dos semanas, hasta el siguiente ciclo.

La música chicha y todo el circuito, incluido el gráfico, se creó y consolidó porque había la urgencia de cubrir las necesidades básicas de vida de sus cultores. De ese modo, la música, el medio y el circuito se convirtieron en el sustento económico de todos los participantes, desde los músicos y los productores de espectáculos hasta el “recogebotellas” de las fiestas y también los que producían afiches. Era, y es, un medio de trabajo. Es decir, toda la actividad del circuito

musical estaba centrada y dependía del factor económico. Su organización y producción partía de una racionalidad económica. La intencionalidad del cultur estaba guiada por la misma lógica, como también la producción de afiches. Estos, con el tiempo, se fueron perfeccionando, capitalizando, y sus autores se convirtieron en publicistas gráficos no solo para el medio musical de la chicha, sino también de otros géneros musicales (el huayno, por ejemplo) y otras actividades (Haciendo Perú, 2011; Cuyubamba, 2013).

Desde la década de 1980, la música chicha tuvo un gran impacto en toda la sociedad. Fueron los afiches con sus colores fosforescentes los que impactaron en ciertos espacios de Lima. Algunos de los que se dedicaban a la producción de afiches chicha establecieron redes con otros espacios de la capital. Este fue el inicio de lo que sería otra de las incursiones de la chicha en la ciudad, para las que se dieron varios procesos: uno, que la chicha tuvo un gran impacto en la ciudad; dos, algunos sectores empezaron a considerarla, de manera marginal, un producto que hablaba del nuevo tiempo del país; tres, se empezó a considerar, también de manera marginal, que “lo” chicha, como sus colores, eran una suerte de identidad de la ciudad que provenía de lo popular. Esto sirvió, a su vez, para que estos puentes fueran cimentándose y algunos productores de la gráfica chicha abrieran otro espacio distinto al ambiente musical. De esa manera, cierto sector que participaba del circuito de producción de la música chicha, el de la circulación del producto, se fue independizando, adquiriendo vida propia, de tal forma que asumieron una actividad propia y paralela, sin dejar las características que identificaban a lo chicha. De esa manera, empezaron a crear afiches con la misma característica chicha, pero orientada a otros espacios de Lima distintos al musical. Uno de ellos fue Elliot Urcuhuaranga, conocido como Elliot Túpac, reconocido como el iniciador de esta nueva vertiente de *lo* chicha en la gráfica, hoy extendida a la ciudad y a las galerías de arte.

4.2. Desde lo popular en el arte

En el campo de la plástica, el debate se produjo de manera paralela. En los años 50 se originó un doble influjo de recreación. A nivel social, las migraciones internas llegaron a distintas partes del país y también a Lima. Y desde la plástica, llegaron desde el ámbito externo otros peruanos que traían tras de sí una nueva forma de acercarse a la creación pictórica. Eran los denominados no figurativos, que ya tenían algunos años en el ambiente, pero desde mediados de siglo tuvieron mayor fuerza junto con aquellos que venían de Europa. Se produjo un reacomodo

económico y también artístico, y empezó a cambiar el norte indigenista de esos años. Se originó un enfrentamiento ideológico artístico en torno a lo abstracto. Era una lucha por imponer un arte y un pensamiento que se concentró en la enconada “polémica del arte abstracto” (Lauer, 2007, pp. 167-168). La polémica en el fondo era el universalismo (abstracto, lo no figurativo) versus el localismo (indigenismo, figurativo); el arte por el arte versus el arte social. Luis Miró Quesada, defensor de los no figurativos, abogaba por “el arte por el arte” y “la necesidad de limpiarlo de toda ideología” (Lauer, 2007, p. 170).

En 1961, Juan Acha indicaba: “La pintura ya ha perdido todo soporte popular” (citado por Lauer, 2007, p. 175). En medio de aquella discusión entre figurativos y no figurativos estaban los abstraccionistas. Lauer pone el acento: “es aquí donde se manifiesta el nuevo punto de ruptura de la plástica peruana, el punto de solución dialéctica del antagonismo entre localismo y universalismo, entre ‘arte puro’ y ‘arte social’, entre lo urbano y lo rural” (p. 176). Dicotomías confrontadas, que construyen y deconstruyen. Era la década de 1960, dos lustros después que los migrantes peruanos empezaron a copar Lima, tres años después de la Revolución cubana que incentivó nuevas creaciones y perspectivas nacionalistas y latinoamericanas; algunos años antes del 3 de octubre del 68 de Velasco Alvarado, que le dio un nuevo impulso al arte. Era un punto de discusión importante en el Perú. La clase dominante en el país se acomodaba y los no figurativos jugaron su rol en ese cometido. A su vez, lo popular emergía a lo largo y ancho del país. Esta era una tensión a ratos en sordina, a ratos expresiva. Lauer se refiere a ese ambiente:

El segundo momento de universalismo de nuestra pintura (representado por la aparición de corrientes figurativas no localistas y de corrientes no figurativas, cuyo polo de objetivación teórica es el abstraccionismo puro), encuentra sus límites en la aparición de un nuevo ciclo de necesidades de reinterpretación nacional, y nueva integración de sectores sociales dominados, por parte de la clase dominante. Por esto la madurez, y por tanto el punto de transformación del universalismo en el Perú de fines de los años 1950 y comienzos de los años 60 están determinados por dos problemas centrales: una vez más el del universo cultural de los dominados, y la posibilidad del símbolo como efectivo signo cultural (Lauer, 2007, p. 179).

Ese nuevo “universo” del que habla Lauer se fue construyendo desde los márgenes de lo social, cultural y artístico, con otro tránsito de lo rural a lo urbano, porque

fueron los peruanos de distintas partes del país, en las ciudades, y en Lima en particular, los que empezaron a crear desde sus propias motivaciones y bagajes culturales, lo que dio otro matiz al lugar de su nueva residencia. Mientras tanto, las otras expresiones artísticas de aquel tiempo reaccionaban a la nueva realidad de Lima que empezaba a configurarse desde la década de 1950. Las artes plásticas estaban enfrascados en una discusión interna, vital, de supervivencia, justamente por el influjo de nuevas realidades. Manuel Munive dirá al respecto:

En la segunda mitad del siglo pasado, cuando se inicia la transformación de la ciudad por obra de las migraciones internas, la pintura tarda un poco en configurar una imagen de este proceso. Sería más bien la literatura de fines de la década de 1950 la que adelantó a las artes plásticas en el propósito de representar o hacer ingresar con éxito “lo urbano limeño” como línea temática. Surgió así la “narrativa urbana”, cuyos pioneros más notables fueron los escritores E. Congrains (*Lima, hora cero*, 1954) y J. R. Ribeyro (*Al pie del acantilado*, 1959).

La afirmación anterior no implica que la ciudad haya permanecido invisible en lo plástico durante el intersticio mencionado. Todo lo contrario: se popularizó desde entonces un género pictórico colonial pintoresquista, en que Lima es únicamente la del centro histórico y sus balcones cerrados. La serie *A la gloria del balcón limeño*, del pintor Wenceslao Hinostroza, expuesta en 1961, así lo ejemplifica. Posteriormente este género, que en todo caso ostentaba una apreciable calidad técnica, decae en una seudopintura que presenta una ciudad animada por “Tapadas” y calesas, hecha para satisfacer únicamente las pretensiones del comercio turístico y que por lo mismo no supera los límites de la mala artesanía (Munive, 2003, p. 8).

Las nuevas realidades de Lima no tenían representación en la plástica. Demoró su presencia debido, según Lauer, a que en los años 50 la clase dominante se solazaba en lo económico sin ningún proyecto de país, porque no lo necesitaba, y menos reinterpretarlo. Su centro fue el interés económico. El tipo de arte que le interesaba estaba centrado en la introspección del individuo como inspiración creativa, en la inmanencia del cuadro.

Mientras tanto, Lima se desbordaba por sus laderas y lo popular andino empezaba a tener protagonismo. Cinco décadas después, no solo tenía presencia en todas las instancias de la sociedad, sino que, además, lo popular urbano de

raigambre andina mostró su capacidad propositiva en el campo artístico, y devino no como producto de una intencionalidad, de una racionalidad premeditada que busca imponerse en la ciudad para ganar consenso o hegemonía, sino como resultado de las iniciativas individuales desarrolladas por años en el campo popular.

La estética chicha, entonces, es el producto de todo aquello que se inició en los años 1950 en adelante en la ciudad de Lima y en el país, los cambios en el contexto social y cultural, y del influjo de los peruanos de todas las regiones secularmente postergadas. Ellos, con su hacer y actuar, han logrado dar un giro diferente a la creación, con formas distintas de concebir el sonido, la gráfica, no solo en la capital, sino también a nivel nacional.

4.3. De la gráfica chicha a la estética chicha

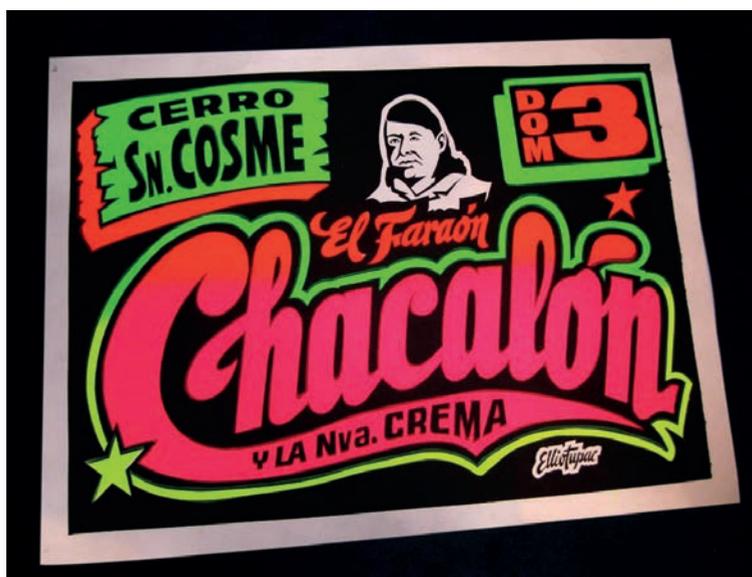


Figura 2. Afiche chicha. *Chacalón* de Elliot Túpac. En <https://www.flickr.com/photos/elliottupac/5225755534/>

Hasta aquí había un artefacto cultural que provenía de lo popular y desde lo chicha que se expresaba en el afiche chicha. Desde inicios de este siglo el mismo sector genera cambios al interior de dicho artefacto, y estimula nuevas formas creativas a lo que se llamó estética chicha. ¿Cómo llegó a denominarse estética chicha? Las figuras 1 y 2 son llamadas afiches chicha. Sin embargo, ambas son

distintas. La primera es el clásico afiche que desde 1970-1980, con sus cambios en el tiempo, se ha encontrado en las paredes de algunos distritos de la ciudad, aquellos denominados populares; la segunda es otro que se ha creado desde este siglo. El cambio de imagen de un afiche a otro —que en la primera década fue madurando, y en la segunda empieza a tomar cuerpo— ha significado no solo un cambio en el formato y composición, sino también en la lógica de producción y las nuevas expectativas de una nueva generación de jóvenes que proviene de la música chicha y que ha empezado a expresarse en la ciudad. Para evitar confusiones, los he diferenciado y nombrado de manera distinta. A los afiches que se utilizan para publicitar fiestas de música chicha y son expuestos o colocados en la vía pública o lugares visibles de la ciudad los llamo afiches chicha públicos. A los afiches chicha que transmiten ideas o pensamientos, no publicitan fiestas de música chicha, y son expuestos en lugares cerrados o privados los he llamado afiches chicha de galería. Estos no necesariamente se exponen en una galería de arte, y tampoco establecen jerarquía o valoración entre ellos.

Lo importante es visualizar el paso de un formato a otro. Las intencionalidades de creación de ambos son distintos. El primero es destinado a publicitar fiestas, mientras que el segundo transmite ideas, es de mayor elaboración y se le atribuye ser parte de la llamada estética chicha. Ese paso no es un simple cambio de formato, sino la expresión de una nueva manera de identificarse en la ciudad y concebir la creación artística desde lo chicha.

Desde la segunda década, 2010, se produjeron tres situaciones que van en la dirección indicada: i) la producción gráfica antes dirigida a las fiestas chicha (figura 1) cambió de destinatario y se dirigió a un público más amplio, al barrio, y a otros sectores de la sociedad; al mismo tiempo se alteró su contenido, la referencia pasó de ser las fiestas chicha, a una de mayor cobertura, al ámbito popular urbano, a transmitir ideas; sin embargo, mantuvo la estructura inicial de la gráfica y los colores fosforescentes (figura 2); ii) la receptividad de la sociedad, sectores medios y altos, se hizo más permisiva con lo chicha. Ante la inevitable presencia de esta producción gráfica, los distintos sectores de la sociedad la adoptaron a sus fines e intereses, no sin resistencia y confrontación; iii) la producción se masifica. Esta forma de producir los gráficos se diversifica en distintos formatos, materialidad, y soportes, y se extiende en toda la ciudad. Paralelamente, en Internet y redes sociales, se multiplican artículos, ensayos y entrevistas sobre el tema. Al mismo tiempo, se incrementan los grupos de personas, individuos, colectivos de arte y negocios pequeños, entre otros, interesados en el tema de la chicha y su ligazón

cada vez más con lo estético. Desde 2010 hacia adelante tiene una mayor presencia y creación en la ciudad, y se fue consolidando el apelativo de estética chicha, a falta de otra forma de denominar con mayor precisión esta forma de producción.

La gráfica popular que proviene de lo chicha se fue asumiendo en el medio urbano limeño como una forma de expresión artística hasta convertirse en estética chicha. Sin embargo, hay que decir que la masiva creación de ese producto y la manera de catalogarla es reciente: la denominación estética chicha data de inicios de la segunda década de este siglo, se construye como concepto descriptivo, corporizado a partir de las manifestaciones externas del afiche chicha, de su composición, de los colores, no es exactamente una categoría analítica. Aun así, tal designación indica las formas creativas de una sociedad en movimiento. ¿Cómo se produce ese cambio? ¿Cómo se expresa ese movimiento que influyó en el cambio de formato? Esto se produjo en el ámbito de la música chicha. A inicios de este siglo había indicios que algo empezaba a manifestarse, y se daba en el centro mismo del quehacer de la música chicha, de la gráfica chicha, de los afiches chicha. Estos tenían/tienen un contenido, diseño y colores direccionados hacia un sector social específico, con el fin de comunicar las fiestas chicha. El área de la producción gráfica con el tiempo fue adquiriendo vida propia, una independencia relativa, más allá del circuito musical del cual surgió. Este fue el inicio de un giro en la producción del afiche chicha, que dio lugar al afiche chicha de galería, una nueva etapa del afiche chicha, que en su diversificación y expansión fue el germen de lo que hoy se denomina estética chicha. Uno de los baluartes de ese cambio es Elliot Túpac. Estuvieron también, posteriormente, otros jóvenes que provenían de otros barrios de Lima, hijos de migrantes, que vivieron el influjo de la música chicha y tienen una formación de artistas gráficos, plásticos. Están ahí, Ruta Mare, Carga Máxima, Nación Chicha, entre otros. Veamos cómo se produjo el proceso de cambio de Elliot Túpac.

Elliot Túpac salió de las canteras del circuito de producción de la música chicha. Su padre fue/es uno de los productores de afiches chicha. Toda su familia, incluido Elliot Túpac, producían afiches para el productor, músico o grupo musical que luego pegarían en las paredes de los barrios para comunicar a los fans el lugar, la fecha y los grupos de música chicha con los cuales se celebrará la fiesta en la semana. Túpac, a corta edad, sabía todo el proceso de producción de un afiche chicha. Su expectativa con el afiche era otra, era darles un sentido artístico a sus producciones. Por ello, ponía mayor atención a las formas, al diseño, a la composición. Pero sus inquietudes no fueron reconocidas. Elliot recuerda.

Antes yo me tomaba el tiempo de dibujar, media hora, una hora. Pero ahora hay que hacerlo rapidísimo con la alta demanda. Llegó un momento en que incluso me aburrí de hacer afiches. Me aburrí porque me pagaban lo mismo que le pagaban a uno que hacía letras cuadradas y aburridas, sentí que mi esfuerzo no estaba siendo valorado (*La Nación*, Chile, 31/10/2010).

Este fue el punto de quiebre, inicialmente emocional, de producir algo más allá de lo funcional. Un trabajo creativo requería más tiempo y el resultado era un producto más elaborado. Los otros se quedaron en el plano publicitario, pragmático funcional. Como decía Panofsky, “cuanto más insista yo en la forma de la escritura, tanto más vendrá a convertirse en una obra de caligrafía” (1987, p. 28). En este caso, Túpac le daba mayor atención a la forma del afiche. El resultado vendría a ser otro de mayor elaboración y cuidado en la creación. Sin embargo, para los promotores de espectáculo o algunos grupos musicales solo era un detalle que igual cumplía su función comunicativa. Le generó desazón —“aburrimento”, dice él— que no reconocieran el trabajo creativo, que les era indiferente. Sintió que su esfuerzo “no estaba siendo valorado”. Ese fue el inicio de un nuevo camino, de un proyecto que empezaba a explorar algo más allá de lo pragmático-funcional. Hasta ahí Elliot Túpac había llegado al tope, a dominar la técnica, el manejo artesanal de producción de afiches, y lo hacía con un estilo que también fue perfilando dentro del trabajo familiar, porque él también era productor de afiches.

Elliot Túpac emerge de las canteras de la música chicha y con el mismo *know how* de la producción chicha comienza a producir otras propuestas. En menos de una década se producen dos encuentros de distintas coberturas que le posibilitan estar en la escena oficial limeña y, a su vez, en la escena regional latinoamericana. El primero, desde 2003, su primer encuentro, le permite ingresar a la escena oficial de Lima, a través del arte. Sus trabajos van adquiriendo otras dimensiones. Hace carteles, participa en nuevas propuestas, más allá del medio chichero, y en proyectos cinematográficos. El segundo encuentro se produjo en 2010. El gran impulso vino, de nuevo, de un espacio distinto, esta vez, de mayor alcance, más global: de Inglaterra. La prestigiosa revista *Creative Review* publicó su trabajo y Túpac diseñó su portada, y lo colocó en el ámbito internacional. Esto le agenció nuevas relaciones, otras experiencias y esta vez en un ámbito global-regional de América Latina. Fue invitado a Chile, Argentina, etc., para ofrecer talleres, charlas y mostrar su trabajo. En Lima, en 2012 expone en la Galería de Arte Pancho Fierro, su primera exposición individual. Así, su trabajo ingresa a las salas de arte

formal. En menos de una década pasa de las paredes de los barrios de la ciudad a las salas de arte (Quispe Lázaro, 2016b). Al mismo tiempo, enriquece su producción desde su experiencia foránea e incursiona en otros proyectos y asume otras propuestas, los murales. Su trabajo se diversifica, el estilo chichero toma otros cauces, acentos y otros tonos, pero sin salirse de la característica central en el uso de los colores luminosos, vivos, los fosforescentes, y también los saturados, para darle otras densidades.

En ese trayecto, sus producciones también empiezan a cambiar de alcance y contenido. El trabajo de Elliot Túpac se potencia al asumir una temática de corte social y cultural. Había una referencia, en general, a la identidad, a la colectividad, a la peruanidad, que involucraba al país en su conjunto; *Cholo soy, Chola soy, Lima no es el Perú*, etc. Ideas de corte cultural, social, identitario en referencia a la colectividad.

Paralelamente, desde 2010 en adelante, en Lima, fueron apareciendo otros actores, creadores, colectivos, y artistas de esta misma propuesta. En 2013 y 2014, la galería del Centro Cultural de España abrió sus puertas a la exposición de arte *A mí que chicha* en sus dos versiones, I y II. En ellas se dieron a conocer trabajos de nuevos artistitas de origen popular³, muchos de los cuales habían desarrollado su actividad por mucho tiempo. Ellos expusieron distintas propuestas temáticas. Lo que inicialmente fue el afiche chicha, hoy se ha diversificado y abarca un conjunto de trabajos que comprende propuestas con distintos formatos, materialidad y estilos. Hoy existen grupos y colectivos (Carga Máxima, Nación Chicha, etc.) ubicados en distintos distritos de la ciudad de Lima con ofertas de producción diversas. A todo ello se le ha denominado estética chicha.

Conclusiones

La estética chicha se configura como una nueva sensibilidad creativa desde lo popular, impulsada por jóvenes y generaciones anteriores que provienen del ámbito de la música chicha, así como otra legión de jóvenes artistas gráficos, plásticos, hijos de migrantes, que han crecido escuchando este género musical y que asumen esta forma creativa como una forma de reivindicación de lo popular desde la gráfica (Ruta Mare, Carga Máxima, Nación Chicha). Todos ellos crean sus trabajos artísticos asumiendo la característica de lo chicha, y lo ernuevan y dan una cobertura a todos los espacios de Lima.

La estética chicha tiene un origen que se enmarca en lo popular y desde el circuito de producción de la música chicha, desde el afiche chicha. Adquiere su estilo referente a los colores brillantes y luminosos, llamados fosforescentes, que desde la década de 1980 se impuso en Lima y el país. Fueron identificados como estilo chicha, colores chicha. En el presente siglo, el XXI, como hemos indicado, emerge un nuevo tipo de afiche chicha, y renueva el anterior en diseño, composición y administración de sus elementos. Las figuras 1 y 2 son distintas. Para su diferenciación las hemos nombrado como afiche chicha público, aquel que se visualiza en las calles de Lima, y publicita fiestas chicha; y afiche chicha de galería, aquel que transmite ideas, no publicita fiestas chicha y se expone en ambientes privados, particulares, no públicos, no necesariamente en galerías de arte. Ese ha sido un paso importante que se expresó en la forma, pero supuso un cambio en la lógica de producción, funcionalidad y de expectativas de la nueva generación de jóvenes que provienen del ambiente de la música chicha y su entorno. Además, ellos asumen un nuevo derrotero sin desconocer ni dejar de lado la tradición de la chicha. Este fue el germen de toda una nueva forma de producción que con su diversificación y expansión con otras producciones similares se ha denominado *estética chicha*.

Notas

- 1 Grupos de jóvenes artistas plásticos desde 2003 diseñaron ropa, camisetas y polos con motivos chicha, con dibujos similares a afiches chicha muy coloridos y brillosos (ver <http://disenoindependiente-peruano.blogspot.com/search/label/KMK%20Dise%C3%B1o%20Chicha>).
- 2 “Partiendo de un examen de los objetos mismos, pueden reconocerse cuatro categorías principales de creaciones populares: 1) objetos artesanales creados en el siglo pasado para las clases medias y acomodadas provincianas; 2) creaciones plásticas empleadas por el campesinado; 3) objetos artísticos de los grupos nativos de la Amazonía, y 4) las artesanías populares manufacturadas para la nueva demanda urbana y turística internacional” (Stastny, 1981, p. 15).
- 3 Valverde, Monkey, Nicolás Torres, Micha, Frank Ventura, colectivo Limafotolibre, Rutamare, Ítalo, Los Salvajes, Juango, Luis Torres Adrián Portugal, Afiches Hupik, Cea Publicidad, Brocha Gorda, Caribeño, José Aguilar, Kalin Rivas, Puse, Lu.cu.ma, Carga Máxima, Arte Cadena, Tumagu, Bendayan, M.D.H., Sierrah, Vipoli.

Contribuciones del autor

Arturo Quispe Lázaro ha participado de todo el proceso de elaboración del artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación es autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Arturo Quispe Lázaro es sociólogo de la Pontificia Universidad Católica del Perú, egresado de la maestría de Sociología y diplomado en Estudios de Género en esa casa de estudios. Egresado de la maestría en Historia del Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha realizado diversas investigaciones y publicaciones sobre música y estética popular urbana, estética chicha, migración y cultura popular en el Perú. También ha llevado a cabo investigación sobre género y culturas sexuales en Perú y migrantes mexicanos en la universidad de Columbia, Nueva York (Estados Unidos). Es coautor de *El libro de la cumbia*, compilado por Juan Diego Parra (Colombia, ITM Institución Universitaria, Discos Fuentes, 2019).

Referencias bibliográficas

- Amigo, R. (2018). Entrevista a José Ruiz Durand. Argentina, Fundación Malba. <https://www.malba.org.ar/evento/artistas-de-la-coleccion-jesus-ruiz-durand/>
- Bailón, J. y Nicoli, A. (2009) *Chicha power*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Cárdenas, H. R. (2014). *Música chicha. La música tropical andina en la ciudad del Cuzco*. Ediciones Interculturalidad.org.
- Cuyubamba, K. M. (2013). *MONKY, el pionero de los afiches chicha*. https://issuu.com/monkyartistapopular/docs/portafolio_monky_y_la_publicidad_po
- Degregori, C. I. (1984). Huayno, chicha: el nuevo rostro de la música peruana. *Cultura popular*, (13-14), 187-93.

- Flores-Hora, D. (2006). La reforma agraria o la muerte del latifundio. El pop “achorado” en el Perú. *Crítica.cl. Revista Latinoamericana de Ensayo*. <https://critica.cl/artes-visuales/la-reforma-agraria-o-la-muerte-del-latifundio-el-pop-%E2%80%99Cachorado%E2%80%9D-en-el-peru>
- Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili.
- Haciendo Perú TV Perú. (2011). Afiche chicha (parte 1). *Haciendo Perú TV Perú*. <https://www.youtube.com/watch?v=D5fqOi6EnFA>
- Hurtado, W. (1995). *Chicha peruana. Música de los nuevos migrantes*. Grupo de Investigaciones Económicas (ECO).
- Lauer, M. (2007). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.
- La Nación*. (2010). Carteles chicheros: el flúor de la periferia limeña. *La Nación*. <http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20101030/pags/20101030181401.html>
- Martín-Barbero, J. (mayo-junio de 1999). El miedo a los medios. Política, comunicación y nuevos modos de representación. *Nueva Sociedad*, (161), 43-56.
- Martuccelli, D. (2015). *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Cauces Editores.
- Munive, M. (2003). Lima bidimensional. *Identidades, El Peruano* (8-9).
- Núñez, L. y Llorens, J. A. (1981). De la jarana criolla a la fiesta andina. *Quehacer*, (9), 107-127.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial.
- Portocarrero, G. (2015). *Imaginando al Perú. Búsquedas desde lo andino en arte y literatura*. Instituto Riva-Agüero.
- Quispe Lázaro, A. (2000). Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: de la chicha a la tecnocumbia. *Debates en Sociología*, (25), 119-142.
- Quispe Lázaro, A. (2004). La cultura chicha en el Perú. *Construyendo Nuestra Interculturalidad*, (1), 1-7. https://www.researchgate.net/publication/221940405_La_cultura_chicha_en_el_Peru
- Quispe Lázaro, A. (2013). Del “Perú hirviente” a la “cultura chicha”: transculturación y relaciones conflictivas en el medio urbano limeño. En C. Esparza,

- M. Giusti, et al. (eds.), *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales. Vol. II* (123-135). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Quispe Lázaro, A. (2016a). Chicha music, urban subalternity, and cultural identities in Peru: Construction of the local and translocal scene. En J. Mendívil y C. Spencer (eds.), *Made in Latin America. Studies in popular Music* (99-110). Routledge.
- Quispe Lázaro, A. (noviembre de 2016b). La estética chicha: del barrio a la galería de arte. En MAC-Lima (organizadora). *Coloquio internacional hispanoamericano y exposición Juna Acha. Reflexiones contemporáneas latinoamericanas*. Museo de Arte Contemporáneo de Lima, Perú.
- Quispe Lázaro, A. (2019). Música tropical peruana: la chicha. Construcción de nuevas identidades. En J. D. Parra (comp.). *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas* (147-173). Instituto Tecnológico Metropolitano y Edimúsica Discos Fuentes.
- Romero, R. (1989). Música urbana en un contexto campesino: tradición y modernidad en Paccha (Junín). *Anthropologica*, 19-33.
- Sánchez, M. (2016). *Más allá del pop achorado: una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la Reforma Agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado*. [Tesis de maestría en Historia del Arte y Curaduría, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Stastny, F. (1981). *Las artes populares del Perú*. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura (Edubanco).
- Wong, W. (2006). *Principios del diseño en color*. Gustavo Gili Diseño.

Zevallos Aguilar, U. J. (2018). Literatura y cultura en el sur andino. Cusco Puno (siglos XX y XXI). Cusco, Perú:

Ministerio de Cultura del Perú. 281 pp.

Beatriz Rodríguez

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2467-3408>

charlotte462@hotmail.com

Seguir buscando la reforma del Perú desde una perspectiva eurocentrista no hace sino develar nuestra mentalidad colonial, impidiéndonos escuchar y comprender las voces que hablan por sí mismas, sin necesidad de “antiparras yanquis o francesas”¹. Precisamente el libro *Literatura y cultura en el sur andino. Cusco-Puno (siglos XX y XXI)* de Ulises Zevallos Aguilar no solo analiza las más sobresalientes y diversas manifestaciones artísticas y culturales del Cusco y Puno, sino que también formula una revisión crítica en torno a las rebeliones indígenas de los pueblos aymaras, quechuas y sus aliados en el sur andino. Asuntos de diferencia cultural, autoridad social y discriminación política revelan los antagonismos dentro de la “racionalización” de la modernidad. Estos antagonismos se convierten en alternativas dispersas y estrategias empoderadoras de emancipación y democratización. Desde lo local, lo vejado, despojado, dominado, desplazado, migrante y diaspórico revelan una perspectiva enriquecedora plural étnica, en su diversidad cultural de todas las sangres y todas las patrias².

Esta investigación contribuye a entender, rescatar y difundir la genealogía de los estudios andinos desde una perspectiva socioeconómica y una visión transformadora. Permite generar cambios y dar respuesta a las reivindicaciones sociales tan urgentes y necesarias para el mundo andino, las cuales han sido postergadas con la violencia del colonialismo, relegitimada en el republicanismo y perversamente prolongada en la república. Anclada en su sistema centralista de privilegios de las élites y agonizante en sus marginaciones y despojamientos económicos. Antonio Cornejo Polar y Mario Benedetti invocaron el requerimiento de fundar una crítica verdadera latinoamericana y la necesidad de autointerpretarse³, precisamente este libro rechaza la visión lineal de los procesos literarios, históricos y de los encasillamientos genéricos para destacar su enfoque multidisciplinario examinando las expresiones culturales no canónicas y canónicas de las periferias

internas de orígenes aimaras y quechuas en el Perú. Así reivindica los cimientos de una literatura más auténtica.

Literatura y cultura en el sur andino. Cusco-Puno (siglos XX y XXI) de Ulises Zevallos Aguilar consta de dos partes de once capítulos en total, con una introducción al principio y una entrevista del propio autor al final del libro. La primera parte contiene seis capítulos. Como el autor mismo lo señala son las ilustraciones a cuestiones generales. En ellos examina y formula conceptos como las culturas periféricas internas en la región andina, la otra vanguardia, el modernismo, archipiélagos transandinos y representantes del regionalismo crítico. En la segunda parte se enfoca en las obras de los autores ya referidos, descubriendo múltiples registros crítico-histográficos, y estéticos mientras recorre desde el cuento, ensayo, novela, poesía, testimonio, revista cultural, fotografía y otras formas de arte.

El primer capítulo: “Culturas de las periferias internas en la región andina. El grupo Orkopata (1926-1930)”, es el estudio del grupo formado por poetas, narradores, ensayistas, educadores, dramaturgos, músicos puneños. Su estrategia fue apropiarse del espacio hegemónico, desde la periferia interna para manifestar su discurso alternativo, heterogéneo y democratizador. Es interesante constatar como los estudios subalternos albergan la potencialidad de responder a la pregunta: cómo vivir juntos y su planteamiento resulta vital para erradicar el centralismo y las ideologías que obstaculizan alternativas de progreso que significan el avance para el Perú. El grupo Orkopata se inscribe dentro del contexto del periodo de la primera modernización en el Perú con el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) y su eslogan “Patria Nueva”, con los proyectos nacionales legitimadores de la ideología universal. Continuaba el patrón hegemónico del sistema colonial, en donde el poder era ejercido según la superioridad biológica racial, de señores que dominaban a mestizos e indios. Estos intelectuales de clase media desde la periferia interior transformaron el discurso homogéneo de las elites capitalinas, representaron su región y los intereses de su población quechua y aimara creando proyectos en la educación rural. Establecieron conexiones nacionales e internacionales con otros centros culturales y reivindicaron la cultura autóctona andina. “La otra vanguardia: Propuesta de edición de revistas vanguardistas peruanas (1920-1930)” presenta una recopilación de las Empresas editoras en el Perú, cuyos focos de publicación, difusión y conexión artística y cultural fueron en Lima, Cusco, Puno y Arequipa. Contribuyeron en la formación y conexión del archipiélago vanguardista, convirtiéndose en una auténtica vanguardia latinoamericana pero que es menos estudiada y se deterioró a través de

los años por figurar en la lista de las vanguardias no canónicas. El amauta José Carlos Mariátegui fundó la Editorial Minerva en Lima (1925), imprimió las revistas *Amauta* (1926-1930) y *Labor*; el periódico obrero *Labor*; *Tempestad en los Andes* (1927) de Luis E. Valcárcel y *Los siete ensayos de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui. Otras editoriales en Lima son La Sierra (1926). En el sur andino: Editorial Titikaka (1926).

“Automóviles, indigenismo y racismo en el Perú del siglo XX. De máquinas de progreso a máquinas asesinas” tiene como objetivo abrir cuestiones acerca de las implicancias de la “máquinas” de antes y el ahora. Es decir, de la primera modernización capitalista iniciada por Augusto B. Leguía (1919-1930) y la segunda neoliberal emprendida con el presidente Fernando Belaunde Terry (1980-1984) y los presidentes que continuaron hasta nuestros días. Si en la República, afirma José Carlos Mariátegui, en lugar de mejorar las condiciones del indígena se había exasperado su miseria, en la época neoliberal apunta Zevallos Aguilar se ha desatado un genocidio legal al desterritorializarlo/a y sobreexplotar sin medida su espacio y sus cuerpos. Este sistema de explotación y de racismo es un problema fundamental que viene funcionando desde el siglo XVI para el control mundial del poder. ¿Cómo es posible que ahora exista más racismo que en la primera ola de la modernización en 1920?

Con el objetivo de discutir y avanzar en la elaboración de los conceptos previamente discutidos, se introducen en este capítulo tres sujetos sociales que representan la estética vanguardista aimara y quechua: “Martin Chambí, Gregorio Condori Mamani y Alejandro Peralta. Propuestas de modernidad alternativa en el sur peruano (1900-1930)”. La fotografía realista del cusqueño Chambí; la *Autografía de Gregorio Condori Mamani*, testimonio escrito por los antropólogos cusqueños Ricardo Valderrama y Carmen Escalante y el poemario del puneño Alejandro Peralta. Estas obras tuvieron diferentes perspectivas sociales, fueron protagonistas de la modernización de los años veinte y se apropiaron de la tecnología para revelar la ferocidad del capitalismo en la periferia interna, proponiendo otras opciones artísticas, sociales y culturales a la modernidad. Ellos encarnan “los mejores proyectos de la modernización alternativa que son poco estudiados y conocidos por generarse en las periferias” (90). En esta sección, particularmente loable: “Gamaliel Churata, José María Arguedas y Luis Figueroa. La constitución del regionalismo crítico en el Perú en el siglo XX”, Zevallos sostiene que las obras de Churata, Arguedas y Figueroa, “inician una corriente artística de regionalismo crítico en el Perú” (95). Además, “establecieron un punto de quiebre en la

trayectoria de la literatura y cine peruanos. Sus lenguajes de ruptura, mezclas de lenguas e imaginarios aymara, quechua y castellano; así como la fragmentariedad de su estructura, transgresión de géneros literarios y filmicos y la combinación de autobiografía y ficción, plantearon serios desafíos a su inmediata interpretación” (94). Los tres maestros peruanos, descendientes del sur andino, son regionalistas porque palmaron en sus letras la diversidad y complejidad cultural y humana de las localidades en que habitaban. Estos maestros no fueron indiferentes a su comunidad, por lo contrario, resguardaron y valoraron con efusión las culturas locales aymara y quechua que han sido omitidas por el Estado peruano centralista, desbarataron la narrativa oficial que había construido estereotipos para justificar su control y dominación de la población indígena, planteando otras alternativas de regionalización. “Archipiélagos transandinos. Hacia una nueva cartografía de la transformación cultural”, trata sobre la genealogía de los estudios trasandinos y los estudios efectuados en el ámbito internacional como nacional. Se examinó las identidades andinas en un ámbito de migraciones masivas por imposición del neoliberalismo que causó más crisis económica y el conflicto armado. Se identificó diversos discursos identitarios en proceso. Asimismo, se observa su capacidad de adaptación y éxito en el extranjero por su identidad andina como prácticas sociales de la familia extendida, las relaciones comunitarias, formas de reciprocidad y el bilingüismo los cuales facilitaron su adaptación en el exilio.

La segunda parte se inicia con el análisis en: “Compresión de tiempo/espacio y modernidad alternativa en *Cinco metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat”. Su poemario se convirtió en una de las obras que iniciaron la corriente vanguardista en el país. Oquendo produce una poesía innovadora, de imágenes provocadoras e irónicas a partir de una libertad creadora que no deja de estar exenta de una conexión social profunda. El poeta propone una modernidad alternativa en el ámbito poético, criticando “un sistema de producción que se basa en la estandarización masiva y el uso de la línea de ensamblaje” (141). De esta forma, representa el fenómeno de la compresión de tiempo y espacio que son elementos claves del desarrollo del mundo capitalista moderno. Oquendo de Amat critica la modernidad capitalista que ha visto y ha sido testigo en sus viajes debido a su exilio político, proponiendo: “la modernidad alternativa que se encuentra en la materialidad y contenido del libro”, (150) basada en los valores de las culturas locales. “Hacia una lectura intermedial y decolonial de *Resurrección de los muertos* (2011) de Gamaliel Churata” responde a la epistemología europea y

a las campañas colonizadoras para destruir, evangelizar y desterritorializar al poblador andino, considerándola una raza inferior. Zevallos anota que Churata fue un innovador de la teoría decolonial, ya que incorpora en su narrativa ontologías, cosmovisiones y epistemología indígenas. Además, la literatura, la música, la danza y los testimonios fueron medios que él creó para difundir, entretener, educar y comunicar a diversas poblaciones, realizando un esfuerzo democratizador en el cual incluía la urbe aimara y quechua. En este sentido, Churata pone en vigencia el credo vanguardista que buscaba la reforma política y artística. De esta manera, se acercó a lo popular, los aimaras y quechuas en su propuesta cultural y narrativa para incluir al Estado nación, en un proceso de “reterritorialización”. “*Kukuli* (1961) y el cine andino de Luis Figueroa (1928-2012)”, muestra la diversidad de la flora, la fauna, y una naturaleza de variantes múltiples pisos ecológicos con espacios rurales y urbanos del sur peruano andino. Su propuesta ideológica estética según Zevallos es el regionalismo crítico, la cual se oponía a la propuesta moderna capitalista. El proyecto modernizador consistía en explotar el espacio andino y desaparecer el obstáculo del avance, la cultura indígena. Revela vigentes valores y tradiciones quechuas de una forma creativa mientras se apropia de elementos españoles desde el siglo XVI, creando pastiches, metaficción e ilustrando su estilo reformador y precursor del postmodernismo.

“La literatura testimonial del sur andino. Saturnino Huilca (1974), Gregorio Condori Mamani (1977), Mariano Larico Yujra (1990) e Hilaria Supa Huamán (2001)” son obras claves testimoniales que constituyen textos políticos y etnográficos en la época precedente y posterior a la reforma agraria del gobierno del general Juan Alvarado (1968-1975), y los gobiernos llamados democráticos que le siguieron. Remarcamos los testimonios femeninos de la esposa de Gregorio Condori, Asunta Quispe Huamán (1977) e Hilaria Supa Huamán (2001), quienes en su testimonio dismantelan los estereotipos que se tienen sobre las mujeres quechuas como personas pasivas y víctimas de sus opresores. Sus memorias nomádicas abordan a un texto paradójico y complejo representando a la indígena andina en su condición de doble subalternidad (subalterna de su esposo en un contexto de periferia interna), y en un escenario marginal, en donde su única opción es el nomadismo ya que debe huir de espacio a espacio para sobrevivir. En sus andanzas para subsistir, su cuerpo es inscrito como objeto para explotar, discriminar y humillar. Sin embargo en este lugar de dobleces y contradicciones, recopila la tragedia nacional para transformarla desde un estado de dolor y marginalización hacia un ámbito de solidaridad y poder.

En el último capítulo, “Poesía cuzqueña quechua última, movimientos sociales y neoliberalismo (1980-2009)”, encontramos el rescate de la poesía en quechua de los escritores Odi Gonzales y Ch’aska Anka Ninawaman. Señala Zevallos señala que la construcción de la narrativa quechua se lleva a cabo en el género poético. En este sentido, la narrativa quechua compuesta de la tradición oral se encuentra más cercana a la poesía, ya que se puede ser recitada y no leída. De esta forma, se convierte en una herramienta que sirve de difusión para una numerosa audiencia que tendría la potencialidad de ser: “una de las expresiones más significativas de los sectores andinos”. Se termina el libro con una entrevista al autor por el escritor Luis Nieto Degregori, en donde Zevallos explica su trayectoria de investigación a partir de los diversos indigenismos periféricos regionales hasta sus manifestaciones desde un contexto global. Asimismo, señala la importancia del incesante movimiento indígena y su dinámica, el indigenismo y la persistencia de las relaciones disímiles con la población indígena a través de los siglos.

En su conjunto, este libro está concebido como un mecanismo de legitimación que abarca las más iluminadoras reproducciones artísticas culturales de la formación peruana desde la periferia interna del sur andino desde principios del siglo XX hasta nuestros días. Zevallos Aguilar no solo analiza, formula y recalca la importancia de la publicación de ediciones críticas de revistas vanguardistas y ediciones críticas, sino que también innova los esquemas instituidos por los grupos dominantes, sobre las cumbres de la vanguardia canónica para develar una auténtica literatura peruana. Los narradores Gamaliel Churata, José María Arguedas, Luis Figueroa, Carlos Oquendo de Amat, los testimonios de Gregorio Condori Mamani, Asunta Quispe Huamán, Huilca, Larico Yujra, Hilaria Supa Huamán y la poesía contemporánea de Gonzales y Ch’aska Anka Ninawaman ubican su producción de cara a las contradicciones de la modernidad capitalista fundacional, lo hacen a partir de una conciencia de una sociedad desmembrada en su constitución sociocultural, donde confluyen distintas culturas, con sus múltiples lenguas dentro de un marco homogeneizador y centralista que excluye cualquier papel activo de la presencia indígena en el Perú del futuro. En este sentido la obra aborda más precisa, la construcción de nuevas subjetividades y perspectivas políticas aimaras y quechuas tomando en cuenta procesos de descolonización del poder, del saber y género, aspirando a originar una verdadera innovación cultural, siendo conscientes de la realidad del Perú.

Notas

- 1 José Martí señaló en su ensayo *Nuestra América* (1891).
- 2 José María Arguedas se refirió al conflicto entre la nación peruana multicultural: su autonomía socioeconómica, su legado histórico indígena por un lado y el poder económico que impone la explotación despiadada de los recursos naturales y humanos.
- 3 En “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural” (Antonio Cornejo Polar).

Bibliografía

- Zevallos Aguilar, U. (2018). *Literatura y cultura en el sur andino. Cusco-Puno (siglos XX y XXI)*. Qillqa Mayu.
- Cornejo Polar, Antonio. (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. IV(7-8), 7-21
- Martí, J. (1989) *Política de nuestra América*. Siglo XXI.

Biodata

Carla Beatriz Rodríguez Bulnes, es catedrática en Historia Subalterna y Lenguas en Grand Canyon University y otras universidades en Maricopa. Bachiller en Ciencias Políticas de la Universidad de California y máster en Literatura Latinoamericana. Doctorado en Literatura Latinoamericana de Arizona State University. Especialización en Narrativa Testimonial, Estudios Subalternos, Geográficos y Femenismo. Interés de investigación: literatura de la diáspora, la migración y transfronterizos. Ha publicado: “Testimonio en la narrativa de la guerra en Perú”, “La representación del inmigrante rural femenino subalterno indígena”, “César Moro y el surrealismo”, “Agua’ y el derecho a la vida a través del praxis indígena y la destrucción ambiental” y otros artículos.

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:

- El 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.
- En todos los casos también se aceptan los manuscritos en idiomas originarios del Perú.

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, 7a. 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**
- **Reseñas bibliográficas**

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*. Pakarina.
- Gamarra, R., Uceda, R. y Gianella, G. (2011). *Secreto profesional: análisis y perspectiva desde la medicina, el periodismo y el derecho*. 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*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Tesis

Cajas Rojas, A. I. (2008). *Historia de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos: 1923 a 1966*. [Tesis de magíster en Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencia Sociales]. <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/GlUJILRLYL4>

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).

