

# TESIS

**AÑO 16 VOL. 15 NÚM. 21 (2022)**  
**JULIO-DICIEMBRE**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú



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



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 Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

Volumen 15, número 21, semestre julio-diciembre (2022)

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 16, vol. 15, n.º 21, julio - diciembre 2022

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

**Asistente Editorial:** Juan Alonso Arguelles Cisneros

**Editor de reseñas:** Dr. José Agustín Haya de la Torre

**Editor invitado de dossier:** Percy Encinas

### **Editores asociados:**

Dr. Jairo Valqui Culqui (UNMSM), Dr. 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), Dr. Elton Honores (UNMSM), Mg. Carlos Arámbulo (UNMSM), Dr. Ignacio López-Calvo (Universidad de California, USA), Dra. Aymará de Llano (Universidad de Mar del Plata, Argentina), Mg. Víctor Hugo Illescas (Universidad Nacional Autónoma de México, México), Dr. José Antonio Mazzotti (Universidad de Tuffs, USA), Dr. Alex Ibarra (Universidad Católica Silva Henríquez, Chile), Dr. Braulio Rojas Castro (Universidad de Playa Ancha, Chile). Dr. Aldo Altamirano (Universidad de Cuyo, Argentina).

### **Consejo editorial:**

Dra. Nanda Leonardini Herane (UNMSM), Dr. Richard Orozco Contreras (UNMSM), Dr. 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

**Traducción al asháninka:**

Pablo Jacinto Santos

**Dibujo de portada:**

Creación de gráfico por Inteligencia Artificial (IA) Discord usando como palabra clave Perú.

**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](mailto: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 15, número 21, julio-diciembre (2022)

## Artículos

**Retratos a infantes hechos por Daniel Pajuelo en TAFOS El Agustino (1986-1988) 11**

*Child portraits by Daniel Pajuelo for TAFOS El Agustino (1986-1988)*

*Juan Carlos Manuel Leiva Vizconde*

**Carlos Germán Belli: un mudo feto habitando un hueco en la periferia 29**

*Carlos Germán Belli: a mute fetus inhabiting a hole in the periphery*

*Sandro Jaime Castillo Cruz*

**Debate y vigencia del concepto de alienación en la discusión de la ontología, política, ideología y hombre en relación con la filosofía política contemporánea 47**

*Debate and validity of the concept of alienation in the discussion of ontology, politics, ideology and man in relation to contemporary political philosophy*

*Jair Andre Mateu Hurtado*

**El fenómeno estético desde la comunicación: construcción de sentido y de realidad en la obra de arte cinematográfica 67**

*The aesthetic phenomenon as communication: Construction of meaning and reality in cinematographic art*

*César Pita Dueñas*

**El testimonio poético de María Marián en el poemario *Como cuando se riega jacintos tiernos* 89**

*The poetic testimony of María Marián in the collection of poems*

*As when tender hyacinths are watered*

*Patricia Victoria Tauma*

**Entre la anarquía y la tiranía: el sentido republicano del primer debate político en el Perú** 105

*Between anarchy and tyranny: The republican meaning of the first political debate in Peru*

*Francisco Alejandro Flores Camacho*

**Estado de la cuestión: análisis semántico-cognitivo de textos periodísticos** 135

*State of the art: Semantic-cognitive analysis of journalistic texts*

*Denice Culqui Martínez*

**La antropología desde el problema de la demarcación: la obra de Mario Bunge** 147

*Anthropology from the problem of demarcation: Mario Bunge's work*

*Sergio Morales Inga*

**La chuscada ancashina y su proceso de adaptación para guitarra solista: Javier Molina y Jacinto Palacios** 167

*La chuscada Ancashina and its adaptation process for solo guitar: Javier Molina and Jacinto Palacios*

*Brahayan Jesús Ramos Salazar*

**Las y los jóvenes y el recambio generacional en la artesanía del distrito de Chamaca, Cusco** 185

*Youngs and generational replacement of crafts in the Chamaca district, Cusco*

*Bruno Jesus Agreda Paz*

**Problemas epistemológicos de la predicción en los modelos de Equilibrio General Dinámico y Estocástico (EGDE)** 205

*Epistemological problems of prediction in Stochastic and Dynamic General Equilibrium (DSGE) models*

*Enrique Agapito Barrientos Apumayta*

**Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2021** 227

*Women/Movies: Bolivia 1960-2021*

*Mary Carmen Molina Ergueta y Luis Sergio Zapata Pinto*

<b>Poesía e historia en la narrativa de Scorza</b>	<b>259</b>
<i>Poetry and history in Scorza's narrative</i>	
<i>César Vladimir Ruiz Ledesma</i>	
<b>El segmento narrativo en la novela <i>La violencia del tiempo</i> de Miguel Gutiérrez</b>	<b>275</b>
<i>The narrative segment in the novel The violence of time, by Miguel Gutiérrez</i>	
<i>Juan Miguel Malpartida Robles</i>	
<b>Razón y praxis en la <i>Ética</i> de Spinoza</b>	<b>287</b>
<i>Reason and Praxis in Spinoza's Ethics</i>	
<i>Gilmar Joel Rodríguez Quiroz</i>	
<b>Una figuración feminista desde la focalización interior en el cuento "El niño y la mañana" de Laura Riesco</b>	<b>297</b>
<i>A feminist figuration from the interior focus in the story "The child and the morning" by Laura Riesco</i>	
<i>Daniel Enrique Mitma Chávez</i>	
<b>Semántica de los términos del cuerpo humano en quechua: metáfora, metonimia e interacción conceptual</b>	<b>319</b>
<i>Semantics of the terms of the human body in Quechua: metaphor, metonymy and conceptual interaction</i>	
<i>Frank Joseph Domínguez Chenguayen</i>	
<b>Análisis semántico-cognitivo de la polisemia del morfema apreciativo-aumentativo -azo en español</b>	<b>335</b>
<i>Semantic-cognitive analysis of the polysemy of the appreciative-augmentative morpheme -azo in Spanish</i>	
<i>Magali Cleofé Villegas Paz</i>	
<b>Dossier</b>	<b>355</b>
<b>Géneros, sexualidades y lo político en algunos discursos teatrales limeños de inicios del siglo XXI (2016-2021)</b>	<b>359</b>
<i>Genders, sexualities and politics in some theatrical discourses in Lima at the beginning of the 21st century (2016-2021)</i>	
<i>Ernesto Walter Llanos-Argumanis</i>	



- De la realidad a la escena. Vulnerabilidad y potencia política en el teatro testimonial** 373  
*From reality to the stage. Vulnerability and political potency in testimonial theatre*  
 Diego López Francia
- Un teatro melancólico: estudio de dos obras de César De María** 387  
*A melancholic theatre: A study of two works by César De María*  
 Judith Mavila Paredes Morales
- Juzgado de Familia Número 6: autoficción, autorreferencialidad compleja y lo real** 395  
*Family Court Number 6: Autofiction, complex self-referentiality and the Real*  
 Tirso José Causillas Fonseca
- Bajo la batalla de Miraflores: la familia como base de la historia** 405  
*Under the battle of Miraflores: The family as the basis of history*  
 Héctor Alexander Valeriano Rodríguez
- El efecto del ritmo en el discurso dramático de Colacho hermanos (1934) de César Vallejo** 413  
*The effect of the rhythm in the dramatic discourse of Colacho hermanos (1934) by César Vallejo*  
 Williams Nicks Ventura Vásquez
- Bibliografía mínima para el estudio de La señorita de Tacna (1981) de Mario Vargas Llosa. Panorama analítico del estado de la cuestión** 425  
*Minimum bibliography for the study of La señorita de Tacna (1981) by Mario Vargas Llosa. Analytical overview of the literature review*  
 Daniel Orellano Miranda

<b>Teatro Nacional: de la institucionalidad pública a las redes de articulación (1971-2022)</b>	<b>441</b>
<i>National Theater: From the public institutions to the networking articulation (1971-2022)</i>	
<i>María Carina Moreno Baca</i>	
<b>Una mirada a la enseñanza teatral universitaria de cara a la pospandemia</b>	<b>453</b>
<i>A view at the university theatrical teaching on the road to a post-pandemic period</i>	
<i>Víctor Coveñas</i>	
<b>La otra escena en <i>El lenguaje de las sirenas</i> de Mariana de Althaus</b>	<b>463</b>
<i>The other scene in El lenguaje de las sirenas by Mariana de Althaus</i>	
<i>Óscar Giovanni Gallegos Santiago</i>	
<b>Yuyachkani y el espectador emancipado</b>	<b>473</b>
<i>Yuyachkani and the emancipated viewer</i>	
<i>Miguel Ángel Huamán</i>	
<b>La representación del conflicto interno: dos casos de teatro político en el Perú</b>	<b>481</b>
<i>The representation of the internal conflict: two cases of political theater in Peru</i>	
<i>Larry Delao Lizardo</i>	
<b>Reseña</b>	
<b>Alex Hurtado Lazo. <i>Chirapu y el vanguardismo de las periferias internas.</i></b>	<b>493</b>
<i>Sergio Luján Sandoval</i>	

## **Retratos a infantes hechos por Daniel Pajuelo en TAFOS El Agustino (1986-1988)**

*Child portraits by Daniel Pajuelo for TAFOS El Agustino  
(1986-1988)*

**Juan Carlos Manuel Leiva Vizconde**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Coz.rec@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2428-3274

Daniel Pajuelo participó del primer Taller de Fotografía Social (TAFOS) en El Agustino a cargo de Thomas Müller y Servicios Educativos El Agustino (SEA). La muestra en análisis consiste en dos fotografías del archivo TAFOS-PUCP, que exploran la condición de los infantes del distrito entre 1986 y 1988. Mediante el análisis correspondiente, busco responder cómo son representados los niños de El Agustino en las fotografías de Daniel Pajuelo. Son enfatizados con texturas suaves y contrastan con los materiales de las zonas urbanas del distrito.

**Palabras clave:** fotografía, infancia, Perú, fotografía social, análisis

### **Abstract**

Daniel Pajuelo was a member of Social Photography Workshop (TAFOS) in El Agustino by Thomas Müller and El Agustino's Educative Services (SEA). The sample under analysis consists of two photographs from the TAFOS-PUCP archive, which explore the condition of the infants of the district between 1986 and 1988. Through the analysis we try to find out how these children were represented in Pajuelo's photos. Those kids were emphasized with soft textures and contrast with the materials from the urban areas of El Agustino.

**Keywords:** photography, childhood, Peru, social photography, analysis

**Fecha de envío:** 23/3/2022

**Fecha de aceptación:** 24/6/2022

## **1. Introducción: el Taller de Fotografía Social El Agustino (1986-1988)**

Como relata Colunge (2008), el Taller de Fotografía Social (TAFOS) en El Agustino es la primera de distintas actividades realizadas por Tomás Müller. Durante su residencia en el Cusco, el vecino alemán instruyó en materia fotográfica a los pobladores de Ocongate. Luego de ello, se intentó replicar el experimento en la capital (p. 65). Müller (2006) señala que contó con el apoyo de la Compañía de Jesús en el Perú, quienes mediante los Servicios Educativos El Agustino (SEA) brindaron apoyo y espacios para la realización del primer taller en 1986 (p. 22). Colunge (2008) menciona también que el apoyo de la institución jesuita proporcionó a TAFOS una metodología de enseñanza y sistematización, a pesar del carácter empírico usado por Müller durante el taller (pp. 175-176). Según el autor, la metodología de enseñanza no se enfocó en las especificaciones técnicas o compositivas de la fotografía, pues los talleristas usaron cámaras automáticas modelo Yashica T2 y los rollos eran colocados dentro del SEA. Luego de entregar el material, las imágenes eran revisadas por Müller o algún miembro del SEA. Finalmente, los talleristas observaban su trabajo y reflexionaban sobre los resultados (pp. 111-112).

Cuando nos reunimos todos con Enrique [Watanabe] nos dijo: “Todos tenemos una idea de lo que es el barrio, entonces hagan eso. Captan fotos de la realidad de El Agustino. Tomen fotos a lo que ustedes quieran”. Es así como empezamos a tomar fotos con una cámara, la cual turnábamos. Teníamos un conjunto de imágenes y, cuando vimos las fotos, para todos fue un hallazgo (Méndez, comunicación personal, 19 de enero de 2020).

Además de la propuesta de Thomas Müller por realizar un taller de fotografía social, el SEA contaba con un Área de Comunicación y Sistematización, donde se realizó registro de las actividades institucionales. Colunge (2008) indica que Enrique Watanabe, además de trabajar en el SEA, sirvió de intermediario entre el fotógrafo alemán y la Compañía de Jesús. Según el autor, Watanabe accedió al taller debido a la próxima publicación del calendario institucional del SEA de 1987. De esta manera, se abrió una convocatoria a jóvenes del distrito, aunque también incorporó a personas cercanas al SEA; entre ellos, Raúl Méndez, Rosa Villafuerte y el mismo Enrique Watanabe (pp. 105-106).

Hubo un total de 14 talleristas, a pesar de que algunos nieguen su autoría y otros tengan solo un rollo registrado (Colunge, 2008, p. 139). Dentro del grupo se puede destacar la labor de Raúl Méndez, Rosa Villafuerte, Gloria Calderón y Daniel Pajuelo, quienes tuvieron una mayor producción, exceptuando a Watanabe. Se ingresó un total de 213 rollos de un máximo de 32 fotografías cada uno. Algunos rollos fueron compartidos entre talleristas o se entregaron sin acabar. Además, debido a la falta de documentación, existe material sin autor. Actualmente, el material se encuentra archivado en la Pontificia Universidad Católica del Perú y gran parte de las fotografías de TAFOS están disponibles en línea.

## **2. El Agustino y sus infantes (1986-1988)**

Matos Mar (1986) indica que el distrito de El Agustino ha crecido desproporcionadamente debido a dos olas migratorias en la capital peruana. El autor menciona la fragmentación del país en dos partes: una “república de criollos” y una “república de indios”. Esta división sirve para describir la diferencia en el avance económico y social entre la capital y el interior del país. La situación obligó a la migración masiva a la ciudad en dos oportunidades. La primera refiere a las migraciones en la década de 1950; la segunda, al desplazamiento provocado por los grupos terroristas Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) (pp. 75-76).

Palacios (2014) señala que el centralismo causó el incremento poblacional dentro de Lima Metropolitana. De esta manera, se ascendió de 618 000 pobladores en 1940 a 6 150 000 en 1990 (p. 14). Según los datos proporcionados por los censos realizados en 1981 y 1993, la población de El Agustino estaba conformada por un gran grupo de jóvenes e infantes. El censo de 1981 muestra que los

grupos de 0 a 4 años y de 5 a 9 años ocupan juntos el 28 % de la población total del distrito (ver tabla 1). Por otro lado, el censo de 1993 grafica el crecimiento de este grupo de jóvenes censados en 1981; además, se puede observar que la cifra de infantes no ha variado significativamente. La población de El Agustino, durante este periodo, estuvo conformada en su mayoría por jóvenes e infantes (tabla 2). Esta afirmación es compartida por Klarén (2004), quien menciona que un tercio de la población vivía en Lima y casi la mitad eran menores de 20 años (p. 442).

El primer gobierno de Alan García (1985-1990) se caracterizó por diversos problemas económicos y estructurales. Como menciona Palacios (2014), García cometió el error de aplazar la deuda externa del país ante el Fondo Monetario Internacional (FMI), lo cual, según el autor, causó poco avance económico durante este periodo, así como consecuencias económicas para la población (p. 229). Contreras y Cueto (2013) señalan que las medidas de García generaron más desempleo y pobreza, que se intentaron aplacar por subsidios, control de precios y burocracia. Asimismo, es necesario mencionar la presencia del grupo terrorista PCP-SL, que se alió al narcotráfico y logró infiltrarse en sindicatos y universidades. Ambos autores apuntan que los factores mencionados originaron un colapso de los servicios del Estado (pp. 374-375). Por su parte, Klarén (2004) menciona que en 1987 la evasión fiscal de las grandes empresas equivalía al 4,4 % del PBI y comprometía el 40 % del ingreso fiscal (p. 470). Por otro lado, De Soto en Klarén menciona al amplio mercado informal y señala que no genera ningún beneficio al Estado. Sin embargo, De Soto apunta que la aparición y consolidación del mercado informal se deben a una exclusión de las élites hacia la población migrante e indígena, lo cual creó este mercado alternativo (p. 450). Así, el Estado no recibía ingresos del sector formal, mientras que el mercado informal cobraba más presencia en la capital. Ante la situación, el gobierno de García anunció una serie de medidas económicas que terminaron de dar forma a la crisis. Se anunció un *shock* en 1988, lo cual produjo la devaluación de la moneda peruana y la implementación de nuevos impuestos. Las medidas provocaron un aumento en las tasas de interés de los bancos, el aumento del precio del combustible en un 400 % y de los productos farmacéuticos en 600 % (p. 475). Klarén describe que la población tuvo que realizar largas colas para el abastecimiento de productos de primera necesidad. Ante los precios elevados, los productos solicitados eran huesos de vaca o pollo, grasa de cerdo y cabezas de pescado. A palabras del autor, el ingreso de la unidad doméstica disminuyó

en 64 % de 1987 a 1988 (p. 476). Palacios (2014) añade a estas consecuencias el cierre de fábricas, el acaparamiento y la especulación de precios (p. 228). El autor menciona que el gobierno de García terminó con un 7469,6 % de inflación. Al inicio del mandato, el dólar era cotizado a 13 300 intis; al final del periodo, el precio subió a 185 000 intis (p. 227).

### **3. Daniel Pajuelo, participación y resultados en TAFOS**

La fotógrafa Mayu Mohanna, en el libro *La calle es el cielo* (2014), indica que Daniel Pajuelo nació el 25 de junio de 1963 en Lima. El joven Pajuelo presentó dificultades para la elección de una carrera profesional, lo cual lo llevó a dejar sus primeros estudios universitarios. Mohanna menciona que la afición de Pajuelo por la fotografía comenzó cuando su abuela le regaló una cámara fotográfica modelo Rollei 35s (p. 4). El fotógrafo trabajó en el Centro Antirrábico de Chacra Ríos, donde tuvo la posibilidad de recorrer las distintas calles de Lima (p. 80). Villafuerte menciona que, a pesar de residir en La Molina, su círculo de amistades lo acercaron a El Agustino y a grupos musicales como Los Mojarras. Fue Donato Montero, exbaterista de la banda, quien invitó a Pajuelo a participar del primer TAFOS.

Casi la mayoría de los participantes de TAFOS en El Agustino no tenían conocimiento en fotografía, mientras que Daniel Pajuelo llevó cursos en el Instituto Gaudí (actualmente Centro de la Imagen). Como menciona el tallerista Raúl Méndez, el SEA le entregó rollos para que participara del taller, labor que aceptó con entusiasmo. Posteriormente, trabajó junto con Méndez en el revelado de las fotografías en el área de comunicación del SEA. Durante su participación en TAFOS, Pajuelo ingresó un total de 27 rollos y es uno de los miembros con mayor producción del taller, al lado de Raúl Méndez, Gloria Calderón y Rosa Villafuerte.

Cuando llegó Daniel al SEA, recuerdo haberle dado unos rollos, lo cual lo sorprendió; él no esperaba que le diéramos el material tan fácil. Recuerdo que le di dos o tres rollos, recuerdo claramente su respuesta. [...] Cuando llega a revelar los negativos, lo hicimos juntos. Le enseñé los químicos preparados; él traía los químicos dentro de bolsas en su mochila (Méndez, comunicación personal, 19 de enero de 2020).

En 1988 terminó el taller en El Agustino y TAFOS alcanzó su institucionalización, lo que permitió realizar distintos talleres de fotografía social en diversas zonas del país. Ante la necesidad, Pajuelo y Villafuerte trabajaron como facilitadores en otras actividades de TAFOS. Luego de culminar sus estudios en Periodismo, Pajuelo se especializó en fotografía y fue reconocido con exposiciones colectivas y personales. Realizó comisiones para el Grupo El Comercio y se dedicó a la fotografía documental.

Ya trabajando en TAFOS, comienza a realizar un trabajo más interesante. Se hace un cronograma de cosas que registrar: fiestas patronales, conocer grupos culturales, buscar temas [...] Logra tener un buen bagaje de fotos que le da su primera exposición personal. Así lo jalan para *El Mundo* y empieza a sonar como fotógrafo (Méndez, comunicación personal, 19 de enero de 2020).

Pajuelo falleció a los 37 años debido a un tumor cerebral (Pastor, p. 48, 2019). Raúl Méndez relata que el fotógrafo recibió la noticia con una actitud serena y estoica.

Es lo más doloroso, se enferma en su mejor momento [...] recién empezaba como fotógrafo. Cuando fallece, sus amigos se encargaron de que su trabajo sea más conocido; así ha sido y así seguirá siendo (Méndez, comunicación personal, 19 de enero de 2020).

El trabajo de Daniel Pajuelo ha sido reconocido en la Segunda Bienal de Fotografía de Lima en 2014 y participó en la muestra *El ojo cholo* en 2019. Fue motivo de publicaciones como *La calle es el cielo* en 2014. Los negativos de Pajuelo fueron donados por la familia a la Pontificia Universidad Católica del Perú.

## 4. Análisis fotográfico

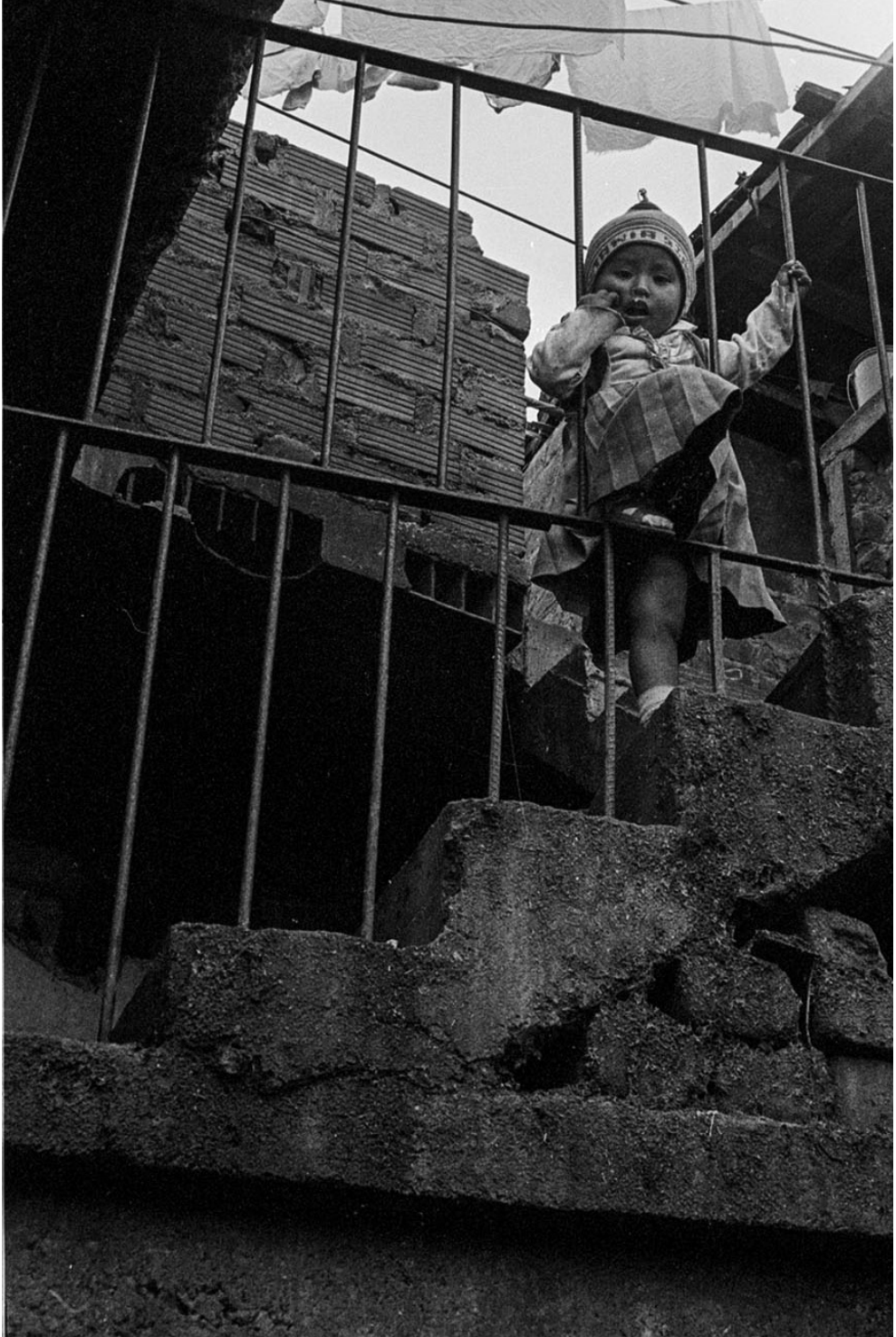
### 4.1. EA 25-20

#### 4.1.1. Descripción de la fotografía

##### Figura 1

Nota. Fotografía EA 25-20





En el centro de la figura 1 se observa una niña apoyada en la reja de una escalera de cemento. La infanta usa gorra de lana, chompa gruesa, vestido, medias blancas y zapatos oscuros. Su pierna izquierda mantiene el peso en un escalón. La pierna derecha está flexionada y apoyada sobre una viga de metal en posición horizontal. La mano izquierda sostiene otra viga en posición vertical y se encuentra a la altura de los ojos. La mano derecha está cerca del rostro y el brazo rodea otra viga vertical. La expresión de la niña es de curiosidad; podemos decir que estaba consciente de la presencia del fotógrafo. El rostro de la niña es redondo y no se puede distinguir su cabello u orejas. Parte de la mano derecha no se observa debido a la velocidad de obturación; la cámara no pudo captar la mano en movimiento.

Las escaleras donde está la niña pertenecen a una casa de dos pisos. La estructura consiste en dos tramos unidos por una plataforma, la cual se observa en la parte inferior del encuadre. Sobre dicha plataforma, se dibuja una escalera de cinco peldaños y debajo de este elemento se observan siete ladrillos apilados con cemento. Al terminar los peldaños, se ve un muro delgado, de donde se sujetan dos vigas horizontales de la reja de metal.

La reja consta de dos partes verticales divididas por las barras horizontales. El primer segmento tiene seis barras verticales que salen del descanso y terminan en el tercer escalón. El segundo segmento consiste en ocho barras verticales con la misma forma, pero con diferentes distancias una con la otra. El personaje tiene el brazo derecho cruzado en la quinta barra vertical observable de izquierda a derecha, mientras que la mano izquierda está sujeta la séptima barra. Ambas barras horizontales son planas y se pierden por el lado izquierdo del encuadre. En el segundo piso, se encuentra un muro hecho de cemento, pero con una textura diferente a las escaleras, debido a que este es más plano y liso. En el extremo superior izquierdo del muro se distingue una doble L. Al centro del muro se ven las letras *a* y *l* subrayadas. Finalmente, se pueden encontrar letras más pequeñas como *n*, *m* y *u*. Debido a la calidad del trazo, podemos inferir que las inscripciones fueron hechas con tiza.

Se puede ver el segundo piso en el área superior de la fotografía. Al lado izquierdo se observa parte del segundo piso y una pared de ladrillos con el cemento desbordando por las uniones, lo que genera una textura irregular. Al lado derecho del segundo piso se ubica una estructura sostenida por vigas verticales que sujetan también un techo de calamina. Distintos cables cruzan por la parte superior del encuadre, que van desde la intersección de las vigas de

madera en el segundo piso y se pierden en el lado superior del encuadre. Dos cables de igual grosor se encuentran más abajo, en posición contraria al par descrito. Sobre estos cables cuelgan prendas de tonalidad clara dobladas sobre los cables. Delante del personaje y la reja, dos líneas irregulares cruzan de extremo a extremo del encuadre; la superior es más horizontal al encuadre, y la segunda, un poco en diagonal hacia abajo a la derecha. Al fondo de la imagen, se sitúa otro último par de cables, que cruzan la plataforma al lado izquierdo superior y se pierden tras el techo a la derecha; son líneas regulares y de mayor grosor a las otras descritas.

La fotografía muestra dos desperfectos. El primero se ubica en el lado superior derecho del encuadre, donde se aprecia una mancha de luz producida posiblemente por un desperfecto técnico de la cámara, lo que obstruye la visión a otros elementos. Del mismo modo, en el lado inferior derecho se observa una ligera mancha blanca y, sobre ella, dos elementos que pueden tratarse de tubos para cables de corriente eléctrica.

#### **4.1.2. Datos de hoja de ruta**

La fotografía se encuentra en la lámina de negativos número 25. El fotógrafo indica que el lugar de la captura fue el cerro El Agustino. Se realizó alrededor de la construcción de un reservorio de agua por los trabajadores de Programa de Apoyo al Ingreso Temporal (PAIT).

#### **4.1.3. Elementos técnicos**

Debido a la iluminación de la escena y el cielo observable, podemos decir que la luz del ambiente se halla difusa por el cielo nublado. Los tonos oscuros se concentran debajo de las plataformas de cemento. A causa del barrido generado por la mano del personaje, podemos afirmar que el fotógrafo usó una velocidad de obturación lenta, probablemente con la intención de capturar más luz.

Los desperfectos del negativo se deben a una avería dentro de la cámara de Pajuelo. Dicho desperfecto está presente en otras planchas de negativos, y produjo distintas manchas y pérdida de material.

#### **4.1.4. Composición**

La niña en la imagen recibe presencia en la fotografía debido a distintos factores. El primero es su mirada hacia la cámara, lo que llama la atención del espectador. Lo segundo es su posición en el encuadre, pues se coloca en el centro

de la fotografía. El último factor son las texturas de su piel y ropas, las cuales contrastan con las demás texturas duras y ásperas de la construcción donde se encuentra.

#### **4.1.5. Connotación**

El primer punto para tratar sobre la fotografía es la clara diferencia entre las texturas del personaje y el escenario. La niña es el principal punto de atención en la imagen. Las texturas de su piel y ropa contrastan con el resto de los elementos, quizá una alegoría sobre la infancia y las dificultades de su entorno.

### **4.2. EA 55-42A**

#### **4.2.1. Descripción de la fotografía**

#### **Figura 2**

Nota. Fotografía EA 55-42A





La figura 2 presenta a seis personajes bajando una escalera, cinco menores de edad y una mujer. El más próximo a la cámara usa un polo con rayas horizontales y unas bermudas de tonalidades oscuras. Tiene el brazo derecho levantado y el izquierdo abajo; sus piernas se encuentran en acción de movimiento y dirige la mirada en dirección a las escaleras.

Al lado izquierdo del primer niño, se ve otro con un polo de tonalidad clara y pantalones oscuros con una línea blanca que recorre desde la cintura hasta el talón. Con sus rodillas flexionadas, sujeta con ambos brazos una cometa. Ambos niños intentan volar el juguete, uno lo sostiene y el otro corre para ganar impulso.

Detrás del segundo niño se aprecia a un par de niñas, una mayor que la otra. La niña de la derecha tiene un vestido de tonalidad clara. Se la ve erguida, pero con la mano izquierda sobre la mejilla. La niña de al lado usa chompa gruesa y lleva dos trenzas en el cabello. Ambas observan hacia el fotógrafo, aunque, por la perspectiva, también podrían mirar a los niños con la cometa.

Al fondo de la imagen se ve a una señora con un bebé en brazos. Usa un vestido de tonalidad clara y un bolso de tonalidad oscura bajo el brazo derecho. La mujer encuentra el movimiento debido a la posición de la pierna izquierda. La madre sujeta a un bebé con el brazo izquierdo. El bebé está vestido con un mameluco de tonalidad clara y un gorro claro que solo deja ver algo del cabello de la parte posterior de la cabeza.

Los personajes se encuentran en una escalera que comienza desde el lado inferior derecho y se pierde por detrás de un edificio en el lado izquierdo del encuadre. Esta escalera puede dividirse en dos tramos. El más cercano al espectador consta de unos ocho escalones. Este grupo presenta mayor desgaste conforme se asciende. El segundo tramo es difícil de distinguir por el desgaste de las escaleras. Otro elemento que debe mencionarse es el poste de cemento ubicado detrás del niño con la cometa, casi en el centro de la imagen, que contrasta con las escaleras debido a su textura lisa.

En el lado izquierdo del encuadre, podemos ver unas escaleras de solo tres escalones y un edificio. Sobre el tercer escalón se dibuja una base de cemento para una edificación, que llega hasta la altura de la cadera del niño con la cometa. A partir de esta base se observa una pared con textura áspera hecha de tierra y piedras.

Al lado derecho del encuadre hay tres edificios. El más próximo a la cámara tiene tres pisos, y el primero tiene una puerta de tonalidad oscura. Sobre el marco

de la puerta hay una placa con el número de la casa. En el segundo piso hay un balcón observable en el lado superior derecho. Se puede apreciar parte de un tercer piso saliendo del lado superior de esta construcción.

Atrás se distingue un hogar de tres pisos con una fachada que da al pasaje, donde se encuentran las dos niñas. El primer piso tiene textura lisa y presenta una línea horizontal que limita el área pintada. El segundo tiene una cornisa por sobre la pared de la fachada; el lado de este edificio expone los ladrillos, así como las vigas de cemento que lo sostienen.

Al fondo de la imagen hay otro edificio con ladrillos expuestos, además de objetos de tonalidad oscura como madera. En la zona superior del encuadre se observa la silueta del cerro donde sucede la escena.

#### **4.2.2. Hoja de ruta del autor**

El fotógrafo menciona que la escena sucedió en el cerro El Agustino.

#### **4.2.3. Elementos técnicos**

Gracias a la iluminación de la escena, el fotógrafo tuvo suficiente luz para congelar el movimiento. Las sombras presentes no son duras y las tonalidades oscuras marcan zonas como los ojos del primer niño y el resto de las sombras proyectadas por los objetos del encuadre.

Podemos resaltar la destreza para encuadrar a todos los personajes y, a su vez, mostrar las edificaciones, ambos con su respectiva presencia en la fotografía.

#### **4.2.4. Composición**

Las líneas de las paredes generan diagonales que dirigen la mirada hacia los niños con la cometa. Su peso visual es apoyado por las líneas de los escalones y el poste en medio del cuadro. La perspectiva de Pajuelo logra que las líneas enfatizen a los personajes.

#### **4.2.5. Connotación**

Podemos decir que la fotografía representa a una sola familia o una mujer a cargo de los cinco infantes. Lo que podemos identificar es el accionar de los niños, quienes intentan volar una cometa corriendo hacia abajo en las escaleras. Al igual que con la fotografía anterior, existe un claro contraste entre los personajes y el entorno, ocasionado por las diferencias en texturas.

## 5. Conclusiones

Las composiciones de Pajuelo buscan dar importancia a los personajes y al entorno. En ambos casos, los infantes son resaltados por su posición en el encuadre o por su acción, además de la diferencia entre las texturas ásperas del escenario y la textura de la piel y ropas.

Los personajes son conscientes de la presencia del fotógrafo. En ambos casos no se observó alguna presencia rígida o incomodidad.

El clima de la ciudad y El Agustino son determinantes en la iluminación de las escenas. En la primera fotografía se observó un cielo nublado y falta de sombras duras. En el siguiente caso, el cielo estaba despejado y con sombras duras en el rostro del niño a la derecha del encuadre.

El ángulo de visión del fotógrafo también genera una perspectiva interesante en las imágenes. La figura 2 muestra las escaleras de los cerros, al igual que los senderos o las calles en ascenso. En esta figura se enfatiza la estructura y el trayecto de los personajes.

Los materiales de construcción como el cemento y el ladrillo hacen resaltar a las personas dentro de los escenarios. Ello se debe a la textura suave de la piel humana y sus ropas, en contraposición a las texturas ásperas de las construcciones.

Ambas fotografías anteponen dos premisas: la infancia y el espacio. De esta manera, Pajuelo grafica la infancia en El Agustino. Resaltó la presencia de estos personajes dentro de los intrincados espacios del distrito.

**Tabla 1**

*VIII Censo de Población y III de Vivienda (12 de julio de 1981). Población de El Agustino por rango de edad*

	El Agustino		
Categorías	Casos	%	Acumulado (%)
0-4	23 016	14	14
5-9	23 604	14	28
10-14	20 652	12	40
15-19	20 384	12	52
20-24	18 552	11	63
25-29	15 024	9	72
30-34	11 604	7	79
35-39	8932	5	85
40-44	6892	4	89

**Tabla 2**

*IX Censo de Población y IV de Vivienda (11 de julio de 1993). Población de El Agustino por rango de edad*

	Total	5-9	10-14	15-19	20-29	30-39	40-64	65 a más
Hombres	69 465	8 470	8 458	9 802	16 174	11 191	12 458	2912
Mujeres	67 865	8 265	8 390	8 914	16 022	11 181	12 105	2988
	137 330	16 735	16 848	18 716	32 196	22 372	24 563	5900



## Referencias bibliográficas

- Colunge, A. (2008). *El taller piloto de fotografía social de El Agustino (1986-1988): un caso de sistematización*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Contreras, C. (2013). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. (5.ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Fier, B. (2007). *La composición en la fotografía*. Ediciones Grupo Anaya.
- Freeman, M. (2008). *El ojo del fotógrafo. Composición y diseño para crear mejores fotografías digitales*. Blume.
- Klarén, P. (2004). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Legaspi, A. (2012). *Crónicas visuales: fotografía de Daniel Pajuelo*. [Video]. Grupo Chasqui, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GYpv3nr0bM8>
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Müller, T. (2006). País de luz. Talleres de fotografía social, TAFOS. Perú 1986-1998. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pajuelo, D. (2014). *La calle es el cielo*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Palacios, R. (2014). *Historia de la República del Perú [1822-1933]*. Tomo 18. Empresa Editora El Comercio.
- Panofsky, E. (1983). *El significado de las artes visuales*. (3.ª ed.). Alianza Editorial.
- Pastor, S. (2019). *Fotografía documental y gestión cultural; lecturas y relecturas de una ciudad que se transforma y adquiere nueva(s) identidad(es). El proyecto La calle es el cielo, fotografía de Daniel Pajuelo*. [Tesis de maestría en Arte Peruano y Latinoamericano, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. [https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/11455/Pastor\\_bs.pdf?sequence=3](https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/11455/Pastor_bs.pdf?sequence=3)
- Pontificia Universidad Católica del Perú. (2016). Archivo fotográfico de Daniel Pajuelo. <http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/daniel-pajuelo/>
- Salkeld, R. (2014). *Cómo leer una fotografía*. Gustavo Gili.

## **Anexos**

### **Entrevistas**

#### **1. Rosa Villafuerte (16 de enero de 2020)**

*¿Cómo conoce a Daniel Pajuelo?*

Llegó a El Agustino por Donato. Por la música nos hicimos buenos amigos y salíamos mucho para tomar fotos o acompañarnos a conciertos de música. Terminó emparejándose aquí en El Agustino. Había tenido una relación con una persona de su escuela con quien había tenido dos hijos. Luego se separó, vino a vivir a El Agustino y tuvo otra hija.

*¿Cuál es el primer recuerdo que tiene de Daniel Pajuelo?*

Recuerdo conocerlo de conciertos, fuimos amigos y nos hemos ido de campamento.

*¿Puede describirlo?*

Yo creo que es una ventaja ser pequeño y tener un tono de piel como la mayoría. Daniel era una persona menuda de pelo corto. No destacaba físicamente, por lo cual le era fácil introducirse en cualquier espacio. Tenía carisma, hablaba lo suficiente para saber que hablabas con una persona inteligente y creativa. No te aturdía, escuchaba más y aprendía para saber lo que le interesaba.

*¿Cómo se desarrolla Daniel en TAFOS?*

Era un tipo discreto, no se jactaba de la fotografía. Creo que fue esa humildad que lo hizo encajar con nosotros. Mucho más adelante nos enteramos de su casa en La Molina. No es que eran millonarios, era de familia trabajadora.

Cuando enfermó, su familia se abrió a la presencia de sus amigos.

#### **2. Raúl Méndez (19 de enero de 2020)**

*¿Cómo llega Daniel Pajuelo a TAFOS?*

Llega con Donato Montero, lo presenta y al toque se enganchó con la idea del taller. Él ya tenía voluntad por ser fotógrafo, lo cual fue interesante, porque nuestra opción de vida no era la fotografía. Muchos éramos de organizaciones sociales. Todos empezamos a convivir con la fotografía.

*¿Alguna anécdota con Daniel Pajuelo?*

Cuando llegó Daniel al SEA, recuerdo haberle dado unos rollos, lo cual lo sorprendió; él no esperaba que le diéramos el material tan fácil. Recuerdo que le di dos o tres rollos, recuerdo claramente su respuesta.

Cuando llega a revelar los negativos, lo hicimos juntos. Le enseñé los químicos preparados; él traía los químicos dentro de bolsas en su mochila. Nos pusimos a trabajar en el revelado, lo recuerdo claramente. Una de sus primeras tomas eran fotos de las escaleras en la calle Machu Picchu. Recuerdo fotos muy específicas de ese rollo. Le pregunté cómo tomó las fotos: lo había hecho solo, subió el cerro San Pedro y bajó por Riva-Agüero. Esa fue la sorpresa. Muchas de esas fotos las usamos más adelante. Retrató cosas importantes, como el tema del agua, los niños. Entendí que ya poseía cierta formación como fotógrafo. Tenía una Rollei 35s que usaba desde hace un tiempo. La manejaba muy bien.

*¿Cómo era Daniel?*

Era de mi talla. Nosotros le decíamos “Chato”. Era un pata que se hacía querer, se daba bien con la gente y no era complicado. Las cosas las decía muy despacio, pero con ironía y alegría de las cosas.

*¿Cómo se desarrolló Daniel en TAFOS?*

Con mucha naturalidad. Él tenía experiencia y voluntad por la fotografía. Era un entusiasta y se apuntaba para las chambas dentro del taller. Después de estar en el taller empieza a estudiar en la Bausate.

Nos conocíamos por parejas. Él salía con Violeta [la madre de sus primeros hijos]; yo salía con Gloria y nos acompañaban unos amigos más. Tomábamos cerveza y los fines de semana solíamos viajar fuera de Lima. Fueron durante esos viajes donde nos hicimos más amigos.

Ya trabajando en TAFOS, comienza a realizar un trabajo más interesante. Se hace un cronograma de cosas que registrar: fiestas patronales, conocer grupos culturales, buscar temas como los bares gay. Pajuelo se dedica mucho a registrar esos lugares, lo que pienso lo hizo entrar en crisis familiar. Logra tener un buen bagaje de fotos que le da su primera exposición personal. Así lo jalen para *El Mundo* y empieza a sonar como fotógrafo.

*¿Cómo fueron sus últimos años?*

Sabíamos que tenía una relación con una amiga de El Agustino, tenía una tercera hija. Nos veíamos recurrentemente; un día lo veo alicaído y me dice que tenía

un problema en el hígado. Luego con los chequeos nos enteramos de que era algo más grave. Fue terrible. Para quienes queríamos a Daniel fue algo bastante doloroso. A pesar de eso, sorprendía la calma de Daniel. Supongo que afectado por dentro, pero no lo expresaba. Era su forma de afrontar las cosas. “Qué se va a hacer”, respondía, lo cual mostraba algo de valentía. Nunca lo vi quebrado. Fue así hasta las últimas, hasta que perdió la vista.

Él tenía un reconocimiento como fotógrafo. Es lo más doloroso, se enferma en su mejor momento. A veces pienso que recién empezaba como fotógrafo. Cuando fallece sus amigos se encargan de que su trabajo sea más conocido; así ha sido y así seguirá siendo.

## **Carlos Germán Belli: un mudo feto habitando un hueco en la periferia**

*Carlos Germán Belli: a mute fetus inhabiting a hole in the periphery*

**Sandro Jaime Castillo Cruz**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

sandro.castillo@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-2657-7652

### **Resumen**

Considerado el poeta vivo más importante de la poesía peruana, la poética de Carlos Germán Belli se caracteriza por sus reminiscencias clásicas y alusiones contemporáneas, que hacen de ella un encuentro siempre desconcertante. Esto ocurre, por ejemplo, con la figura de su locutor. En esa línea, este artículo pretende identificar las características de la representación del locutor en cuatro poemas bellianos: “Segregación N.º 1”, “El valle de heces”, “Sextina primera” y “Yo pese al paso de los años”. Sostenemos que la intención del sujeto lírico de estos poemas es dar cuenta de su trágica unicidad en la sociedad moderna capitalista, que le ha privado de una voz poética, política y lo ha desterrado a habitar los límites de la condición humana.

**Palabras clave:** poesía peruana, poder y logos, neovanguardia, retórica, metáforas orientacionales

### **Abstract**

Considered the most important living poet of Peruvian poetry, Carlos Germán Belli's poetics is characterized by its classical reminiscences and contemporary allusions, which make it an always disconcerting encounter. This occurs, for example, with the figure of his speaker. In this line, this article aims to identify the characteristics of the representation of the speaker in four Bellian poems: “Segregation N.º 1”, “The valley of feces”, “Sextina primera” and “I despite the passing of the years”. We argue that the intention of the lyrical subject of these poems is to account for his tragic uniqueness in modern capitalist society, which has deprived him of a poetic, political voice and banished him to inhabit the limits of the human condition.

**Keywords:** Peruvian poetry, power and logos, neo avant-garde, rhetoric, orientational metaphors

### **Résumé**

Considééré comme le plus important poète vivant de la poésie péruvienne, la poésie de Carlos Germán Belli se caractérise par ses réminiscences classiques et ses allu-

sions contemporaines, qui en font une rencontre toujours déconcertante. C'est le cas, par exemple, de la figure de son interlocuteur. Dans cette optique, cet article vise à identifier les caractéristiques de la représentation du locuteur dans quatre poèmes belliens: "Ségrégation n° 1", "La vallée des fêces", "Sextina primera" et "I malgré le passage des années". Nous soutenons que l'intention du sujet lyrique de ces poèmes est de rendre compte de son unicité tragique dans la société capitaliste moderne, qui l'a privé d'une voix poétique et politique et l'a condamné à habiter les limites de la condition humaine.

**Mots clés:** poésie péruvienne, pouvoir et logos, néo-avant-garde, rhétorique, métaphores orientées.

**Fecha de envío:** 10/9/2022

**Fecha de aceptación:** 12/12/2022

## 1. Introducción

La poesía de Carlos German Belli es perturbadoramente extraña, no solo por los cojos, sordos y mancos que pueblan algunos de sus poemarios, sino por la asociación de opuestos que confluyen en su poética. Así, resulta infrecuente que un poeta posvanguardia haya ido en sentido contrario al estilo de la época: el verso libre, que poetas como Jorge Eduardo Eielson, Alejandro Romualdo y otros de la generación del 50 cultivaron. Belli, por el contrario, optó por refugiarse en la forma, en los heptasílabos, la sextina, y halló en ellos la tranquilidad y seguridad que el verso libre no le ofrecía. A esa suerte de "retorno de lo reprimido" se le debe sumar el uso de un léxico igualmente residual y coloquial, que se contrapone al léxico arcaico de sus muchos poemarios. Este juego de opuestos continúa con el Hada Cibernetica, figura belliana que fusiona —como señala Hill (1985)— la magia de los pueblos del tercer mundo, con la tecnología y la racionalidad de los del primer mundo.

La estética belliana ha recibido la atención de muchos estudios, unos más logrados que otros. Pero ninguno de ellos —probablemente exagere— ha pasado por alto el aspecto sintáctico, que reúne lo arcaico con lo nuevo, lo armonioso con lo grotesco, etc., y ha obviado en cierto modo el estudio del locutor. Si bien algunos autores han destacado el papel del locutor en su intento de dar cuenta de su posición social, económica y existencial en el mundo de la modernidad (singular en su negatividad), este (el rol) aún puede ofrecernos nuevas pistas y asociaciones, entre ellas, con la revuelta: esta como consecuencia del precario lugar que ocupa el locutor y en el que la modernidad capitalista es el responsable. En esa línea,

este artículo pretende ofrecer al lector un panorama de las particularidades de la representación del locutor belliano en algunos poemas de sus primeros poemarios, es decir, queremos descubrir el lugar desde el cual se inscribe el sujeto lírico.

Dado que la poesía se comunica a través de figuras retóricas (o campos figurativos, según Arduini [2000]), el análisis y caracterización de nuestro locutor se concretizará por medio de tres de ellas: la metáfora, la sinécdoque y el símil. En consecuencia, dividiremos esta investigación en cinco apartados: el primero presenta algunas herramientas teóricas con las que vamos a interpretar nuestro objeto de investigación; el segundo analiza el poema “Segregación N.º 1”; el tercero, el título *El pie sobre el cuello*; el cuarto, el poema “Yo pese al paso largo de los años”; y el quinto, la figura del poeta-feto. En el camino, acudiremos a otros poemas con el fin de justificar algunas premisas. Posteriormente, sintetizaremos nuestras conclusiones.

## 2. Las figuras (o cómo se construye el mundo)

A diferencia de la tradición que la antecede, Arduini tiene una particular mirada sobre las figuras. Estas, para el investigador italiano, nos permiten construirnos, relatarnos, además de permitir que el mundo sea conocido, legible. Así, las figuras no son puro revestimiento, sino una vía de acceso de conocimiento del mundo: no dice A en lugar de B; a través de ellas representamos el mundo, “no es una lectura que se superpone a una lectura ya existente sino que es lo que permite una lectura posible” (p. 157).

Para Arduini, no hay un grado cero de significación, por lo que es factible hablar de un lenguaje estándar y otro figurado; la figura, señala, nace por medio de antítesis, inclusiones, etc. Como prueba de la inexistencia de un lenguaje neutro, recurre a la noción busto (recoge el ejemplo de Migliorini), que, como sabemos, se refiere o bien a una parte femenina o a una representación del torso, pero que ha sufrido una constante resemantización: de lugar donde se quemaban los cadáveres a representación de un parte del cuerpo del difunto, pasando por el lugar donde se enterraban a los difuntos (sepulcro).

Ingresando propiamente al espacio de los campos figurativos, el retórico italiano propone el estudio de seis: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis. Sobre la metáfora (que incluye a la catacrexis, símbolo, alegoría, similitud, personificación y parábola), recoge las opiniones del grupo de Lieja, Eco, Bottirolí y Genette, que conciben a la metáfora sobre la base de la semejanza, principio que Arduini —por medio del poema “Vocales” de Rimbaud— cuestiona. La metáfora, afirma, no sustituye, pero sí es una “modalidad autónoma, un universal de la expresión” (p. 109).

En cuanto al campo figurativo de la metonimia, se suma a la idea de Bottioli, quien vincula a esta figura con la contigüidad, criterio que se manifiesta en las siguientes tipologías: causa-efecto, efecto-cause, materia-objeto, concreto-abstracto, marca-producto, autor-obra, etc. No obstante, Arduini cuestiona la idea de sustitución de la metonimia, para definirla como expresión de “una relación de contigüidad entre dos significados para crear un tercero” (p. 113). La metonimia no es solo una descripción diferente de una realidad objetiva: crea otra realidad.

Emparentada con la metonimia, la sinécdoque tampoco se define a partir del par propio/impropio, como la había definido Bottioli. No hay tal sustitución de un término por otro; la sinécdoque es la “única manera, la original, de expresar una realidad que de cualquier otra forma la ignoraríamos” (p. 116). Se presenta una sinécdoque en las relaciones de tipo la parte por el todo, el todo por la parte, el género por la especie, etc.

El siguiente campo figurativo es la antítesis, recurso dialéctico que se fundamenta en las contradicciones que rodean a nuestro mundo y que el común de la gente trata de ocultar. En otros términos, la antítesis se puede definir como la oposición entre dos elementos que se oponen semánticamente. Este campo figurativo incluye a la negación, la inversión, la ironía, el oxímoron y la paradoja.

La elipsis —que incluye a figuras como el silencio, la objeción, la reticencia, la perífrasis, el eufemismo y la elipsis propiamente dicha— se refiere a las ideas suprimidas del texto. La repetición, finalmente, agrupa a diversas figuras, como la amplificación, el clímax, el quiasmo, la anáfora, el polisíndeton, la paronomasia, etc. Esta figura, sostiene Arduini, no es un suplemento banal que busca el ornato formal, sino que es una generadora de sentido.

Por otro lado, Lakoff y Johnson (1986), desde la lingüística cognitiva, conciben a la metáfora de manera distinta a cómo la retórica tradicional la había considerado, esto es, como un elemento ornamental que se adhiere al lenguaje con el fin de embellecer la palabra; para estos autores, la metáfora es inherente al lenguaje, aunque el común de las personas no se dé cuenta de ello.

Lakoff y Johnson clasifican las metáforas en estructurales, orientacionales y ontológicas. Sobre la primera señalan que son aquellas en las que una actividad o experiencia se piensa en términos de otra. Pensemos, a modo de ejemplo, en la expresión “un discurso es un tejido”, en la cual el discurso se piensa a modo de tejido: “sus ideas están bien hilvanadas”, “perdió el hilo argumental”, etc.

A las segundas las definen como las metáforas que están organizadas tomando como referencia la orientación espacial arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico. Expresiones metafóricas del tipo “Está con los ánimos en el suelo” están organizadas en la metáfora de especialización



arriba-abajo (feliz es arriba y triste es abajo). Destacan de este tipo de metáforas su base en la experiencia física y cultural. Nuestro ejemplo citado tendría como justificación física la postura que adquiere la persona cuando se muestra alegre (erguido, con los brazos en alto) o triste (inclinada, con la cabeza baja). No obstante, recalcan que aun cuando las oposiciones polares son de tipo físico, las metáforas que se construyen sobre ellas son culturales, es decir, pueden variar.

Las ontológicas, por su parte, también parten de la experiencia, pero en estos casos tales conocimientos previos sirven para tratarlas como objetos o sustancias, ya sea para categorizarlas, agruparlas o cuantificarlas. Los autores toman como ejemplo el alza de precios, que se puede metaforizar como un ser a través del nombre *inflación*: “Hay que combatir la inflación”. Este proceso nos permite, según expresan, ver a un concepto abstracto en términos más o menos concretos, lo que nos ayudaría a cuantificarlo, identificar un aspecto, etc.

### 3. Un hueco en la periferia

Un valle de heces, una playa sin arena, mar y peces y un hueco hondo —que nos remiten al exceso y lo maloliente, lo estéril y la profundidad, respectivamente— son las metáforas a las que el sujeto belliano acude con un mismo fin: retratar su condición en el mundo de mediados del siglo XX, que bien se puede trasladar a los momentos actuales. Valle, playa y oquedad han sido poetizados en diferentes poemarios, lo cual coincide en lo que la crítica ha señalado sobre la poética belliana; a saber, su unicidad temática, que se reitera en poema tras poema. Así, por ejemplo, el poema “Segregación N.º 1” (*Poemas*, 1958) es significativo no solo porque reúne los tópicos bellianos más recurrentes —como el poder, la injusticia social, etc., que luego veremos en otros poemarios—, sino, además, porque identifica a los responsables de su precariedad: los jefes y al modelo económico implicado:

Yo, mamá, mis dos hermanos  
y muchos peruanitos  
abrimos un hueco hondo, hondo  
donde nos guarecemos  
porque arriba todo tiene dueño,  
todo está cerrado con llave.  
(Belli, 1958)

Al igual que otros poemas, la estrategia retórica que emplea el autor implicado en estos versos, en su propósito persuasivo de representar la asimetría económica entre dos grupos humanos, es el de comparación, y a partir de ello se despliega una serie de figuras retóricas que buscan graficar de múltiples maneras la desigualdad entre dos grupos sociales y la precariedad de uno de ellos. Así, el poema acude a

una metáfora orientacional del tipo arriba-abajo para describir dos espacios: un arriba, en el que se encuentran los dueños (los que detentan el poder y el control) y, por oposición, un abajo en el que se ubica el poeta, quien deja en claro su precariedad y la de los suyos, y la posesión total de los otros, a través de la repetición de los términos *hondo, hondo, y todo, todo*, respectivamente, esto es, el vacío en uno, y la completitud en el otro. Empero, a esta doble reiteración debemos añadir el de un significante “vacío”: nos referimos a la letra *h* y su mudez, tanto del sustantivo hueco como de su adjetivo hondo. En ambas palabras, la *h* es un significante que no aloja a ningún sentido (un significante sin voz). Así, no solo hay oquedad en el hueco, en lo material, sino también en el lenguaje, como veremos más adelante.

Ahora bien, la oquedad, a decir del poeta, es un espacio de cobijo; sin embargo, esta, lejos de proteger al locutor, limita sus movimientos; en ella, los sujetos se mueven, pero no caminan (Hill, 1985, p. 43), a diferencia de los de arriba, que habitan sobre la tierra, el llano, y pueden desplazarse sin ninguna dificultad (sin tropezón alguno porque los huecos están llenos... de muchos peruanitos). Si el hueco implica un vacío, el llano supone lo lleno; en cuanto al adverbio *todo*, su reiteración no es gratuita. Si vemos a la totalidad como un círculo, la primera alusión abre el círculo (“todo tiene dueño”), y la segunda la cierra en el mismo punto en que se abrió (“todo está cerrado con llave”). Sin embargo, como todo Otro, este es no-completo, por lo que siempre hay algo que cae de él, que se escabulle a toda prisa a través de la fisura: el objeto a lacaniano: los cientos de peruanitos, o, como veremos más adelante, los cojos, bizcos y mancos que pueblan el arisco valle, y que como todo real “hacen agujero” en las redes simbólicas que estructuran lo que llamamos la realidad. El hueco posibilita la existencia del sujeto lírico: sin hueco no hay sujeto (recordemos que el agujero en el nudo borromeo forma parte de la estructura; sin agujero no hay nudo). Así, ese hueco de lo real en el que habita el objeto a (los peruanitos) es lo único propio que posee el sujeto lírico; aquello que el Otro no puede privarlo, es irónicamente un vacío, la nada.

Esa posesión de la totalidad no solo se refiere a los bienes físicos, sino incluso a la naturaleza misma que, irónicamente, tiene dueño: la sombra de un árbol, las flores, el agua:

todo está cerrado con llave,  
sellado firmemente,  
porque arriba todo tiene reserva:  
la sombra del árbol, las flores,  
los frutos, el techo, las ruedas,  
el agua, los lápices  
(Belli, 1958)

Empero, además, los de “arriba” han encerrado todo bajo llave, metáfora que delimita el espacio público del privado, o de dos modos de entender la sociedad en términos económicos. Así, este dispositivo se contrapone a las sociedades no-capitalistas, en las que la naturaleza no tiene dueño. Si la llave impide el acceso de otros no deseados, ¿quiénes son estos no deseados en estos versos? Los cientos o miles (o tal vez millones) de peruanitos que trajinan todo el día y cuya única propiedad es el hueco hondo que cavan con el fin de protegerse.

Por otro lado, la sombra de un árbol a la que alude el poeta está muy conectada con el tiempo del disfrute, de la contemplación, en buena cuenta con el ocio, y de la que carece el sujeto lírico. Irónicamente, para el poeta la única sombra de la que se puede proveer es del hueco hondo, hondo que ha cavado.

Pero no solo está ausente de aquello, sino también del poder de la escritura. El lápiz es metonimia del acto de la escritura, y es el instrumento que cierra la enumeración iniciada en árbol. Entiéndase, entonces, que el poeta está privado tanto de la naturaleza propiamente dicha (el árbol y sus frutos) como de aquello que deriva de esta, y de su tecnología (porque la privación del lápiz no solo es del objeto, sino también de la tecnología, que hace de un objeto, un instrumento). Sin embargo, la privación del lápiz no solo es privación del ocio creativo, de la naturaleza y su tecnología, sino también del poder que a través de él se puede ejercer: el poder de cuestionar, y, en última instancia, del derecho a la educación.

La alusión a las ruedas, por otra parte, remite tanto a la posesión de los vehículos —síntoma de modernidad y en consecuencia de tecnología—, como a la idea de libertad de desplazamiento. Si bien en las culturas occidentales capitalistas la libertad es uno de sus más elevados valores, en la práctica parecería que esta es solo el privilegio de quienes no tienen el deber diario de trabajar para sobrevivir; esto es, de aquellos que andan por puro placer, frente a otros que apuran el paso para llegar a tiempo a uno de los síntomas de nuestra modernidad: el trabajo capitalista.

Así, mientras los que se hallan arriba son dueños de lo material y los “aparatos ideológicos” (Velásquez, 2016, p. 111) —y, por tanto, lo tienen aparentemente casi todo, y pueden escribir, cantar y bailar—, los de abajo carecen de todo aquello:

y optamos por hundirnos  
 en el fondo de la tierra,  
 más abajo que nunca,  
 lejos muy lejos de los jefes,  
 hoy domingo  
 lejos muy lejos de los dueños

entre las patas de los animalitos,  
porque arriba  
hay algunos que manejan todo,  
que escriben, que cantan, que bailan,  
que hablan hermosamente,  
y nosotros rojos de vergüenza,  
tan sólo deseamos desaparecer  
en pedacititos.  
(Belli, 1958)

Si la escritura, el canto y el baile implican un goce del cuerpo, el habla (el lenguaje) es el medio por el cual las necesidades y demandas transitan; hablar hermosamente es, entonces, hacer del lenguaje un instrumento tanto referencial como poético. El poeta, creemos, tiene lo primero, mas no lo segundo: es un sujeto sin goce en la voz. El locutor puede dar cuenta de su realidad externa, de aquello que lo rodea, pero no puede hacer de una rudimentaria palabra una hermosa metáfora. Su vergüenza, entonces, es la consecuencia de su condición en el mundo moderno: su escritura, canto, baile y habla es puramente funcional. Ahora bien, hablar hermosamente implica también un decir y ser escuchado. Empero, nada de ello puede hacer el poeta: él solo puede hablar para quejarse de su dolor, y sin que ello presuponga que su mensaje sea oído.

Si en “Segregación N.º 1” se usó el hueco como metáfora del espacio en que habita el yo poético, en el quinto poema de *¡Oh hada cibernética!* (1962) se recurre a un valle de heces:

En este valle de heces no finible  
véome que soy zaguero  
de canillas, de cuero, de garguero;  
mas hartóme de contento  
al tener menos lazos, menos peso,  
menos días por delante.  
(Belli, 1962, p. 15]

El primer verso recurre a una metáfora que nos recuerda el valle de lágrimas, pero a diferencia de esta, el valle de heces contrapone dos imágenes a través de la antítesis: un valle, que nos remite a la vastedad y a la naturaleza, y heces, esto es, desechos humanos; o aquello que tiene vida (y es generadora de vida en tanto es fuente de alimento para otras formas de vida) frente a lo que carece de ella (o restos degradados de otra forma de vida). Además, del primer semema derivan

los semas color y olor: el verdor de la naturaleza y el aroma de las plantas, y del segundo, también color y olor, pero referidos a la oscuridad y la hediondez. Esta contraposición de colores y olores nos habla de la experiencia de vida del sujeto lírico, y una lectura sobre la naturaleza: esta ha sido invadida por los desechos (tanto en su sentido literal como figurado) de la modernidad-capitalismo, lo que nos recuerda la lucha constante de la modernidad, lo nuevo, por no dejar restos de lo natural, lo viejo, o la lucha entre cultura y naturaleza. Así, el valle de heces es el de los desechos materiales del capitalismo, pero también de los cojos, mancos y tuertos: los desechos humanos que Bauman nos contaría 50 años más tarde. No obstante, la tragicidad del locutor no solo se muestra por el putrefacto valle en el cual habita, sino también porque este no tiene fin visible, lo que agudiza su frustración y dolor.

Por otro lado, a la metáfora orientacional arriba-abajo de “Segregación N.º 1”, se opone esta vez la de atrás-adelante, y en la que el poeta se encuentra —¡para variar!— en la parte posterior. El término *zaguero*, recordemos, es una expresión típica en el ámbito del fútbol y corresponde al futbolista que juega en la zaga, es decir, en la parte posterior, y cuya función es defender y rara vez atacar, por lo que suele ser una de las posiciones menos valoradas por los futbolistas y por el público, que recuerda más a los que hacen goles que a quienes los impiden. Así, mientras uno se define por su pasividad, el otro lo hace por su actitud activa; mientras este recibe loas por un gol, el otro recibe insultos por un autogol.

Esta metáfora del poeta-zaguero, por otro lado, no está exenta de poder. Ser defensa o arquero son las posiciones a las que los niños poco habilidosos suelen estar destinados por sus compañeros con mayores recursos futbolísticos, quienes, además, son los que “arman” el equipo, y deciden quién juega y quién no. Si adelante se ubican los habilidosos (los que deciden por los demás), atrás se encuentran los “defectuosos”, los que nunca saben para qué equipo van a jugar, pero sí que lo harán o de arquero o de zaguero. Ahora bien, ¿en qué aspecto el poeta se siente relegado? El tercer verso es bastante claro al respecto. Las canillas es una metonimia de las piernas, de la movilidad; el garguero, del cuello, de la voz; y el cuero, del tono de piel. Así, nos encontramos con un poeta sujeto a algo (lo que limita sus movimientos), de precaria voz y racialmente distinto de los que “juegan arriba”.

Asimismo, esta vez el antagonismo no se establece entre él y el amo, sino entre otros semejantes a él, que habitan igualmente el pútrido valle belliano. Como ya lo habíamos señalado en párrafos anteriores, hay una pulsión del sujeto lírico en demostrar la singularidad de su dolor y su condición; si bien hay otros que como él habitan ese hueco en la naturaleza que supone el valle de heces, él es único porque se halla en una peor situación que otros: al final de entre tantos cojos y mancos. En efecto, la poética belliana, entre otras singularidades, recurre

a la comparación como estrategia para destacarse en su negatividad. No solo se compara con aquellos que tienen verdadero poder, sino con otros (incluido su hermano) que al igual que él se hallan en un inhóspito valle, pero mejor situados. En esa línea, se encuentra el poema “A la zaga”, el cual da luces sobre la ideología belliana en relación con el poder: no hay un solo amo, esto es, los únicos amos no son los jefes capitalistas, también los hay pequeños:

¡Oh Alfonso!, desde feto ya otros fetos,  
Por quítame esas pajas tal ahora,  
Con su innato poder te avasallan;  
y, en verdad, yo al primer lustro siquiera  
llegar pude y la hazaña coronar  
de ser de los menores amo dulce;  
mas pasando los años me he quedado  
a la zaga, ¡oh hermano!, y ya a tu par,  
codo a codo, pie a pie, seso a seso,  
hoy me avasallan todos y amos tengo  
mayores, coetáneos y menores,  
y hasta los nuevos fetos por llegar  
a esta boca de lobo niquelada  
(Belli, 1964)

El interlocutor de este poema, el hermano Alfonso, es utilizado por el locutor para graficar el grado de sometimiento en el que este se encuentra, considerando la invalidez del hermano. Si este es sometido por los fetos, y el poeta, en algún momento un buen amo, se encuentra en la misma condición humana que Alfonso, es el poeta quien se ve superado en su precariedad. Es más, mientras que a Alfonso lo superan fetos constituidos, nuestro poeta es superado incluso por fetos por llegar.

Retomando la metáfora del valle de heces, y en contraposición a los “amos” que habitan un espacio idílico, el poeta habita un vacío: su espacio es un hueco en la naturaleza en el que nada puede florecer y por tanto ofrecer. Recordemos que el hueco hondo, hondo que cava el sujeto poético está privado parcialmente del sol que hace florecer las plantas, al tiempo que está saturado de exceso de humedad, que pudre las semillas.

Al valle de heces, hay que sumarle otro espacio vacío, vacío que habita: “playa sin arena, sin mar, sin peces, / do me hallo mal mi grado” (Belli, 1962, p. 12), verso que pone en juego la figura retórica de la ironía. Esta re-significación de los conceptos es un fiel reflejo de las contradicciones de los tiempos actuales, en el que “todo lo sólido se disuelve”.

Así, el hueco hondo, el valle de heces y la playa sin arena, mar y peces —los espacios físicos que habita el poeta— están caracterizados por su infecundidad, uno por su exceso de humedad, el otro por la demasía de desechos orgánicos, y el último por la falta del medio natural de la vida marina. De este modo, el poeta, utilizando otra metáfora para representar la precariedad del sujeto, habita un hueco en la periferia.

#### 4. Una muda voz bajo los pies de un rollizo amo

El análisis de “Segregación N.º 1” nos permitió reconocer la verticalidad del poder que unos pocos ejercen sobre otros muchos, y cómo ello se ve reflejado en las limitaciones del poeta en el uso poético del lenguaje. El análisis de *El pie sobre el cuello* (1964) nos servirá para graficar que la precariedad del sujeto ahora está ligada a la función referencial del lenguaje, y también a caracterizar las singularidades de su alocutario.

La sinécdoque empleada en el título del poemario *El pie sobre el cuello*, además de la orientación arriba-abajo (arriba: pie; abajo: cuello), acude a otra oposición: la verticalidad con que se ejerce el poder (de arriba-abajo) frente a la horizontalidad de quienes la padecen.

La fortaleza del pie representa a las élites que ejercen poder, y la delicadeza del cuello, a los desvalidos como el poeta (o los muchos peruanitos que habitan en un hueco). Ahora bien, ¿qué tipo de poder es el que representa este título? El cuello está en el lugar de la voz, por ser el canal físico que permite la articulación del lenguaje oral (el cuello como sinécdoque de la voz), mientras que el pie, la censura de los que poseen el control del poder. De este modo, la única voz que podría emitir el sujeto lírico es la de pena y dolor, propia de seres inferiores:

Pues la voz es signo del dolor y del placer, y por eso la poseen también los demás animales, porque su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer e indicársela unos a otros. Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer, él solo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto (Aristóteles, 1988, p. 51).

De este modo, el sujeto lírico del pie sobre el cuello ha sido animalizado, reducido a una pura emisión de significantes vacíos, a un cuerpo sin voz, sin logos y por tanto sin acto político, puesto que “El destino supremamente político del hombre queda atestiguado por un indicio: la posesión del logos, es decir de la palabra, que manifiesta, en tanto la voz simplemente indica. Lo que manifiesta la palabra, lo que hace evidente para una comunidad de sujetos que la escuchan, es lo útil



y lo nocivo y, en consecuencia, lo justo y lo injusto” (Rancière, 1996, p. 14). En el fondo, dice Mladen Dolar (2007), Aristóteles opone dos formas de vida: una reducida a la animalidad, y otra habitada por la comunidad, la vida política (p. 30).

Así, una voz sin logos —que solo emite sonidos guturales de sufrimiento debido al rollizo pie del amo— no puede servir para discernir lo correcto de lo incorrecto, lo justo de lo injusto, porque un grito lastimero expresa un dolor; pero no una disconformidad. De este modo, ¿qué rol político puede cumplir quien solo emite ruidos (*phone*) y no palabras (*logos*)?

Esta idea de censura continúa en los primeros versos de “Sextina primera”:

Ya sordo, manco, mudo, tuerto, cojo  
con el chasis yo vivo de mi cuello  
bajo el rollizo pie del hórrido amo...  
(Belli, 1964, p. 17)

A diferencia de los ayes de dolor del cuello bajo el pie, la mudez es irrecuperable y, por ello, aunque menos grotesco que la sinécdoque del título, es peor que un cuello apretujado entre la bota y el suelo, puesto que la mudez anula la voz política, dado que esta es enteramente oral y pública, razón por la cual correlacionamos el par buen orador-buen político, lo que supone que sin el soporte de la voz no hay acto político.

Así, dos quedades se expresan en el lenguaje del sujeto belliano: la de la función poética del lenguaje y la voz política. Pero la voz no solo es soporte del logos, también es portadora de goce, a través del canto, por ejemplo, y, en tal razón, portador de la feminidad (Dolar, 2007, p. 58). Por otro lado, los labios del mudo solo sirven para cubrir una necesidad (alimentarse), pero no para transmitir una demanda del amor ni generar en su interlocutor los afectos que solo las palabras generan a través del ritmo, entonación y melodía, es decir, del poder de enamorar a través de la belleza de la voz, de su “textura”. La mudez, empero, no solo es un robo del acto político, del goce del canto y los afectos, también lo es de la identidad, de aquello que singulariza al sujeto: “La voz es como una huella digital, reconocible e identificable al instante” (Dolar, 2007, pp. 34-35).

A la mudez del sujeto lírico, le acompaña un oído que no escucha, un ojo que no ve, un miembro que no palpa y otro que no anda, lo que hace de este sujeto el paradigma de la precariedad política, social y humana, puesto que está privado del derecho a opinar y cuestionar, de oír, de ver y de andar por sus propios caminos (salvo los que lo conducen al trabajo); es un ser incompleto. La figura abyecta del sordo, manco, mudo, tuerto y cojo expresa, además, una gran verdad que recién descubrimos: el capitalismo moderno agota a los sujetos independientemente de



su lugar en lo social y en lo económico. Así, todos estamos obligados a participar de él y trabajar para él, ya sea como obrero, profesional o funcionario: nadie puede escapar del goce de la modernidad capitalista. Aunque parezca atrevida la conclusión a la que estamos llegando, esto es, correlacionar al sujeto abyecto con el modelo económico de la modernidad, la figura del chasis es crucial en la justificación de lo dicho, puesto que este es un pequeño guiño al modelo fordista. De este modo, el poema pretende dar cuenta de la transformación que la industria moderna ha originado en el sujeto, cuyo esqueleto parece ser más el chasis de un viejo auto.

Esta idea de lenguaje y acto político-poético también es abordada en el poema “El cráneo, el árbol, los plagios”:

Un cráneo arbolado  
o un árbol craneal,  
tal es lo que quiero,  
para poder leer  
mil libros a la vez;  
(Belli, 1964, p. 37)

Este deseo del poeta —de tener un cráneo que le permita leer mil libros a la vez— se vincula a la necesidad de recuperar el tiempo perdido, uno de los tópicos preferidos en la obra de Belli:

un árbol con cráneos  
sobre cada rama,  
y en el seno hambriento  
de cada cráneo romo  
un bolo alimenticio  
armado de plagios,  
mas de plagios ricos.  
(Belli, 1964, p. 37)

El plagio es irónicamente uno de los deseos del poeta. ¿Por qué el sujeto lírico buscaría un cráneo lleno de plagios, que supone la anulación de la creatividad? En verdad, el poeta no aspira al plagio o a un rico plagio, pero al parecer es lo único a lo que puede aspirar en su sociedad. Así, en vista de que el poder (a través del trabajo capitalista) le ha privado del tiempo para el ocio de la lectura y de la originalidad poética (premisa que justifiaremos en los siguientes apartados), solo desea un rico plagio. Si bien se puede objetar la idea de precariedad del tiempo como razón del deseo del árbol craneal, la línea argumentativa de los poemas estudiados

apunta a ello, más aún si nos percatamos de que el poema que antecede a “El cráneo, el árbol...” alude al paso del tiempo.

Por otro lado, la alusión al plagio no está exenta de su relación con la libertad de opinión, del ejercicio de ser escuchado. Si entendemos al plagio como la repetición que hace A de lo dicho por B, y por tanto de la nula originalidad de A, veremos en este a un mero repetidor de lo que otros dicen: son otros los que hablan por él; este hace suya una voz que no le corresponde porque no puede ejercer la propia. Así, A es un simple “amanuense” de la voz política y poética de B. Ahora bien, la ironía puesta en el adjetivo *ricos* nos permite darnos cuenta de lo que verdaderamente quiere el poeta: no un cerebro armado de ricos plagios, sino uno que pueda pensar libremente, uno que disponga del tiempo para el goce del ocio de la lectura.

Un lector de Spivak (2009) habrá notado el uso de la hipótesis central que se desarrolla en el ensayo ¿Puede hablar el subalterno?, en nuestro análisis. Justificamos este uso en tanto el sujeto poético que se presenta en muchos poemas bellianos encaja perfectamente en la noción de subalterno, entendida como aquel individuo que no pertenece a la élite socioeconómica, y habla para no ser oído por quienes ostentan el poder. Así, podemos clasificar a nuestro locutor, en cuanto voz, de dos maneras: un mudo sin logos y por tanto sin voz política y poética, y otro, con voz, pero repetidor de la de otros, los que tienen el poder. En consecuencia, ¿puede hablar un mudo y si lo hace, desde dónde habla?

## 5. El locutor poético: cual un ser fetal

Además del sujeto fracturado de “Sextina primera”, el poeta belliano recurre a otra figura para capturar lo real de su condición: la del poeta-feto. Al poeta que cae sin rumbo desde lo alto del monte, al manco, mudo y cojo, se le suma la del ser indefenso que depende de otro:

Yo pese al paso largo de los años  
Aún hállome en cuclillas,  
Cual si fuera un flamante ser fetal,  
En tanto que en vosotros  
¡Qué de alturas, qué de pesos, qué de ocios!;  
Mas os digo que cuando al fin no existan  
En los valles del orbe  
Estos chiles, perúes o ecuaadores,  
Que miro y aborrezco,  
Nadie habrá entonces en fetal postura  
Sobre el ya liso suelo.  
(Belli, 1960)

Al igual que en “Segregación N.º 1”, el poeta recurre a la comparación entre un “yo” y un “vosotros” como estrategia retórica. Este contraste pone en juego lo efímero frente a lo tangible, lo que aún no es frente a lo que tiene tamaño, forma y peso, es decir, uno es un ser en potencia (no-ser) y el otro es ser en acto. Inicialmente, el poeta recurre a la metáfora orientacional agachado-erguido para contrastar su situación (los agachados), enunciado desde la primera persona, frente a un vosotros (los erguidos). De esta imagen inicial del poeta en cuclillas, que transmite la idea de sumisión y pequeñez, el poeta pasa a la del feto, que asimila los semas que derivan de aquella e incorpora otros más. Así, el locutor acude a una nueva figura para graficar su indefensión y precariedad: el símil, figura que se repetirá en otros versos, y que en este alude no solo a la disposición del cuerpo-feto, sino a su condición neonatal: la dependencia ante otro (la madre), por un lado, y la situación liminal entre el ser y no ser, esto es, entre un ser vivo y un no nacido; es más, repárese en el uso del adjetivo *flamante* (“nuevo en una actividad”). Así, no estamos ante un feto ya constituido plenamente, sino en uno que apenas acaba de serlo, lo que agudiza la fragilidad del locutor. Esta figura del sujeto = feto y otras tienen el propósito de graficar la condición patética del poeta en comparación con otros sujetos.

El propósito, como ya lo decía Marcos Matos (2006), es dejar en claro que no hay un ser más desvalido que él, que su singularidad se debe a su desamparo absoluto. Así, ser el peor de todos es una forma de individualización (Cisneros, 1967), de obtener su ser por medio del fracaso y la postergación, dado que la vía del éxito le está negada (Higgins, 1994, p. 106). En términos lacanianos, diríamos que el sujeto belliano (al menos, el de los primeros poemarios) intenta a toda costa traer lo real de su condición en el mundo —develar lo real que habita en este y en él—, y para ello se sirve de una serie de metáforas y otras figuras (habitando un hueco, sufriendo el rollizo pie del amo o rodando cuesta abajo), cuya finalidad, insistimos, es revelar su precario lugar en una sociedad injusta y privativa de goce, al menos para él. Sin embargo, nada de esto es posible, puesto que toda representación atraviesa los códigos del lenguaje (recuérdese que lo real, lo imaginario y lo simbólico forman un nudo), razón por la cual nuestro locutor reitera de muchas formas su lugar en el mundo moderno. Así, cada poemario es un vano intento de representarse en su dolor.

## 6. Conclusiones

1. Además de acudir a la comparación entre un yo (el locutor) y un ustedes (un rollizo amo) para graficar la asimetría entre dos grupos humanos: el poeta y muchos peruanitos, que están privados de muchas cosas materiales y no materiales, y los jefes, que ostentan el poder y pueden, ellos sí, cantar bellamente,

hablar hermosamente y gozar del ocio en toda su extensión, el yo lírico de los poemas estudiados acude a variadas figuras retóricas con el fin de representar la unicidad de su padecimiento, y con ello su lugar en el mundo moderno.

2. A través de la metáfora del hueco hondo, además de la metáfora orientacional arriba-abajo, el locutor da cuenta de su precariedad humana y de las injusticias que padece, pues mientras hay quienes lo tiene casi todo, otros tienen casi nada. Esto incluye la imposibilidad de transformar el lenguaje referencial (denotativo), en otro connotativo, puramente estético.
3. La metáfora “valle de heces”, por otro lado, deja el nosotros del “hueco hondo” y se singulariza en el yo. Por medio de esta figura, el locutor comunica su funesto lugar en el mundo: a la zaga de ese pútrido valle. Con ello, el poeta quiere dejar en claro la unicidad de su condición.
4. La sinécdoque del título *El pie sobre el cuello* grafica la situación de aquellos que, como él, tienen anulada la voz, y con ello el logos, el canto y la identidad, pues el pie de los amos aprieta el delgado cuello de los desvalidos. De este modo, del apretujado cuello solo pueden aparecer gritos de dolor, y no melodía, ritmo o logos.
5. El poema “Yo pese al paso largo de los años” recurre al símil para representar al locutor. Este, en efecto, se compara con la figura del feto, pero no cualquiera, sino uno que recién acaba de serlo. El propósito del yo lírico, al igual que en otros poemas, es hacerse ver como un sujeto singular en su dolor, pues ¿quién puede ser más indefenso que un feto que recién acaba de serlo?

### Referencias bibliográficas

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Aristóteles (1988). *Política*. Introducción y notas de Manuela García Valdés. Gredos.
- Belli, C. G. (1958). *Poemas*. Edición del autor.
- Belli, C. G. (1960). *Dentro & fuera*. Ediciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes.
- Belli, C. G. (1962). ¡Oh hada cibernética! Rama Florida.
- Belli, C. G. (1964). *El pie sobre el cuello*. Ediciones de La Rama Florida.
- Cisneros, A. (Enero de 1967). Por el monte abajo. *Amaru*, (1), 89-92.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Manantial
- Higgins, J. (1994). No me encuentro en mi salsa: alienación y poesía en Carlos Germán Belli. En M. A. Zapata (ed.), *El pesapalabras: Carlos German Belli ante la crítica* (pp. 87-117). Ediciones Tabla de Poesía Actual.
- Hill, W. N. (1985). *Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli*. Pliegos.

- Lakoff, G. y Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- Martos, M. (2006). Tradición y modernidad en la poesía de Carlos German Belli. *Bira*, (32), 263-277.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión.
- Spivak, G. (2009). ¿Pueden hablar los subalternos? Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- Velásquez, F. (2016). Eléctrico seso, casto antídoto: el *Hada cibernética* de Carlos Germán Belli. En L. Correa-Díaz y S. Weintraub (eds.), *Poesía y poéticas digitales / electrónicas / tecnos / new-media en América Latina: definiciones y exploraciones*. Universidad Central.



## **Debate y vigencia del concepto de alienación en la discusión de la ontología, política, ideología y hombre en relación con la filosofía política contemporánea**

*Debate and validity of the concept of alienation in the discussion of ontology, politics, ideology and man in relation to contemporary political philosophy*

**Jair Andre Mateu Hurtado**

jair.mateu@unmsm.edu.pe

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

ORCID: 0009-0005-8522-0946

### **Resumen**

El artículo tiene por finalidad mostrar la vigencia y plantearse nuevas lecturas y perspectivas sobre el fenómeno de la alienación en el ser humano, partiendo desde la posición del hombre como especie humana en la naturaleza y la sociedad donde vive. En cuanto a la novedad que tiene preocuparnos por ello, podríamos decir que la antropología se ocupa del tema, pero ello sería, a mi consideración, limitar el problema a un campo en que no solo se manifiesta la alienación. Se requiere más bien diversificar los ámbitos donde está inmerso el tema a tratar, desde el enfoque de la filosofía como eje totalizador de las experiencias y conocimientos humanos. Por ello, es necesario recurrir a los clásicos que han abordado el asunto, las investigaciones que se han hecho y los debates que va a generar el término *alienación* en la filosofía política contemporánea. ¿Es posible hablar del tema en las sociedades actuales? ¿Qué profundidad y relevancia debe tener en el hombre?

Mi criterio de investigación y el análisis que desarrollo acerca de la discusión ontológica, política, ideológica y humana, sobre la concepción que trato de sustentar, se refiere a la vigencia del sentido de alienación, que está comprometida con el ser genérico del hombre, con su historia y su liberación. La posibilidad de plantearse nuevamente este problema es lo que me interesa, buscar la autorrealización, superación y emancipación del ser humano, como sujeto precario, débil y ser emergente en constante creación, desarrollo y afirmación de su género. Es el hombre el que construye, crea y forja su destino, su desarrollo material y espiritual. Pero este ha sido alienado, enajenado y sometido por las sociedades donde existe la división del trabajo y la propiedad privada de los medios de producción. Es ahí donde se asume el reto de volver a la teoría de la praxis de la revolución.



**Palabras clave:** alienación, enajenación, hombre, filosofía política, autodesarrollo, individuo, superación, liberación, emancipación, sociedades capitalistas, medios de producción, ser emergente, humanismo

### **Abstract**

This thesis aims to show the validity, consider new readings and perspectives on the meaning, concept of the phenomenon of alienation in the human being. Starting from the position of man as a human species in nature and the society where he lives. What a novelty it may have to worry about it, we can say that anthropology deals with it, this would be, in my opinion, limiting the problem to a field in which alienation is not only manifested. It is rather to be able to diversify the areas where the subject to be treated is immersed, from the approach of philosophy as the totalizing axis of human experiences and knowledge. That is why the need to resort to the classics that have addressed the subject, the research that has been done and the debates that the term alienation will generate in contemporary political philosophy, it is possible to talk about it in today's societies, how deep and relevance must have in man.

Likewise, to consolidate my research criteria and the analysis that I develop on the genealogy, ontological, political, ideological and human discussion on the conception that I try to support. Which is the validity of the sense of alienation in my search and philosophical contribution, it is committed to the generic being of man, with his history and with his liberation. The possibility of considering this issue again is what interests me, seeking the self-realization, overcoming and emancipation of the human being, as a precarious, weak subject and who finds himself as an emerging being in constant creation, development and affirmation of his gender. It is man who builds, creates and forges his destiny, his material and spiritual development. But this has been alienated, alienated and subjected by societies where there is a division of labor and private ownership of the means of production. It is there where the challenge of returning to the theory of the praxis of the revolution is assumed.

**Keywords:** alienation, alienation, man, political philosophy, self-development, individual, overcoming, liberation, emancipation, capitalist societies, means of production, emergent being, humanism

**Fecha de envío:** 09/10/2022      **Fecha de aceptación:** 10/12/2022

## 1. Discusión en la ontología

Para entender el tema que nos planteamos, empecemos por abordar el término *ontología*, que es el estudio o investigación que se tiene por el ser o ente social en un espacio y tiempo determinados. El tema a tratar nos lleva a discutir sobre el fenómeno social de la alienación, que repercute en el ser humano en varios aspectos de la vida, en las distintas variantes, como ente y ser, en su desarrollo en sociedad. De esta forma, los planteamientos nos conducen por la discusión que se tiene del término *alienación* y si este actualmente nos genera nuevos espacios de diálogo y apertura con los cambios del presente estudio.

En esa línea, el filósofo húngaro Georg Lukács (2013) nos dice sobre el ser social:

un complejo de complejos; un ser que instaure relaciones complejas con todas las otras formas de ser. Esta complejidad se puede volver en contra del hombre, alejando a este de la pertenencia al género; pero no puede cancelar la existencia de tal genericidad. El hombre se encuentra siempre, en el curso de su historia, en tensión continua con tal genericidad, sufriendo o evitando las distorsiones o alienaciones que lo apartan de ella, y liberándose de ella para reconciliarse consigo mismo, con vistas a perfeccionar la propia personalidad (p. 15).

Aquí vemos que la alienación está presente en distintas maneras en el ser humano, que, por su parte, tiene grandes rasgos de complejidad para conocerla. El hombre construye su historia y muchas veces no se da cuenta del grado alienante en que se encuentra. La distorsión y la alteración hacen de él un ser precario y vulnerable para con él mismo y otros seres humanos.

Lukács también menciona que el problema de la alienación aparece en el desarrollo de las fuerzas productivas, que es al mismo tiempo el desarrollo de las capacidades humanas. Estas capacidades humanas no acarrear necesariamente un desarrollo de la personalidad humana. Por el contrario, dicho desarrollo puede justamente, mediante el mayor despliegue de capacidades individuales, distorsionar y degradar la personalidad humana.

Por otro lado, el filósofo polaco Adam Schaff (1979) dice:

el problema de la alienación concierne a la relación del individuo humano con la sociedad y los distintos productos del hombre en cuanto hombre social. Esto atañe tanto al proceso de la producción de bienes materiales con la división del trabajo en ella imperante como a la vida social del hombre en los

marcos de la organización estatal, en los marcos de un sistema determinado de valores, etc. (p. 133).

Tal como menciona Schaff, la alienación es todo un conjunto de relaciones entre el hombre y la sociedad, lo cual lo lleva a tomar y decidir constantemente sobre lo que aspira como ser humano en el desarrollo de su especie y en conjunto con los demás habitantes de la sociedad. Ello se manifiesta como verdadero promotor de los medios de producción que le son esquivos en las sociedades donde existe la división del trabajo o su enajenación.

Ante lo expuesto, me pregunto por qué debemos volver a hablar sobre el sentido de alienación y replantearnos su estudio, si consideramos que su concepto ya está superado en la filosofía actual y las discusiones de la vida académica. Todas estas preguntas se nos presentan al abrir el debate sobre su utilidad y vigencia en la contemporaneidad. Sin duda, las interrogantes nos dejan con ciertas dudas, por más que digan que su problemática ya ha sido superada. Como si lo que dijo Marx y la tradición marxista, revista en Augusto Salazar Bondy sobre la lectura que tiene del joven Marx, el de los manuscritos económicos filosóficos de 1844 o el de los cuadernos de París, ya no perteneciera al debate filosófico actual.

De todo ello, vamos a desarrollar los argumentos que justifiquen y sean pertinentes al desarrollo teórico del concepto de alienación que propuso Salazar Bondy cuando estudió el problema en su contexto y tiempo histórico. Revisar ello nos llevará a posicionar y abrir la discusión que se ha dado en torno al trabajo de Marx en su época de juventud y en su etapa de madurez.

Uno de los autores que generó un gran debate y marcó la línea divisoria en las décadas de 1950 y 1960 es el filósofo francés Louis Althusser (1974), quien sostiene:

el manuscrito económico-filosófico ha alimentado toda un interpretación; ética, antropológica (lo que viene hacer lo mismo), más aún religiosa de Marx; no siendo *El capital* entonces, en su retroceso y aparente objetividad, sino el desarrollo de una intuición de juventud que habría encontrado en su expresión filosófica mayor en este texto y sus conceptos: sobre todo los conceptos de enajenación, humanismo, esencia social del hombre, etc. (p. 127).

Por esto él manifiesta que en Marx se da una ruptura epistemológica, en cuanto a su trabajo teórico filosófico, sobre el concepto de alienación que plantea. Althusser califica la etapa de juventud de Marx como el momento liberal-burgués del filósofo. Manifiesta también que es mejor obviar al Marx de los manuscritos de 1844 y nos propone preocuparnos o centrar la riqueza de su trabajo teórico en el Marx de *El capital* y su crítica a la economía política.

Los *Manuscritos* son el texto donde se teoriza sobre el proceso de alienación y desalienación del hombre, desde la perspectiva humanista abstracta de Feuerbach. Sin embargo, sostiene Althusser, la intervención de Hegel en Feuerbach, y en todo el materialismo humanista desplegado allí, constituyen obstáculos epistemológicos de los que Marx, en las obras posteriores y definitivamente en *El capital*, logra desprenderse para que queden liberados los conceptos con los que articula la verdadera revolución teórica del materialismo histórico y de una filosofía materialista dialéctica. Para Althusser, el humanismo se presenta como un obstáculo, un nombre equívoco para una problemática nueva (Althusser, 1974, p. 128).

Con esto vemos cuál ha sido la postura que se le ha dado al trabajo de Marx por parte de Althusser, en cuanto al concepto de alienación. Su voz fue autorizada en su tiempo y ahora otros pensadores han seguido esa línea, la de entender la forma en que se debe estudiar al joven Marx, si seguir con la idea de una ruptura epistemológica de su teoría o ver, por el contrario, que no hay ninguna ruptura, sino más bien una continuidad.

De esa continuidad nos va hablar Jean Rancière, pensador francés discípulo de Althusser. Rancière se opone a la caracterización de ruptura epistemológica que presenta Althusser, en cuanto al concepto de alienación en Marx. Nos plantea que no hay diferencia entre el Marx joven con el Marx maduro. Nos hace ver que hay un desarrollo conceptual teórico del concepto de alienación en sentido antropológico al concepto de fetichismo de la mercancía, desde el ámbito de la crítica de la economía política desarrollada por Marx en *El capital*.

La discrepancia entre Rancière y Althusser por la concepción de la obra de Marx en el término *alienación* suscitó otras valoraciones y planteamientos de diversos pensadores. Ello ocurre en el contexto del Mayo francés del 68, las revueltas estudiantiles, los símbolos y figuras que alzan su voz, sean a favor o en contra. Esta influencia también fue valorada y estudiada por Salazar Bondy, quien estaba en contra de la lectura de Althusser y se orientó al estudio del joven Marx, de los manuscritos, del Marx humanista, en el sentido antropológico que le da al fenómeno de la alienación.

Siguiendo las tesis del estructuralismo y la influencia de Jacques Lacan, el filósofo argentino Ernesto Laclau continuó con el estudio del término que engloba la alienación (concepto marxista). Laclau sostiene que no existe una ontología esencialista y, junto con Chantal Mouffe, afirma que el término *alienación* ya no debería entenderse según la teoría política del discurso como horizonte ontológico; ambos critican y cuestionan la concepción esencialista de la clase proletaria que existe en varias corrientes del marxismo.

Laclau y Mouffe nos dicen en *Hegemonía y estrategia socialista* (2004):

el discurso, como praxis significativa, determina lo que cada cosa es y lo que cada sujeto es. En consecuencia, el ser de lo que es, es discurso. El discurso es el horizonte de significatividad construido desde, en y por una praxis social. La misma totalidad de articulaciones significativas que fija el significado de los objetos define también la identidad de los sujetos o de los actores o agentes sociales. En tanto determinados por las relaciones discursivas, los sujetos se definen por las posiciones que ocupan (posiciones de sujeto) en el discurso (p. 132).

Por estos mismos motivos Jean Rancière opta por reemplazar el concepto de sujeto por el de modos de subjetivación. Laclau y Mouffe proponen reemplazar el primero por el concepto de posiciones de sujeto. La nueva terminología que emplean Laclau y Mouffe nos hace ver que conceptos como hegemonía, discurso, incompletud ontológica u ontología del conflicto o vacío hacen que el desarrollo teórico se realice desde el enfoque marxista sobre el fenómeno de la alteración o alienación en el ser humano.

Con esto Laclau y Mouffe han desarrollado la teoría del campo social que se sustenta en la idea de antagonismo, en el descubrimiento de un problema original, una estructura que se resiste a la simbolización, totalización y a la integración simbólica en el discurso de praxis significativas.

Según Laclau (2004):

la identidad de los sujetos o la realidad u objetividad de las cosas no se establecen nunca plenamente porque no están en las cosas en sí mismas ni pueden determinarse desde el sistema de relaciones, porque este nunca es completo, nunca llega a cerrar, no logra constituirse como “sistema” en sentido estricto (p. 26).

El sujeto es siempre el sujeto de la falta; siempre emerge a partir de una asimetría entre la plenitud (imposible) de la comunidad y el particularismo de los sitios de enunciación. Esto también explica por qué los nombres de la plenitud resultan siempre del *investimento* radical de un valor universal en una cierta particularidad.

Finalmente el filósofo esloveno Slavoj Žižek, pensador de la filosofía política contemporánea, se plantea el problema del extrañamiento que resultó en Hegel la alienación económica principalmente en Marx, así como los postulados del estructuralismo y psicoanálisis de Lacan, el concepto que incorpora de ideología en su desarrollo teórico en el campo marxista sobre la superestructura del sujeto. La alienación va a ser reestructurada por el término *ideología* en los debates y es-

pacios próximos a la teoría marxista del sujeto como ente de cambio social en las sociedades capitalistas del siglo presente.

En su libro *El sublime objeto de la ideología* (2003) el filósofo esloveno indica:

la ideología no es una falsa conciencia, una representación ilusoria de la realidad, es más bien esta realidad a la que se ha de concebir como ideológica —“ideológica” es una realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia—. [...] Ideológica no es la falsa conciencia de un ser social, sino este ser en la medida en que está soportado por la falsa conciencia (pp. 46-47).

Vemos cómo la palabra *alienación* tiene otro nuevo sentido en el debate filosófico político contemporáneo. Žižek nos plantea la ideología imperante como falsa conciencia social del ser humano, como una realidad existente que se presenta al ser como disfrazada. Hace así una comparación con el fetichismo de la mercancía que planteó Marx en el trabajo enajenado, donde el valor de la mercancía está por encima del valor del trabajo humano, negando su autodesarrollo.

Žižek toma por referencia la teoría lacaniana del estadio del espejo, que nos dice que solo reflejándose en otro hombre (es decir, en la medida en que este otro hombre ofrece una imagen de su unidad) puede el yo alcanzar su identidad propia; identidad y enajenación son, de este modo, estrictamente correlativas.

Así vamos viendo las actualizaciones que se hace del término *alienación* en el debate filosófico posmarxista. La identidad como síntoma de estadio en una sociedad fetichizada, donde el valor de la mercancía trastoca ya no solo el ámbito económico, sino descompone muchos aspectos de la vida individual y la social del ser humano en relación con su trabajo y los medios de producción que le son ajenos.

## **2. Discusión en la política-ideología**

Como vimos en el primer apartado, el problema de la alienación como concepto general abarca la totalidad del ser humano. Este se presenta en la realidad subjetiva del sujeto para luego alterar su realidad objetiva. Por ello, abarcamos su estudio ontológico, y ahora debemos concretizar y plasmarlo en el ámbito material, en el quehacer de la vida de las sociedades, en las formas como los seres humanos viven con otros, mediante un sistema y con reglas de desarrollo y convivencia. Esto no es otra cosa que el aspecto político.

La alienación se manifiesta en la política, porque el individuo vive en sociedad. Desde Aristóteles, sabemos que el hombre es un animal político y que requiere de ciertas funciones, deberes y derechos para relacionarse con los otros. Por esa

razón, el fenómeno social alienante nos interpela para confrontar cómo esto se manifiesta en el ámbito político y en la contemporaneidad de la filosofía política. Partiendo de ello, diremos que la alienación en la teoría normativa es el concepto más importante. En ciertos rasgos se puede referir como falta de percepción del sentido, la carencia de autorrealización, esto es, una de las formas principales de la alienación. Para entender una teoría normativa, el filósofo y político noruego Jon Elster (1992), en su libro *Una introducción a Karl Marx*, sostiene:

La alienación en el sentido actual del término puede ser entendida de maneras diferentes. Podría significar la falta de autorrealización. Podría ser la falta de oportunidades para desarrollarla, con deseo de autorrealización o sin él. O podría significar la presencia de un deseo ineficaz de autorrealización (p. 51).

Mediante las características que emplea Elster sobre la alienación, hay una palabra que cobra mucho significado: la autorrealización. A fin de entender ello, siguiendo la corriente marxista, uno de los puntos clave para el desarrollo del ser humano y los individuos en sociedad es realizarse como personas, como seres humanos, tanto hombres y mujeres. El sentido de desplegar y desenvolverse en la vida afirma la liberación de todos los seres humanos, ya que al liberarse uno de forma individual se podrá liberar a la colectividad de individuos.

Esto fue lo que Marx relató como posible superación de la alienación humana. Visto el problema de esta manera, en el ámbito político la alienación se da mediante una superestructura que rige la vida de las personas. Se expresa como un poder que ejerce control y dominio sobre las jerarquías existentes en una sociedad de clases sociales, donde la división del trabajo enajena a la clase explotada, que viene a ser el proletariado o la clase trabajadora. Es entonces que podemos ver que el fenómeno de la enajenación deriva de un sistema que avala y permite tal situación de opresión y control político.

Es la clase dominante la que estructura los mecanismos alienantes. Esto lo vio Marx en el modo de producción capitalista y ha seguido la misma forma en la filosofía política actual, donde el modelo económico neoliberal hegemónico es el que tiene el control del sistema político en las sociedades. Jon Elster también se ha referido a los neomarxistas de la Escuela de Fráncfort, que han sostenido que el peor aspecto del sistema capitalista es que los individuos no saben siquiera que están alienados.

Desconociendo ello, una vida de autorrealización no podría definirse en la exteriorización plena y libre de las capacidades y habilidades del ser humano, ya que para Marx una vida buena individual debería basarse en la autorrealización activa de las



potencialidades que desplieguen las personas. Mediante tal lectura, podemos ver lo expresado por el mismo Marx en el *Manifiesto comunista*: el libre desarrollo de cada uno se convierte en la condición para el libre desarrollo de todos.

Hay que entender que la falta o carencia de oportunidades para la autorrealización se acentúa de manera más cíclica en el capitalismo. Por ello, en este sistema se deben generar las bases materiales para construir una sociedad distinta, libre de los efectos de alteración que produce la alienación.

Otra característica preocupante en el problema de la alienación política es la falta de autonomía por parte de los individuos. Bajo el régimen capitalista, la libertad de elección queda distorsionada y subvertida por los designios del dominio que ejerce el capital sobre el individuo. Este lo frustra y engaña para que no se dé cuenta del estado en que vive. Por ese motivo, la estrategia política que pueda presentar varía, para que tome la apariencia de haber cambiado. Pero en el fondo es lo mismo, la alienación política, y su control por parte de la clase burguesa oprime a los hombres.

En el capitalismo, el deseo de consumir es lo contrario al deseo de autorrealización, ya que tiende necesariamente a generar la característica de compulsión en las personas. Esto pervierte a la naturaleza humana y alcanza su cúspide en el amor exagerado al dinero por el dinero mismo. La crítica de Marx al capitalismo, en consecuencia, se sitúa en la alineación hecha por la división horizontal de las empresas e individuos, y también en la explotación creada por la división vertical en las empresas.

En *La ideología alemana* Marx describe el fenómeno con el nombre de “explotación mutua”; es decir, el hecho de que los mercados trabajan por intermedio de transacciones que subvierten los valores de la comunidad, haciendo de las personas medios de satisfacción extraña. Así, podemos sintetizar que las ideas de autorrealización y autonomía siguen siendo formas valiosas en la realidad social compleja que se presentan a las personas.

Finalmente, hay también que mencionar el dominio que tiene el capital sobre el trabajo. Este surge en las distintas políticas laborales que rigen el sistema de producción capitalista. Marx nos habla del trabajo vivo y el trabajo muerto. Distingue dos etapas en la dominación que ejerce el capital sobre el trabajo: la subsunción formal del trabajo en el capital y la subsunción real del trabajo en el capital. En la primera etapa se da al ritmo de la máquina, bajo estrecha y restrictiva supervisión del capitalista. En la segunda es el obrero el que pierde la autonomía y satisfacción personal en su trabajo. Esto convierte al capital en una fuerza tangible que consume la energía del trabajador, liquidando todos sus talentos. Vemos que los bienes en el capital son productos del trabajo humano, que llegan hasta el punto de enajenarlo.

Esta forma de alienación es mencionada por Elster (1992) cuando dice:

la alienación agrega a la explotación la creencia de parte de los obreros de que el capitalista tiene un derecho legítimo sobre el excedente en virtud de su legítima propiedad de los medios de producción. La eficacia de la explotación capitalista descansa en su habilidad de perpetuar las condiciones bajo las que aparece como moralmente legítima (p. 59).

Tanto alienación como explotación van a seguir una relación en el modo de producción capitalista. La estrategia de su realización ocurre porque la clase capitalista tiene propiedad de los medios productivos y ha cohesionado distintas formas para que el obrero viva engañado de su situación. Su moral permite sostener su interés de clase y no posibilita la realización de la clase trabajadora, que tiene sus propios intereses de emancipación.

Hasta ahora hemos visto la alienación en el campo político. Pasaremos a verla en la ideología que se presenta como filosofía o superestructura del pensamiento. Primero digamos que para que un individuo esté sometido necesita creer una serie de alteraciones y desvirtuaciones. Muchas veces termina por desconocer su situación de dominio y acrecienta su estado de precarización.

La ideología como sistema que organiza la vida social en comunidad desarrolla su lógica de conservación y estandarización de los intereses que sirven a una determinada élite. La ideología que sostiene las distintas formas de enajenación en el ser humano es el capitalismo, que ha desvalorizado la especie humana. Que se cosifique y mercantilice la sociedad por el fin supremo del dinero y su acumulación.

La noción de Lacan, descrita por Ernesto Laclau en el prefacio de *El sublime objeto de la ideología*, es:

se concibe como la operación ideológica fundamental; la fantasía se convierte en un argumento imaginario que encubre la división o antagonismo fundamental en torno al cual se estructura el campo social; se contempla la identificación como el proceso a través del cual se constituye el campo ideológico (p. 13).

El libro que se menciona es de Slavoj Žižek, que contribuye a darnos grandes acercamientos a las nuevas lecturas sobre los temas de alienación y fetichismo de la mercancía. También aporta la teoría de la ideología al reactualizar la dialéctica hegeliana con base en el psicoanálisis de Lacan.

Volviendo al punto central sobre qué es la ideología, esta se puede analizar de una manera formativa según Alfred Sohn-Rethel, cuando menciona que el análisis

formal de la mercancía es el que tiene la clave, no solo de la crítica a la economía política, sino también de la explicación histórica del modo de pensar abstracto y conceptual y de la división del trabajo en intelectual y manual que nació con la mercancía.

Como vemos en el análisis, existe la diferencia epistemológica que hizo Althusser entre lo que es el objeto real y el objeto del conocimiento. A esto agrega un tercer elemento, que es la forma del pensamiento previa y externa al pensar, que da lugar a un orden simbólico. Por ello, el orden formal completa o altera la relación de la realidad fáctica externa y la experiencia interna subjetiva. Žižek sostiene que el síntoma es un momento constitutivo, un elemento particular que subvierte su propio fundamento, que también altera su propio género. Por ello, podemos decir que el procedimiento marxista de la crítica de la ideología es ya sintomático, porque detecta un rompimiento heterogéneo en un campo ideológico explícito y necesario, como puede ser el de la libertad o igualdad.

Por otro lado, el síntoma, como menciona Žižek, tiene una peculiaridad, a la que llama “síntoma histérico capitalista”. Esto pone de manifiesto las relaciones mutuas y sociales entre individuos, que se presentan disfrazadas de relaciones sociales entre las cosas. Le atribuye al concepto de síntoma histérico como histeria de conversión, la cual es propia del sistema capitalista. Cuando nos referimos a ideología, debemos entender lo que Marx mencionó en la conocida frase de *El capital*: “Sie wissen das nicht, aber sie tun es” (“ellos no lo saben, pero lo hacen”). Esto implica el falso reconocimiento, una distancia, una divergencia entre la llamada realidad social y la representación distorsionada, nuestra falsa conciencia. Consecuentemente, esta conciencia ingenua se somete al procedimiento crítico-ideológico. Esto haría que la conciencia ideológica ingenua busque el mismo acto de disolverla.

El cinismo como una forma de ideología también es descrito por Žižek :

El sujeto cínico está al tanto de la distancia entre la máscara ideológica y la realidad social, pero pese a ello insiste en la máscara (2003, p. 56).

El autor nos quiere decir aquí que esta razón cínica no es ingenua, sino más bien se trata de una falsa conciencia ilustrada. Sabe del ocultamiento de la ideología que somete y domina a las personas en el capitalismo, pero a pesar de ello no renuncia a ella. Prefiere mantenerse y encontrar razones para conservar la máscara ideológica que envuelve su interés particular universal de sometimiento.

Finalmente, hay una dimensión actual en la que Žižek ve la alienación ideológica; la denomina “fantasía o ilusión ideológica”. Compara esto con la fór-

mula marxista de ellos no lo saben, pero lo hacen. Así, la ilusión no está orientada al saber, sino más bien en el lado de la realidad de lo que las personas hacen.

Esta ilusión inconsciente que se deja de lado es lo que se podría llamar la fantasía ideológica. Con todo esto podemos entonces ver que la ideología actual imperante es la del cinismo, que opera como un camino que nos ciega el poder de la fantasía ideológica. Esto sucede porque los individuos ahora ya no creen en una verdad ideológica, no toman posiciones ideológicas en serio. La verdad ideológica queda relegada por el sentido de los discursos y su relativismo.

### **3. Discusión en el hombre**

El aspecto o la dimensión más relevante donde se produce y se evidencia la alienación humana se da en el hombre, esto entendido en los géneros de hombre y mujer. Desde la antropología filosófica, de la cual Immanuel Kant formula las célebres preguntas ¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer?, ¿qué me cabe esperar? y la final ¿qué es el hombre?, vemos la preocupación del filósofo por entender la complejidad del sentido del hombre como ser precario, complejo y contingente en un mundo por conocer. Es por esto necesario y relevante profundizar el estudio de la dimensión humana y cómo se presenta el fenómeno de la alienación: cuáles serían sus características, los indicadores que surgen, las alteraciones que deja en la vida de las personas en sociedad. El desarrollo de todo ello implica un profundo y minucioso estudio de la razón de ser del hombre, de su destino y de su trascendencia, teniendo en cuenta al ser contingente que se desarrolla en sociabilización con los demás seres humanos. Los escritos que Marx produjo entre 1814 y 1846 consideran que la forma de trabajo en la sociedad moderna constituye la total alienación del hombre.

Así, el papel fundamental del hombre es el trabajo y su medio de realización. Musto (2015) afirma:

para Marx, a diferencia de Hegel, la alienación no coincidía con la objetivación como tal, sino con una precisa realidad económica y con un fenómeno específico: el trabajo asalariado y la transformación de los productos del trabajo en objetos que se contraponen a sus productores. La diferencia política entre estas dos posiciones es enorme. Contrariamente a Hegel, que había representado la alienación como una manifestación ontológica del trabajo, Marx concebía este fenómeno como la característica de una determinada época de la producción, la capitalista, considerando que era posible superarla (p. 176).

Esta cita nos lleva a pensar que el carácter primordial de la alienación en el hombre se da en su actividad diaria, el trabajo. Pero el trabajo asalariado en el marco del sistema capitalista. Marx ya había mencionado esto en los *Manuscritos económicos filosóficos*, pero se acentuó en el desarrollo de la Revolución Industrial y el auge del industrialismo tecnológico del capitalismo. Mientras más produce el obrero como agente social del trabajo asalariado, menos tiene. Esta paradoja es la esencia de los medios de producción que la clase capitalista ejerce sobre la clase obrera. Y es en ese sentido donde la alienación se desarrolla en su máxima dispersión.

El hombre en la sociedad exterioriza su yo en forma objetivada y captable a los demás: en la forma de objeto que produce, pero también en la forma de valores materiales y espirituales, en la palabra escrita y hablada. La alienación en el hombre lo despoja de su humanidad, le produce un extrañamiento y lo vuelve ajeno de sí mismo, hasta llegar al punto de ser considerado un objeto. De esta forma, el hombre se siente a sí mismo objeto en relación con los otros y el mundo que lo rodea. Si esto sucede en el hombre por sobre otros seres vivos, habría que preguntarnos qué cosa es lo que difiere del resto. La respuesta sería la capacidad de tener conciencia, razón y voluntad para vivir en sociedad y desarrollarse en todas las dimensiones humanas que existan.

El problema también concierne a la relación del individuo humano con los productos que elabora en cuanto hombre social. Esto se entiende partiendo del punto en que el hombre es un individuo real y concreto, circunscrito en la sociedad, ya que en el proceso de la producción de bienes materiales y la división del trabajo en ella organiza todo un sistema determinado de valores. Así, para entender la alienación del hombre debemos saber que esta también se bifurca en la alienación religiosa, económica y filosófica. Pero estos tipos de alienaciones tienen un solo punto en común: todas ellas derivan del individuo que se presenta en el cómo es el problema a superar.

En los *Manuscritos económicos filosóficos* (1844), Marx dice:

el obrero deposita su vida en el objeto; pero una vez creado este, el obrero ya no se pertenece a sí mismo, sino que pertenece al objeto. La enajenación del obrero en su producto no solo significa que su trabajo se convierte en un objeto, en una existencia externa, sino que esta existencia se halla fuera de él, es independiente a él, y ajena a él y representa frente a él un poder propio y sustantivo, que la vida que el obrero ha infundido al objeto se enfrenta a él como algo extraño y hostil (p. 64).

Según la cita, Marx ha mencionado ya desde un comienzo que la alienación en el hombre es la enajenación del obrero en el trabajo. Luego caracteriza a esta enaje-

nación como algo ajeno al hombre. Esta objetivación de los productos hecha por el hombre le es ajena y la termina por dominar. Al someterla al mercado capitalista, Marx la llama el “fetichismo de la mercancía”.

Entonces, si el objeto del trabajo realizado por el obrero le es extraño, este no se realiza en el trabajo, no se siente bien, no se afirma, sino que se niega a sí mismo mortificando su cuerpo y arruinando su espíritu. Solo se siente bien fuera del trabajo, recobra su afirmación cuando deja de trabajar. Esto hace que vea su trabajo como algo forzado, para satisfacer sus necesidades básicas de sobrevivencia, lo que genera insatisfacción y deterioro. Si pensamos en ello, podemos decir que el hombre (el obrero) solo se siente como ser que obra libremente en sus funciones animales (comer, beber y procrear), sus fines últimos y exclusivos de su vida.

Schaff (1967) también se refiere a la alienación:

el hombre se convierte en ser esclavizado, degradado y en cierto sentido despreciable, cuando bajo el dominio de fuerzas independientes de él, llega al punto de que esas fuerzas, aunque sean su propio producto, le imponen su modo de vida. La lucha contra esta situación ha de ser una lucha contra la alienación, si quiere alcanzar resultados (p. 145).

Por otro lado, en el desarrollo social de la mitad del siglo XX, el filósofo Herbert Marcuse analiza la situación del hombre en las sociedades avanzadas industrializadas. Su reflexión lo lleva a preocuparse por la alienación humana, y sostiene que su germen es la frustración que vive el hombre, al encontrarse en una sociedad de consumo y que genera productividad en escala acelerada. En su obra *El hombre unidimensional* (1985) el filósofo alemán remarca lo siguiente:

la realidad constituye un estadio más avanzado de la alienación. Esta se ha vuelto enteramente objetiva; el sujeto alienado es devorado por su existencia alienada. Hay una sola dimensión que está por todas y en todas las formas. Los logros del progreso desafían tanto la denuncia como la justificación ideológica; ante su tribunal la falsa conciencia de su racionalidad se convierte en la verdadera conciencia (p. 41).

La afirmación de falsa conciencia y sujeto alienado es el análisis y aporte que hace Marcuse sobre el proceso alienante que atraviesa el hombre. Su concepción la sitúa por el desarrollo industrial y tecnológico que viven las sociedades. Tanto los discursos de represión y liberación desempeñan un rol importante en las alterna-

tivas de solución que se planteen para eliminarlo. Pero a todo ello, es el hombre el que está sometido y ha interiorizado las formas de sometimiento que generan el trabajo enajenado y el objeto de su producción.

A todos los individuos se les ha impuesto tal conciencia, no se les permite cuestionar y mucho menos incentivar al cambio. Bastaría que uno se pronuncie para que la maquinaria capitalista lo absorba y lo expectore del sistema al cual está esclavizado. De esta forma, vemos cómo la alienación en el hombre es la raíz de los distintos tipos de alienación. La situación precaria del hombre se ve reflejada en su condición económica social, pero esto no termina ahí, sino que determina todo su ser. Por ello, la alienación se muestra de manera totalizante en la actividad humana y es el mismo hombre el que debe buscar la superación de ella.

Los *Manuscritos económico y filosóficos* de Marx constituyen una crítica filosófica de la economía política y una reflexión que tiende a fundarla en el sentido de orientarla a una teoría de la revolución. Aquí nacen las categorías principales de la teoría marxista, que producen una discusión con la filosofía de Hegel, los conceptos de trabajo, de objetivación, de alienación, de superación y de propiedad.

En ese punto es necesario entender que, a partir de una interpretación filosófica determinista de la esencia humana y su realización en la historia, la economía y la política se convierten en base de la teoría de la revolución planteada por Marx. Esta crítica se precia de ser una crítica positiva al darle una nueva dirección al problema de la alienación o extrañamiento de Hegel en la fenomenología del espíritu.

Es en la sociedad capitalista donde se representa la legitimación o enmascaramiento de la alienación y desvalorización total de la realidad humana. Esta toma por objeto al hombre y lo reduce al estado de monstruo, convirtiéndolo en algo que lo aleja de los demás. El hombre alienado vive el día a día como si no se reconociera, se siente desposeído, reificado, objetivado, en otras palabras no se siente que se realiza como persona. Esta condición de miseria y agonía fomenta las sociedades industrializadas capitalistas. Mientras más genera riqueza, más intolerante se vuelve con todo lo que pueda hacerse para que el hombre se dé cuenta de su situación y busque la manera de liberarse.

Según el filósofo español Bermudo Ávila (2015):

La naturaleza no solo es fuente de víveres, sino el objeto en que el hombre actúa, crea o sueña; y el trabajo como relación peculiar con la naturaleza por mediación de instrumentos, tiene esa doble función; le procura su subsistencia y su esencia, le permite vivir y llevar una vida humana, transformar la naturaleza y hacerse a sí mismo (p. 47).



Tras esto, estamos viendo que el trabajo en el hombre es la apropiación de la naturaleza, es una intervención de creación humana. Si esto se quiebra, el hombre queda desprovisto de su medio de subsistencia y de su medio de realización de su esencia, y genera una vida inauténtica. Marx ya lo había visto de esta manera. Sin el vínculo del hombre con la naturaleza, no es posible una vida humana, realizable, autónoma y libre de enajenación.

Asimismo, el hombre no puede tomar solo sobre sí el mundo objetivo y adaptarse. Lo que debe hacer es apropiárselo, hacerlo suyo, cambiar los objetos de este mundo, para hacer de ellos sus órganos de vida, que se expresen en ellos mismos. Finalmente, vista la discusión de la alienación en el hombre, podemos entender que esta no solo es de carácter económico social, sino que profundiza en la esencia humana, en una ontología del ser humano. Por ese motivo, es de gran significancia ver el problema de la alienación de forma universal y afrontarlo de una manera material ante los hechos expuestos que hacen del hombre un ser genérico.

#### **4. Vigencia de la alienación**

Luego de entender y desarrollar de forma aguda y crítica la alienación en los diferentes ámbitos en que se presenta de la vida humana, hay que precisar que aquí no termina. Aún hay distintas formas que se nos pueden haber escapado. El punto de vista crítico no se debe perder ante nuevos intentos de investigación.

Dicho ello, podemos ver que la categoría de la palabra *alienación* permanece vigente en las sociedades actuales. No como puede haberlo entendido Marx al momento de plantearla en la sociedad capitalista, sino de acuerdo con nuestros contextos, tiempos y cultura. La alienación se sigue presentando en el trabajo enajenado que no realiza el trabajador del siglo XXI. Algunos términos como *clase obrera*, *proletariado* u *obrero* han sido cambiados a *colaboradores*, *empresarios emergentes* o *compañeros de trabajo*.

Ello, a mi parecer, ha servido para sostener el mismo problema enajenante que se ve en la distribución de los medios de producción y sus verdaderos dueños. Siguiendo todo ello, podemos responder a la tradición contemporánea de la filosofía política, que plantea que la alienación ya no se da o ya no marca el debate filosófico de la época actual.

Considero que el estudio de la alienación más coherente y que busca su superación es lo planteado por Marx cuando no se queda en la crítica negativa, sino que propone la crítica positiva constructiva de la economía y la política a través de la teoría de la revolución. Ello busca superar la esencia misma humana, al cambiar de forma radical el problema alienante. Tanto es así que el discurso de Marx apertura una nueva época, un nuevo horizonte, que va a ser mejor que el sistema actual

de explotación capitalista, en su vertiente de economía de carácter neoliberal.

El sentido que le atribuyen filósofos como Laclau o Žižek al fenómeno de la alienación es distinto entre ellos. Ambos recogen influencias del psicoanálisis, el estructuralismo y el neohegelianismo para describir y sustentar sus posiciones. Esto no los descalifica; antes bien, los lleva a plantearse nuevos problemas en la conciencia humana, el desarrollo del hombre y los discursos políticos, que servirán para encontrar nuevos escenarios de sociedades actuales.

Dejando en claro este punto, hay que ver cómo entonces el sentido de alienación planteado por el marxismo sigue vigente. Consideremos la siguiente mención: para que no se dé la alienación en el hombre este debe buscar la autorrealización del individuo. Esto aún no se logra y no puede cambiar si el género humano sigue siendo visto como mercancía de uso, cosificación de su ser natural y social. La autorrealización del individuo es esencial para comprender su lugar en la sociedad dividida por el trabajo asalariado.

Por el contrario, se puede ver ahora no una vida autorrealizable en la especie humana, sino una vida orientada al consumo, al endeudamiento, a la competencia desigual, que segmenta a la sociedad entre útiles e inútiles. Esta situación nos puede llevar a pensar en la concepción aristotélica de la buena vida, una forma de vida en que los hombres hacen realidad sus capacidades específicas, necesarias y creativas. Las potencialidades se expresarían en cada uno, conforme con sus intereses y cualidades intrínsecas. Ello no se ve reflejado en las sociedades actuales de carácter y dominio del capital por sobre la persona.

Por último, la teoría de la revolución en Marx propicia la autorrealización del hombre para el cambio económico social, y también para el ser genérico que es el ser humano. Como segunda característica, la explotación en el trabajo aún no es eliminada. Es lógico que en una sociedad de clases y con división del trabajo esta no pueda buscar la eliminación de la situación de deterioro en los trabajadores.

La explotación continúa por el carácter deshumanizante y alienante de sociedades que priorizan la acumulación de riquezas por sobre la calidad y vida humana. Uno explota con el fin de dominar y conservar sus intereses. La propiedad de los medios de producción es ajena a los trabajadores, por más que exista la apariencia de la preocupación por ellos debido a las seudolibertades que reciben. El engaño y la tergiversación de las clases dominantes a través de los distintos medios que plantean construyen una forma de vida realizable, feliz y de carácter único, a la que todos deben aspirar a llegar por sus medios.

La superación personal y el individualismo posesivo son los mecanismos culturales que presentan este tipo de sociedades consumistas e individualistas con fines pragmáticos. Las personas realizan más trabajo del necesario para producir

mercancías que consumen, por razones de coerción física y económica. En consecuencia, la explotación tiene una función principal, preservar las cosas como están. Su función descriptiva y heurística da el análisis real de la injusticia social que enajena a los individuos.

Una tercera característica es que no se ha podido sostener la verdadera conciencia social en las personas. Los individuos se ven inmersos en distintas formas de engaño; estos pueden considerarse como abstracciones, objetivaciones espirituales mentales. El extrañamiento de uno mismo procura sentirse ajeno a los problemas propios y los del resto. La lucha que se debe emprender en ese sentido es directa con las formas alienantes que engañan a los hombres.

La resignación y promesas en una vida mejor en otro mundo caen en saco roto al ver la realidad humana que se vive. La pobreza, la desnutrición y el analfabetismo son solo algunos problemas sociales que no se han extinguido. Los menciono porque la lucha perdida es aquella que comienza en las mentes de las personas, las que ganan su voluntad a la apatía y conformidad. Las que doblegan el interés colectivo por el interés individual.

La vida inhumana se expresa en toda su realidad cuando solo nos preocupamos por el bien único y no por el bien común, cuando mi libertad no cubre las libertades de los demás. Esa es una falsa libertad, según mi opinión. Una libertad abstracta que no se sostiene en la realidad concreta en acciones humanas reales con errores y aciertos.

Marx sostenía que por medio de la teoría de la revolución se podían explicar los fenómenos políticos contemporáneos, en especial el comportamiento del Estado en las sociedades capitalistas, donde esta entidad es un instrumento al servicio de los intereses particulares y subyuga los fines comunes de todos los hombres. La ideología dominante hegemónica que promueve las formas de alienación más inhumanas es la que se reinventa y sostiene en el tiempo.

Las revoluciones socialistas en el mundo han brindado alternativas de cambio y lucha contra la alienación humana. Muchas de ellas pueden ser criticadas con sus errores y aciertos. Pero tales experiencias se han ajustado al marxismo de carácter antropológico y al desarrollo del hombre como sujeto de la transformación social, que sirve a la causa de la comunidad y la lucha por emancipar a los individuos. La ideología muchas veces ha caído en oscurantismo, entrapamiento, en desazón y debilitamiento de los hombres alienados, que tienen terror o miedo de alzar su voz y luchar por su liberación.

El discurso emancipador de Marx y el socialismo como guía para los trabajadores ha sido distorsionado. Asimismo, ha sufrido grandes frustraciones y decepciones en momentos en que todos esperábamos entereza y entrega. Esto no quiere decir

que hablar de ello es anacrónico o ya no tiene fundamento de realización. Muy por el contrario, es la misma realidad social la que nos confronta a plantearnos nuevamente esa posibilidad de la emancipación humana, que es hasta hoy instrumento de acción de los hombres con conciencia de clase y de los pueblos que buscan forjar una sociedad realmente humana, con justicia y libertad.

Elster (1992) indica:

Los fines de Marx eran generosos y liberadores: autorrealización de los individuos, igualdad entre los individuos. Su actitud utópica y falta de control intelectual le impidieron consumir las tareas teóricas y prácticas que él mismo se había impuesto, pero sin estas cualidades ni siquiera lo habría intentado. Él sufrió los costes, nosotros somos los beneficiarios (p. 206).

Cuando no exista el dominio del capital sobre el trabajo humano, cuando cese la explotación del hombre por el hombre, cuando el hombre se desarrolle y comprometa con los demás, será la libertad verdadera y la emancipación real de la especie humana.

## **Conclusiones**

La idea del concepto de alienación como fenómeno social está aún presente en las sociedades posmodernas y en el debate de la filosofía política contemporánea, siguiendo vertientes y características propias de nuevas formas de enajenación.

En la discusión sobre la alienación en el ámbito de la ontología concluimos que la alienación es todo un conjunto de relaciones que se dan entre el hombre y la sociedad, que lo llevan a tomar y decidir constantemente sobre lo que aspira como ser humano en el desarrollo de su especie y en conjunto con los demás habitantes de la sociedad.

En la discusión del ámbito político la alienación se manifiesta mediante una superestructura que rige la vida de las personas. Se expresa como poder que ejerce control y dominio sobre las jerarquías existentes en una sociedad de clases sociales, donde la división del trabajo enajena a la clase explotada, es decir, el proletariado o la clase trabajadora.

En la discusión del ámbito ideológico, la alienación que sostiene las distintas formas de enajenación en el ser humano es el capitalismo, que ha desvalorizado la especie humana, al buscar que se cosifique y mercantilice la sociedad por el fin supremo del dinero y su acumulación.

En el ámbito humano, la alienación en el hombre es la raíz de los distintos tipos de alienación. La situación precaria del hombre se ve reflejada en su condición

económica social. Esto no termina ahí, sino que determina todo su ser. Por ello, la alienación se muestra de manera totalizante en la actividad humana. Es el mismo hombre el que debe buscar la superación de ella.

### Referencias bibliográficas

- Althusser, L. (1974). *La revolución teórica de Marx*. (8.<sup>a</sup> ed.). Siglo XXI.
- Bermudo Ávila, J. (2015). *Marx. Del ágora al mercado*. Bonal letra Alcompas.
- Elster, J. (1992). *Una introducción a Karl Marx*. Siglo Veintiuno Editores.
- Laclau, E. y Mouffe, C. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, G. (2013). *Ontología del ser social: la alienación*. Ediciones Herramienta.
- Marcuse, H. (1970). Los manuscritos económicos-filosóficos de Marx. *Ideas y Valores*, 35, 36 y 37.
- Marx, K. (1980). *Manuscritos de economía y filosofía*. Alianza Editorial.
- Musto, M. (2015). *De regreso a Marx. Nuevas lecturas y vigencia en el mundo actual*. Octubre Editorial.
- Schaff, A. (1979). Alienación y cosificación. En *La alienación como fenómeno social*. Grijalbo.
- Žižek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. (1.<sup>a</sup> ed.). Siglo XXI Editores.

## **El fenómeno estético desde la comunicación: construcción de sentido y de realidad en la obra de arte cinematográfica<sup>1</sup>**

*The aesthetic phenomenon as communication: Construction of meaning and reality in cinematographic art*

**César Pita Dueñas**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

cesar.pita@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-9436-614X

### **Resumen**

El arte es un fenómeno estético y de comunicación. Bajo esa premisa, el objetivo del presente trabajo es vincular ambas dimensiones para entender cómo se construye la realidad en lo cinematográfico. Para ello se parte de los enfoques de Palazón sobre los estudios estéticos y se les relaciona con los procesos de construcción de sentido y de generación de realidad desde lo artístico, a partir de autores como Heidegger, Sánchez Vásquez y Plazaola. Ello permite un acercamiento posterior a las ideas estrictamente cinematográficas de André Bazin. En tanto constructo de una realidad reconocible, la representación en el cine es más verosímil debido a un proceso de mediación que es fruto del acto comunicativo.

**Palabras clave:** realidad, cine de ficción, historia del arte, teoría de la comunicación, verosimilitud

### **Abstract**

Art is an aesthetic and communicative phenomenon. Under this premise, the purpose of this paper is to link both dimensions and understand how reality is constructed from cinematographic point of view. We start from Palazon's approaches to aesthetic studies and relate them to the construction of sense and generation of reality from artistic perspective, based on authors such as Heidegger, Sánchez Vásquez and Plazaola. This allows us to get closer to André Bazin's strictly cinematographic ideas. As a construction of recognizable reality, representation in cinema is more verisimilar due to a mediation process that results from communicative act.

**Keywords:** reality, fiction cinema, art history, communication theory, verisimilitude

**Fecha de envío:** 11/2/2022

**Fecha de aceptación:** 2/6/2022

## Introducción

El 28 de diciembre de 1895, los hermanos Auguste y Louis Lumière presentaron un invento llamado cinematógrafo en el Salon Indien du Grand Café, en París. Muy poco después, una de sus películas, *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (Lumière y Lumière, 1895), ocasionó que los espectadores franceses creyeran que el tren que se proyectaba saldría de la pantalla para arrollarlos. Se trata de la primera obra maestra del cine debido al efecto que causó (Tavernier, 2017), producto de la experiencia profundamente realista para un público poco experimentado en las particularidades de la imagen proyectada.

Esta sorpresa inicial ha dado paso a lo que ahora conocemos como experiencia cinematográfica. Más de 120 años después, el cine todavía genera la sensación de asistir a un espectáculo que resulta verosímil porque representa la dinámica de lo visible. Ya a fines del siglo XIX, el realismo se inscribía dentro del arte, en el marco de una sociedad burguesa “con una mentalidad pragmática”, “amante de lo concreto” y que “asiste al desarrollo y triunfo de la ciencia positiva y a la aparición del materialismo de Marx” (Gubern, 2016, p. 9).

En ocasiones, el cine confronta al espectador cuando lo narrado se basa en hechos que retratan situaciones vividas o experimentadas<sup>2</sup>. Ejemplo de ello son las controversias en torno a algunas películas peruanas de ficción que abordan el periodo del conflicto armado interno. *La boca del lobo* (Lombardi, 1988) ocasionó malestar en los mandos castrenses, a tal punto que se sugirió postergar su estreno (De Cárdenas, 2014) o cancelar su exhibición (Bedoya, 2008). A *La vida es una sola* (Eyde, 1993) se la acusó de simpatizar con la ideología de Sendero Luminoso (Bedoya, 2009). *La casa rosada* (Ortega, 2018) fue criticada por un sector del público que vio en ella una apología del terrorismo (*Perú 21*, 2018), lo que originó que algunos rechazaran la atribución de una única verdad sobre el pasado (Roncagliolo, 2018) o abogaran por la necesidad de conocer la historia de los años narrados (Lerner, 2018).

¿Por qué se confunde un relato ficticio cinematográfico con los hechos ocurridos? Lo que sucede es que el arte no puede ser entendido únicamente como un fenómeno estético porque es también comunicación: el autor formula un discurso y utiliza códigos específicos para hablarle a una audiencia, la que a su vez atribuye un sentido en función del manejo de estos códigos y de los elementos contextuales que permiten identificar, interpretar y significar el contenido propuesto. A ello se añade el campo de experiencia de quienes participan en el proceso, la percepción que se origina en “la comunicación entre el individuo receptor y la realidad que impresiona su sensibilidad”, sin la cual “no habría



contenido o mensaje que transmitir”, ya que “la forma es el fondo” (Doig, 2015, p. 208).

Por ello, el objetivo de este artículo es vincular algunos estudios estéticos con el proceso de la comunicación para entender una forma de construcción de la realidad<sup>3</sup> desde el fenómeno artístico, en particular el que se relaciona con lo cinematográfico. La indagación parte de los postulados desarrollados por Palazón (2006) en torno a los distintos enfoques de los estudios estéticos, de tal modo que se les vincula con los componentes principales reconocidos en el proceso de comunicación desde las teorías de Jakobson (1981) y de Watzlawick, Beavin y Jackson (1971). Como el proceso de significación nace de la dinámica entre autor y espectador —quienes codifican y decodifican el mensaje—, se vincula la construcción de sentido con la generación de una realidad propuesta desde lo artístico, que es a la vez un fenómeno estético y de comunicación. Las teorías de Heidegger (1996), Sánchez Vásquez (1965) y Plazaola (2007) son exploradas al respecto y permiten un acercamiento posterior a las ideas de Bazin (1990), estrictamente vinculadas con el arte cinematográfico.

### **Los estudios estéticos desde el punto de vista de la comunicación**

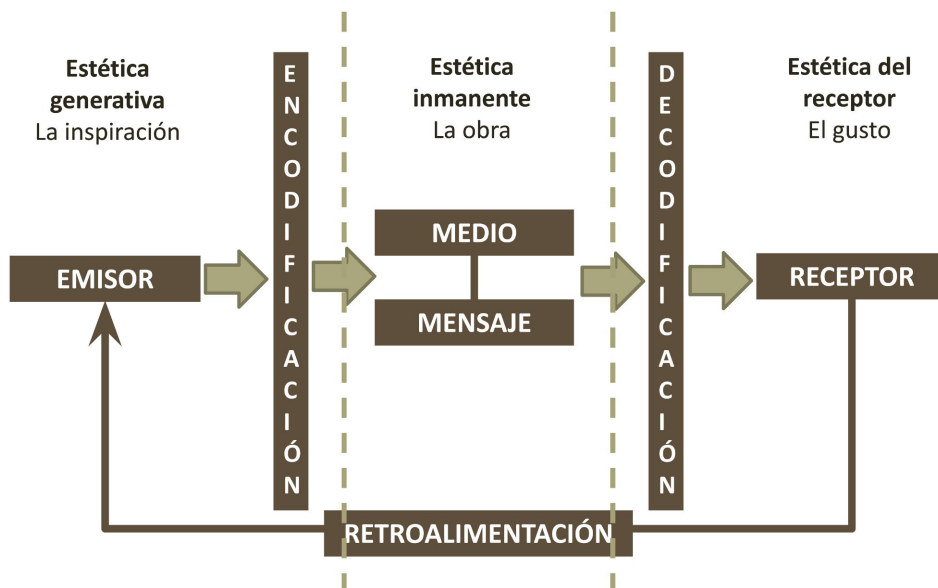
Aristóteles (*De Int.*, 17 a 21) sentó las bases del proceso de comunicación al establecer que comunicar es un fenómeno humano que implica una triada de elementos: alguien le dice algo a alguien. La experiencia artística y estética es similar, ya que el creador otorga una carga de sentido a la obra para que pueda ser decodificada y resignificada en torno a los intereses de quien observa. Emisor, mensaje y receptor se convierten, así, en los elementos básicos a partir de los cuales se construye el fenómeno comunicativo y el fenómeno artístico. Pero el mensaje está asociado al medio que se encarga de transportarlo, lo que posibilita una mediación entre el emisor que lo construye y el receptor que lo asimila (McLuhan, 2009). Jakobson (1981), por otra parte, incorpora al modelo un elemento fundamental: el uso de un código para que el emisor articule el mensaje (codificación) y para que el receptor lo traduzca (decodificación). Todo ello sucede dentro de un contexto<sup>4</sup> que podría ser distinto espacial y temporalmente en los momentos de construcción del mensaje y de decodificación. El proceso comunicativo puede quebrarse debido a la irrupción de ruido en alguno de los componentes.

Los elementos principales del modelo entonces son tres: emisor, código —en relación con la construcción del mensaje— y receptor. Curiosamente, Palazón (2006) sistematiza diversas aproximaciones filosóficas en torno a los estudios estéticos que pueden ser enmarcadas en tres líneas que corresponden a estos elementos (ver figura 1).



**Figura 1**

*Estudios estéticos de Palazón (2006) vinculados con el modelo de comunicación*



Desde el punto de vista del emisor, los estudios estéticos pueden ser de índole generativa si se privilegia al autor como el elemento que otorga sentido a la obra de arte y se intenta conocer y comprender sus motivos. El receptor, en esta lógica, se convierte en ente mediador y descubridor del proceso de codificación que se esconde en la inspiración que le corresponde al ente creador y que constituye el instante inicial de la emisión. Palazón (2016, pp. 120, 131, 132) señala que María Zambrano, en su obra *Filosofía y poesía*, define este momento como un hallazgo no exento de gracia, porque dentro del sujeto artífice conviven fuerzas irreconocibles y casi divinas que no suceden por una búsqueda metódica, sino por un raptó de locura que implica ruptura de las normas; en la misma línea, Adolfo Sánchez Vázquez señala que hay gozo en el creador cuando la obra le parece satisfactoria y al darla al público invita a una decodificación no exenta de placer; Francisco Larroyo sostiene que la creatividad artística se da únicamente en función de la voluntad del autor y Samuel Ramos dice que en la expresión artística el artífice nunca tiene una concepción previa del resultado final. En lo que respecta a los estudios cinematográficos, Malraux (1940) sostiene que lo que se aprecia en pantalla involucra al espectador, pero resulta independiente de él. De este modo, su vinculación con el cine se realizaría desde categorías artísticas tradicionales (Andrew, 2010).

Una segunda línea de los estudios estéticos se centra en el código y resulta en una estética de naturaleza inmanente. En esta lógica, la obra de arte es un rompecabezas que se carga de significado cuando una pieza se une con otra en una lógica de construcción. De este modo, el código y las formas de codificar y decodificar los relatos artísticos adquieren trascendencia. Sobre la base de las teorías de la lingüística estructural y del formalismo, la obra de arte trasciende lo autoral y se convierte en una estructura *signica* que brinda sentido. Por eso la interpretación artística resultará coherente con todos los sentidos posibles que tenga la obra. La semántica no es la del sentido que se esconde tras el producto artístico, sino la del proceso de significación que existe porque el autor “produce una forma conclusa en sí misma” para que “sea comprendida y disfrutada como él la ha producido”, pero el modo de comprender esta forma se realiza “según determinada perspectiva individual” (Eco, 1992, p. 73).

A diferencia de la postura desde el emisor, que busca la verdad escondida tras los intereses del autor, en esta nueva mirada aparece el concepto de lo verosímil, ya que, al existir una serie de sentidos que puede aplicarse a la obra, no existe una única forma de representación. Es lo que Palazón (2006) denomina *exégesis*, reglas y normas sistematizadas que constituyen los códigos y tienen hasta tres dimensiones: lo que resulta inviolable para cada arte, lo que corresponde a una época en función de las corrientes o escuelas que se identifican en el devenir histórico de una disciplina y, finalmente, el habla particular de cada pieza de arte que resulta única a su manera. Bajo esta lógica, el crítico es intermediario entre la obra y sus receptores y “desvela mediante un metalenguaje los dispositivos técnicos del ente artístico y la red de mediaciones que lo hicieron factible”, ya que su propósito es que los demás accedan a la obra gracias a un ejercicio de intuición que toma cuerpo en el concepto de “judicación”: “a mayor cantidad y diversidad de juicios pertinentes sobre el ‘código’, el acceso a un ente de naturaleza *signica* será, en principio, mejor” (Palazón, 2006, p. 96). Sin embargo, la debilidad radica en que el análisis no se despegaría del discurso y despreciaría otra clase de criterios.

Por ello, una tercera rama de los estudios estéticos privilegia el rol del receptor, quien descubre los sentidos de la obra no en función de los intereses del autor, sino en torno a su propia carga de vivencia. Estos procesos siempre son diferentes, en tanto existen receptores con cargas de significación disímiles. Inclusive una misma obra de arte —película, libro o pintura— es aprehendida de manera particular en distintas etapas de la vida del individuo. La obra, en este caso, se concreta cuando denota en el receptor una vivencia, lo que implica una confrontación y no necesariamente una relación de comodidad. El individuo, al enfrentarse a la obra de arte, resuelve dentro de sí un conflicto en torno al elemento *significante* que yace en la obra junto con el elemento de significado

que le atribuye. Este proceso está mediado por la carga de sentido que otorga el receptor en función de su campo de vivencia. A ello se suma su experiencia en el manejo de códigos que le permite la construcción de un discurso en torno a la obra que resultará válido, más allá de su consonancia en torno a los intereses del creador. Estos códigos no son universales: el receptor construye su sistema decodificador para acercarse al fenómeno artístico, interpretarlo, significarlo y codificar un discurso posterior.

Al distinguir las artes como trabajo y como juego, se enfatizan los aspectos relacionados con la capacidad de asombro que radica en la obra. Los estudios de Sánchez Vásquez señalan que Aristóteles califica “las tramas que sobrevienen de manera inesperada como las más bellas, porque despiertan notoriamente la experiencia estética”, destaca las reflexiones de Shklovsky en torno a la automatización de los hábitos de percepción y cómo “las formas o los procedimientos artísticos las despiertan de su letargo”, la aproximación de Bertolt Brecht en torno a la “observación del arte” y al “arte de la observación”, así como a las reglas del lenguaje natural que lo confinan a un uso automatizado en el que cualquier error causa notoriedad, lo que no sucede en el caso de las artes porque violan las normativas e inventan reglas porque “en la obra destaca lo novedoso e inesperado sobre lo esperado” (Palazón, 2006, pp. 151, 152). Por ello, en referencia a Sánchez Macgrégor, para Sánchez Vásquez “la sensibilidad completa, generada en la individuación del quehacer o pluralismo creativo” permiten que las artes sean “un medio para la formación humana por ser el terreno donde el hombre íntegro y activo lucha contra el mutilado y pasivo” (Palazón, 2006, p. 153). Entonces el receptor se convierte en intérprete y asume el rol de crítico.

Como se aprecia, los estudios estéticos pueden relacionarse con los tres elementos del proceso comunicativo. Pero el modelo de Jakobson está incompleto. Watzlawick, Beavin y Jackson (1971) incorporan lo faltante: la retroalimentación que se origina cuando el receptor construye un discurso de valoración en función de lo que ha presenciado. Al respecto, Palazón cita a Ramos cuando menciona que en la contemplación

las artes se interpretan como algo inacabado: el receptor se atribuye tareas semejantes a las del emisor [...] Al dar rienda suelta a lo que visualiza como fuerzas “congeniales”, el individuo hace participar en el texto, el filme o la puesta en escena sus experiencias personales. Estrictamente no se sostiene en la misma aspiración que el autor; pero la experiencia estética tiene algo de con-creación: no solo las caracterizaciones de creador y receptor pasivo son inadecuadas, sino que el texto es una totalidad nunca terminada, abierta a reactualizaciones

y juegos proyectivos de quienes lo interpretan (Palazón, 2006, pp. 199, 200).

En función de lo anterior, resulta fundamental un enfoque multidisciplinario para entender la producción y el consumo de los mensajes artísticos. En tanto el arte es un fenómeno humano, es también proceso de comunicación y comparte sus características: el cambio constante en función de su componente dinámico y la posibilidad de identificar sus componentes (Berlo, 1984). Por eso las motivaciones del emisor artístico no necesariamente son iguales a las de quien recibe el mensaje. No existe un discurso único que pueda ser interpretado de manera unívoca, lo que nos permite ingresar a un mundo de múltiples significaciones. De ahí que la estética no haya encontrado un método propio y exclusivo, así que el problema artístico puede ser enfocado desde distintas aristas, ya que “la verdadera estética es la que sistematizará, por la unidad de un objeto formal bien precisado, la variedad de métodos que se le puede aplicar” (Plazaola, 2007, p. 295).

### **Construcción de sentido y de realidad en la obra de arte cinematográfica**

Como el proceso de significación conduce a una percepción individual del fenómeno estético, los modos de representación de los discursos artísticos actúan de manera distinta en cada persona, pero cabe preguntarse cómo se representa la realidad en la obra de arte. Para Heidegger es importante partir del concepto de verdad, que se refiere a algo que es verdadero, lo que se relaciona con un algo, con una cosa. Si esa cosa resulta ser verdadera, es por lo tanto auténtica y si es auténtica es real porque existe. En esta línea, el ser humano atribuye la condición de real a lo que percibe como verdadero: “es verdadero lo que corresponde a algo real y es real lo que es de verdad” (Heidegger, 1996, p. 39).

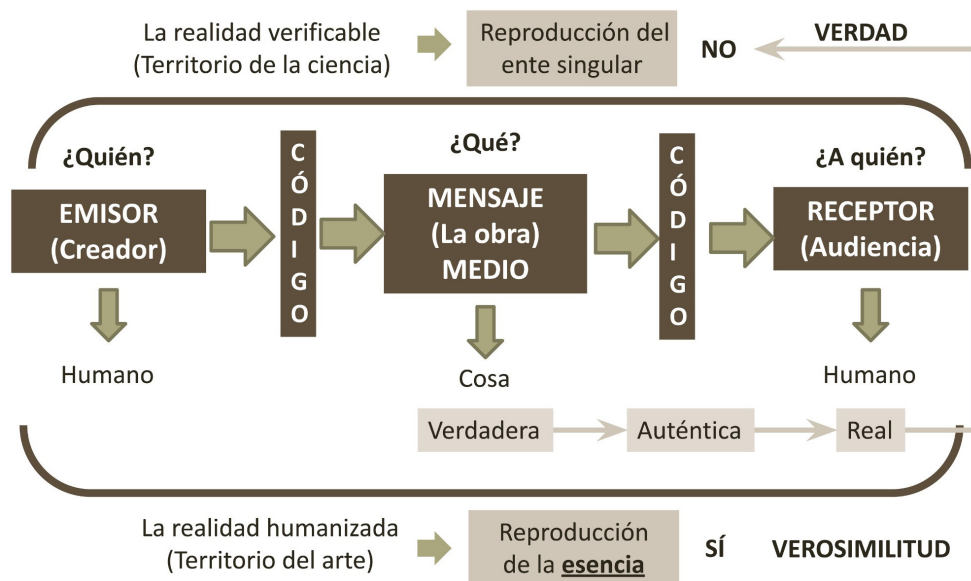
Tengamos en consideración que la verdad es una abstracción, pero la lógica de Heidegger resulta interesante a la luz de cómo se interpreta el mensaje cinematográfico. En lugar de utilizar el término *verdad*, decantamos por el concepto de verosimilitud, en tanto durante el ejercicio de significación el objeto artístico contiene en sí mayores elementos de verificación. En esta línea, si algo resulta verosímil en pantalla, es indicio entonces de una realidad. En las narraciones documentales parece que presenciamos un hecho histórico sucedido, lo que implica una interpretación particular (Nichols, 1997), pero en el terreno de la ficción el escenario es otro, sobre todo si las películas abordan hechos históricos que la audiencia ha experimentado, lo que implicaría algo verdadero desde el punto de vista de Heidegger y una experiencia particular de vinculación con el objeto artístico. Después de todo, las ficciones invitan

al éxtasis, condición fundamental de la experiencia estética (Palazón, 2006) que se experimenta en cualquier manifestación artística: danza, teatro o arte cinematográfico.

Pero Heidegger se pregunta si el arte es imitación o copia de la realidad. Toma como ejemplo la representación de un par de botas campesinas en un cuadro de Van Gogh y afirma que la reproducción artística exigiría una coincidencia con lo ente, considerado como lo verdadero. Pero el cuadro de Van Gogh no es obra de arte por copiar el par de botas, ni el lienzo es producto artístico por calcar algo real, sino que “en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas” (Heidegger, 1996, p. 26). El filósofo afirma que la coincidencia con lo ente es esencia de verdad, pero en el arte esto no existe ya que la obra no reproduce el ser sino la esencia. Si lo verdadero es real, lo real sería el ente. Pero si la obra no reproduce el ente, tampoco reproduce la realidad y el mensaje no es una verdad. De ahí que lo verosímil, en tanto apariencia o representación, resulta más certero (ver figura 2).

**Figura 2**

*Ideas de Heidegger (1995) adaptadas al modelo de comunicación*



Un aporte complementario es el de Sánchez Vázquez (1965) en torno a las ideas estéticas desarrolladas desde una lógica marxista. Desde su punto de vista, el arte aparece no como reproducción de elementos, sino como fuente de conocimiento no circunscrito únicamente al ente creador del hecho artístico, ya que la obra permite conocer la humanidad que rodea las cosas. La concepción ideológica del artista le permite dirigirse a la realidad para expresar su visión del mundo, que es una representación de su tiempo y de su condición de clase. De este modo hay un doble acercamiento a la realidad: desde los condicionantes que construyen al creador de la obra en el plano ideológico y desde el planteamiento cognoscitivo que le permite decir algo acerca de la humanidad que nos rodea: habla de sí mismo y del entorno. En función de la idea de Heidegger, Sánchez Vázquez destaca que el artista se acerca a la realidad para reflejarla y captar sus rasgos esenciales sin que ello lo disocie del contenido ideológico. De ahí que el arte sea un medio de conocimiento.

La obra de arte es evidencia del espíritu del artista y refleja el contexto que lo rodea. Conviven dos componentes en ella: uno objetivo en el discurso artístico que subyace en la obra de arte y otro subjetivo que se instaura en la carga de valor que el creador otorga a través de sus condicionantes ideológicos. Por eso el gran artista rebasa el marco de sus limitaciones ideológicas y nos entrega una verdad acerca de la realidad (Sánchez Vázquez, 1965).

Esta afirmación parece negar lo anterior, ya que el arte sería la realidad al ofrecernos una verdad. Pero hagamos una acotación al respecto en función de lo ya señalado: una verdad no es “la” verdad. Existen muchas verdades, la que construye desde su intencionalidad el creador como emisor comunicativo y la que diseña el receptor acerca del hecho artístico al que está expuesto. La verdad artística no se determina por la correspondencia entre arte e ideología ni tampoco por la concordancia del discurso del objeto artístico con la realidad objetiva que existe fuera, independiente al hombre. El arte, más bien, es un mecanismo de interpretación de la realidad, un fenómeno estético y de comunicación. No existe una única verdad artística, sino varias verdades o, mejor dicho, muchas formas en las que lo verosímil toma forma.

Al respecto, Sánchez Vázquez (1965) establece un ejemplo interesante: un árbol real y objetivo es distinto a un árbol representado a través de un objeto artístico porque se carga de una cuota de humanidad: el árbol humanizado no habla solamente del objeto *per se*, ya que dicha representación tiene una carga adicional de sentido que excede lo que objetivamente es dotado desde la naturaleza. Y la posi-

bilidad de otorgar sentido es un fenómeno de comunicación humana: el hombre humaniza los objetos percibidos a través del hecho artístico, lo que lo dota de una significación social en tanto se define por un sujeto particular (el autor) y se redefine por un entorno:

El objeto representado es portador de una significación social, de un mundo humano. Por tanto, al reflejar la realidad objetiva, el artista nos adentra en la realidad humana. Así, pues, el arte como conocimiento de la realidad, puede mostrarnos un trozo de lo real —no en su esencia objetiva, tarea específica de la ciencia— sino en su relación con la esencia humana [...] Estos son los objetos que interesan precisamente al arte (Sánchez Vásquez, 1965, p. 35).

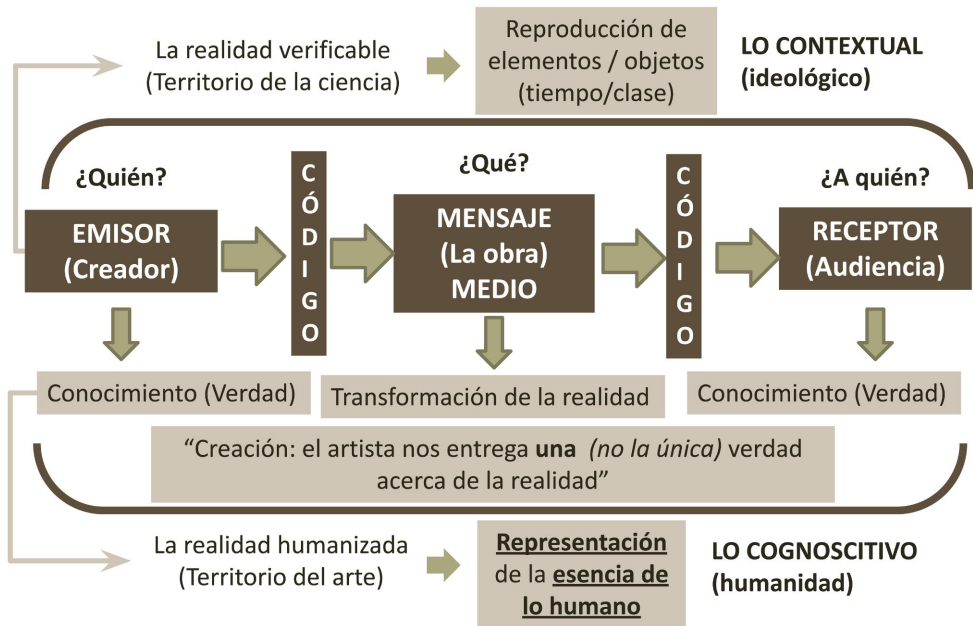
El artista nos incorpora dentro de una realidad que escapa de la naturaleza y se inserta en el territorio de lo humano. Por lo tanto, el conocimiento que anida en el arte es también conocimiento de la realidad: muestra un trozo de lo real pero la esencia que atrapa, a la que hace referencia Heidegger, no es la esencia objetiva sino la del ser humano. Si lo objetual es el terreno de lo real, lo humano es el terreno de lo artístico. Pero si lo real es lo que se experimenta como verdad en tanto existe y puede ser percibido —de ahí lo objetual—, entonces debe ser definido como lo concreto real, lo que existe. Justamente el viaje del artista se inicia en este concreto real pero se dirige hacia lo concreto artístico. De ahí que el arte no imite ni reproduzca lo concreto real. En realidad no podría hacerlo, porque parte de la esencia de lo real para llegar a lo concreto artístico. Esta es una ruta de trascendencia, ya que si el arte fuera reproducción, no podría salir de la esfera de lo concreto real. La verdadera razón del hecho artístico radica en la trascendencia, en revelar los secretos de la realidad humana “en la medida en que, partiendo de lo inmediato, de lo individual, se eleva a lo universal, para retomar de nuevo a lo concreto”, de tal modo que este concreto artístico sea “justamente el fruto de un proceso de creación, no de imitación” (Sánchez Vásquez, 1965, p. 35).

De este modo, el arte se convierte en un elemento que transforma la realidad exterior y se erige como fuente de conocimiento porque el saber artístico es fruto de un hacer. El artista se convierte en mediador entre la realidad objetiva que se le presenta y la nueva realidad artística que construye. Y al ser mediador, realiza una actividad de comunicación. El arte únicamente es conocimiento en la medida en que es creación y descubre aspectos esenciales que corresponden a la realidad humana (Sánchez Vásquez, 1965).



**Figura 3**

*Ideas de Sánchez Vásquez (1965) adaptadas al modelo de comunicación*



Si el arte humaniza y eleva a un nivel superior la formulación de una realidad objetiva, entonces el hombre es humano cuando se convierte en creador, ya que genera una nueva realidad a través de la obra (ver figura 3). Al instaurar esta nueva realidad, el arte enriquece la relación entre el ser humano y la realidad de naturaleza objetiva, porque permite un mejor entendimiento:

Lo que en nombre del realismo se limita a copiar o a imitar lo real no es realismo ni arte. El verdadero realismo es siempre transformación de lo real y creación de una nueva realidad. Y como se vale de la figura para transfigurarla, su referencia a lo real jamás será un muro para un verdadero creador realista. Un realismo auténtico está, por tanto, muy lejos de haber agotado, en nuestro tiempo, sus posibilidades de expresión (Sánchez Vásquez, 1965, p. 106).

Lo anterior va en consonancia con lo que Bazin señala en un ensayo titulado *El mito del cine total*, fechado en 1946: "Todas las perfecciones que se añadan al cine solo pueden, paradójicamente, retraerlo a sus orígenes. El cine, realmente,



no ha sido inventado todavía” (Bazin, 1990, p. 38). A pesar de las mejoras en la experiencia de visionado cinematográfico, el cine permanece como un espacio de simulación de realidad. Apropiarse estéticamente de la realidad implica que se integre a un mundo humano, que pierda su realidad objetiva y se transforme en una realidad humanizada, que no es la que percibimos en el día a día. El verdadero realismo consiste en transformar lo real en una nueva realidad.

Plazaola (2007) señala que para comprender un objeto que se encuentra a nuestro alrededor es necesario integrarlo a un mundo de objetos exteriores desde el que se despliega nuestra praxis, construida en función de la experiencia. Pero ese objeto que comprendemos en el hacer no es un objeto estético, porque este último constituye un mundo en sí mismo y el primero corresponde al mundo objetivo, no al espacio humanizado, lo que se emparenta con Heidegger cuando establece diferencias entre la cosa, el utensilio y la obra de arte:

Schopenhauer decía también que en la vivencia estética “somos puros sujetos de conocimiento” y que en ella la representación y el sujeto cognoscente están identificados en la conciencia; lo que entonces conocemos —dice en su terminología platónica— no es la *cosa*, sino la *idea*. Ahora comprendemos mejor lo que ciertos fenomenólogos contemporáneos quieren expresar cuando dicen que lo que contemplamos no es la *realidad*, sino la *co-realidad* (*mit-realität*) y que esta *co-realidad* es esencialmente *apariencia*; que el elemento constitutivo de lo bello no es una esencia, sino una relación de apariencia (*Erscheinungsverhältnis*); que una cosa solo es objeto estético cuando “subsiste solo en relación con el sujeto que lo contempla estéticamente; no existe absolutamente en sí, subsiste sólo para la mirada que lo contempla estéticamente; y que la esencia de lo bello no consiste en *algo* que aparece, sino en ese *aparecer*” (Plazaola, 2007, p. 290).

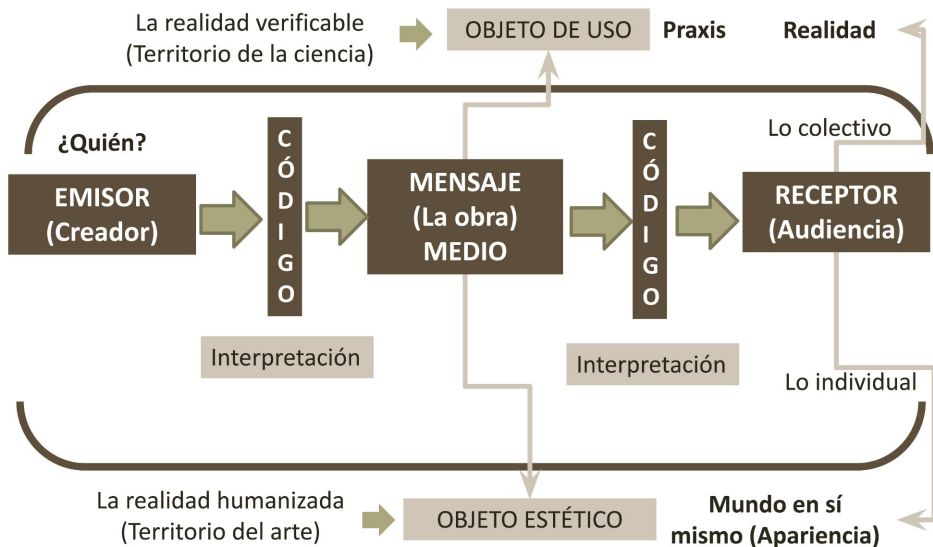
Al conocer la idea, conocemos el significado en el objeto estético. Por eso no contemplamos la realidad, sino la co-realidad, que es apariencia. Ello establece una diferencia con Heidegger y Sánchez Vásquez: el elemento constitutivo de lo bello no estaría en la esencia, sino en la relación de apariencia. Si una cosa es objeto estético cuando se relaciona con alguien que la contempla estéticamente, si no tiene existencia en sí misma sino en función de un espectador, entonces volvemos al modelo de comunicación. El “aparecer” de Plazaola de acuerdo con las ideas de Schopenhauer es el proceso de significación y de interpretación de referentes que realiza el receptor en el acto de contemplación. Pero el objeto de arte es produc-

to de una actividad humana. El ente creador es emisor artístico y comunicativo porque construye un objeto estético que es objeto artístico. Cuando el sujeto establece relación con el objeto no contempla la realidad sino la co-realidad que es apariencia, como ya se ha indicado. Entonces el elemento constitutivo de lo bello no es una esencia, sino una relación de apariencia. Si el cine se contempla, es un fenómeno artístico de naturaleza estética que en su construcción de apariencia utiliza diferentes códigos.

Este sentimiento estético es, a la vez, real e ideal. Si establecemos un correlato con lo que menciona Sánchez Vásquez, es una forma de conocimiento de lo que nos rodea —lo real— y de los componentes de carga ideológica —lo ideal—, con elementos que pertenecen a lo concreto real —las realidades sensibles que reclaman la recepción real de ciertas cualidades— y a lo concreto artístico. Pueden establecerse relaciones entre la obra de arte y los acontecimientos comprobables, pero no por ello dejan de ser construcciones ilusorias: “aunque ‘crea’ esa realidad, tengo que estar conociendo y sabiendo su ‘irrealidad’” (Plazaola, 2007, p. 306). Por eso las artes, en particular el cine, construyen una realidad ilusoria que reclama la percepción de un espectador.

**Figura 4**

*Ideas de Juan Plazaola (2007) adaptadas al modelo de comunicación*



El sentimiento estético es una experiencia individual, pero también es fruto de una cultura social. Las miradas del creador y del receptor de una obra no pueden situarse fuera del contexto en que se produce o es asimilada. La obra funciona como resumen de la sociedad y de la cultura de una época: “No es el individuo, es un pueblo, un grupo social, una raza, una cultura la que habla en esa obra” (Plazaola, 2007, p. 307). El creador es un ente único, pero tiene una lectura del entorno y un campo de experiencia que determina cómo estructura el mensaje artístico que comparte con el resto, y el espectador forma parte también de una comunidad y sus procesos de sentido están a tono con estas particularidades. La referencia al proceso de comunicación queda mejor establecida de esta manera (ver figura 4).

### **La representación cinematográfica en la mirada de André Bazin**

En lo que se refiere al fenómeno estrictamente cinematográfico, la teoría de Bazin identifica un sustrato comunicativo cuando hace énfasis en el receptor. Si Kraucauer se centra en el medio, Bazin se interesa más en la experiencia subjetiva del hecho, en cómo se aprehende la imagen y qué repercusiones tendrá para el sujeto que observa (Esqueda y Cuevas, 2018). El tiempo, en ese sentido, no es una simulación sino la restitución de lo registrado por la cámara. La sucesión de imágenes proyectadas muestra acciones en una duración determinada, lo que constituye una experiencia audiovisual que da a conocer una realidad representada a ojos de un espectador que vive esa experiencia desde su propia praxis. Esa duración transcurre en un aquí y un ahora para el receptor.

Las primeras aproximaciones en torno a la construcción de la realidad cinematográfica se remontan a la oposición entre las atracciones registradas por los Lumière a través del cinematógrafo y las primeras concepciones del medio a partir de la articulación de planos gracias al montaje —base de la gramática del cine—, lo que construye un mensaje que involucra al espectador, aunque el proceso parezca independiente de él (Malraux, 1959). El cine se convierte en lo que conocemos alrededor de 1910, al vincular la experiencia ya no con el aparato que registra el movimiento, sino con el modo de usarlo. Este cambio construye una realidad cinematográfica a partir de las posibilidades del relato fantástico, consecuencia de los aportes de Méliès y de la transmutación del tiempo y del espacio:

El universo realista del cine ya no es el antiguo universo del cinematógrafo [...] El tiempo ha adquirido la circulabilidad del espacio y este los poderes transformadores del tiempo. La doble transmutación del tiempo y del espacio cinematográficos ha producido una especie de dimensión simbiótica única, en la que el tiempo se incorpora al espacio, este se incorpora al tiempo, en la que “el espacio se mueve, cambia, gira, se disuelve y vuelve a cris-

talizar” y en la que “el tiempo se convierte en una dimensión del espacio”. Esta doble transmutación acaba, como dice justamente Pierre Francastel, en un “espacio-tiempo” (Morin, 2001, p. 63).

Esta conjunción hace que lo representado gane una nueva calidad —el “alma”— que se ajusta al concepto de esencia, componente que reside en el espectador, ya que la vida de los objetos no es real sino subjetiva. En esa palabra existen dos sentidos: “el mágico (alienado), en el que se traslada el alma sobre el objeto contemplado, y el subjetivo, en el que se siente como emoción interior”, por lo que el cine se especializa en “embeber las cosas en una sensación difusa y en suscitar una vida particular” (Morin, 2001, p. 66). Esta mutación del espacio y del tiempo dan cuerpo a la imagen-movimiento y a la imagen-tiempo (Deleuze, 1984 y 1985).

Morin (1956) anticipa que las artes proyectan sueños y deseos de las personas en la intención del creador, pero el cine es el único que lo logra a través del mundo material que tiene un doble en pantalla. De ahí el misterio y la capacidad evocadora que tiene, evidenciado con el nacimiento de las nuevas olas cinematográficas en la década de 1960 (Dudley, 2010). Bazin es pieza fundamental de este movimiento renovador y aborda la construcción cinematográfica en el tiempo y en el espacio en su texto *Teatro y cine* (1951), cuando afirma que la fotografía

no es ya la imagen de un objeto o de un ser sino su huella. [...] El fotógrafo procede, con la mediación del objetivo, a una verdadera captura de la huella luminosa: llega a realizar un molde. Como tal, trae consigo, más que la semejanza, una especie de identidad [...] Pero la fotografía es una técnica incompleta en la medida en que su instantaneidad le obliga a no captar el tiempo que detiene. El cine realiza la extraña paradoja de amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir además la huella de su duración (Bazin, 1990, p. 173).

El cine, como arte, hace afirmaciones en torno a la realidad representada. Bazin se percata de ello, pero se refiere a un tipo particular de cine desarrollado tras la Segunda Guerra Mundial. A pesar de ello, sus aproximaciones son válidas y permiten entender por qué el cine es fascinante cuando muestra de manera fidedigna los entornos que nos rodean o lo imaginario, que se percibe como realidad representada ya que “en cualquier manifestación o periodo, el cine verdadero tiene una relación con lo real” (Dudley, 2010, p. xxv).

Durante la década de 1980, el director de la revista *Cahiers du Cinéma*, Serge Daney, lanzó el “axioma Cahiers” que señala: el cine tiene una relación fundamental con la realidad y lo real es lo que no está representado, y eso es definitivo. Si lo real

no es lo representado y el cine es una representación, entonces el cine no es lo real, lo que es afín al planteamiento de Bazin:

Bazin expresó una visión positiva de la imagen cinematográfica sin adornos. [...] Se pone del lado de directores que “ponen su fe” no en la imagen sino en la realidad, y caso tras caso demuestra que la realidad que alcanza una película es precisamente lo que no se ve en sus imágenes. Este es el Bazin para quien la pantalla es el negativo fotográfico de la realidad, algo esencial pero preliminar a la realidad buscada por el director. [...] A través del cine, el mundo “aparece” es decir, adquiere las cualidades y el estado de una “aparición” (Dudley, 2010, pp. 8, 9).

La teoría de Bazin se inicia con el ensayo *Ontología de la imagen fotográfica* (1945). Ahí señala un elemento afín al espíritu humano: prolongar la existencia más allá de lo temporal de nuestra vida. Por eso aparece la pintura, la escultura y la elaboración de retratos con base en modelos que construyen a la persona retratada, sobre todo cuando el figurativismo era la razón de ser de las artes plásticas. El fenómeno de la muerte no existe en el retrato, que se erige como continuación de la vida. Pero en el cine la fabricación de la imagen es distinta. El artista es creador en las artes pictóricas y escultóricas, pero en el cine no opera del mismo modo. En todas ellas subsiste la necesidad de semejanza, pero Bazin señala que el conflicto del realismo en el arte se da porque existe “confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas” (1990, p. 26). Como se ha señalado, el descubrimiento de la esencia radica en el proceso de sentido que se le asigna al mundo y que no se traduce en lo formal.

El cine tiene un antecedente en la fotografía. Con su llegada, las artes plásticas dejan de intentar la semejanza perfecta, porque nada satisface más la obsesión humana por el realismo que una fotografía. Pero la imagen se genera sin que intervenga el hombre como ente creador. El pintor interpreta la realidad con su pincel y el escultor, con un martillo, pero en la fotografía y en el cine el creador elige el encuadre y lo demás queda a merced del aparato. “Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre”, pero “tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia. La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno ‘natural’” (Bazin, 1990, p. 28). No hay nada más objetivo que una imagen fotográfica frente a la subjetividad de otras formas de arte, lo que genera una sensación de verosimilitud en el espectador ya que la representación se constituye en una nueva presentación, una nueva realidad que se evidencia en la manifestación artística y no nos permite dudar de lo que vemos:

nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella (Bazin, 1990, p. 29).

La fotografía detiene la vida y presenta sombras fantasmagóricas. La idea de fantasma resulta provocativa al relacionarla con la presencia que vemos sobre el papel. Las personas pueden estar muertas, pero el tiempo se detiene en una imagen sin movimiento. La fotografía “embalsama el tiempo” porque lo representado ni envejece ni se corrompe. Lo que se desgasta es el material, pero la imagen permanece impasible. El cine, por otro lado, no detiene el tiempo porque origina la ilusión de movimiento. Ya no es el objeto o la persona detenida en un instante, sino que “el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica”, como la “momificación del cambio” (Bazin, 1990, p. 29).

Revelar lo real es parte de la experiencia fotográfica y cinematográfica. En *El mito del cine total* (1946), Bazin señala que las decisiones de los cineastas apuntan a una representación “íntegra y total” de la realidad, a la restitución de una ilusión perfecta del mundo exterior:

El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX. [...] Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaba la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo (Bazin, 1990, p. 37).

El teórico francés reflexiona sobre la imposibilidad del cine para representar la realidad en su totalidad porque “se le escapa por algún lado”. Los adelantos técnicos perfeccionan la verosimilitud que se presenta ante nuestros ojos, pero las percepciones de cada individuo son distintas. Al respecto, “las perfecciones que se añadan al cine solo pueden, paradójicamente, retraerlo a sus orígenes. El cine, realmente, no ha sido inventado todavía” (Bazin, 1990, p. 38), aseveración vigente hasta nuestros días, en los que lo inexistente se representa de manera tan verosímil, que las evidencias plásticas llegan a un nivel de hiperrealidad bajo la lógica del llamado “cine exceso” (Lipovetsky y Serroy, 2009). Si se suman los cambios en los modos de producción, exhibición y consumo, el cine no termina de inventarse.

Bazin recuerda que el realismo en el arte es un fenómeno estético. Es el creador o artífice el dueño de ese espacio que es producto de la imaginación, ajeno a la realidad fáctica que nos rodea, “ya que la carne y la sangre de la realidad no son más fáciles de retener entre las redes de la literatura o del cine que las más gratuitas fantasías de la imaginación” (Bazin, 1990, p. 296). El cine se opone a la poesía, la pintura y el teatro, pero se acerca a la novela. De ahí que “el realismo en arte no puede proceder evidentemente más que del artificio”, de modo que la realidad representada en pantalla es ajena a la que nos circunda. Si el cine presentara la realidad tal como la conocemos, el cine dejaría de existir:

Llamaremos, por tanto, realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla. “Realidad” no debe ser naturalmente entendido de una manera cuantitativa. Un mismo suceso, un mismo objeto es susceptible de muchas representaciones diferentes [...] Al final de esta alquimia inevitable y necesaria, la realidad inicial ha sido sustituida por una ilusión de realidad hecha de un complejo de abstracción (el negro y el blanco, la superficie plana), de convenciones (las leyes del montaje, por ejemplo) y de realismo auténtico. Es una ilusión necesaria, pero que trae consigo rápidamente la pérdida de conciencia de la misma realidad, identificada en el espíritu del espectador con su representación cinematográfica. En cuanto al cineasta, una vez que ha obtenido esta complicidad inconsciente del público, se encuentra con la gran tentación de descuidar cada vez más la realidad. La costumbre y la pereza ayudan y llega un momento en el que él mismo no distingue claramente dónde empiezan y dónde terminan sus mentiras. Y no se le podría reprochar el mentir, ya que es la mentira lo que constituye su arte, pero sí el no dominar la mentira, el ser su propia víctima e impedir así toda nueva conquista en el campo de la realidad (Bazin, 1990, pp. 298, 299, 300).

Esta es la propuesta de Bazin para entender la realidad cinematográfica. Inclusive establece los roles en este proceso cinematográfico, que es también estético y de comunicación: el emisor —el cineasta que crea la ilusión—, responsable de construir un mensaje a partir del manejo de códigos; y el espectador, que identifica esa ilusión y se avasalla de forma cómplice. Ambos son responsables del proceso de sentido. Por eso en su crítica a la película *Germania, anno zero* (Rossellini, 1948), publicada en 1949, Bazin señala que la definición del realismo en el arte consiste en “obligar al espíritu a tomar partido sin engañarnos con los seres y las cosas” (1990, p. 232). Esta idea se conecta con la concepción del arte como juego:



En tanto son presentadas como entretenimiento placentero para un rato de ocio, las artes de contenido, particularmente las del tiempo o discursivas y las que trabajan con imágenes tienen en su emisión y recepciones algún resquicio de parecido con el sueño. Sin embargo, el emisor que obra y su receptor están despiertos, en pleno dominio de sus capacidades: saben que están jugando, a distancia del soñador que no sabe que está soñando, especifica Samuel Ramos (Palazón, 2006, p. 198).

La ilusión es necesaria para entender la realidad representada en pantalla. Por ello, el espectador establece un contrato con lo que ve y establece una distancia porque el arte es el terreno de lo imaginario, no de lo real. En *Al margen de "el erotismo en el cine"* (1957), Bazin hace hincapié en esta idea y responsabiliza al espectador:

Debo poder considerar lo que pasa sobre la pantalla como un simple relato, una evocación que no llega jamás al plano de la realidad, o en caso contrario me hago el cómplice diferido de un acto, o al menos de una emoción, cuya realización exige la intimidad. [...] No hay situaciones [...] cuya expresión esté a priori prohibida en la pantalla; pero con la condición de recurrir a las posibilidades de abstracción del lenguaje cinematográfico de manera que la imagen no adquiera jamás un valor documental (Bazin, 1990, p. 281).

La distinción entre la ficción y el documental constituye otro campo de estudio (Nichols, 1997), pero Bazin reflexiona sobre el tema en *Teatro y cine* (1951), cuando vuelve sobre la generación de la realidad representada que puede tener una naturaleza documental. La ilusión sobre las tablas se basa en convenciones admitidas por el público. En el cine, más bien, la ilusión se genera por esa sensación de realismo que impregna lo que se ve en pantalla. De ahí que la verosimilitud de lo representado sea fundamental en la experiencia, pero también depende de ella. En la praxis del espectador se cierra el círculo comunicativo.

Bazin utiliza diversas disciplinas para articular sus ideas, en particular la psicología. Como la experiencia cinematográfica depende menos de las intenciones del creador y más del comportamiento del espectador frente a lo que ve, la percepción de realidad es interna. El receptor tiene miradas múltiples, pero construye un único proceso de significación. Bazin señala en *A favor de un cine impuro* (1952) que, aunque la fotografía sea su materia prima,

no se sigue que el séptimo arte esté esencialmente llamado a la dialéctica de las apariencias y a la psicología del comportamiento. Si bien es cierto que apenas puede aprehender su objeto como no



sea desde el exterior, tiene mil maneras de actuar sobre su apariencia para eliminar todo equívoco y convertirla en signo de una única y sola realidad interior (Bazin, 1990, p. 110).

Esta realidad debe ser reconocible y se debe creer en ella para lograr la inmersión en el universo que propone el relato cinematográfico. Cuando el espectador participa activamente en la película, hace suyas las vivencias de los personajes, cree en la existencia de los fantasmas que pueblan lo proyectado, vive sus aventuras en el interior de un universo “no metafórico o figurado, sino espacialmente real” (Bazin, 1990, p. 191), determinado por las dimensiones de la pantalla y por los límites del encuadre elegido.

Como se aprecia, el pensamiento de Bazin es similar al de los autores mencionados y a la idea de que la reproducción fiel de la realidad no es arte.

## **Conclusiones**

En función de las posturas presentadas, se vincula el fenómeno estético con el proceso de comunicación. La obra de arte se inicia en la intencionalidad del autor, quien construye desde una realidad concreta que se transforma en algo distinto durante el acto creador, por lo que la realidad que se representa se inserta en un proceso de interpretación para el espectador. Bajo esta lógica, la significación que deviene en sentido se determina por el manejo de los códigos inherentes al discurso artístico, en función de un contexto que es determinante para la concepción del mundo que cada uno de los actores posee. En tanto constructo de realidad reconocible, el cine es la forma artística que otorga en la representación una mayor carga de verosimilitud para los espectadores. Pero en el proceso de mediación intervienen los elementos de la comunicación que hemos hecho notar. Al respecto, las teorías esbozadas por Bazin profundizan en lo cinematográfico, que es un fenómeno estético y de comunicación.

A partir de lo expuesto se pueden estudiar estas formas de representación de la realidad en función de sus elementos, concentrándose en uno o en más de ellos, sea el acto creativo desde el emisor, el código utilizado en la construcción del mensaje o las percepciones del espectador. Un corpus de obras fílmicas definido y acotado en torno a componentes plásticos, narrativos o de contexto puede analizarse desde una perspectiva interdisciplinaria que no descuide, según lo explicado, ni los condicionantes estéticos ni los que se vinculan con fenómenos de generación de sentido, afines al universo de la comunicación.

## **Notas**

- 1 Este texto parte del marco teórico de la tesis *Cine peruano y conflicto armado interno. Representación de la realidad cinematográfica en cuatro películas de ficción en torno*

- al tema, estrenadas en Lima entre 1988 y 2018*, elaborada para obtener el grado de doctor en Historia del Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 Esta experiencia es distinta a la de la televisión, que en su representación de la realidad tiene su propio ideario de apariencia y de verdad (Bueno, 2000).
  - 3 Para propósitos del presente texto, el concepto de realidad se plantea como una construcción social (Berger y Luckmann, 2003). Lo real es sinónimo de realidad y no se relaciona con la definición que establece la corriente psicoanalítica (Lacan, 2009).
  - 4 El contexto se refiere a las condiciones en las que sucede el proceso de comunicación: elementos del entorno y condicionantes culturales que definen a los actores que intervienen en el proceso, así como las formas de codificación y de decodificación.

### Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1995). *Tratados de lógica (Órganon) II*. Editorial Gredos.
- Bazin, A. (1990) ¿Qué es el cine? Ediciones RIALP.
- Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Universidad de Lima.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Berlo, D. (1984). *El proceso de la comunicación: introducción a la teoría y a la práctica*. El Ateneo.
- Bueno, G. (2000). *Televisión: apariencia y verdad*. Gedisa.
- De Cárdenas, F. (2014). *El cine de Francisco Lombardi: una visión crítica del Perú*. Uqbar.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Paidós.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*. Paidós.
- Doig, C. (2015). La joven en tres películas de Buñuel. *Escritura y pensamiento, XVI-II(36)*, 207-239.
- Dudley, A. (2010). *What cinema is!* Wiley-Blackwell.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Editorial Planeta.
- Esqueda, L. y Cuevas, E. (2018). El cine como momificación del cambio: objetividad y duración en la teoría de André Bazin. *L'Atalante*, 26, 169-180.
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine*. Anagrama.
- Heidegger, M. (1996). *Caminos del bosque*. Alianza Editorial.
- Jakobson, R. (1981). *Lingüística y poética*. Cátedra.
- Lacan, J. (2009). *Escritos 1*. Siglo XXI Editores.
- Lerner, S. (2 de junio de 2018). La casa rosada. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion/la-casa-rosada-por-salomon-lerner/>

- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama.
- Malraux, A. (1959). *Psicología del cine*. Editorial Ji.
- McLuhan, M. (2009). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Palazón, M. (2006). *La estética en México. Siglo XX. Diálogo entre filósofos*. Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica.
- Perú 21. (12 de junio de 2018). Proyecto de ley sobre cine peruano causa polémica por intentar regular su contenido. <https://peru21.pe/cultura/proyecto-ley-cine-peruano-causa-polemica-regular-contenido-410132-noticia/>
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Universidad de Deusto.
- Roncagliolo, S. (18 de mayo de 2018). Karina, la (anti)influencer. <https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/karina-calmet-palito-ortega-anti-influencer-santiago-roncagliolo-noticia-520790-noticia/>
- Sánchez Vásquez, A. (1965). *Las ideas estéticas de Marx*. Biblioteca Era.
- Watzlawick, P., Beavin, J. y Jackson, D. (1971). *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Tiempo Contemporáneo.

**El testimonio poético de María Marián en el poemario *Como cuando se riega jacintos tiernos***

*The poetic testimony of María Marián in the collection of poems  
As when tender hyacinths are watered*

**Patricia Victoria Tauma Romero**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

patricia.tauma@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-8710-2549

**Resumen**

María Marián es el seudónimo de la poeta huancaína Raquel Prialé Jaime (1927), quien a sus 85 años de edad se atrevió a publicar su primer poemario, *Como cuando se riega jacintos tiernos* (2012). En el siglo pasado, muchas mujeres se cohibieron al escribir y publicar, porque no querían ser vulnerables al exponer parte de su intimidad ante una crítica parcializada. Una poeta del interior del país tenía que afrontar una doble discriminación, por ser mujer y por ser de provincia. Sin embargo, en este siglo se está avanzando en el proceso de una justa reivindicación<sup>1</sup>. Por tal motivo, el poemario de Raquel Prialé adquiere un gran valor significativo como testimonio poético de una vida intensa.

**Palabras clave:** Raquel Prialé, literatura de Junín, valle del Mantaro, testimonio poético

**Abstract**

María Marián is the pseudonym of the huancaína poet Raquel Prialé Jaime (1927), who, at 85 years of age, dared to publish her first collection of poems *As when tender hyacinths are watered* (2012). In the last century, many women shied away from writing and publishing because they didn't want to be vulnerable by exposing part of their privacy to biased criticism. A poet from the interior of the country had to face double discrimination: for being a woman and for being from the province, however, in this century, progress is being made in the process of a just claim. For this reason, Raquel Prialé's collection of poems acquires a great significant value as a poetic testimony of an intense life.

**Keywords:** Raquel Prialé, Junín literature, Mantaro Valley, poetic testimony

**Fecha de envío:** 17/2/2022

**Fecha de aceptación:** 3/6/2022

¿Hay límite de edad para escribir poesía y publicar un libro? El reto es cada vez más grande en una sociedad competitiva como la nuestra, pero no hay límite de edad para empezar a escribir y publicar un libro. Al respecto, tenemos los siguientes ejemplos: Daniel Defoe, a los 59 años, escribió y publicó su primera novela, *Robinson Crusoe*; Miguel de Cervantes, a los 58 años, publicó la primera parte de su obra maestra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*; Hermann Hesse, a los 50 años, publicó *El lobo estepario*; José Saramago, a los 73 años, publicó *Ensayo sobre la ceguera*; Blanca Varela, a los 73 años, publicó su poemario *Concierto animal*; Mario Vargas Llosa, a los años 86 años, publicó *La mirada quieta (de Pérez Galdós)*; entre otras u otros poetas y escritores. De igual forma, los reconocimientos tampoco se limitan por la edad y lo confirmamos con el resultado del Premio Nobel de Literatura 2022, que fue otorgado a la escritora francesa Annie Ernaux, de 82 años.

La poesía escrita por mujeres, en estas últimas décadas, debido al esfuerzo mancomunado de diversas organizaciones gubernamentales, ONG, instituciones privadas, centros académicos de investigación, colectivos culturales, etc., ha tenido un mayor reconocimiento, porque se reivindican los aportes significativos de las mujeres sin importar su origen, clase social u otras características que antes se usaban subjetivamente para discriminar o ningunear un trabajo literario. Así, el poemario de Raquel Prialé Jaime es relevante por su temática y propuesta poética.

La poeta huancaína publicó, a los 85 años, su primer poemario, *Como cuando se riega jacintos tiernos*, y a los 91 años publicó su segundo poemario, *Muñía con olor a viento*. Cerca de cumplir un centenario en vida, Raquel Prialé es una mujer completamente lúcida, madre y abuela amorosa, una gran apasionada de la lectura y la escritura.

La publicación del poemario *Como cuando se riega jacintos tiernos* es el resultado de enfrentar la autocensura, así como tener el aliciente que brindaron y aún brindan los constantes movimientos sociales y culturales de reivindicación al aporte literario de las mujeres; en forma particular, de las diversas regiones que integra el Perú para rescatar las voces silenciadas en el tiempo.

La poesía intimista de Raquel Prialé reivindica el erotismo, la sensualidad y la pasión femenina, a través de figuras retóricas contemporáneas. Ese tipo de poesía amorosa y confesional no fue considerada como valiosa por los intelectuales forjados en un pensamiento patriarcal, porque no encajaba dentro de las temáticas de su predilección canónica; por eso la desestimaron.

La autocensura surge como una conciencia de la naturaleza del campo intelectual de esa época, que rechaza el sometimiento a un juicio crítico parcializado. Por tal motivo, Raquel Prialé optó por la autocensura. En un inicio, ella no tuvo la intención de ser poeta, porque escribía para sí misma, dentro del ámbito de la confesión; sin embargo, debido a la madurez propia que los años confieren, reconoció la valía de sus poemas y, con el apoyo de sus hijos, decidió publicar sus escritos como testimonio de una intensa vida. En una entrevista que le hicieron en el diario *Perú 21* (2018), ella nos menciona: “Me di cuenta de que no eran malos mis poemas. Quiero dejarle ese legado a mis hijos. Me gustaría que me recuerden como poeta. Ahora sí me siento poeta”.

Según Terry Eagleton, cada obra literaria es el resultado de una forma particular de percibir el mundo. Cada autor o autora asocia sus vivencias y conocimientos para crear a través del arte de la palabra:

Las obras literarias no surgen de una inspiración misteriosa, ni se explican simplemente en términos de psicología del autor. Son formas de percepción, modos particulares de ver el mundo, que se relacionan con esa visión dominante que constituye la “mentalidad social” o la ideología de una época (1976, p. 18).

Raquel Prialé es una mujer que creció dentro de un hogar que no tuvo carencias económicas, pero sí afectivas. Su padre y su esposo fueron políticos de carrera; por eso, vivió en ese ambiente mediático en el que, muchas veces, no encajó dentro de las apariencias sociales. Su dedicación se centró principalmente en la formación de sus hijos, porque no quiso que sintieran la ausencia de sus padres, como ella vivió en carne propia. No obstante, la poeta no estuvo ajena al desarrollo cultural e intelectual de Huancayo. Su carrera profesional y su paso breve por el periodismo escrito le permitieron tener un acercamiento a los acontecimientos más importantes dentro de la historia de la emergente y pujante Ciudad Incontrastable, que dejó de ser fenicia para dar apertura al movimiento cultural contemporáneo.

Lo esbozado por Eagleton se evidencia en el trabajo poético de Raquel Prialé, porque surge no solo de sus intereses personales, sino es el testimonio de una época que fue cambiando paulatinamente con el transcurrir de los años y da apertura a nuevas voces que no se limitan por parámetros como la edad o el género. Por el contrario, los poemas reflejan el modo en que la autora percibe su entorno.

La poeta Raquel Edelmira Priale Jaime nació en Huancayo, en el distrito de El Tambo, un 8 de marzo de 1927. En circunstancias difíciles por las que pasó su familia, ante la ausencia de sus padres<sup>2</sup>, su abuelo<sup>3</sup> fue su tutor y le dio un gran apoyo moral en su desarrollo profesional.

A los 15 años, Raquel Priale encontró en la poesía un refugio creativo. Desde esa temprana edad, empezó a escribir sus primeros versos, que estuvieron guardados por muchos años, porque los consideraba muy íntimos y borrascosos. Por ese motivo, no quiso exponerlos y prefirió el silencio ante los prejuicios imperantes de aquella época.

Al terminar la secundaria, la poeta cursó sus estudios superiores en la Escuela Normal de Palián<sup>4</sup> de Huancayo. Cuando cumplió la mayoría de edad, viajó a Lima para trabajar en el colegio peruano-japonés José Gálvez y luego en el colegio italiano Américo Vespucio. En su estancia en la capital, fue asidua asistente a círculos literarios y artísticos que reavivaron su pasión lírica. A su regreso a Huancayo, ejerció su carrera docente<sup>5</sup> y contrajo matrimonio con Horacio Gago Espinoza<sup>6</sup>.

El crítico literario Cornejo Polar refiere que el desarrollo de la literatura en provincias en el siglo pasado se debió principalmente a la presencia de los intelectuales mesocráticos; es decir, se creó un nuevo productor cultural que emergió de la clase media provinciana forjando a sujetos sociales que rechazan las anteriores propuestas y proponen un nuevo discurso:

El sujeto social productor de la vanguardia y del indigenismo estuvo formado en lo esencial por los intelectuales mesocráticos y provincianos, que debutaban en el panorama de la cultura nacional. Los núcleos vanguardistas-indigenistas más orgánicos y beligerantes estuvieron situados, en el caso del Perú, en ciudades de provincias como Trujillo, Puno, Cusco o Arequipa (2006, p. 160).

De acuerdo con Cornejo Polar, en el caso de Huancayo, en el valle del Mantaro, el desarrollo intelectual durante el siglo pasado también se gestó en su mayoría en las clases mesocráticas. La familia de Raquel Priale perteneció a la clase media alta provinciana, gracias a lo cual tuvo acceso a la educación secundaria y superior, que era excluyente antes de los años 50. Esas oportunidades de acceso al conocimiento permitieron a la poeta leer libros que forjaron su vocación literaria. Sin embargo, no todas las mujeres de esa época tuvieron



esos privilegios. Ese sería uno de los motivos de la escasa producción literaria en Huancayo en las primeras décadas del siglo pasado.

Raquel Prialé escribió sus poemas de forma más constante entre 1945 y 1978. Publicó algunos de sus textos en *La Voz de Huancayo* con el seudónimo de María Marián. En los 90 publicó algunos poemas más en la revista de *El Peruano*. Ella era una gran lectora, por lo que admiraba el trabajo poético de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Magda Portal, Charles Baudelaire, Rubén Darío, César Vallejo, entre otros.

Los poemas de Raquel Prialé tienen influencia de la poesía de Gabriela Mistral, no solo porque ambas fueron maestras de escuela, sino por la percepción particular que se muestran en los versos sobre la maternidad y la muerte como destino.

El 2012 fue un año clave para Raquel Prialé, porque expuso su trabajo literario en la publicación de su primer poemario, *Como cuando se riega jacintos tiernos*, caracterizado principalmente por la sinceridad y sensibilidad poética de sus versos.

Hasta antes de la década de 1970, en Huancayo no hubo una dinámica continua de actividades culturales para socializar una obra. A ello se debieron las limitaciones en la promoción de las obras literarias, lo que no permitió a Raquel Prialé sentirse segura de publicar sus trabajos poéticos.

El poeta huancaíno Tulio Mora comentó el poemario de Raquel Prialé reconociendo su valor literario por las imágenes representativas que evocan a través de los versos:

La poesía de María Marián [...], reunida por primera vez, es un gratisimo hallazgo porque no solo se trata de un fiel esfuerzo proseguido durante por los menos los 59 años, sino porque encontramos que esta continuidad viene aparejada de una consistente estructuración, de una palabra contemporánea, con imágenes muy acertadas, ironía y audacia para la narratividad, lo que aporta, estamos seguros, a la larguísima —e invisibilizada— tradición de escritura femenina (2012, p. 90).

Es importante resaltar el esfuerzo que destaca Tulio Mora en la publicación del poemario, porque es un trabajo poético representativo en la historia de la literatura peruana de una poeta que nació en el valle del Mantaro, específicamente de la ciudad de Huancayo. El poemario de Raquel Prialé dejó de



pertenecer a ese grupo de proyectos personales que quedan en el limbo de las posibilidades y logró consolidarse en una realidad que superó la autocensura y pugna por formar parte de la tradición literaria vigente.

Según Terry Eagleton (1976, p. 41): “El escritor traduce hechos sociales en hechos literarios, y la tarea del crítico es decodificarlos para devolverlos a la realidad”. Afrontar la muerte de su madre por tuberculosis, el encarcelamiento y la deportación de su padre por ser un político contumaz, así como la muerte de su esposo por los terroristas fueron acontecimientos infaustos que dejaron huellas en la poeta y los transmitió en sus versos al escribir sobre la desolación, la nostalgia, el acercamiento a la muerte, pero también termina con la esperanza de un futuro mejor. En el siglo pasado, muchas mujeres vivieron bajo la sombra de la presión social de sus familiares, por estar inmersos dentro de la política peruana. De igual forma, esas mujeres tuvieron que callar y esconderse debido a que temían por sus vidas ante el acecho de los terroristas, que asesinaron a sangre fría a todas y todos sus detractores. No obstante, la sensualidad y el erotismo de los versos de Raquel Prialé se circunscriben más en el ámbito personal. Ella fue libre al escribir sobre la intensidad y el ímpetu de la pasión, mientras que en la vida real debía someter a la medida.

Eagleton menciona que la valoración de un texto literario depende de la interpretación del entorno real reflejado en la pluma del autor. De lo contrario, desde un análisis puramente estético no se podría comprender la intención o propósito real de creación dentro de las dinámicas de la producción literaria al interior del país. De igual forma, el investigador y poeta Tulio Mora valora el aporte literario de Prialé Jaime desde una mirada real, debido a su contexto vivencial en el valle interandino, reflejado en los poemas y el tratamiento del paisaje serrano que la poeta evoca con nostálgica añoranza.

*Como cuando se riega jacintos tiernos* es el producto de una cuidadosa selección de los mejores poemas escritos durante varias décadas, que permanecieron inéditos por el temor al rechazo y la discriminación de una sociedad pacata y patriarcal que predominó con mayor fuerza en el siglo pasado en los Andes peruanos.

Según Cornejo Polar (2003, p. 161): “La reinscripción del lenguaje literario en el lenguaje común permitió ejercer el acto literario en un espacio abierto lo que condujo a la ruptura de convenciones lingüístico-literarias”. El espacio abierto que nos menciona Cornejo Polar permite la posibilidad de romper las convenciones establecidas, así como una apertura a las producciones literarias,

en especial de provincia y escritas por mujeres. Este espacio fue aprovechado por Raquel Prialé para crear su propia voz, que se forjó a través de sus lecturas referentes y apropiación de una escritura particular.

Según Tulio Mora, de haber publicado antes, la poeta habría pertenecido a la generación del 50. Por ende, deducimos que el criterio de manejaba el poeta horazeriano con respecto a la periodización literaria se basaba en la fecha de publicación de las obras literarias:

La sorpresa de María Marian proviene de sus temas: es quizás una de las primeras poetisas es recrear la palabra con un intenso erotismo (es destacable “Apuro soñar contigo”), lo que la emparenta con una de sus contemporáneas, Julia Ferrer, a cuya generación (la del 50) María Marian pertenecería si es que hubiera publicado antes. Su relación con el paisaje andino, su sensibilidad frente a los desgarramientos sociales, tan permanentes en el Perú, las fiestas populares, son otras de sus vertientes y en todas ellas el lector se encuentra con una poética construida de muchas lecturas (entre las más reconocibles están las de la Biblia, de los epigramistas latinos, de Neruda, a veces de Vallejo).

Tulio Mora destaca que, dentro de la poética de Raquel Prialé, el manejo del tema erótico, se relaciona con la poeta de la generación del 50, Julia Ferrer<sup>7</sup>.

<p>¿soy lo que debe amar o dejar mis vísceras y a mi alma que amen por mí? sería tan fácil huir no mirar otros ojos ser tuya simplemente Julia Ferrer</p>	<p>Qué hambre de ti, de tus besos y caricias. Hambre de sentarme y tomar tus hombros retener tu frente y rozar tu pelo hasta cuando el negro sea blanco y cante el último grillo de la noche María Marian</p>
---	---

Las estrofas compartidas demuestran la similitud entre las voces poéticas de Julia Ferrer y Raquel Prialé, porque los versos reflejan un erotismo explícito de los yo poéticos que desencadenan pasión y entrega al ser amado. Ambas poetisas contemporáneas coinciden en el tratamiento personal y confesional en su trabajo literario.

Analizaremos el poemario *Como cuando se riega jacintos tiernos* usando en método de interpretación de textos<sup>8</sup> del crítico literario Manuel Pantigoso.

El poemario *Como cuando se riega jacintos tiernos* se divide en seis partes, denominadas “Amor”, “Tierra”, “Madre”, “Soledad”, “Hijos e hijas”, “Padre y destierro”.

La primera parte del libro es la que más poemas contiene. El erotismo se engarza con la pasión y esa búsqueda de un amor ideal. El yo poético en tono confesional muestra sus sentimientos; no obstante, cada palabra adquiere su matiz por la relación significativa que las une.

En el poema “Apuro soñar contigo”, el yo poético revela la espera, esa exquisita sensación del acto de amar:

    Escribo y el lápiz me acompaña  
    en el apuro de soñar contigo,  
    con las velas al viento y los cabellos flojos,  
    con todo el decorado del lecho  
    y la sábana blanca y el temor dulce  
    de verme sin ropas,  
    oprimirme a ti, costado a costado,  
    y esperar en fragua el beso en la nuca  
    voltearme, tomarte la oreja,  
    que mi boca juegue con ella y  
    anhelar que respondas  
    con el rojo de tus ojos  
    quemando mi tamaño.  
    (Marián, 2012, p. 23)

En la primera estrofa del poema encontramos las siguientes figuras retóricas: un epíteto (“sábana blanca”) y una sinestesia (“temor dulce”). Ambas se asocian para describir la sensación del momento que en el yo poético espera a su ser amado: la sábana de un color inmaculado en el lecho y el temor que al ser calificado como dulce se considera agradable y hasta natural. A medida que avanza el poema, encontramos otra sinestesia “con el rojo de tus ojos”, que es la representación de la pasión evidenciada a través de una mirada de deseo.

Tal vez habremos llegado a las olas  
más altas, a la torre, a la copa,  
para lanzarnos veloces detrás del deseo  
el amor hecho sauce,  
¿veremos qué tienes, qué tengo en el cuello,  
serán tus ojos, tus brazos o todo tu cuerpo?  
¿y esa tierra de uvas ya es nuestra?  
(Marián, 2012, p. 23)

En el lenguaje poético, las palabras adquieren varias relaciones de significados. “No es suficiente tener voluntad de crear belleza. La intención estética no garantiza la eficacia [...] en la poesía, por ejemplo, una palabra dice más de lo que normalmente expresa” (Pantigoso, 1975, p. 35).

En la segunda estrofa del poema comienza con la locución *tal vez*, que no denota seguridad, sino una posibilidad de haber llegado a un lugar alto. La autora la asocia con tres palabras que se relacionan con elementos de la naturaleza. *Las olas* pertenecen al elemento del agua, son inconstantes, no tienen una forma definida, ya que su existencia se debe al impulso del viento o las corrientes marinas. *La torre* es fija, constante, y en su punto más alto se puede observar el horizonte. *La copa* es una palabra polisémica; de acuerdo con el contexto del poema, se refiere a las ramas y hojas que forman la parte superior de un árbol, caracterizado por ser inestable cuando sopla el viento, pero que tiene un tronco que lo fija en la tierra por medio de la raíz. La relación de estas tres palabras es significativa, porque se asocian como estados emocionales desencadenantes del deseo que fluye en un sentimiento denominado amor encarnado en un sauce. Debe precisarse que ese árbol es conocido como llorón y simboliza el dolor del exilio.

Quizá el vino no corra por las calles todavía,  
ni la caña alumbre nuestras bocas,  
Te espero amor, vino y caña,  
con el temor del gusto grande, con el  
vaso al tope y con la boca abierta.  
(Marián, 2012, p. 23)

En la última estrofa del poema se intenta responder las preguntas retóricas que se plantean en la segunda estrofa. El yo poético anuncia su espera con amor como sentimiento férreo, el vino como afrodisiaco de culto y la caña como la bebida más cercana al pueblo.

En la primera estrofa se evidencia la presencia de figuras retóricas, mientras que en la segunda y tercera las palabras se versan con asociación significativa.

En el poema “Recuerdos fatuos”, el yo poético sugiere una feminidad seductora, no impuesta; sin embargo, esa sensación no está satisfecha por la tristeza pasajera:

El fuego habita en mí  
e inerme el corazón,  
recuerdos fatuos, melancolía  
abruma mi alma.  
Es el amor devorado por tétrica pasión.  
(Marián, 2012, p. 29)

Fuego fatuo son dos palabras que sirven para denominar a las luces tenues que se observan en la noche como producto de la putrefacción de elementos orgánicos, pero la poeta intencionalmente las separa para luego relacionarlas, según la intención de su yo lírico. En el poema, el *fuego* representa al amor intenso pasional que desprotege a sus emociones por ser irracional y se engarzan en recuerdos *fatuos*, es decir, sin sentido y vacíos, que le producen tristeza, porque aniquilan al amor verdadero. Otra acepción de fuego fatuo es la falta de razón y entendimiento. El yo poético nos muestra esa pasión que siente, no asociado al entendimiento que lo desequilibra y perturba.

Al finalizar el poema, surge la esperanza, el dolor se torna en purificador y el ejercicio de la memoria es la salvedad:

Mi alma ya no es alma  
mi vida ya se extingue; mas luego surge en la memoria:  
“El dolor es alas, sufre y remontarás al cielo”.  
(Marián, 2012, p. 29)

En el poema “Recuerdos fatuos”, tenemos las siguientes figuras retóricas: metáfora (“el fuego habita en mí”), sinestesia (“inerme el corazón”, “recuerdos

fatuos”, “tétrica pasión” y “dolor es alas”). En este poema también prima la presencia de la figura literaria de la sinestesia que configura los versos para darle realce a la cadencia poética.

En la segunda parte del poemario, la poeta expresa el cariño que tiene por su tierra natal. Es así que dedicó varios poemas al paisaje andino: los elementos que formaron parte de su infancia y juventud son recreados en una atmósfera poética. “[E]l símbolo, por su poder sugeridor y representativo, es el que mejor se aproxima a la comunicación de las emociones, es el que mayor eficacia logra expresar las connotaciones individualizadoras” (Pantigoso, 1975, p. 36).

En el poema “Mi ciudad serrana”, el yo poético evidencia una relación íntima con la naturaleza que cobra vida:

Mi ciudad serrana tiene cristal en el cielo  
rayos robados en la retama  
y cristales de rocío en la alfalfa.  
Las gentes caminan cantando  
y los ríos silban  
todo el santo día.  
(Marián, 2012, p. 48)

La retama es una planta muy valorada en la ciudad de Huancayo como parte de su identidad, así como la alfalfa es una planta popular en la sierra porque se cultiva para alimentar al ganado y a los animales de corral que son herbívoros. De igual forma, el cielo azul despejado que al compás de las nubes y las formas sinuosas de las cadenas montañosas forman un bello paisaje que engalana al valle del Mantaro, atravesado por el río Mantaro y sus afluentes. Huancayo se caracteriza por ser una ciudad de personas alegres, que durante el año trabajan bastante, pero saben divertirse en sus diversas fiestas patronales.

La tuna y las guindas se caen  
de maduras  
y el picaflor se llena  
de tumbo en tumbo el buche.  
A mi ciudad serrana la hizo Dios  
muy de mañana.  
(Marián, 2012, p. 48)

En la segunda estrofa del poema, la mención en el poema de la tuna y las guindas, que son frutas propias del valle del Mantaro, y el picaflor, un ave peculiar de la sierra, refleja felicidad por sentirse saciado, y personifica a los pobladores del valle, que se sienten felices al consumir estas frutas, e incluso organizan fiestas en su cosecha. Eagleton manifiesta al respecto:

El valor de la literatura es corporizar las energías productivas de la sociedad; el escritor no toma el mundo como algo dado, sino que lo recrea, revelando su auténtica naturaleza de producto artificialmente construido. Al comunicar este sentido de la energía productiva, el escritor, más que apenas satisfacer los apetitos consumistas de sus lectores, despierta en ellos energías idénticas (1976, p. 48).

Según Eagleton, el autor recrea su propia realidad para despertar en los lectores el interés que motivó esa fuerza creativa. Raquel Priale recrea el propio entorno vivencial de sus versos, pero no deja de lado características de los Andes que cobijó gran parte de su vida. Desde esa perspectiva, el poema “Mi ciudad serrana” refleja elementos significativos que caracterizan a la identidad huanca.

La presencia y ausencia de sus padres marcó la vida de María Marián. Por ese motivo, ella dedica una parte de su poemario a su madre y otra a su padre.

La dolorosa muerte de su madre se refleja en los siguientes versos del poema “¿Me miraste antes de irte?”:

Como los pliegues de tu vestido negro  
está la angustia en mi pecho.  
Han caído derramadas cien lágrimas tristes  
por la pendiente de mis senos,  
y en una laguna enorme se han empezado  
las tristezas hasta pesarme.

(Marián, 2012, p. 62)

En la primera estrofa del poema, encontramos las siguientes figuras retóricas: epíteto (“vestido negro”) y sinestesia (“lágrimas tristes”). La estrofa nos demuestra la pena del yo poético asociado al vestido negro como símbolo de luto. Las lágrimas representan la purificación de la pena como expresión de los sentimientos de congoja que sobrepasan el control emocional.



A veces creo que la noche se ha  
quedado siempre en mí.  
Procuro levantar las sienes  
pero la ceniza y la lluvia  
ocupan las cuatro esquinas  
de mi cama y entonces desolada  
me encuentro con estas pestañas tristes,  
siempre grises, siempre oscuras.  
(Marián, 2012, p. 62)

En la segunda estrofa del poema, encontramos una figura retórica: *sinestesia* (“pestañas tristes, / siempre grises, siempre oscuras”). La palabra *noche* en el poema representa el tiempo de oscuridad y pena que se ha quedado en el yo poético. La *ceniza* es el rezago del fuego que se puede volver a encender con el viento, pero la presencia de la *lluvia* surge como control, porque el agua se apaga al fuego. Ambos elementos, al estar presentes en las cuatro esquinas de la cama, que es el lugar de descanso, representan el intento de controlar las emociones.

¿Me miraste antes de irte?  
Posiblemente sí, madre querida.  
Lamentos de quena arrastran mi ventana, gemidos de alondra  
quedan en las hojas. Recuerdo tus ojos tristes mirando no sé qué  
profundidades tal vez eran las distancias que ahora me acongojan  
o quizá mis cortos años de palmera joven. El tiempo pasa y la  
pregunta queda, ¿me miraste antes de irte?  
Posiblemente sí, madre querida.  
(Marián, 2012, p. 62)

La tercera estrofa es la más sentida, porque el yo poético adulto manifiesta el dolor que sintió por la partida pronta de su madre cuando era adolescente. La quena es un instrumento que se usa bastante en la zona andina y su melodía es una buena compañía para mitigar la tristeza. La alondra es un ave no autóctona del valle del Mantaro, pero su canto anuncia el amanecer. El yo poético relaciona la presencia de la quena y la alondra para crear una atmósfera mística de despedida. El poema nos acerca a un desgarramiento existencial a través de una interrogante, la pronta pérdida de ese amor materno que es

innato en los seres humanos. Las figuras de repetición le dan una estructura circular al poema: “¿me miraste antes de irte? / Posiblemente sí, madre querida”, es un epifonema, una reflexión final de la poeta sobre el sentimiento del intento de aferrarse a una imagen como un recuerdo antes de la partida de un ser amado; en este caso, su madre.

La ausencia del padre de Raquel Prialé porque se dedicó más a su vida política se representa en los siguientes versos con el que termina su libro y lleva por título “Qué tristeza, Dios mío”:

Alejan al padre del hijo,  
dejan el horno sin pan  
y a la madre la ponen  
tan sola, junto a la cruz  
del camino, vacilante y suplicante.

(Marián, 2012, p. 86)

En este poema, Raquel Prialé nos presenta el ámbito personal y el social que se unen para ser parte del testimonio de su vida. La convulsión política de la segunda mitad del siglo XX se refleja en una poesía de desgarramiento interno por la pérdida del padre. Ese sentimiento de pérdida es traducido en metáforas postmodernistas: “dejan el horno sin pan”, “y a la madre la ponen / tan sola, junto a la cruz / del camino, vacilante y suplicante”, en un lenguaje sencillo y coloquial. La pérdida del padre se convierte en una tragedia individual por el desarraigo, debido a la persecución y la represión política.

El título del poema es un lamento sentido del yo poético ante un ser superior, un dios aparente representado por la cruz. El papá como símbolo de autoridad, al no estar junto a su hijo durante su crecimiento, le deja un vacío grande que es difícil superar. A su vez, la madre sola y frágil debe asumir el liderazgo de la familia, y siente que esa responsabilidad se convierte en un martirio de inseguridades. La poeta nos muestra en sus versos que una forma de reivindicar a la mujer no solo es mostrándola fuerte y decidida, sino también es necesario reconocer su vulnerabilidad y sus temores dentro de su contexto, para entender que, al fin y al cabo, es un ser humano.

La lírica intimista es una de las características de la generación del 50, al alejarse de la poesía ética que en décadas anteriores estaba vigente. Por los rasgos significativos que presenta la poética de María Marián, la ubicamos en la gene-

ración del 50 y, a pesar de que la primera publicación de su obra oficial fue en 2012, es evidente que los versos fueron creados en el siglo XX, por la influencia posmodernista retratada en la búsqueda de sensaciones a través de los sentidos.

Cabe resaltar que uno aspectos sociales importantes traducidos en hechos literarios de Raquel Prialé es la incorporación de elementos de la cultura y el paisaje del valle del Mantaro como componentes de sus figuras literarias y alusiones poéticas, con lo cual transforma el hecho social de una identificación regional en un elemento poético. De acuerdo con Eagleton, la poeta recrea el mundo revelando el carácter de producto estético. El patrón estilístico que usa, y las figuras retóricas constantes y fundamentales que configuran su universo poético, son las metáforas, las sinestesias, las comparaciones y reiteraciones. También emplea las preguntas retóricas que, al ser formuladas, anuncian la respuesta o no tienen respuesta dándole un giro peculiar a la cadencia de sus escritos. Por ello, la poeta expresa una actitud de permanente cuestionamiento e interrogación, y asume una actitud inquisidora frente a la vida, sus desventuras y sus pasiones efervescentes.

Los poemas selectos de *Como cuando se riega jacintos tiernos* son el reflejo de una vida intensa de una mujer persistente que venció las adversidades. Su silencio fue la fuerza vital para hilvanar sus versos y la esperanza de que nunca es tarde para cumplir los proyectos postergados por inseguridad, autocensura o miedo a la recepción mordaz de sus escritos. Asimismo, nos muestra que el trabajo poético escrito por mujeres tiene un gran valor no solo por su capital simbólico, sino por la valoración de su contexto.

## Notas

- 1 El presente artículo es la derivación de un capítulo de una tesis de investigación de la Unidad de Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 La poeta María Marián es hija del político aprista Ramiro Prialé y Luzmila Jaime Torres. Lastimosamente, cuando ella tenía 12 años, su madre falleció de tuberculosis. Casi al mismo tiempo, su padre estuvo preso, luego fue deportado a Panamá por sus ideas políticas, y cuando regresó al Perú ejerció el cargo de senador y diputado por Junín.
- 3 Durante su adolescencia, Raquel y sus hermanos se fueron a vivir a Huancavelica. Luego, ella regresó a Huancayo, bajo la tutela de su abuelo, quien reemplazó a sus progenitores.

- 4 Denominada en ese entonces como Escuela Normal Urbana de Junín.
- 5 Según León Trahtemberg, en la década de 1940 el gobierno de Prado dio un gran impulso a la educación técnica y normal. Las clases medias pudieron acceder al magisterio, porque ya no era una profesión para las élites.
- 6 Hugo Gago fue periodista, empresario, un hombre inteligente y práctico, reconocido político y dueño de la radio 15-50 de la Incontrastable. Al igual que su suegro Ramiro Prialé, en 1980 fue diputado por Junín. En plena carrera exitosa y ascendente, fue asesinado por terroristas el 31 de enero de 1992, a la entrada de su casa en Huancayo. Dejó un gran vacío en su hogar.
- 7 Según la investigadora Tania Temoche, en la Lima de los años 50 existía una mujer desafiante que rompió con los convencionalismos de la época. Autónoma, contestataria y contradictoria, generó las más diversas simpatías y antipatías en su medio de la élite limeña y fuera de ella. Así era Julia Ferrer, original, vertiginosa e indomable, mujer adelantada para el momento que le tocó vivir.
- 8 El método de interpretación de textos que propone Manuel Pantigoso consiste en identificar el texto literario como unidad de síntesis que engloba al poemario en conjunto y análisis de estructura a través del estudio interpretativo de un poema.

## Referencias bibliográficas

- Cornejo, A. (2003). *Escribir en el aire*. (2.<sup>a</sup> ed.). Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”.
- Eagleton, T. (2013). *Marxismo y crítica literaria*. Paidós.
- Jáuregui, E. (2018). Celebración de la vida. <https://elperuano.pe/suplementosflip-ping/variedades/558/web/pagina02.html>
- Marián, M. (2012). *Como cuando se riega jacintos tiernos*. Lancom.
- Pantigoso, M. (1975). *Didáctica de la interpretación de textos*. Editorial Universo.
- Palacios, M. (2018). Raquel Prialé: “Yo quería que me amen y nadie me entendía”. <https://peru21.pe/cultura/raquel-priale-queria-me-amen-nadie-me-entendia-418671-noticia>
- Temoche, T. (2014). Julia Ferrer, la mujer indomable. <https://ojoconelhorizonte,lamula.pe/2014/03/25/julia-ferrer-la-mujer-indomable/taniatemoche/>
- Smith, J. (2019). Raquel Prialé: la pasión romántica hecha poesía. <https://culturamir.com/raquel-priale-poesia/>

## **Entre la anarquía y la tiranía: el sentido republicano del primer debate político en el Perú**

*Between anarchy and tyranny: The republican meaning of the first political debate in Peru*

**Francisco Alejandro Flores Camacho**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

10030315@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-1503-7861

### **Resumen**

El objetivo del presente escrito es adentrarse en la primera discusión pública que se dio en la recién emancipada nación peruana<sup>1</sup>. La discusión en torno a cuál sería la mejor forma de gobierno conjugó argumentos en los que sus interlocutores mostraban partir de interpretaciones similares de la realidad política. Sin embargo, esto no los llevó a realizar la misma apuesta. La distancia entre las propuestas se entiende en vista de los principales temores que se prefirió atender: anarquía o tiranía. Estos serán los dos escenarios que monárquicos y republicanos verán con preocupación, aunque se inclinarán por dar mayor trascendencia a alguno de los dos. El artículo se propone enmarcar estas preocupaciones y los argumentos propuestos en el lenguaje de la tradición republicana, resaltando los matices que usaron los interlocutores de esta primera discusión en la política nacional y acudiendo al pensamiento de republicanos como Cicerón y Maquiavelo.

**Palabras clave:** republicanism, tiranía, anarquía, forma de gobierno, independencia

### **Abstract**

The purpose of this article is to explore the first public discussion in the recently emancipated nation of Peru. The discussion about what would be the best form of government showed arguments in which its protagonists started from similar interpretations and, however, this did not lead to a similar proposal. The proposals differ by the main fears of the intellectuals: anarchy and tyranny. These are the two scenarios that monarchists and republicans will see with concern, although they will be inclined to give more importance to one of them. The article aims to put these concerns in the use of republican language, emphasizing the nuances that were used and returning to the thoughts of authors such as Cicero and Machiavelli.

**Keywords:** republicanism, tyranny, anarchy, form of government, independence

**Fecha de envío:** 17/2/2022

**Fecha de aceptación:** 23/5/2022

## 1. Introducción

La importancia del concepto de tradición se ha demostrado a partir de su utilidad para los estudios historiográficos y filosóficos que a lo largo de las recientes décadas han buscado descifrar las teorías políticas que se desarrollaron en la historia del pensamiento occidental. Puede decirse que las tradiciones se muestran como lenguajes que permiten a distintos autores interpretar la realidad, sin que esto signifique que esos elementos de los cuales parten sean limitantes o de uso restringido. En palabras de Ambrosio Velasco: “Las tradiciones no son concebidas como bloques monolíticos ni inmóviles de ciertos principios y creencias, sino como procesos dinámicos en los que se conjugan tanto la permanencia de categorías y principios fundamentales, como la innovación y el cambio” (Velasco Gómez, 1997, p. 47).

La renacida tradición republicana ha sido una de las principales fuentes de aplicación de estas nociones y es desde ella que se puede entender por qué diversas investigaciones actuales acuden al panorama de las luchas hispanoamericanas por la emancipación para seguir los vestigios de una tradición que parece haber albergado a pensadores de diferentes épocas. Lo cierto es que la cercanía de la tradición republicana con el mundo y el pensamiento heleno-romano puede explicar el porqué de la amplia difusión de la matriz republicana. Sin embargo, y más allá de la cuestión histórico-genealógica que da sentido a la expansión del lenguaje republicano, se debe considerar la importancia de este lenguaje en el curso de los acontecimientos políticos que configuraron una nueva versión del mundo occidental a partir del siglo XIX.

El caso del Perú no ha sido ajeno a la exploración de la tradición republicana. Historiadores como Carmen Mc Evoy y Rafael Rojas han realizado indagaciones en torno a la presencia del discurso republicano en la nación peruana a penas formada. Estas y otras exploraciones nos demuestran que los promotores y actores de la independencia fueron figuras cercanas a la tradición

republicana y que muchos de sus análisis del marco político fueron resultado de la aplicación del lenguaje republicano. No resulta extraño entonces que estos pensadores peruanos hayan acudido a nociones como la de libertad, bien común o virtudes cívicas, pues el uso de estas categorías les habría permitido articular un discurso propicio para la fundación, el establecimiento y la orientación de una comunidad política en ciernes.

Será el primer debate público de la nación en que estos términos e ideas adquieran mayor relevancia. Ese primer intercambio de ideas, orientado a resolver la cuestión sobre cuál sería la mejor forma de gobierno para el Perú, nos permite observar cómo los argumentos escritos por tales figuras se orientan a prevenir la aparición de distintos escenarios temidos tanto en el pensamiento clásico como en el moderno. Por supuesto que para explicar una teoría o forma de pensamiento político se puede partir de los principios que la sostienen, así como también se puede describir la configuración política ideal a la que se debe aspirar partiendo de aquellos principios. Sin embargo, en los escenarios complejos que se enfrentaron en distintas coyunturas del siglo XIX, se puede entender que los intelectuales hayan preferido advertir sobre los peligros que amenazaban sus comunidades.

Es bajo estas razones que este trabajo se propone explicar las propuestas y argumentos políticos a partir de lo que para sus autores eran posibilidades negativas en la organización de lo público, es decir, circunstancias trágicas en las que no solo podía imponerse la falta de libertad o felicidad, sino también la destrucción y eventual desaparición de la comunidad política. En la tradición republicana clásica, estos escenarios temidos, la tiranía y la anarquía, están descritos en las obras de Cicerón y, durante el siglo XV, fueron recuperados y revisados por Nicolás Maquiavelo. En el debate peruano en torno a la forma de gobierno más conveniente, encontraremos que estos escenarios llevaron a distintas propuestas bajo los matices que el genio de cada pensador impregne en la matriz republicana.

## **2. La tradición republicana frente a dos amenazas**

Entre las diversas rutas por las que se puede recorrer una tradición de pensamiento político, se encuentra aquella en la que se empieza por reconocer los escenarios que amenazan la estabilidad o incluso la existencia de una comunidad política. A diferencia de los planteamientos que parten de la proyección ideal (utópica) o los que derivan toda empresa política de ciertos principios



político-morales, la ruta mencionada permite comprender las razones por las que los esfuerzos de una sociedad, y con ello sus principios y anhelos, tienen sentido en la realidad que se vive, una realidad en la que se aprecian elementos que suelen llevar a los escenarios temidos.

En el caso de la tradición republicana es posible identificar algunos de esos escenarios sin mayor problema. Para ello, nos podemos acercar al lenguaje que usaron algunos pensadores de la antigüedad para designar los peligros que toda comunidad política debe enfrentar. Griegos y romanos encauzaron diversas ideas y mecanismos a través de un lenguaje en el que la tiranía y la anarquía, entendida como la máxima expresión del caos social y político, se presentan como los grandes riesgos que toda comunidad debe estar dispuesta a combatir con tal de no resignar su libertad o su bienestar.

Marco Tulio Cicerón (106 a. C.-43 a. C.) será quien asocie la perspectiva política de los filósofos griegos con la experiencia de la república romana para lograr un núcleo de ideas que pueden ser vistas como parte de una teoría republicana de la cuestión política. En la visión de Cicerón, toda forma de gobierno puede degenerar rápidamente sin importar si se trata de un buen modelo gubernativo. Las formas de gobierno a las que alude el pensador romano son las formas de gobierno puras (monarquía, aristocracia y democracia) que tienen una calificación positiva en su evaluación. Sin embargo, es consciente de que estas formas de gobierno degeneran cuando no se mantienen las “diferencias en función al mérito” (Cicerón, 2021, p. 81), lo que resulta en un ciclo donde las formas de gobierno se suceden y degeneran de forma inevitable.

Es de notar que, para Cicerón, en cualquier forma de gobierno degenerada, encontraremos que la condición del pueblo se terminará por parecer a la de la servidumbre (Cicerón, 2021, p. 81). Esto se debe a que las tres formas corruptas de gobierno (tiranía, oligarquía y oclocracia), degeneradas de las formas puras, son consecuencia de la imposición de un grupo o individuo sobre el resto de la comunidad. Esta consideración no es impedimento para que Cicerón reconozca que, dentro de las formas puras de gobierno, la monarquía sigue siendo la mejor. “Los poderes absolutos individuales, cuando son justos, son los mejores”, afirma Cicerón (2021, p. 23). Cuando el poder se reparte entre muchos es difícil alcanzar objetivos específicos puesto que ya no existe alguien que *mande* cuando es necesario. En tiempos de amenazas o guerra, se busca un único mandato, a pesar de que en tiempos de paz no parezca ser la mejor manera de organizarse. En una famosa analogía, afirma Cicerón:

pero como quien navega, cuando el mar comienza a picarse, y como el enfermo, cuando su dolencia se agrava, se implora ayuda a un solo individuo, de igual modo nuestro pueblo, en épocas de paz y en la patria, manda incluso a sus magistrados, los amenaza, recusa, apela a los tribunales, y apela al pueblo; pero, en tiempos de guerra, los obedece como a un rey; porque la salud vale más que el deseo (2021, p. 95).

La monarquía es un modelo de gobierno conveniente en determinadas circunstancias; sin embargo, es un modelo inestable. Si toda la organización del poder político se deposita en una única voluntad, se puede esperar que algún cambio en ella lleve a una situación peligrosa: la tiranía, esto es, estar sometidos al arbitrio de una voluntad que ya no actúa priorizando el bien común. De la mejor forma de gobierno pura se pasa a la peor forma de gobierno: “cuando el rey comienza a ser injusto, en ese preciso momento tal forma parece y el propio rey se vuelve tirano” (2021, p. 96).

El temor a la tiranía (*tyrannos*) se encuentra presente en la tradición griega que ve en ella una forma de esclavizar a los que debieran ser ciudadanos libres<sup>2</sup>. Habrá que recordar que por una razón similar se rechaza la aristocracia en su forma negativa (oligarquía), pues supone la “exclusión del pueblo de todo espacio de deliberación comunal (*consilium*) y de ejercicio del poder” (Schofield, 2021, p. 73). Esto quiere decir que todas las formas degeneradas de gobierno implican que se está atentando contra la libertad y el bien común.

Por supuesto, si la monarquía puede devenir en una forma negativa, lo mismo sucede con el gobierno del pueblo. Debido a que la democracia parte de una división del poder se puede caer en un escenario en el que los miembros de la comunidad olvidan guiarse por la búsqueda del bien común y anteponen sus intereses particulares generando un entorno caótico donde las luchas entre pequeños grupos sociales se vuelven fenómenos habituales. En palabras de Cicerón: “y la concordia es facilísima en un Estado en el que todos se guían por un interés común; mientras que las discordias nacen de la divergencia de intereses, cuando difiere el de uno y otros” (2021, pp. 84-85).

El poder repartido entre los ciudadanos y el incremento de la lucha de estos por sus intereses particulares produce una masa de individuos desorganizada que resalta especialmente por su conducta salvaje: el irresponsable e irracional comportamiento de las multitudes (Schofield, 2021, p. 75). La irracional conducta de los individuos es determinada por ese impulso egoísta que los vuelve

volubles y desatentos con el interés común. El nacimiento de los intereses de grupo, es decir, la aparición de facciones al interior de la comunidad complica el progreso del bienestar público y se aleja de la realización de una república (Smith, 2018, p. 17).

Por eso, no debe parecer extraño que Cicerón observe que es difícil llamar república tanto a la situación en que “todos están oprimidos por la crueldad de uno solo” como cuando “no existe un único vínculo jurídico ni un acuerdo, ni una asociación de comunidad, que es lo que define a un pueblo” (Cicerón, 2021, p. 169-170). La advertencia sobre este estado anárquico en el que aparecen las facciones no es un mero rechazo al desorden, pues este es el momento en que se puede imponer una facción o un individuo aprovechando la desorganización del aparato público, con lo cual se constituye una nueva forma de dominación. Así lo reconoce Escipión, principal personaje en el diálogo de su *República*, cuando cuestiona retóricamente a Lelio: “Entonces, ¿ves que no puede llamarse Estado verdadero al que se encuentra bajo el poder absoluto de una facción?” (Cicerón, 2021, p. 170).

De esta forma, se reconoce que una de las principales preocupaciones que conduce el pensamiento del filósofo romano gira alrededor de que se conforme el dominio de un individuo o facción y que, principalmente, ese poder opresor no atienda al interés común. Estas son las razones que hacen que tiranía y anarquía sean dos posibilidades repudiadas por Cicerón. Promover el hábito de atender al ámbito común previene la aparición de ambas situaciones en una secuencia cíclica, pues ambas son posibilidades que se concretizan con la aparición de intereses particulares sobrepuestos a la comunidad. Esto, sumado a los excesos del poder, ya sea concentrado o repartido, nos mueven entre las dos peores formas de gobierno:

Así todos los excesos, cuando ha habido bastante abundancia en el tiempo, en los campos o en los cuerpos, casi siempre se produce lo contrario, y [esto] sucede con mucha frecuencia en los Estados, y la libertad excesiva conduce a una esclavitud excesiva, tanto al pueblo como a los individuos (Cicerón, 2021, p. 99).

Aproximadamente 15 siglos después de Cicerón, aparecerá Nicolás Maquiavelo (1469-1527) con su intento por revivir esta tradición republicana inaugurada por Cicerón y Livio (Almeyda y Sellers, 2021, p. 271). Sin embargo, la visión política del pensador florentino no seguirá fielmente los preceptos de-

gados por los autores romanos. Al ser una figura destacada del Renacimiento, no es de extrañar que su propuesta de opción republicana conjugue elementos de otras tradiciones. Para Ambrosio Velasco, en Maquiavelo se terminan por enlazar dos tradiciones: la republicana y la monárquica, materializada en el género conocido como espejo de príncipes (Velasco Gómez, 1997, p. 48). Y será en su obra de mayor dedicación, los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, en la que expondrá las virtudes de un régimen republicano.

Demostrando su conocimiento del pensamiento político clásico, Maquiavelo también considera que los distintos regímenes políticos se degeneran y forman una cadena cíclica donde se alterna entre una forma pura y otra corrupta de administrar el poder. Al respecto, dice Maquiavelo:

Las buenas son las que enumerábamos antes [monárquico, aristocrático y popular]; las malas, otras tres que dependen de ellas y les son tan semejantes y cercanas, que es fácil pasar de una a otra: porque el principado fácilmente se vuelve tiránico, la aristocracia con facilidad evoluciona en oligarquía y el gobierno popular se convierte en licencioso sin dificultad (Maquiavelo, 2018, p. 40).

Es esta consciencia de la naturaleza cíclica de la política y la historia lo que lleva a Maquiavelo a entender que ante ciertos escenarios se tiene que actuar de determinada manera. Y así como los romanos no dudaron, en situaciones críticas, de otorgarle mayor poder a un magistrado convirtiéndolo en dictador, tampoco se debe pensar demasiado la decisión de concentrar el poder en un solo individuo cuando se trata de fundar, organizar o reformar la república. Por eso, “un organizador prudente, que vela por el bien común sin pensar en sí mismo, que no se preocupe de sus herederos sino de la patria común, debe ingeniárselas para ser el único que detente autoridad” (Maquiavelo, 2018, p. 68). En este punto, y al igual que Cicerón, Maquiavelo no teme la concentración del poder con tal de mantener el orden. La construcción de la república requiere de quien esté dispuesto a tener fama de cruel pues este personaje “será más piadoso que aquellos que por ser demasiado humanos dejan que sigan los desórdenes, de los que nacen asesinatos y robos” (Maquiavelo, 2019, p. 121).

El modelo monárquico de Maquiavelo se basa en una nueva moralidad política que ve como virtudes lo que para pensadores como Cicerón o Séneca eran vicios inadmisibles (fuerza, astucia, crueldad) (Velasco Gómez, 1997, p. 50). El objetivo ha dejado de ser la preservación de un conjunto de valores; se trata

más bien de conservar el poder para así preservar el Estado. Este objetivo se vuelve primordial para el tiempo de Maquiavelo considerado por él mismo como una oportunidad para liberar a Italia de sus múltiples padecimientos.

Sin embargo, Maquiavelo es consciente de que la concentración del poder es un riesgo para la salud de una república y puede viciarse convirtiéndose en una tiranía. Una de las principales causas para la aparición de las tendencias tiránicas reside en la preocupación por lo privado antes que lo público. La diferencia principal entre cualquier gobierno tiránico y la monarquía transitoria es que esta conserva aún la preocupación por la república o comunidad política: el bien común no ha sido excluido de las decisiones políticas.

Maquiavelo no ha perdido de vista que la monarquía sigue siendo la voluntad de uno solo y como “los hombres se corrompen muy fácilmente por muy buenos y educados que sean” (Maquiavelo, 2018, p. 160); entonces es conveniente prevenir la ascensión de un régimen tiránico mediante la demarcación del poder del monarca a través de un orden legal que permita observar la conducta de ese líder supremo. Es en este punto donde, de la mano de su argumentación en pro de la monarquía, Maquiavelo no abandona los principios republicanos que aconsejan preservar “un orden legal e institucional que evite y prevenga la corrupción tiránica o despótica del gobierno” (Velasco Gómez, 1997, p. 49).

Por otro lado, una vez que la tiranía se impone, es conveniente desarmarla cuanto antes con miras a no permitir que se atente contra la libertad de la comunidad. Cuando un poder arbitrario se afirma en el dominio de las decisiones políticas es inevitable que la corrupción empiece a expandirse por el cuerpo político: lo que prima ahora es la conservación del poder en manos de un individuo o una facción. Si esta facción que ostenta el poder es desterrada con prontitud, se puede esperar que no se pierda por completo la libertad; pero si el pueblo ha sido corrompido, se hace casi imposible mantener una vida libre. Se debe expulsar a la clase dirigente corrupta “antes de que su corrupción se contagiase a las vísceras de aquella ciudad (Maquiavelo, 2018, p. 98).

La corrupción del pueblo se puede entender como un conjunto de hábitos que proliferan en desmedro del bienestar general. Tener a un poder arbitrario que se desplaza por encima de cualquier marco legal deviene en una serie de comportamientos que permiten a los individuos evitar una situación de servidumbre o humillación mucho peor. Los ciudadanos se vuelven siervos aduladores

y los poderosos exhiben su prepotencia y capricho. Además, pasado un tiempo bajo tales condiciones, es muy difícil que se recupere la libertad, puesto que un pueblo acostumbrado a vivir bajo un príncipe actúa torpemente sin él:

aquel pueblo es como un animal que, aunque de naturaleza feroz y silvestre, se ha alimentado siempre en prisión y servidumbre, y que dejado luego a su suerte, libre en el campo, no estando acostumbrado a procurarse alimento ni sabiendo los lugares en que refugiarse, se convierte en presa fácil para el primero que quiera ponerle de nuevo cadenas (Maquiavelo, 2018, p. 92).

El poder que se ejerce con el fin de dominar al resto de la comunidad tiende naturalmente a crear una línea divisoria entre los individuos de la comunidad y es así como aparecen las facciones. La separación a la que Maquiavelo dedica mayor atención es la que se forma entre los nobles y el pueblo, pues la principal causa de la corrupción en una sociedad es la desigualdad: “la corrupción y la falta de aptitud para la vida libre nacen de la desigualdad que existe en la ciudad, para restablecer igualdad es preciso recurrir a muchas medidas excepcionales” (2018, p. 99). Y de la formación de estos dos grupos y su lucha constante es que surgen los otros modelos gubernativos degenerados: la oligarquía y el gobierno popular.

En el caso de la oligarquía, se estaría concretando otra forma de dominación que permanece latente en todo régimen donde la desigualdad se acentúa, puesto que si se observan los propósitos de nobles y plebeyos “vemos en aquellos un gran deseo de dominar, y en éstos tan solo el deseo de no ser dominados” (Maquiavelo, 2018, p. 50). Y dado que los nobles o magnates tienen mayor poder para usurpar la libertad son ellos los principales responsables del nuevo escenario de sometimiento. Como bien advierte el pensador florentino, los desórdenes suelen ser consecuencia de la desigualdad y la prevalencia de los intereses particulares:

Estos [tumultos], sin embargo, son causado la mayoría de las veces por los que poseen, pues el miedo de perder genera en ellos las mismas ansias que agitan a los que desean adquirir, porque a los hombres no les parece que poseen con seguridad lo que tiene si no adquieren algo más. A esto se añade que, teniendo mucho, tienen también mayor poder y operatividad para organizar alteraciones (Maquiavelo, 2018, p. 52).

De este modo, los escenarios anárquicos parecen estar siempre cerca de producir un nuevo régimen de dominación. No es difícil que los regímenes populares devengan en desenfreno y que, con tal de huir del desorden, la población busque nuevamente un tirano. De este punto, nuevamente, se vuelve al caos puesto que todo pueblo termina por repudiar el dominio de un poder injusto. No cabe duda de que existe una interpretación de la discordia civil o la lucha entre intereses particulares como fenómenos que amenazan a la comunidad, sin embargo, el pensamiento de Maquiavelo reconoce la posibilidad de resolver estos escenarios mediante el camino institucional.

En una república siempre existirán intereses contrarios, conflictos severos, relaciones de poder, pretensiones tiránicas y acciones contrarias a la moral, “pero solo en el orden republicano los desacuerdos entre grupos humanos pueden y deben ser expresados” aunque sean estos mismos desacuerdos los que amenazan la vida de la república (Bock *et al.*, 1990, p. 201). Puesto que es inevitable prohibir o impedir los conflictos de clase, se deben asumir esos enfrentamientos con la intención de “canalizarlos a través de un arreglo institucional para que tengan efectos conducentes a la libertad política del Estado” (Velasco Gómez, 1997, p. 50).

Como se ha visto, tanto Cicerón como Maquiavelo aborrecen la tiranía y la anarquía por ser contextos en los que la libertad y el interés por el bien común dejan de ser consideraciones importantes. Ambos resaltan distintos aspectos negativos de cada régimen y también tienen en mente medidas que permiten evitarlos. El temor a la anarquía y la tiranía generaron argumentos que tomaron elementos del pensamiento clásico, lo que permitió la conformación de una matriz republicana con sus respectivos horizontes de principios e ideales políticos. En un contexto diferente como la formación de la República peruana, se verán argumentos que transitarán por estos temores, argumentos reconocibles por el uso de un lenguaje republicano.

### **3. La monarquía como remedio contra la anarquía**

La proclamación de la independencia peruana trajo consigo la conformación de una fuerza política integrada por José de San Martín, su círculo más cercano y los intelectuales que mediaron y respaldaron el proceso emancipatorio. Esta fuerza política fue la encargada de iniciar el primer debate público en torno a cuál debía ser la mejor forma de gobierno para el Perú. El ministro y principal asesor del general San Martín, Bernardo Monteagudo, planteará



esta cuestión al interior de la Sociedad Patriótica de Lima, que formalizó en las siguientes tres preguntas: (1) ¿cuál es la forma de gobierno más adaptable al Estado peruano según su extensión, población, costumbres y grado que se ocupa en la escala de la civilización?, (2) ¿cuáles son las causas que han retardado la revolución en Lima?, y (3) ¿cómo obrar con el fin de mantener el orden público para terminar la guerra y perpetuar la paz?

Con estas tres preguntas se inaugura lo que Jorge Basadre denominó el *momento oratorio* de la lucha entre monarquistas y republicanos<sup>3</sup> (Basadre, 2002, p. 69). Asimismo, las tres cuestiones mostraban el interés real de Monteagudo y San Martín a fin de comprender los motivos para que en el Perú se asuma el modelo de una monarquía constitucional. Las respuestas que surgirían a estas tres preguntas debían permitir la comprensión de que la nación peruana aún no estaba lista para la forma republicana. Será el maestro carolino José Ignacio Moreno quien exprese en su discurso inaugural una serie de ideas que, en consonancia con la interpretación de Monteagudo y San Martín, revelen las razones para evitar la organización republicana. El discurso del ilustre clérigo no quedará sin réplica; sin embargo, será el discurso que asiente la mayor parte de las razones que se contemplaron para apostar por la monarquía.

Las razones que expone Moreno responden directamente a las preguntas propuestas por Monteagudo. El clérigo considera que se debe adoptar la monarquía debido a que el grado civilizatorio del Perú lo ubica en la infancia de su ser político; esto se podía comprobar en el hecho de que, habiendo salido del caos de la dominación española, los hombres ilustrados eran muy pocos. Otra razón para aceptar la monarquía constitucional residía en las características de la población: esta se describe como una gran masa heterogénea que podía caer en la más cruenta discordia, en vista de la diversidad de castas e intereses que habitan en su interior. Además, al considerar el extenso territorio peruano, se sabía que sería más probable caer en el caos si es que no se concentraba el poder político en una sola figura que espantase los fantasmas de la discordia y la guerra civil.

Como se ve, los argumentos que ofrece el discurso monárquico de Moreno se centran en dos nociones esenciales: el escaso grado civilizatorio de la población peruana y la heterogeneidad propia de la nación recién emancipada. Respecto de la primera noción, Moreno culpa de esta “infancia de su ser político” al escenario oscuro de la dominación española que hasta hace poco sufría el Perú (Tauro del Pino, 1973, p. 360). Del mismo modo, Bernardo

Monteagudo, en su *Memoria*, describía este infantilismo de la población como una conducta moral que “no podía ser otra, que la de un pueblo que ha sido esclavo hasta el año 21 y que aún lo es en mucha parte de su territorio” (Monteagudo, 1823, p. 12). La población del Perú era una población acostumbrada a obedecer a la fuerza, a despreciar las leyes, a atribuir derechos imaginarios a las clases privilegiadas y menospreciar todo lo que es fruto de la virtud y el mérito (Monteagudo, 1823, pp. 13-14).

La caracterización de la población peruana como aquella que destaca por su infantilismo no es excepcional, puesto que desde fuera el Perú había sido visto como un territorio incivilizado, en especial la comunidad indígena. El historiador escocés William Robertson sentenció que ni peruanos ni mexicanos podían merecer el nombre de naciones civilizadas, ya que “los dos Estados indios ‘apenas habían avanzado más allá de la infancia de la vida civil’” (Brading, 2017, p. 451). En el ámbito interno, Benito Lazo escribirá que los indígenas son una raza y un pueblo retrasado en los progresos de la civilización, lo que los hacía desgraciados, inocentes y sumisos (Aljovín y Velázquez, 2017, p. 98).

Sin embargo, Monteagudo y Moreno no solo están pensando en la masa indígena, sino que asumen que toda la población del Perú ha sido corrompida por la dominación sufrida largo tiempo. En un escenario así, los ideales de la independencia ilustrada no pueden ser llevados a su realización. En palabras de Rafael Rojas: “Las figuraciones utópico republicanas entraban en contradicción con el diagnóstico desalentador sobre la constitución moral de la ciudadanía hispanoamericana” (Rojas, 2009, p. 22). Bernardo Monteagudo es precisamente uno de esos agentes que asume el reto que supone “conciiliar, articular y facilitar el problemático tránsito del súbdito al ciudadano” (Hampe, 2010, p. 72). Frente a este desencuentro entre realidad e ideales es que se requiere un tránsito de la experiencia de la dominación a la vida cívica en libertad.

Un gobierno que se base en la mayor repartición de poder requiere que cada ciudadano sea un funcionario público (Monteagudo, 1823, p. 14). La elección de representantes también requiere de un número considerable de hombres capaces de administrar los intereses nacionales, es decir, se requiere de una mayoría ilustrada capaz de completar una demanda constante. En vista de ello, Monteagudo confiesa que la instrucción o ilustración fue una de las medidas a la que más devoción prestó, puesto que finalmente la “ilustración del pueblo” junto con “el poder censorio moderadamente ejercido por la imprenta” y el

poder que se deposita en la cámara legislativa son “las mejores garantías de la libertad civil” (Monteagudo, 1823, p. 24).

José Ignacio Moreno también advierte la necesidad de ilustrar al pueblo, ya que “la difusión del poder político está en razón directa de la ilustración y civilización de pueblo, y en razón inversa de la grandeza del territorio que ocupa” (Tauro del Pino, 1973, p. 359). Las “luces” son necesarias para que un pueblo conozca sus verdaderos intereses y pueda presentarlos a deliberación en el espacio público. Tampoco es extraño que se considere la extensión del territorio como un criterio importante, ya que distribuir el poder en un amplio territorio implica aceptar el riesgo de que las regiones opten por desconocer el interés común de la nación: “Desde entonces el Estado es despedazado por las facciones, y el poder es la presa del más fuerte” (Tauro del Pino, 1973, p. 361). Frente a tal posibilidad, Moreno concluye que se requiere del poder fuerte y activo, concentrado en las manos de un monarca, de tal manera que su actividad pueda llegar a las zonas más alejadas.

De este modo, ilustración y extensión del territorio exponen dos de los temores principales que habitaron en las mentes de los monarquistas: el fracaso de la emancipación, por no contar con ciudadanos competentes para sostenerla; y el desmembramiento del recién formado cuerpo político. Especial atención recibirá el posible escenario del caos anárquico que está estrechamente relacionado con la visión de la población peruana como una masa heterogénea. En su disertación, José Ignacio Moreno no solo sostendrá que el peor de los modelos es la olocracia o anarquía —escenarios en los que suele caer la democracia—, sino que manifestará su preocupación frente a la posibilidad de que el Perú quede atrapado por las “divisiones intestinas que son siempre el fruto de la ignorancia, y de la desigualdad de la fuerza física entre los ciudadanos” (Tauro del Pino, 1973, p. 359).

El temor hacia la posible anarquía será también una preocupación enraizada en el pensamiento de Bernardo Monteagudo y, quizá, fuese resultado de sus experiencias anteriores en asuntos políticos<sup>4</sup>. En su *Memoria*, Monteagudo afirma que una de sus principales preocupaciones para asegurar la independencia fue la naturaleza de la población peruana que describe de la siguiente manera:

La diversidad de condiciones y multitud de castas, la fuerte aversión que profesan unas a otras, el carácter diametralmente opuesto de cada una de ellas [...] presentan un cuadro de antipatías e

intereses encontrados, que amenazan la existencia social, si un gobierno sabio y vigoroso no previene su influjo. [...]

Este peligro es hoy tanto más grave, cuanto más se han relajado los miramientos y hábitos que servían de freno a las animosidades recíprocas: ellas serán más vehementes y funestas a proporción que se generalicen las ideas democráticas (Monteagudo, 1823, p. 18).

Para Monteagudo no solo se trata de una masa desigual, sino que entre las clases y castas distintas se percibe la efervescencia previa a cualquier enfrentamiento interno. A pesar de que este temor a la anarquía y el enfrentamiento doméstico se puede rastrear en el periodo previo a la independencia, será con los republicanos que se pensará la inestabilidad poscolonial como la primera gran cuestión a resolver (Rojas, 2009, p. 16).

La materialización del escenario caótico supone la revelación de una estructura social que, además de heterogénea y corrupta en su conducta moral, se caracteriza por las notables desigualdades económicas que existen entre sus miembros. Así como Maquiavelo no descuidaba el riesgo que supone una oposición constante entre los nobles y el pueblo, Monteagudo sabe que la manera en que se halla distribuida la riqueza entre los miembros de una comunidad es muy importante si se quiere vivir libremente: “cada individuo goza de más libertad en sus acciones, y está menos expuesto a renunciar a sus derechos por temor, o venderlos a vil precio, porque así lo compra todo el poderoso al miserable” (Monteagudo, 1823, p. 15). Y aunque en el caso del Perú no existía información exacta, se hacen notables los efectos de la desigualdad debido a que el número de los propietarios de “bienes raíces sabe ser muy corto en proporción a la superficie del territorio y al total de sus habitantes” (Monteagudo, 1823, pp. 16-17).

El político y pensador tucumano ve en la desigualdad uno de los principales escollos para asegurar la independencia de los habitantes. Por este motivo, la *Memoria* de Monteagudo contiene en sus líneas el recordatorio de lo importante que es promover el crecimiento de las riquezas personales<sup>5</sup>. El imaginario político del caudillo no descuida que para lograr una república de orientación democrática se requiere de una igualdad de tipo económico, cultural (ilustración) y moral. Los cambios que se propuso seguir Monteagudo se encaminaron a resolver, o cuanto menos disminuir, las enormes diferencias en la población: una menor desigualdad económica y un mayor grado de ilustración permitirían concretar los ideales republicanos.

Estas medidas impulsadas por Monteagudo implicaban un tránsito prudente a través de la monarquía y para eso era necesario frenar esa fiebre democrática que se había apoderado de tantos intelectuales y actores políticos. Para Monteagudo, no había forma en que se pudiese ingresar a la última trinchera realista si no era divulgando las ideas de libertad y los deberes cívicos. Sin embargo, puestos frente al desafío de construir una nación independiente, los principales actores, Monteagudo y San Martín, se propusieron “sofocar en su origen la causa, que en otras partes nos había producido tantos males” (Monteagudo, 1823, p. 11). Había que frenar esas ideas democráticas que solo demostraban ser “pasiones infantiles que caracterizan a todo sujeto en formación” (Rojas, 2009, p. 192). Esta es una nueva forma de apasionamiento de la que Monteagudo confiesa haber sido una víctima. De esa fiebre democrática que todo revolucionario sufre, Monteagudo solo pudo ser curado tras 12 años de revolución.

Ese extremismo de la democracia presuponía una igualdad mal entendida que finalmente atentaba contra los intereses de los pueblos recientemente independizados: “Unas veces la ambición y otras la ignorancia, levantaban el estandarte seductor de la igualdad mal entendida, contra los verdaderos intereses de la independencia proclamada” (Monteagudo, 1823, p. 6). Y es que una igualdad mal concebida, esto es, sin pensar en el periodo fundacional que imponían las circunstancias, era atentar contra el raciocinio práctico: las ideas democráticas eran inadaptables en un país heterogéneo, con grandes niveles de desigualdad, con escasa ilustración y, además, acostumbrado a obedecer. Gritar igualdad sin entenderla ni desearla solo acentuaba los problemas inherentes a la población peruana: “Nada importa mudar de lenguaje, mientras los sentimientos no cambian; y exigir repentinamente costumbres [...] De aquí resulta esa lucha continua entre el gobierno y el pueblo, que unas veces obedece como esclavo, y otras quiere mandar como tirano” (Monteagudo, 1823, p. 13).

La exacerbación de los ideales democráticos, sumada a las condiciones serviles y heterogéneas de la población, solo podría desembocar en una nueva forma tiránica. De la anarquía a la tiranía no hay más distancia que la impuesta por las pasiones y la necesidad de acabar con el desenfreno, como pensaban Cicerón y Maquiavelo. La anarquía no solo puede encaminar a la descomposición de la comunidad: también nos puede llevar a una nueva tiranía. Pasar rápidamente de la servidumbre a la libertad no asegura estabilidad; por el contrario, el pueblo que cambia de esa forma es como el animal descrito por Maquiavelo que, aunque feroz, no sabe que hacer una vez que está fuera de su jaula.

El temor a un poder tiránico también es patente en los partidarios de la monarquía. Tanto Monteagudo como Moreno conciben la tiranía como un escenario temible; sin embargo, parecen decantarse por ver en la anarquía un escenario más cercano y, por tanto, al que se debe dedicar un mayor esfuerzo con tal de evitarlo. Citando a Franklin, dice Monteagudo:

Hoy se teme conceder demasiado poder a los gobernantes (decía un filósofo, cuyo nombre no puede ser sospechoso al partido democrático, porque es el que arrancó el rayo a los cielos, y el cetro a los tiranos), pero en mi concepción es mucho más de temer la muy poca obediencia de los gobernados (Monteagudo, 1823, p. 29).

No se debe temer a la tiranía siempre y cuando el poder se confiera a un ciudadano honesto y comprometido con la causa común. La concentración del poder solo es temible cuando no tiene un horizonte de orden y nace en circunstancias anárquicas. El encumbramiento de un poder realmente tiránico es descrito por Monteagudo de la siguiente forma:

entonces el espíritu de localidad se presentará armado de las quejas y resentimientos que tiene cada provincia contra otra; y si el gobierno no es bastante vigoroso para mantener siempre la superioridad en tales contiendas, la anarquía levantará su trono sobre cadáveres, y el tirano que suceda a su imperio, se recibirá como un don del cielo, porque tal es el destino de los pueblos, que en ciertos tiempos llaman felicidad a la desgracia que los salva de otras mayores (Monteagudo, 1823, p. 22).

De allí que la apuesta monárquica del Bernardo Monteagudo y José Ignacio Moreno no descuide ni el cumplimiento de las leyes ni el debido proceso de ilustración de los futuros ciudadanos. Moreno aconseja poner el poder en manos de uno solo y que este sea “ayudado por las luces de los sabios, y moderado bajo el imperio de las leyes fundamentales que establezca el congreso nacional” (Tauro del Pino, 1973, p. 360). La monarquía constitucional será esa apuesta que permita tener un gobierno vigoroso y que pueda ejecutar con rapidez frente al complejo escenario que se le presenta a una nación que acaba de nacer (Monteagudo, 1823, p. 22).

También se debe considerar que siendo el Perú un territorio que solo había conocido la forma monárquica, era conveniente aprovechar el hábito a obedecer para formar ciudadanos. Entonces, si debe buscarse un criterio que nos

permita distinguir una monarquía despótica de una encaminada a asegurar la libertad, ese es el deseo de educar a la población. Monteagudo ve en la corrupción de la nación, la causa de las tiranías, pero esta es imposible siempre que la población está ilustrada. Allí radica la importancia de “extinguir la esclavitud con prudencia, y sin defraudar el derecho de propiedad: fomentar la educación de los indígenas, y emanciparlos de otro género de esclavitud más terrible” (Monteagudo, 1823, p. 28). La fama negativa de la monarquía parecía disolverse en la medida en que se aplicasen estos preceptos preventivos.

Por último, la monarquía se hacía necesaria a la vista del escenario crítico que implicaba no solo las complicaciones internas. La amenaza externa, configurada en la potencial expedición que cualquier potencia podía realizar contra una joven nación, obligaba a ordenar la administración del poder cuanto antes. Esta dimensión de la libertad de la comunidad entendida como ausencia de la dominación de cualquier agente con pretensiones imperialistas es relevante en el republicanismo, tal y como lo ha señalado Giancarlo Garcés (2021, p. 455). En el caso de Monteagudo, la consciencia de este peligro también es patente: “Los gobiernos antiguos tienen más medios disponibles para empezar la guerra; más crédito para hacer valer sus pretensiones, más astucia para dirigir las, y menos consideración a los gobiernos nacientes” (Monteagudo, 1823, p. 21).

Con esta idea, se termina por entender que la justificación para apostar por una forma monárquica obedece a un principio que se encontraba en los republicanos clásicos como Maquiavelo o Cicerón: la noción del momento crítico. Es en este momento en el que la comunidad debe estar atenta a la posibilidad de perder su libertad en dos frentes: en el caos producto de las luchas domésticas y en una potencial invasión de un agente externo. Frente a estas circunstancias temibles se debe depositar el poder en las manos de un solo individuo.

#### **4. La forma republicana contra la tiranía**

La réplica a la propuesta monárquica no se hizo esperar. Dentro de la Sociedad Patriótica, Manuel Pérez de Tudela y Mariano José de Arce serán los encargados de confrontar los argumentos en favor de la monarquía expuestos por José Ignacio Moreno. Sin embargo, la respuesta más audaz e impactante llegará en una carta escrita por José Faustino Sánchez Carrión bajo el seudónimo del Solitario de Sayán. Con la participación de Sánchez Carrión se ingresa a lo que Basadre denominó el *momento periodístico*. Si el *Sol del Perú* fue el órgano periodístico de la Sociedad Patriótica, la *Abeja Republicana* y



el *Correo Mercantil, Político y Literario* serán las publicaciones periódicas que defiendan el régimen republicano y que inicien la acometida contra la figura de Bernardo Monteagudo.

Las dos cartas escritas por Sánchez Carrión nos muestran a un pensador republicano comprometido con la defensa de la libertad, la soberanía y el establecimiento de instituciones republicanas. Basándose en estas consignas, Carmen Mc Evoy considera que se trata de una vertiente del republicanismo peruano al que denomina de corte jurídico-filosófico (Mc Evoy, 2011, p. 762). Al igual que los monarquistas, Sánchez Carrión apunta a buscar los medios que permitan resguardar la libertad conseguida; sin embargo, esto no lo acerca a compartir la misma solución. Piensa el Solitario de Sayán que para decidir la forma de gobierno más conveniente no solo se debe prestar atención a las costumbres, la extensión del territorio o el grado de civilización, sino que se debe tomar en cuenta las formas que permiten preservar la libertad, “ese coelestamento de nuestra existencia racional, sin la cual lo pueblos son rebaños, y toda institución inútil” (Alva y Ayllón, 2012, p. 24).

Esto no significa que Sánchez Carrión prefiera olvidar las circunstancias actuales. Simplemente, hay que entender que una decisión no se toma solo en función de lo que está pasando, sino que también se ha de considerar “el que puedan y deban tener adelante” (Alva y Ayllón, 2012, p. 27). El ideólogo peruano está pensando en los escenarios posibles que se deben temer y contra los cuales cualquier hombre que se precie de ser libre debe iniciar una lucha frontal. Considerar la monarquía constitucional es pensar en la posibilidad de perpetuar el servilismo y la dominación interna que han vivido los peruanos. Sánchez Carrión coincide con la descripción de Monteagudo cuando afirma que el peruano tiene una conducta servil: “Conocida es la blandura del carácter peruano, y su predisposición a recibir las formas que se le quiera dar, y mucho más, y si se adoptan maneras graves e insinuantes” (Alva y Ayllón, 2012, p. 25).

El carácter peruano es uno de los elementos que Sánchez Carrión reconoce como principal obstáculo para cumplir la promesa republicana. Coincide con Monteagudo cuando afirma que el Perú vive en su infancia política (ausencia de virtudes, falta de conocimiento de sus intereses, falta de pericia en el campo político), pero no acepta que la monarquía sea el camino a través del cual se pueda conseguir una vida en igualdad y libertad. No se puede conseguir una vida libre si no se tienen los hábitos del hombre libre; así como un elástico que pierde su elasticidad por estar largo tiempo comprimido, con la libertad



puede suceder lo mismo y, por eso, conviene “que por repetidos ejemplos nos convenzamos de que somos realmente libres; que sacudamos las afecciones serviles” (Alva y Ayllón, 2012, p. 26).

El principal argumento para no instaurar la monarquía reside en el hecho de que este régimen solo conseguiría mantener las costumbres serviles, seguiríamos siendo “excelentes vasallos, y nunca ciudadanos” (Alva y Ayllón, 2012, p. 25). Es por eso que la independencia solo se consumará cuando se cambien las conductas serviles y aduladoras propias de un pueblo sometido. En su primera carta, enviada al editor de la *Abeja Republicana*, Sánchez Carrión, sentencia:

Al declararse independiente el Perú, no se propuso solo el acto material de no pertenecer ya a la que fue su metrópoli, ni de decir *alta voce*: ya soy independiente; sería pueril tal comportamiento. Lo que quiso y lo que quiere es: que esa pequeña población se centuple: que esas costumbres se descolonizen; que esa ilustración toque su *máximo* (Alva y Ayllón, 2012, p. 27).

Se necesita ilustración y descolonizar los hábitos, pero cómo podría una monarquía ayudar a descolonizar el carácter peruano, se pregunta Sánchez Carrión. Cualquier concentración del poder en una población como la peruana solo consigue encaminarla a la tiranía. No se necesitan mayores conocimientos para depender de una voluntad absoluta y dado el carácter de la población “un trono en el Perú sería acaso más despótico que en Asia, y asentada la paz, se disputarían los mandatarios la palma de la tiranía” (Alva y Ayllón, 2012, p. 26).

En su publicación sobre la inquisición política, el ideólogo peruano no duda en señalar la adulación como una de las principales conductas cuando una voluntad impone su capricho por encima de las leyes. La adulación atenta contra el mérito necesario para sostener el adecuado funcionamiento de las instituciones públicas. Además, la concentración del poder en una figura que sobrepasa las limitaciones de las leyes transforma a la sociedad:

Lograríamos en trueque de ellos ser peritísimos en el abierto arte de pretender; el interés particular sería nuestro continuo estudio, y limitado al estrecho círculo, que abraza nuestro individuo, miraríamos con la más torpe indolencia la salud de la comunidad; las relaciones sociales, que vinculan a la unión y la fuerza, se relajarían, así como desaparecerían todas las virtudes cívicas; porque ellas son incompatibles con sentimientos rastreros, que precisa-

mente deben adquirirse bajo un gobierno en donde el medio de adular es el exclusivo medio de conseguir (Alva y Ayllón, 2012, p. 27).

El establecimiento de un régimen tiránico destruye los vínculos sociales y uno de sus principales elementos cohesionadores: las virtudes cívicas. La tiranía es el peor escenario posible en la mente de Sánchez Carrión. Por supuesto, la ruta más fácil de llegar a ella es a través de la monarquía, aunque esta sea constitucional. Este temor a la tiranía, propio del republicanismo<sup>6</sup> y presente en los partidarios peruanos del régimen republicano, se acentúa si pensamos que en el Perú no existen medios suficientes para regular el poder de un monarca. Por esta razón, Manuel Pérez de Tudela afirma que el gobierno consiste en “reglar el poder soberano, de modo que los ciudadanos sean sustraídos de toda autoridad arbitraria, y que la fuerza sea empleada únicamente en reprimir la licencia” (Tauro del Pino, 1973, p. 364).

La fórmula que los partidarios republicanos conciben para evitar caer en un escenario tiránico apela a una separación de poderes que asegure el equilibrio del sistema político y, de manera especial para Sánchez Carrión, también se hace necesaria la administración del Poder Ejecutivo (Alva y Ayllón, 2012, pp. 31-32). Asimismo, tanto Sánchez Carrión como Pérez de Tudela saben que las leyes son el principal sostén de la comunidad, pues ellas evitan que esta se desarme producto de esa lucha constante por extender el poder tanto por parte del monarca como por parte del pueblo (Tauro del Pino, 1973, p. 364).

Conscientes de un posible panorama anárquico, estos autores que promueven el régimen republicano depositan una mayor confianza en los instrumentos republicanos para resguardar el orden y la libertad de la comunidad política. Ni Sánchez Carrión ni Manuel Pérez de Tudela niegan la heterogeneidad de la comunidad política; por el contrario, son conscientes de la diversidad nacional. Sin embargo, solo parecen preocuparse por los enfrentamientos que dividen a la comunidad en dos grandes bandos. En su artículo “Nobleza”, publicado en la *Abeja Republicana*, Sánchez Carrión considerará que los títulos nobiliarios y otros privilegios de los nobles dividen a la comunidad conformando una situación de dominio y servidumbre: “Donde hay nobleza el Estado dividido en dos porciones, hecha la una para mandar y la otra para ser esclava. ¡Qué extravagante, qué injuriosa institución!” (Alva y Ayllón, 2012, p. 45).

Esa heterogeneidad tan temida por Montegudo no parece generar mayor inquietud en Sánchez Carrión, quien ve solo diferencias en los talentos, el

mérito y la educación (Alva y Ayllón, 2012, p. 45). Por su parte, Manuel Pérez de Tudela piensa que la heterogeneidad descrita por Monteagudo, cifrada en la diferencia de razas, castas y condiciones, no merece mayor atención: “Hai pues heterogeneidad en los colores, no en el espíritu, no en el carácter, no en el deseo de la felicidad común” (Tauro del Pino, 1973, p. 365). Para Pérez de Tudela, la diversidad que convive dentro del territorio no debería preocuparnos en tanto exista el lazo de la promesa republicana que no es otra que la promesa de una vida libre y en condiciones de igualdad, esto es, una vida feliz.

Estas ideas demuestran que esa dialéctica entre homogeneidad —vista como necesaria para conformar un cuerpo político— y heterogeneidad —característica ineludible de muchas naciones de la región— fue advertida en esta primera discusión política en torno a la forma de gobierno<sup>7</sup>. Las miradas suspicaces hacia una heterogeneidad que puede ser causal directa de la anarquía y el desorden, tal y como la concebía Monteagudo, colisionaron con las posiciones que entendieron que esa comunidad heterogénea podía prosperar siempre que las instituciones sirvan para canalizar las demandas y posibles disputas. Esta confrontación es quizá el punto de intersección entre dos formas de ver el faccionalismo tal y como Cristóbal Aljovín ha apuntado:

En la primera mitad del siglo XIX predomina la idea de que la política debía expresar la unidad, la cohesión de la nación, mientras que los intereses y las diferencias se consideraban sospechosos. Bajo este esquema, la política se convierte en una suerte de suma cero: si uno gana, el otro pierde. [...] El acuerdo general era subordinarla al principio de la unanimidad bajo el uso de un lenguaje republicano. Este esquema general va cambiando durante la segunda mitad del siglo XIX. Se fomenta entonces el mundo de las asociaciones, de los clubes políticos y, posteriormente, de los partidos como parte fundamental del juego republicano. El cambio no implica, pese a todo, que la búsqueda de la unidad quedase sepultada (Aljovín y Velázquez, 2017, p. 342).

Por otra parte, si la heterogeneidad propia de la población peruana no parece preocupar por un eventual desenlace en la anarquía, sí está presente cierto temor hacia un escenario caótico cuando se evalúan los efectos de la democracia. Sánchez Carrión evidenció la carga negativa que para él conllevaba la democracia. Esta carga negativa, que asociaba la democracia con anarquía y libertinaje, tuvo su origen tras los hechos de la Revolución francesa y persis-

tirá en el imaginario hispanoamericano hasta las guerras de Emancipación (Aljovín y Velázquez, 2017, p. 121). En el caso de Sánchez Carrión, el temor hacia un eventual escenario anárquico se vincula con la propuesta de recuperar la dignidad, sin que esto signifique atentar contra el orden meritocrático de la administración pública, que es lo que asegura la buena salud de la nación: “Restablezcamos en todo su esplendor la dignidad de hombres propiamente tales; que tiempo hay, para que la virtud, el talento, la sabiduría y las hazañas formen distinciones” (Alva y Ayllón, 2012, p. 25).

Sin embargo, el temor a la anarquía no solo aparecerá en los partidarios del régimen republicano cuando se trate el problema de la democracia. En el momento en que se discuta el dilema sobre si asumir la república centralista o la forma federalista, algunos intelectuales y caudillos entenderán que en algunas regiones de América solo se ve una “existencia política nula”: ese es el caso de Bolívar, (Rojas, 2009, p. 70). Otros intelectuales verán soberanías regionales que se pueden emplear para la creación de un gobierno representativo de tipo federal. Bajo esta óptica, no se acepta que la única opción para el Perú sea la monárquica. En su refutación al discurso de Moreno, Mariano José de Arce afirma que hacía mucho se había demostrado la falsedad de que las repúblicas solo pueden funcionar sobre territorios pequeños (D’Medina, 2019, p. 62).

La alternativa federalista será asumida por algunos republicanos como Sánchez Carrión pensando que este modelo contribuye al equilibrio del poder, es decir, disminuye el riesgo de que un espíritu ambicioso obtenga los instrumentos para asentar un poder arbitrario. Opina Sánchez Carrión que no se trata de que los gobiernos regionales tengan primacía sobre el gobierno central, sino que debe existir un equilibrio entre ambos: “De otro modo, sería arraigar la anarquía; y todo nuestro esfuerzo, es alejarla eternamente de nosotros” (Alva y Ayllón, 2012, p. 37). La búsqueda de ese equilibrio entre las fuerzas políticas, a nivel regional y administrativo, es un intento por refrenar tanto el despotismo como la anarquía. Ambos males encierran en sí mismos los elementos que dan origen al otro mal: “La anarquía y el despotismo, que a su vez son causa y efecto uno de otro, es en los países libres el terrible enemigo de la libertad” (Alva y Ayllón, 2012, p. 36).

La consolidación de las instituciones republicanas se vuelve vital para evitar no solo la tiranía, sino que ahora son las principales barreras contra la anarquía y el desorden social. De allí que tenga sentido el énfasis en la constitución de buenas leyes y el respectivo cumplimiento de ellas:

Así que se trata de poner los fundamentos a la libertad interior, si se procura contener en tiempo el torrente que ha asolado las repúblicas más célebres, sumergiéndolas en una servidumbre más humillante, cual es la doméstica, conviene que los ciudadanos respeten sus pactos inviolablemente y que de la otra parte se colmen los votos de los pueblos en la inteligencia que barrena esta alianza todo será confusión y anarquía (Alva y Ayllón, 2012, p. 48).

Ni la anarquía ni la tiranía impelen a que los peruanos republicanos se acerquen a la propuesta monárquica. Esta es vista como una solución inviable por los motivos basados en las características de la población y, además, hay una mayor confianza en que una vez establecidas las instituciones se logren canalizar las disputas que se convierten en situaciones amenazantes para la comunidad. Incluso la consideración de agentes externos de dominación, entre los que se considera al ejército realista, no hace que, en esta primera discusión pública, acudan a la fórmula monárquica. Sánchez Carrión sabe que los hombres tienden a obedecer con más facilidad “al extraño que al de casa” (Alva y Ayllón, 2012, p. 48). Asimismo, califica como buen ciudadano al que lucha contra los proyectos ambiciosos de enemigos internos y externos (Mc Evoy, 2019). No obstante, ser consciente de esta dimensión externa de la dominación no lo lleva a aceptar que la monarquía sea una fase necesaria para transitar hacia una república estable. Lo mismo sucede con Manuel Pérez de Tudela cuando escribe las siguientes líneas:

Lo urgente es elegir una forma de gobierno conforme con la adoptada ya por los otros pueblos libres, para con ellos entablar (sin obstáculos, sospechas ni temores) una confederación poderosa, que nos ponga a cubierto de toda invasión extranjera (Guerra, 2016, p. 157).

La visión geopolítica de Tudela, cercana al proyecto de unión americanista, lo lleva a una propuesta audaz que considera importante para generar alianzas: la homogeneidad en cuanto a las formas de gobierno asumidas por las naciones recientemente conformadas. La constitución de una monarquía en lo que fue el último refugio de las fuerzas realistas significa decidir el camino más difícil y desacertado para entablar relaciones que favorezcan al Perú. Por su parte, Sánchez Carrión concluye que la lucha contra el enemigo externo solo puede ser menos preocupante cuando se cuentan con ciudadanos dispuestos a sacrificarse por la patria. En sus *Reflexiones acerca de la defensa de la patria*, Sánchez

Carrión asegura: “Que todo ciudadano está obligado a repeler con sus talentos y fuerzas físicas los proyectos ambiciosos de los enemigos domésticos y a no omitir medio alguno para destruir los de los externos” (Alva y Ayllón, 2012, p. 51).

Tanto Sánchez Carrión como Pérez de Tudela plantean alternativas distintas a la asunción de un gobierno monárquico en el Perú. Piensan como indispensables elementos distintos: la asociación contras naciones o la conformación de milicias ciudadanas; sin embargo, el temor hacia el dominio externo no supera el temor por la tiranía y, nuevamente, se apuesta por la defensa del régimen republicano y sus instituciones. De ahí que se pueda hablar de una resistencia al proyecto monárquico. En efecto, la agenda de Sánchez Carrión puede sintetizarse en sus principales propósitos ideológicos y políticos<sup>8</sup>; sin embargo, es innegable que él, al igual que otros partidarios del régimen republicano, compartieron temores con quienes propusieron la adopción de la monarquía en el Perú.

## 5. Conclusiones

La exploración de los discursos y escritos de dos posturas que se enfrentaron en el primer debate público del Perú demuestra que hubo más que propuestas opuestas. En el medio de este debate, se puede resaltar la gran cantidad de coincidencias que compartieron los interlocutores de cada propuesta sobre la forma de gobierno. Para empezar, es notable que el lenguaje mediante el cual expresaron sus argumentos haya recurrido a una misma matriz conceptual: el republicanismo. Y es que monarquistas y republicanos difieren en su opción por el régimen que debe adoptar la emergente nación peruana; sin embargo, aluden a los mismos conceptos cuando argumentan o cuando tratar de analizar la realidad político social. Es entonces cuando conceptos como dominación, libertad, virtud, ilustración y mérito resultan categorías recurrentes en sus discursos.

En el uso de ese lenguaje compartido es que se han podido identificar los principales temores alrededor de los cuales articularon su pensamiento. Ambas posturas temen la anarquía y la tiranía y, en algunos pasajes, hacen notar su búsqueda por una solución lo suficientemente equilibrada para no caer en algunos de estos escenarios también temidos por pensadores de la tradición republicana. Los temores de Monteagudo, Moreno, Sánchez Carrión y Pérez de Tudela tienen su origen en una interpretación de cuanto habían podido detectar en la sociedad peruana como elementos de potencial peligro.

Por ejemplo, coinciden ambos bandos en detectar las profundas desigualdades de la nación como fuentes de potenciales enfrentamientos entre dos grandes grupos. Coinciden incluso en diagnosticar la heterogeneidad propia de la población peruana y la manera servil que esta tiene de conducirse. El hecho de que el pueblo peruano se encuentre en la infancia de su recorrido político es un problema que debe ser tomado en cuenta al momento de plantear una solución. No coinciden, sin embargo, en la fórmula que conviene para enfrentar estos males. Mientras monarquistas proponen concentrar el poder en un único gobernante, siempre y cuando se promueva la ilustración y la aparición de virtudes, los republicanos confían en que para ello es suficiente con la defensa de la libertad a través del orden legal y los instrumentos institucionales de la república.

Una explicación para ello consiste en pensar que, aunque anarquía y tiranía aparecen ante ellos como escenarios temibles, el miedo que cada escenario produce difiere en la medida en que dicho contexto aparece como peor que el otro. En el caso de los defensores del modelo monárquico, el temor a la anarquía adquirió un papel preponderante en el discurrir de su pensamiento. De allí que su proyecto de ilustración y disminución de las desigualdades también se pueda entender como un proyecto que, mediante la homogeneización, busque disminuir los efectos negativos de una sociedad tan diversa. Para los republicanos, la lucha se enfocó en evitar el retorno de la tiranía. La protección de un principio como el de la libertad, en el caso de estos intelectuales, significó la vía para evitar la destrucción y el servilismo en el recién emancipado cuerpo político.

Los interlocutores de ambos bandos también saben que la amenaza de una dominación externa sigue frente a ellos. No obstante, no coincidieron plenamente en las sugerencias para evitar estos males. Entre la idea del gobierno fuerte, necesario para afrontar los escenarios críticos —como lo hiciera Maquiavelo—, y la idea de un gobierno republicano que permite asociarse estratégicamente con otras naciones, emerge también el ideal de una ciudadanía lista para defender su patria en cuanto sea necesario.

La realidad política del Perú demostró ser esquiva con los ideales republicanos e impuso la búsqueda de soluciones que permitan adaptar esas convicciones políticas que tanto monarquistas como republicanos compartían. Esas convicciones aproximaron a estos interlocutores a la defensa tenaz de las leyes y de las virtudes cívicas. Quizá se esté a tiempo para coincidir y diferir con Porras



Barrenechea cuando deduce que Monteagudo y Sánchez Carrión fueron espíritus diferentes que vieron los mismos defectos; defectos que “constataban y trataban de corregir en nuestra realidad” porque eran los mismos “y los remedios idénticos, salvo en la mera apariencia gubernativa” (Porrás Barrenechea, 1933). Se tendría que mencionar que también difirieron cuando pensaron cuál sería el peor escenario posible para el Perú: si la anarquía o la tiranía. Y se tendría que añadir que ambas posibilidades y sus planteamientos surgieron en el empleo de un lenguaje en particular, el republicano.

## Notas

- 1 Este artículo se deriva de la investigación de la tesis presentada para el programa de Historia de la Filosofía perteneciente a la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 Gregory B. Smith piensa que este rechazo de la tiranía en el pensamiento de Cicerón se debe a que el pensador romano toma en cuenta la experiencia de las polis griegas: “The opposite of being free men was to be ruled by a king (*basilus*), a tyrant (*tyrannos*), or a despot (*despotes*). No matter how decent those forms of the rule might be in practice, such rule was seen by the Republican Greeks as slavery” (Smith, 2018, p. 15).
- 3 Al interior de la Sociedad Patriótica se podía encontrar el bando monarquista conformado por José Ignacio Moreno, José Cavero, José Mariano Aguirre y el mismo Monteagudo; mientras que del otro lado se pueden contar los intelectuales republicanos como Francisco Javier Luna Pizarro, Manuel Pérez de Tudela y Mariano José de Arce. Aunque el resto de los *socios* no muestra una postura abiertamente favorable hacia alguna de estas dos formas de gobierno, se puede percibir en ellos y sus escritos un lenguaje que parte de principios republicanos.
- 4 A propósito de cómo el itinerario biográfico del político tucumano influyó en su pensamiento, escribe Carmen Mc Evoy que Monteagudo pensaba que “el enemigo más peligroso residía en aquellas pasiones inspiradas por los grandes intereses, en esa política faccionalista a la cual Monteagudo identificó en sus primeros escritos como responsable del experimento republicano en el Río de la Plata” (Mc Evoy, 2019, p. 46).
- 5 Monteagudo explica cómo la escasa producción no ha permitido que crezcan las riquezas para un mayor número de individuos y, de esta forma, generar mayores condiciones de igualdad. El pronóstico económico de Monteagudo termina



- siendo desalentador porque no encuentra medios ni contexto económicos que permitan salir de la situación de desigualdad (Monteagudo, 1823, p. 17).
- 6 Autores como Philip Pettit y Maurizio Viroli han resaltado esta característica en la tradición republicana que es una tradición no solo antitiránica, sino también contraria a la dominación en cualquiera de sus formas (Gargarella, 2001, p. 24).
  - 7 Para Rafael Rojas esta dialéctica entre homogeneidad y heterogeneidad está presente en los intelectuales de la primera generación política hispanoamericana y significó que algunos viesan con mayor desconfianza la diversidad mientras que otros políticos e intelectuales la consideraron una oportunidad para el enriquecimiento de la estructura republicana que se encontraba en proceso de formación (Rojas, 2009, p. 44).
  - 8 Javier Pérez resume la acción política de Sánchez Carrión de la siguiente forma: “Es de destacar el hecho de que en el terreno doctrinal-político su principal preocupación fue evitar la consolidación de la alternativa monárquica constitucional defendida por Monteagudo; en el terreno de la gestión gubernamental su preocupación fue la falta de una conducción firme y decidida que evitara el faccionalismo y la anarquía; y posteriormente frenar el autoritarismo de Monteagudo; y en el terreno militar evitar que los ejércitos realistas sacaran partido de las profundas diferencias político-militares existentes en las filas patriotas atizadas por apetitos personales” (Pérez, 2011, p. 50).

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, J. A. y Rojas, R. (2014). *El republicanismo en Hispanoamérica: ensayos de historia intelectual y política*. Fondo de Cultura Económica.
- Aljovín, C. y Velázquez, M. (Eds.). (2017). *Las voces de la modernidad. Perú, 1750-1870. Lenguajes de la independencia y la República*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Almeyda, J. D. y Sellers, M. (2021). Republicanismo: aspectos filosóficos. *Ciencia Política*, 16(32), 265-281. <https://doi.org/10.15446/cp.v16n32.91923>
- Alva, L. y Ayllón, F. (Eds.). (2012). *En defensa de la patria: José Faustino Sánchez Carrión* (2.ª ed.). Fondo Editorial del Congreso del Perú. [https://www.congreso.gob.pe/participacion/museo/libros/Defensa\\_Patria\\_Jfsc](https://www.congreso.gob.pe/participacion/museo/libros/Defensa_Patria_Jfsc)
- Basadre, J. (2002). *La iniciación de la república: contribución al estudio de la evolución política y social del Perú*. Tomo I. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. [https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/Historia/Iniciacion\\_Repub/tomo1/monarquia\\_Peru.pdf](https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/Historia/Iniciacion_Repub/tomo1/monarquia_Peru.pdf)

- Bock, G., Skinner, Q. y Viroli, M. (1990). *Machiavelli and republicanism*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511598463>
- Brading, D. (2017). *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla. 1492-1867*. Fondo de Cultura Económica.
- Cicerón. (2021). *La república*. Alianza Editorial.
- D'Medina, E. (2019). *Faustino. Pragmatismo y utopía en el republicanismo liberal de Sánchez Carrión*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Garcés Arce, G. (2021). Republicanismo: una actualización como teoría de los estados libres. *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 16(16), 453-472. <https://doi.org/10.46661/revintpensapolit.6276>
- Gargarella, R. (2001). *El republicanismo y la filosofía política contemporánea*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/se/20100613042507/3gargare.pdf>
- Guerra, M. (2016). *Manuel Pérez de Tudela: el republicano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Hampe, T. (2010). Bernardo Monteagudo y su intervención en el proyecto monárquico para el Perú. *Revista de Historia Americana y Argentina*, 45, 71-95. [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/8023/08-hampe-martinez-rhaya.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/8023/08-hampe-martinez-rhaya.pdf)
- Maquiavelo, N. (2018). *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Alianza Editorial.
- Maquiavelo, N. (2019). *El príncipe*. Espasa Libros.
- Mc Evoy, C. (2011). No una sino muchas repúblicas: una aproximación a las bases teóricas del republicanismo peruano, 1821-1834. *Revista de Indias*, 71(253), 759-792. <https://doi.org/10.3989/revindias.2011.025>
- Mc Evoy, C. (2019). *En pos de la república. Ensayos de historia política e intelectual*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Monteagudo, B. (1823). *Memoria sobre los principios que seguí en la administración del Perú y acontecimientos posteriores a mi separación*. Imprenta Nacional de Chile. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/172102>
- Pérez, J. (2011). El republicanismo liberal de José Faustino Sánchez Carrión: entre la teoría y la práctica. *CSONline: Revista Electrónica de Ciencias Sociales*, 13(5), 45-61. <https://periodicos.ufff.br/index.php/csonline/article/view/17230>
- Porras Barrenechea, R. (1933). *Elogio y vejamen de la república: Monteagudo y Sánchez Carrión*. <http://borradordecatedrarpp.blogspot.com/2006/03/?m=1>
- Rojas, R. (2009). *Repúblicas de aire: utopía y desencanto en la revolución de Hispanoamérica*. Taurus.

- Schofield, M. (2021). *Cicero. Founders of modern political and social thought*. Oxford University Press.
- Smith, G. B. (2018). *Political philosophy and the Republican future: reconsidering Cicero*. University of Notre Dame Press.
- Tauro del Pino, A. (Ed.). (1973). *Periódicos*. (Vol. 1). Colección Documental de la Independencia del Perú.
- Varillas, A. (2019). *José Gregorio Paredes: científico, político y creador del Escudo Nacional*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Velasco Gómez, A. (1997). Maquiavelo y la tradición republicana del Renacimiento. *Iztapalapa*, 1(41), 47-54. <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/1334/1492>



## **Estado de la cuestión: análisis semántico-cognitivo de textos periodísticos**

*State of the art: Semantic-cognitive analysis of journalistic texts*

**Denice Culqui Martínez**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

denice.culqui@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-3488-066

### **Resumen**

En este artículo se presenta una síntesis del estado de la cuestión de las principales investigaciones cognitivas, en relación con textos periodísticos enfocados en las emisiones metafóricas en el campo del fútbol nacional e internacional. Esta revisión se presenta con la finalidad de determinar y contrastar aquellas áreas ya avanzadas de aquellas que aún están por dilucidar, como herramientas que permitan delimitar e identificar variables claves en la perspectiva teórica de una nueva línea de investigación lingüística en el entorno del fútbol peruano.

**Palabras clave:** léxico, fútbol, metáfora, procesos lingüísticos, pragmática

### **Abstract**

This article presents a synthesis of the state of the art of the main cognitive investigations, in relation to journalistic texts focused on metaphorical emissions in the field of national and international soccer. With the purpose of determining and contrasting those already advanced areas with those that are yet to be elucidated, as tools that allow delimiting and identifying key variables in the theoretical perspective of a new line of linguistic research in the Peruvian soccer environment.

**Keywords:** lexicon, soccer, metaphor, linguistic processes, pragmatics

**Fecha de envío:** 01/2/2022

**Fecha de aceptación:** 1/6/2022

## 1. Introducción

Las expresiones lingüísticas o paralingüísticas de los hablantes brindan información sobre las costumbres, expectativas, sueños, desilusiones y visión del mundo de los usuarios de una lengua. En ese sentido, se erige como discurso social y, como tal, es una manera simbolizada de representar los acontecimientos de una realidad social que está en constante cambio.

En el contexto peruano, el fútbol ha sido enfocado desde una arista comunicacional, que ha promovido caminos para futuros estudios en el campo de la lingüística, entre otras disciplinas. Las dinámicas comunicativas del fútbol contienen información valiosa para explorar la construcción social de diversos ámbitos de la cultura, así como también permiten conocer más sobre los procesos que subyacen en las expresiones metafóricas futbolísticas.

El estudio de las metáforas en relación con el campo lingüístico del fútbol es percibido moderadamente en el entorno internacional; mientras que, en el marco peruano, ha sido totalmente desapercibido, por lo que resulta inquietante realizar una investigación que permita producir mayor indagación.

Este artículo expone algunos estudios enmarcados en el discurso metafórico en el ámbito del fútbol, tanto en el marco de la lengua española como en la lengua inglesa, con la finalidad de confirmar su presencia, independiente, de la lengua. Asimismo, esto permite conocer cómo ha sido estudiado y cuál es el progreso de esta línea de investigación en diversas realidades lingüísticas —en representación de los antecedentes—, para luego contrastar y determinar en qué situación se encuentra el tema de investigación en el ámbito del fútbol peruano, como estado de la cuestión.

## 2. Estudios de la metáfora del discurso deportivo en el español

Se han realizado algunos estudios sobre la metáfora en el ámbito de la prensa y el discurso del fútbol en distintas realidades de la lengua española. Algunos de ellos han sido expuestos en el siguiente apartado a fin de dilucidar, en síntesis, la consistencia de aquellas indagaciones, y, de igual modo, evaluar los aportes y conclusiones de los distintos autores.

En la tesis *Entre cañonazos, balonazos y golazos: Un análisis descriptivo de la metáfora en el uso de las expresiones violentas para nombrar, designar e interpretar implementos, personajes, situaciones y/o acciones del microfútbol en Cartagena*, Ruiz (2006) realiza una conceptualización del deporte como práctica social a un acercamiento al referente externo (la violencia y la guerra). Como consecuencia, dilucida que todas las categorías conceptuales encajan en una gran metáfora conceptual: EL MICROFÚTBOL ES UNA GUERRA, debido a la existencia de una motivación interna al lenguaje, la cual es alimentada por las experiencias perceptuales y motoras recurrentes en el desarrollo cognitivo de los hablantes, al permitirles construir el sentido global de los enunciados escenificados en contextos conocidos. A manera de conclusión, uno de los puntos determinantes, reside en señalar lo siguiente:

Si bien existe una motivación interna del lenguaje, también es cierto que el lenguaje ejerce su acción en medio de un ambiente social, temporal y cultural definido. Por lo cual, recibe influencias contextuales que lo nutren con conceptualizaciones reales instructoras de las proyecciones ontológicas y epistémicas que dan cierta lógica a las metáforas (Ruiz, 2016, p. 83).

Esto quiere decir, según el análisis del autor, que para realizar un estudio del fenómeno del lenguaje en uso es indispensable abordar las implicancias semánticas en el cual se inscribe. Es decir, es necesario considerar el contexto general, temático e histórico inmerso en la realidad lingüística del objeto de estudio.

En el artículo “Prepara, apunta, dispara... fusila al portero. La metáfora bélica en el fútbol”, Segura (2009) realiza una comparación textual entre dos obras literarias y una crónica de un partido contextualizados en temas bélicos, con el propósito de evidenciar la semejanza existente entre el lenguaje empleado en la milicia y la descripción de un partido de fútbol.

Así, identifica sustantivos referidos a remates a marco (por ejemplo, balazo, bombazo, riflazo, entre otros), unidades verbales (por ejemplo, fusilar, sentenciar, bombardear, ametrallar, entre otros) y unidades plurilingües (por ejemplo, hundir la daga, soltar el gatillo, dar el golpe de gracia, tirar lápida encima, entre otras). De este modo, el autor determina que estos textos son más que la mimesis de la realidad, sino que dichas expresiones cobran significancia dentro de una práctica social real.



En la investigación de tesis *Las metáforas bélicas del fútbol: un fenómeno cultural y discursivo*, llevada a cabo por Cáceres (2011), se analiza las expresiones y metáforas bélicas del fútbol que tienen mayor frecuencia en el discurso deportivo radial, con la finalidad de demostrar la influencia de estas en el pensamiento y en la actitud de un grupo de hinchas que asisten al estadio. Al respecto, al autor señala que:

La metáfora configura el pensamiento de los seres humanos, de modo que el uso de metáforas negativas o violentas predispone a tomar actitudes violentas, y, por el contrario, el empleo de metáforas de participación y diálogo predispone a una convivencia pacífica, a un discurso respetuoso (Cáceres, 2011, p. 74).

Por ende, y de acuerdo con el análisis del autor, las representaciones sociales contienen implícitamente un significado, que se vincula al sujeto y a su entorno. En este caso, el fútbol es uno de los deportes que más acoge sentimientos que cualquier otro deporte, cuyo modo de expresión ha sido configurado y transmitido, predominantemente, haciendo uso del concepto de la guerra. Esto corrobora una fuerte influencia sobre el sentir y los comportamientos de los espectadores.

Otro estudio realizado por Claudio Molina (2013) permite entender con mayor profundidad esta realidad. Esta investigación, titulada *Metáforas conceptuales en el discurso periodístico del fútbol en la prensa chilena*, explica sobre la metáfora conceptual dentro del discurso periodístico deportivo, especialmente en noticias relacionadas con el fútbol extraídas de tres medios de prensa electrónicos nacionales.

Tras analizar las noticias seleccionadas referido a la conceptualización del fútbol en la prensa chilena, dilucida, en primera instancia, que las metáforas más utilizadas son UN PARTIDO DE FÚTBOL ES UNA GUERRA y EL ÉXITO DEPORTIVO/TRIUNFO ES ARRIBA. Partiendo de esta característica, el autor observa que el fútbol es conceptualizado y comprendido, en primer lugar, como un espacio donde dos equipos se enfrentan en una batalla, en la cual los jugadores dan la vida por conseguir goles, mediante la presencia de disparos, etc.; asimismo, esto que aparentemente pertenece al espacio de la conceptualización del fútbol suele transmitirse a las actitudes y emociones de los jugadores y espectadores. Ello podría responder a por qué se inician o llevan a cabo escenas de violencia entre los hinchas y jugadores de distintos

clubes cuando se realizan estos encuentros o torneos. En segundo lugar, determina el carácter competitivo de este deporte, donde triunfar para un equipo representa llegar a la cumbre de la tabla de posiciones.

Además, el autor considera que las metáforas expuestas no representan la estructura del discurso de este deporte, debido a que el estudio debería ser complementado en otros aspectos, como realizar una revisión más extensa de artículos de prensa de esta índole. Sin embargo, el estudio le permite determinar, de modo intuitivo, que el análisis es congruente al modo de percepción de los hablantes involucrados en el deporte más popular y masivo de la sociedad chilena (p. 15).

La investigación *Metáforas de la violencia en el fútbol: Análisis de las noticias de prensa virtual en la página Futbolred*, llevada a cabo por Karina Visbal en 2015, analiza las noticias de fútbol publicadas en la página virtual Futbolred, con la finalidad de conocer qué recursos discursivos construyen una representación de violencia asociada al fútbol. Además, aborda los aspectos semánticos, particularmente el uso de las metáforas manifestadas en la noticia, a la vez que estudia la categoría de actor social, desde las relaciones léxicas y referenciales, cuya expresión está vinculada al concepto de la violencia. La autora lo señala así: “Lo anterior contribuye de alguna forma a los conflictos que se generan entre la hinchada o seguidores de los diferentes equipos de fútbol a través de este lenguaje escrito” (p. 8). Esto quiere decir que es una forma simbólica de violencia en la que subyace una relación entre lenguaje-acción.

La autora concluye que las metáforas utilizadas en las noticias deportivas en la página Futbolred demuestran el modo de construir una realidad mediante este recurso discursivo que permite el despliegue de información a partir de otros dominios o conceptos que son más simples de asimilar (el fútbol a través de la violencia). Por ello, muchas actitudes positivas o negativas se ven constantemente influenciadas por los medios de comunicación, es decir, una idea de sociedad es generada dentro de una cultura determinada.

La investigación desarrollada por Cynthia Dackow (2020), en su artículo “Te lo explico con fútbol. La proyección metafórica del fútbol en la campaña de concientización sobre el coronavirus en Argentina”, analiza el uso de la metáfora como un instrumento argumentativo, tanto explicativo como persuasivo, así como un recurso que condiciona el conocimiento del mundo, en este caso en particular partiendo desde una idiosincrasia futbolística compartida como identitaria y representación de lo nacional.

La autora sostiene la existencia de un fenómeno interesante, la tendencia al uso de la metáfora del fútbol como una metáfora conceptual, la cual es compartida por la comunidad argentina. Debido a que muchos eventos de la vida cotidiana son expresados por medio del dominio fuente “fútbol”, es decir, ciertas realidades en Argentina son expresadas en términos del fútbol. Por ejemplo: “le faltan jugadores” para referirse a que la persona tiene problemas mentales, “embarrar la cancha” es usualmente utilizado para expresar que alguien no está siendo honesto del todo, entre otros. De esta forma, se evidencia que el fútbol es un dominio fuerte por excelencia, por medio del cual emergen metáforas óptimas y apropiadas para diversos tipos de argumentación en la vida cotidiana. Para reconfirmar lo expuesto, en palabras de la autora:

El evento extraño, desmesurado o incomprensible se intenta aprender y aprehender a través del procedimiento metafórico. De esta forma, en el discurso que se analiza se equipara la conducta pertinente frente a la pandemia con las acciones pertinentes y exitosas en el fútbol (Dackow, 2020, p. 12).

La llegada de la pandemia representó una realidad incierta y totalmente nueva para todas las naciones. En Argentina el problema demandó estrategias que comunicaran la información sobre el coronavirus y las medidas de prevención de un modo de fácil asimilación por la sociedad. Por ello, esta campaña recurrió al uso de la metáfora para explicar a la población argentina la nueva situación compleja (pandemia-virus) mediante concretizaciones simples que parten del fútbol.

Por último, la autora constata la organización de un discurso estructurado constituido completamente de metáforas y compuesto por una serie de metáforas dinámicas, las cuales tienden a habilitar u ocultar ciertos elementos según la intención del discurso. En otras palabras, la metáfora activa los aspectos positivos del fútbol y algunos negativos que considera beneficioso según lo que intente transmitir; en este caso, motivado por la necesidad de crear conciencia, dejando de lado aquellos elementos nocivos del fútbol (asesinatos, violencia, corrupción), que de ser usados desviarían el mensaje de concientización. De esta manera, se evidencia la vinculación ideológica entre las metáforas cotidianas y las representaciones sociales que conforman parte de una comunidad determinada.

Dackow (2020) observa que la metáfora cumple la función persuasiva y explicativa tanto en el discurso verbal como icónico. A su vez, la productividad y

la operatividad explicativa de la metáfora le permiten concretizar fenómenos abstractos o simplificar fenómenos complejos. Por ello, las representaciones sociales que son transmitidas por medio de las redes sociales u otro medio de comunicación son enunciados que utilizan diversas estrategias, entre ellas por su eficacia de la metáfora (p. 14).

### 3. Estudios de la metáfora del discurso deportivo en el inglés

En la realidad lingüística de la lengua inglesa los estudios sobre metáfora en el entorno del fútbol cuentan con mayor acogida por parte de los investigadores. Algunos de los estudios cuya línea de investigación guarda relación con el propósito de este trabajo son comentados en los apartados siguientes.

En el artículo “Metaphors from other sports in the language of soccer – Evidence from English and Polish”, Marcin Lewandowski (2009) lleva a cabo un estudio sobre las metáforas del fútbol inglés y polaco expresadas a partir de dominios origen provenientes de otros deportes. Tras el análisis de expresiones metafóricas que hacen referencia al fútbol en términos de otros deportes reconocibles y populares con tradiciones establecidas, se observa que el mayor contribuyente es el boxeo; es decir, un partido de fútbol puede ser comprendido en términos de un combate de boxeo. Más adelante en el *ranking* se emiten metáforas vinculadas al atletismo de pista y campo y las carreras de caballos (LA COMPETENCIA DE FÚTBOL ES UNA CARRERA). También destacan las metáforas de la navegación (UN TÉRMINO DE FÚTBOL ES UN BARCO DE VELA) y en términos del ajedrez (UN PARTIDO DE FÚTBOL ES UN JUEGO DE AJEDREZ), entre otros deportes con menor frecuencia. Por último, el autor concluye que los escritores suelen recurrir a las metáforas con el propósito de concisión (economía del lenguaje, valor emocional incrustado en tales términos y persuasión para hacer que los lectores estén de acuerdo en un punto de vista específico).

En el artículo “Football is war: A case study of minute-by-minute football commentary”, Gunnar Bergh (2011), basado en la teoría de la metáfora cognitiva propuesta por Lakoff y Johnson (1980), realiza una investigación en torno a dos criterios. Por un lado, los comentarios públicos sobre un evento de fútbol que se organizan siguiendo algunos conceptos y parámetros propios de la guerra y, por otro, esta estrategia es un requisito funcional y exitoso en los medios de comunicación en vivo. Este objetivo se realizó mediante un estudio de caso de comentarios emitidos durante la octava de final del torneo internacional Euro 2008, organizado conjuntamente por Suiza y Austria, y

publicados minuto a minuto (MBM) en la pestaña virtual del diario británico *The Guardian*.

Además de ello, a partir del análisis de la base de datos de comentario de MBM, propone que, además de la conexión conceptual entre la guerra y el fútbol, las expresiones metafóricas cumplen la función de enriquecer el vocabulario del fútbol, lo cual favorece a los comentaristas cuando tratan de representar el fútbol y, a su vez, propicia el interés y dramatismo entre los aficionados al fútbol. Es decir, los periodistas transforman el juego en un escenario de guerra, y se dirigen así al consumidor de una forma más básica y a nivel emocional.

Por último, la combinación de mapeo conceptual y el incremento de terminología es usado para aumentar el valor de la información transmitida mediante medios en vivo.

En el texto “Fooball is not only a war. Non-violence conceptual metaphors in English and Polish soccer language”, Lewandowski (2012) pretende lograr dos objetivos. En primer lugar, intenta demostrar cómo el fútbol se puede estructurar en términos distintos a la “no violencia”, debido a que la metáfora conceptual es una herramienta útil para reconstruir la imagen lingüística del mundo. Además, busca determinar qué tipos de imágenes generan las metáforas del lenguaje del fútbol. En segundo lugar, debido a que el corpus incluye datos en inglés y polaco, sugiere la hipótesis de un análisis comparativo entre ambos idiomas para determinar similitudes o diferencias en términos del uso de los dominios fuente, el grado de elaboración de la metáfora y asignaciones a través de los dominios y expresiones metafóricas. Tras el análisis, el autor encontró una serie de similitudes cualitativas y cuantitativas entre las metáforas del fútbol inglés y polaco. Similitudes lingüísticas para ambos idiomas de manera muy habitual en metáforas como EL EQUIPO GANADOR ESTÁ ADELANTE y EL EQUIPO PERDEDOR ESTÁ ATRÁS.

Por lo contrario, las metáforas EL PARTIDO DE FÚTBOL ES UNA PRUEBA y EL EQUIPO DE FÚTBOL ES UN EDIFICIO son más destacadas en el lenguaje de los reporteros del fútbol polaco, mientras que la metáfora del *teatro* y *viaje* son más recurrentes en la elaboración lingüística en el fútbol inglés.

Para finalizar, el autor distingue que la mayoría de las metáforas conceptuales discutidas en este artículo se utilizan para estructurar los discursos de otros

deportes, en particular los de deportes en equipo. Esto podría ser un tema que valdría la pena investigar en posteriores estudios de metáforas deportivas (p. 17).

En el artículo “Metaphors in Indonesian soccer news”, Ekaning Krisnawati (2014) realiza un análisis cognitivo de las metáforas encontradas en las noticias de fútbol de Indonesia mediante la teoría de la metáfora conceptual (Lakoff y Johnson, 1980), a partir de la recolección de expresiones metafóricas tomadas desde dos periódicos publicados en Indonesia, *Kompas* y *Pikiran Rakyat*, de las ediciones de junio a septiembre de 2013. El autor considera que las expresiones lingüísticas en las noticias de fútbol de Indonesia revelan algunas metáforas conceptuales que configuran el pensamiento. Por ejemplo, los goles —objetivo principal del juego— es expresado mediante el dominio del oro y los cultivos; ya que tanto la extracción de oro como las cosechas son objetivos principales dentro de la población del estudio (mineros y productores). El fútbol es también conceptualizado en términos de la actividad de la caza y los goles representan a la presa capturada (p. 29).

En el artículo “You’ll never walk without metaphor: A study of the football chants”, desarrollado por Argan, Ozgen, Ilbars, Yetim y Kaya (2020), se determinan las metáforas utilizadas en los cánticos de los equipos de fútbol. Para ello, se examinó a través del contenido de 84 cánticos compuestos por 13 equipos de la Superliga de Turquía, que fueron seleccionados utilizando muestreo por criterio intencional conformado por las metáforas detectadas al escuchar y leer las letras de los cánticos, que se ingresaron al programa SPSS 23, a fin de establecer la frecuencia y grado porcentual. Posteriormente, las metáforas utilizadas en los cánticos de todos los equipos fueron clasificados de acuerdo con sus características comunes. En los resultados, los autores determinan 526 metáforas dentro de los cánticos del corpus del estudio. Las emisiones más sobresalientes fueron las metáforas del “corazón” y “amor”. Estas metáforas fueron divididas en seis categorías: “pasión”, “poder”, “naturaleza”, “símbolo”, “vida” y “fanatismo”. Entre ellas, la categoría de la pasión fue la más frecuente, lo que evidencia que los aficionados pueden transmitir sus emociones vigorosas a sus equipos. Los autores concluyeron que la intensidad de las emociones de los cánticos está respaldada por metáforas, con el fin de dejar huella y mantenerse en la mente de manera más influyente.

El artículo de Allyu Yakubu (2018), titulado “Conceptual metaphor in the language of football commentary: A cognitive semantic study”, examina cómo

los comentaristas emplean una metáfora conceptual para discutir acciones e ideas relacionadas con el fútbol. Los datos utilizados para este estudio son un comentario de un partido de fútbol entre Nigeria y Argelia, que tuvo lugar en el Estadio Godswill Akpabio de Uyo, Akwa Ibom (Nigeria), el 12 de noviembre de 2016. El juego fue seleccionado de un sitio web de fútbol en línea ([www.goal.com](http://www.goal.com)). El estudio revela que un partido de fútbol no únicamente se considera un evento deportivo destinado a entretener a una audiencia, sino también forma parte de un negocio para las personas que participan activamente del fútbol, como jugadores, entrenadores, clubes, directores, presidentes, patrocinadores corporativos, etc.

Además, se evidencia el uso de términos relacionados con la guerra, como batalla, misil, ataque y colisión, en referencia a acciones futbolísticas. Esto puede corroborarse en la cita recogida del autor:

Through the conceptual metaphor, the domains of football and war have become fused. This makes the domain of football to be perceived as a sub-domain in the conceptual field of war, through the incorporation of words from the higher domain (war) in the domain of football (Allyu Yakubu, 2018, p. 10).

Por lo tanto, esta incorporación de palabras de un dominio conceptual a otro es una de las afirmaciones centrales de la semántica cognitiva.

#### **4. Conclusión**

Por lo señalado anteriormente, se observa que los estudios en relación con la metáfora conceptual en torno al fútbol han ido desarrollándose de modo regular en diversas realidades lingüísticas de la lengua española (Chile, Argentina, Colombia, Costa Rica) e inglesa (Indonesia, Polonia, Turquía, Suiza, Nigeria y Argelia). En el Perú, esta línea de investigación en el ámbito del fútbol aún no ha sido iniciada. Sin embargo, existen dos estudios que incitaron y guardan relación con el marco teórico y metodológico del presente estudio, pero están enfocados al campo de la política. Las tesis de maestría desarrolladas por Osorio (2016), *Usos metafóricos en el discurso político en la prensa de Lima (2012-2013)*, y Chávez (2019), *Estudio cognitivo de las metáforas en el discurso político peruano*, analizan los diversos mecanismos cognitivos involucrados en la construcción del discurso político y llegan a resultados cualitativos y cuantitativos sustanciales. Asimismo, determinan la caracterización cognitiva del discurso político, lo que motiva a realizar estudios en otros ámbitos discursivos



(como el publicitario, el económico, el deporte, entre otros) para evaluar su practicidad más allá del ámbito estudiado.

Consideramos necesario desarrollar esta investigación porque nos brindará más información sobre los mecanismos que utiliza la prensa deportiva para construir metáforas que ilustran situaciones controversiales del escenario futbolístico, así como señalar las metáforas más frecuentes y determinar su función en el acto comunicativo, pues el discurso del fútbol evidencia una gran afluencia de expresiones metafóricas que demandan ser analizadas a partir de enfoques semánticos y pragmáticos.

### Referencias bibliográficas

- Argan, M., Ozgen, C., Ilbars, B., Yetim, G. y Kaya, S. (2020). You'll never walk without metaphor: A study on the chants of football teams. *Pamukkale Journal of Sport Sciences (Turkey)*, 11(1), 0722. [https://www.researchgate.net/publication/328760198\\_You'll\\_NeverWalk\\_without\\_Metaphor\\_A\\_Study\\_on\\_The\\_Chants\\_of\\_Football\\_Teams](https://www.researchgate.net/publication/328760198_You'll_NeverWalk_without_Metaphor_A_Study_on_The_Chants_of_Football_Teams)
- Cáceres Moya, J. (2011). *Las metáforas bélicas del fútbol: un fenómeno cultural y discursivo Futbolred*. [Tesis en Comunicación Social, Pontificia Universidad Javeriana]. <http://hdl.handle.net/10554/5667>
- Chávez, A. (2019). *Estudio cognitivo de las metáforas en el discurso político peruano*. [Tesis de magíster en Lingüística, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/11425>
- Dackow, C. (2020). Te lo explico con fútbol. La proyección metafórica del fútbol en la campaña de concientización sobre el coronavirus en Argentina. [https://www.academia.edu/43896111/Te\\_lo\\_explico\\_con\\_futbol\\_La\\_proyecci%C3%B3n\\_metaf%C3%B3rica\\_del\\_futbol\\_en\\_la\\_campa%C3%B1a\\_de\\_concientizaci%C3%B3n\\_sobre\\_el\\_Coronavirus\\_en\\_Argentina](https://www.academia.edu/43896111/Te_lo_explico_con_futbol_La_proyecci%C3%B3n_metaf%C3%B3rica_del_futbol_en_la_campa%C3%B1a_de_concientizaci%C3%B3n_sobre_el_Coronavirus_en_Argentina)
- Krisnawati E. (2014). Metaphors in Indonesian Soccer News. *Academy Publisher (Finland)*, 4(1), 24-29. <https://doi.org/10.4304/tpls.4.1.24-29>
- Lewandowski, M. (2009). Metaphors from other sports in the language of soccer – Evidence from English and Polish. En P. Nowak y P. Nowakowski (eds.), *Language, Communication, Information*, (4) 29-48.
- Lewandowski, M. (2012). Football is not only a war. Non-violence conceptual metaphors in English and Polish soccer language. *Sprache und Fußball im Blickpunkt linguistischer Forschung*, 79-95. [https://www.academia.edu/5843861/Football\\_is\\_not\\_only\\_war\\_Nonviolence\\_conceptual\\_metaphors\\_in\\_English\\_and\\_Polish\\_soccer\\_language](https://www.academia.edu/5843861/Football_is_not_only_war_Nonviolence_conceptual_metaphors_in_English_and_Polish_soccer_language)



- Molina, C. (2013). *Metáforas conceptuales en el discurso periodístico del fútbol*. Universidad de Concepción.
- Osorio, T. (2016). *Usos metafóricos en el discurso político en la prensa de Lima (2012-2013)*. [Tesis de magíster en Lingüística, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/4799>
- Ruiz, D. (2006). *Entre cañonazos, balonazos y golazos: Un análisis descriptivo de la metáfora en el uso de las expresiones violentas para nombrar, designar e interpretar implemotos, personajes, situaciones y/o acciones del microfútbol en Cartagena*. [Tesis de grado, Universidad de Cartagena]. <https://repositorio.unicartagena.edu.co/handle/11227/11383>
- Segura, G. (2009). Prepara, apunta, dispara... fusila al portero. La metáfora bélica en el fútbol. *Artes y Letras*, 34(4), 67-74. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kani-na/article/view/1577>
- Visbal, K. (2015). *Metáforas de la violencia en el fútbol: análisis discursivo de las noticias de prensa virtual de la página fútbolred*. [Tesis de grado en Lingüística y Literatura, Universidad de Cartagena]. <https://repositorio.unicartagena.edu.co/handle/11227/4337>
- Yakubu, A (2016). Conceptual metaphor in the language of football commentary: A cognitive semantic study. *Ganga Journal of Language and Literary Studies*, 5(4), 2-17. [https://www.researchgate.net/publication/329444341\\_Conceptual\\_Metaphor\\_in\\_the\\_Language\\_of\\_Football\\_Commentary\\_A\\_Cognitive\\_Semantic\\_Study](https://www.researchgate.net/publication/329444341_Conceptual_Metaphor_in_the_Language_of_Football_Commentary_A_Cognitive_Semantic_Study)

## **La antropología desde el problema de la demarcación: la obra de Mario Bunge**

*Anthropology from the problem of demarcation: Mario Bunge's work*

**Sergio Morales Inga**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

sergio.morales@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-8007-164X

### **Resumen**

El problema de la demarcación consiste en formular los criterios que distinguen el conocimiento científico del no-científico. Aunque dicho problema integra múltiples disciplinas, las ciencias sociales son las menos discutidas (entre ellas, la antropología). No obstante, los trabajos de Mario Bunge son una excepción. Si bien la mayor parte de su obra comprende a las ciencias físicas y naturales, Bunge dedicó múltiples textos a las ciencias sociales. En relación con la antropología, Bunge propuso una definición que destaca sus principales rasgos epistemológicos y metodológicos, al reconocerla como una “ciencia básica”. Esto le permitió desarrollar el problema de la demarcación al llenar su vacío con respecto a la antropología. Analizando la literatura sobre ambos dominios, el presente trabajo sintetiza la obra bungeana sobre la antropología según el problema de la demarcación con la finalidad de tender puentes entre dos campos de conocimiento que merecen mayor intercambio del que han tenido.

**Palabras clave:** Mario Bunge, antropología, problema de la demarcación, filosofía de las ciencias sociales, epistemología

### **Abstract**

The problem of demarcation consists in formulating the criteria that distinguish scientific from non-scientific knowledge. Although this problem integrates multiple disciplines, the social sciences are the least discussed —among them, anthropology. However, the works of Mario Bunge are an exception. Although most of his work covers the physical and natural sciences, Bunge devoted multiple texts to the social sciences. In relation to anthropology, Bunge proposed a definition that highlights its main epistemological and methodological features, recognizing it as a “basic science”.

This allowed him to develop the demarcation problem by filling his void with respect to anthropology. Analyzing the literature on both domains, this paper synthesizes the Bungean work on anthropology according to the problem of demarcation in order to build bridges between two fields of knowledge that deserve more exchange than they have had.

**Keywords:** Mario Bunge, anthropology, demarcation problem, philosophy of social science, epistemology

**Fecha de envío:** 3/12/2021      **Fecha de aceptación:** 5/5/2022

### ¿Qué es el problema de la demarcación?

El problema de la demarcación (PD en adelante) es un tópico de investigación cuyo objetivo es establecer criterios que permitan distinguir el conocimiento científico del no-científico (como la pseudociencia o la anticiencia). Como tal, es un área fundamental y vigente de la filosofía de la ciencia (Boudry, 2022; Fasce, 2017, 2018; Fasce y Picó, 2018; Fernandez-Beanato, 2020; Hansson, 2021). Aunque los inicios del PD se rastrean hasta el origen de la filosofía occidental, fue en la segunda mitad del siglo XX cuando la ciencia fue demarcada con mayor rigurosidad (Hansson, 2021). Generalmente, las propuestas sobre el PD se organizan según el número de criterios: las *monocriterio* remiten a un criterio único y las *multicriterio* refieren a diversos criterios (Boudry, 2022; Fasce, 2017; Fernandez-Beanato, 2020; Hansson, 2013). A estas se agregan otras propuestas *alternativas* que también discuten aspectos clave del PD.

Las propuestas monocriterio más populares surgieron en el siglo XX. Una de las primeras que distinguió entre ciencia y metafísica fue desarrollada por el Círculo de Viena (Ayer, 1959; Carnap, 1959, 2005; Hahn, Neurath y Carnap, 1973). El principio empleado fue el de verificación, es decir, el análisis lógico de los enunciados para distinguir la filosofía rigurosa (o científica) de la metafísica. Siguiendo la lógica, el Círculo planteó que un enunciado solo es verdadero o falso; si no expresa tales valores, carece de significado y forma un pseudoenunciado. Las tesis metafísicas fueron calificadas de pseudoenunciados porque carecían de significado; las discusiones sobre lo “absoluto” o la “sustancia” fueron tildadas de metafísicas (Ayer, 1959; Carnap, 1959, 2005). Según Ayer (1959), el fin del principio de verificación fue establecer que “los enunciados metafísicos no caben en la misma categoría que las leyes de la lógica, las

hipótesis científicas, las narrativas históricas, los juicios de percepción u otras descripciones de sentido común del mundo ‘natural’” (p. 15).

Con respecto a las ciencias sociales, el Círculo las definió por su postura sobre la Ciencia Unificada (CU en adelante). Como tal, la CU refirió al desarrollo de esfuerzos colectivos, la intersubjetividad de la ciencia, el empleo de un sistema neutro de fórmulas o el establecimiento de un sistema general de conceptos (Hahn *et al.*, 1973; Neurath, 1959, 1973; Uebel, 2007). Dicho concepto pretendió integrar los esfuerzos académicos bajo un lenguaje común. Este lenguaje común fue el fisicalismo y, como tal, estipuló que la ciencia podría unificarse si sus diversas ramas describían fenómenos mediante enunciados espacio-temporales referentes a percepciones sensoriales (Neurath, 1959; Uebel, 2007). Ambos conceptos hicieron posible que el Círculo rechace la existencia de una diferencia opositiva entre ciencias naturales y ciencias sociales (dualismo epistemológico), ya que ambas estudiaban fenómenos físicos (Ayer, 1959; Neurath, 1959, 1970; Uebel, 2007).

Contrario al inductivismo del Círculo, Popper (1959) desarrolló el *deductivismo*, según el cual una teoría es deductiva cuando parte de una idea tentativa (hipótesis) y, vía razonamientos deductivos, obtiene conclusiones certeras. Como tal, el deductivismo se aleja del inductivismo porque emplea el método opuesto: en lugar de testear una teoría apelando a los hechos que refiere, se evalúa si la hipótesis general se cumple en determinados casos. En lo que forma su segunda usanza, Popper (1959) sostuvo que el método deductivo de contrastar teorías también sirve como criterio para distinguir los enunciados científicos de los no-científicos, al funcionar como un criterio que permitía demarcar las ciencias empíricas de las formales y la metafísica. El método popperiano no solo es distinto al verificacionismo, sino que además plantea un cambio de énfasis respecto a la unidad de demarcación (si los enunciados o las teorías). Sobre el PD, Popper (1959) desarrolló el falsacionismo que demarcó el conocimiento científico como un conocimiento posible de ser falseado, a diferencia de la metafísica o la pseudociencia.

Con respecto a las ciencias sociales, Popper (1977) coincidió con el Círculo de Viena en que no hay una distinción radical entre ciencias sociales y naturales. Popper (1961, 1969) también criticó el historicismo o la tesis según la cual el objetivo de las ciencias sociales es desarrollar “profecías históricas”. No obstante, pese a su importancia para la filosofía de la ciencia (Thornton, 2018), especialmente de las ciencias sociales (Currie y Musgrave, 1985; Frederick,

2013; García, 1996; Gorton, 2006; Harada, 2004; Jarvie, 2016, Parvin, 2010; Simkin, 1993), incluyendo la antropología (O'Meara, 1989), el falsacionismo fue criticado por no consolidar un criterio de demarcación riguroso (Fasce, 2017; Fernandez-Beanato, 2020). Pese a ello, muchas propuestas sobre el PD refirieron a la tesis popperiana. Una de ellas fue la de Kuhn (1962), quien planteó una perspectiva histórica del conocimiento científico.

Para Kuhn (1962), si dejamos de ver la historia de la ciencia como simples anécdotas y le otorgamos un rol, ella puede transformar la imagen de la ciencia. Así, el historiador de la ciencia debía cumplir dos tareas fundamentales: determinar quién y cuándo descubrió tal ley o teoría, y explicar qué mitos impidieron acumular conocimiento. De hecho, la pregunta central de esta propuesta expone un matiz histórico: “¿Cómo podría la historia de la ciencia dejar de ser una fuente de fenómenos a los que se pueda legítimamente pedir que se apliquen las teorías sobre el conocimiento?” (Kuhn, 1962, p. 9). Al ser su objetivo estudiar el desarrollo científico, Kuhn (1962) acuñó conceptos, como “ciencia normal”, “acertijos” o “paradigma”, que consagraron una tesis cuyo criterio de demarcación consistió en resolver acertijos. Sobre las ciencias sociales, Kuhn (1962) no propuso algo relevante, aunque las concibió como inferiores a las ciencias naturales precisamente por su dificultad para resolver acertijos y progresar.

Lejos del falsacionismo popperiano interesado en falsar y eliminar teorías para asegurar el progreso científico, Lakatos (1987) propuso un “falsacionismo metodológico” interesado en falsar teorías, pero no eliminarlas, pues, aunque falsadas, seguían siendo científicas. La diferencia entre ambas yace en sus normas de aceptación (que sirven como criterio de demarcación) y reglas de falsación: para la tesis popperiana, toda teoría es científica por ser falsable; en cambio, para la tesis lakatosiana, toda teoría es científica si corrobora más hechos que teorías previas; asimismo, para el falsacionismo popperiano, toda teoría es falsada si conflictúa con los hechos; en cambio, para el falsacionismo lakatosiano, toda teoría es falsada solo si otra teoría comprende mejor los mismos hechos y predice nuevos hechos (Lakatos, 1987). Otra diferencia clave yace en la unidad de demarcación: la teoría (Popper, 1959) o el programa de investigación, entendido como un conjunto de teorías que era “progresivo”, si progresaba en el tiempo, o “degenerativo”, si no lo hacía (Lakatos, 1987).

Como tesis alternativas, hay dos principales. Por un lado, Feyerabend (1996) sostuvo que “los eventos, procedimientos y resultados que constituyen las

ciencias no tienen una estructura común” (p. 1). Si se trata de hallar un método para obtener conocimiento científico, Feyerabend (1996) afirmó que “todo vale”. El llamado anarquismo epistemológico planteó que todo científico debía adoptar una metodología pluralista basada en la comparación de teorías con teorías, en lugar de compararlas con datos o hechos. Asimismo, para comprender la ciencia, Feyerabend (1996) defendió el empleo de un método antropológico: el filósofo debía estudiar la conducta de los científicos tal como los antropólogos estudian la conducta de un grupo para comprender su cultura. Al analizar los valores, prácticas y estándares de los científicos, este enfoque podría responder qué es realmente la ciencia (Feyerabend, 1976).

Por otro lado, Laudan (1983) sostuvo que el PD era un pseudoproblema que debía abandonarse, ya que la filosofía había fallado en consolidar un criterio que permita demarcar y reconocer la ciencia. Aunque las propuestas monocriterio perdieron la guerra, el PD continuó como un tema importante de la filosofía de la ciencia (Boudry, 2022; Fasce, 2017; Fernandez-Beanato, 2020; Hansson, 2013; Pigliucci y Boudry, 2013). Este impulso se debió al surgimiento de propuestas multicriterio que buscaron demarcar la ciencia, refiriendo a múltiples criterios como poder explicativo, confirmación empírica, progreso, consistencia, reproducibilidad, fertilidad, etc. (Bunge, 1982, 1983a, 1983b, 1985b, 1991; Derksen, 1993; Dutch, 1982; Glymour y Stalker, 1990; Grove, 1985; Hansson, 2013; Kitcher, 1982; Lack y Rousseau, 2016; Lilienfeld, Lynn y Lohr, 2015; Mahner, 2007, 2013; Radner y Radner, 1982; Romero, 2018; Rothbart, 1990; Ruse, 1982; Schick y Vaughn, 2014; Thagard, 1980, 1993; Tuomela, 1985). Hoy, está reconocido que estas propuestas son superiores a las monocriterio, porque sus varios criterios permiten aprehender la pluralidad metodológica de las ciencias (Boudry, 2022).

### **La propuesta multicriterio de Bunge**

Como parte de las propuestas multicriterio, Bunge (1982) sostuvo que la ciencia es un “campo de investigación” caracterizado por la investigación activa (formulación de problemas e hipótesis, empleo de métodos, etc.) y compuesto de programas de investigación. Desde aquí, Bunge (1982, 1991) planteó que un campo de conocimiento es científico si cumple ocho criterios: 1) un *panorama general* (G) compuesto de una ontología de cosas cambiantes, una epistemología realista crítica y un *ethos* que persiga la verdad; 2) un *antecedente formal* (F) compuesto de teorías lógico-matemáticas; 3) un *dominio* (D) integrado por entes reales; 4) un *antecedente específico* (B) compuesto de hipótesis

y teorías confirmadas por otros campos; 5) una *problemática* (P) de problemas relacionados con D; 6) un *fondo de conocimiento* (K) compuesto de hipótesis y teorías confirmadas y compatibles con B; 7) *objetivos* (O) que incluyen descubrir o emplear las leyes de D, sistematizar teorías, formular hipótesis o pulir métodos; y 8) *métodos* (M) revisables y analizables, especialmente el método científico.

Bunge (1982) sostuvo, además, que un campo es científico si la pertenencia de tales ocho rasgos cambia en el tiempo como resultado de la investigación y si el campo forma parte de un campo más amplio. Desde esta perspectiva, Bunge (1982) afirmó que “cualquier campo cognitivo que no satisfaga las diez condiciones anteriores se considerará no científico” (p. 377); por ejemplo, la teología y la crítica literaria. En trabajos posteriores, Bunge (1983a, 1983b, 1984, 1985b) amplió su propuesta a 10 rasgos (la decatupla): los 8 previos, más la *comunidad* (C) de personas entrenadas, relacionadas y creadoras de una tradición epistémica, y la *sociedad* (S) que respalda a C; en total, 12 criterios. Tal como la propuesta anterior, Bunge (1985b) afirmó que “[u]n campo de conocimientos que no satisfaga plenamente las doce condiciones estipuladas se llamará no científico” (p. 29). Asimismo, si un campo cumple la mayoría de criterios, forma una “semiciencia” o “protociencia”; por ejemplo, la economía o la politología (Bunge, 1991). No obstante, si un campo no cumple ningún criterio, pero se publicita como si los cumpliera, se llamará “pseudociencia” (Bunge, 1982, 1983a, 1983b, 1984, 1985b, 1991).

Ninguna de estas doce condiciones es, por sí sola, suficiente para que un campo de conocimientos sea científico. Solo la conjunción de las doce define el carácter científico de un campo de conocimientos. Por consiguiente *no hay criterios simples* (condiciones suficientes) para averiguar si un campo de conocimientos es una ciencia. O sea, no hay pruebas sencillas, tales como la del agua regia para reconocer el oro, o el papel tornasol para reconocer un ácido, que aseguren que un campo de conocimientos es científico (Bunge, 1985b, p. 29).

### ¿Qué es la antropología?

A fines del siglo XIX, Tylor (1871) definió la antropología como la “ciencia de la cultura”. Algunas décadas después, Benedict (1959) la concibió como “el estudio de los seres humanos como criaturas de la sociedad” (p. 1). Con el tiempo, la pluralidad de definiciones creció. Así, la antropología pasó a ser “el



estudio científico de la cultura” (Malinowski, 1944; White, 1949); “la ciencia de los grupos humanos y de su conducta y producciones” (Kroeber, 1963, p. 1); “la investigación de la naturaleza de la sociedad humana mediante la comparación sistemática de sociedades de diversos tipos, con especial atención a las formas más simples de sociedad de pueblos primitivos, salvajes o no alfabetizados” (Radcliffe-Brown, 1958, p. 133); o “el estudio de la humanidad, de las personas antiguas y modernas y sus formas de vida” (Harris, 1987, p. 2). Pese a esta pluralidad, la antropología se consideraba una ciencia como cualquier otra.

No obstante, para los años 70, Geertz (1973) introdujo un giro epistemológico, al sostener que la antropología debía ser “no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una [ciencia] interpretativa en busca de significados” (p. 5). Este y otros enfoques posestructuralistas y posmodernos distinguieron la antropología contemporánea de la clásica. Conceptos como significado e interpretación influenciaron negativamente el trabajo antropológico. En palabras de Reynoso (1995): “contrariamente a la creencia de que la antropología interpretativa vino a traer un avance y una profundización inédita en el aborde de los significados, lo único que percibimos en ella es un retroceso y una trivialización de la temática” (p. 35). Incluso Bunge (1996), al referirse al interpretativismo, sostuvo que “[l]a consecuencia epistemológica y metodológica de esta visión es que el estudio de la sociedad es una tarea para semióticos, lingüistas y críticos literarios, no para científicos” (p. 290).

Años más tarde, Wood (2010) señaló que la influencia del geertzianismo dividió la antropología entre científicistas e interpretativistas, pues la idea de interpretación “abrió no solo una sino docenas de escapes del rigor científico y fue el comienzo de lo que hemos llegado a reconocer como el momento posmoderno en antropología”. En tono semejante, Ellen (2010) dio cuenta de “cómo el posmodernismo y la crisis de representación resultaron en una reformulación de las prácticas antropológicas, un repudio de la gran teoría, una redefinición de la noción de teoría y una ‘retirada hacia’ la etnografía” (p. 389). Dada la importancia de dicho concepto, no sorprende que los cuestionamientos al estatus científico de las ciencias sociales ocurrieran en dicho contexto (Elster, 2013). Actualmente, marcos teóricos cuestionados aún alimentan ciertas áreas de la antropología, como si el interpretativismo hubiera surgido la década pasada y no, como fue realmente, hace medio siglo. Ello dificultó la definición de la antropología.

Por esa época, Bunge (1985a) afirmó que “los antropólogos no están muy seguros de lo que trata su propia disciplina” (p. 131), mientras Hendry (1999) sostuvo que “es difícil decir en pocas palabras qué es la antropología social” (p. 2). Hoy, dicha disciplina se define de varias formas: “el estudio científico y humanista de los seres humanos” (Nanda y Warms, 2012, p. 4); “la disciplina académica que estudia toda la humanidad desde una perspectiva amplia” (Peoples y Bailey, 2012, p. 2); “el estudio de las especies humanas y sus ancestros inmediatos” (Kottak, 2015, p. 3), “el estudio de la humanidad, incluidos sus orígenes prehistóricos y la diversidad humana contemporánea” (Miller, 2017, p. 2); “el estudio científico de la naturaleza humana y de los factores fundamentales de su desarrollo” (Silva Santisteban, 2018, p. 19); o “el estudio de lo que nos hace humanos” (American Anthropological Association, 2019). Aunque haya muchas definiciones, las primeras concebían la antropología como una ciencia, mientras las recientes parecen evitar el término *ciencia*.

### **La antropología como ciencia, según Bunge**

En diversas obras, Bunge (1985a, 1993, 1995, 1996, 1999, 2000) sintetizó los problemas epistemológicos más importantes de las ciencias sociales. Como parte de esas obras, Bunge (1985a, 1999) propuso una definición de la antropología que destacó su carácter científico. Dado el desconcierto sobre el estatus epistemológico de la antropología, la tesis bungeana resulta clave. En un principio, Bunge (1985a) concibió la antropología como la ciencia social “más básica” y “más comprensiva” (p. 131), y asimismo destacó su rechazo de la teoría, su preferencia por los datos y su enfoque sistémico que concibe al ser humano como un animal evolucionado que habita en un sistema social integrado de subsistemas económico, político y cultural. En palabras de Bunge (1985a): “la investigación antropológica es multidimensional y, por tanto, implica un modelo multidimensional o sistémico del ser humano” (p. 136). No obstante, por su carácter descriptivo, Bunge (1985a) la consideró una proto-ciencia. Recién a fines de los 90, Bunge (1999) propuso una nueva definición.

[L]a antropología es una ciencia biosocial, por ocuparse de aspectos tanto “culturales” (sociales) como “físicos” (biológicos) de la condición humana. Es asimismo la más básica y comprensiva de todas las ciencias sociales, en cuanto estudia todos los aspectos del comportamiento social, desde los sistemas de parentesco, la crianza de los niños, la fabricación de herramientas y la producción de alimentos, hasta la organización social, la acción política

y la actividad “simbólica”, como el discurso y la oración. Combina la búsqueda de universales (patrones transculturales) con la de particulares: lo nomotético con lo idiográfico. Estudia a los seres humanos desde sus comienzos como homínidos hace unos tres millones de años hasta nuestros días, y desde los primitivos cazadores, recolectores y buscadores de residuos hasta las sociedades avanzadas. Nada de lo humano es ajeno a la antropología: es la ciencia del hombre en el más amplio sentido posible. Cualquier otra ciencia social sincrónica puede ser vista como una rama de esta disciplina (Bunge, 1999, p. 63).

Como se aprecia, tal definición identifica los 10 rasgos epistemológicos y metodológicos más importantes de la antropología; curiosamente, la misma cantidad de ítems de su decatupla, razón por la cual esta propuesta conforma el decálogo bungeano sobre la antropología.

### **1. La antropología como ciencia biológica**

Aunque suele olvidarse, la antropología es una ciencia biológica porque analiza la base natural de la conducta humana. Desde su origen disciplinar, Tylor (1871), Boas (1911), Linton (1936), Herskovits (1948), Kroeber (1963) y Harris (1987) estudiaron aspectos clave de la biología humana, las diferencias biológicas entre poblaciones y la propia evolución de la especie. Esto hace de la antropología una ciencia natural. Aunque en la práctica luzca divorciada en dos bandos, el biológico y el sociológico (Fearn, 2008; Kuper y Marks, 2011; Wade, 2010), la antropología es hoy una ciencia biológica. Esto se expresa en ramas como antropología biológica (Larsen, 2010), antropología evolucionista (Lehman, 2010), antropología genética (O’Rourke, 2019), antropología molecular (Stoneking, 2017), paleoantropología (Begun, 2013) o neuroantropología (Lende y Downey, 2012). En tiempos donde la antropología se ha sociologizado, es destacable que Bunge (1999) rescate su carácter natural.

### **2. La antropología como ciencia social**

El estudio de fenómenos sociales convierte a la antropología en una ciencia social. Aparte de concebirlo como un organismo biológico, la antropología postula que el ser humano es un organismo social. En palabras de Kroeber (1963): “el hombre es un animal u organismo y también es un ser civilizado que tiene una historia y cualidades sociales” (p. 1). Desde esta perspectiva, los primeros antropólogos estudiaron diversos aspectos de la vida social

humana, como las instituciones y las costumbres (Linton, 1936; Benedict, 1959). Esto hace que la disciplina también comprenda la adaptación del ser humano a sus entornos sociales (Harris, 1987; Herskovits, 1948). Hoy, el carácter sociológico de la antropología luce vigente y busca describir, analizar y explicar el desarrollo de los diversos grupos sociales y su cultura (Kottak, 2015; Miller, 2017; Nanda y Warms, 2012; Peoples y Bailey, 2012; Sánchez, 2014; Silva Santisteban, 2018). Todo ello convierte a la antropología en una ciencia social.

### **3. La antropología como la ciencia más básica**

Bunge (1985b, 1999) definió la antropología como la ciencia “más básica” por la importancia de la observación. Al aprehender cierto fenómeno de la forma más básica, la antropología le brinda un rol central a la observación. Así, mientras muchos científicos sociales remiten a conceptos preestablecidos, el antropólogo suspende el conocimiento para observar cierto evento sin prejuicios. Esto no significa que el antropólogo rechace los marcos teóricos, sino que evita contaminar el fenómeno con categorías surgidas en otros contextos. El trabajo observacional más citado es la obra etnográfica de Malinowski (1922), considerada un referente en la disciplina. Actualmente, la observación es pieza clave de la metodología antropológica, al considerarse “la base de la antropología cultural” (Bernard, 2011, p. 256). Dada su capacidad para aprehender un fenómeno, la observación es fundamental para la antropología.

### **4. La antropología como la ciencia más comprensiva**

Generalmente, las ciencias sociales desarrollan conocimiento de forma escalonada: observan, sugieren hipótesis, desarrollan experimentos, edifican teorías o formulan leyes. No obstante, la antropología sube un escalón: la comprensión. Esto ocurre al integrar dos perspectivas: la del científico y la del sujeto investigado. En palabras de Torsello (2015): “para comprender un hecho social, es crucial observarlo como persona local, y no solo como científico” (p. 160). Para ello, el antropólogo emplea categorías nativas propuestas por los mismos sujetos, lo cual implica aprehender el discurso nativo (o perspectiva del actor) en lugar de esconderlo bajo el discurso científico. Según Kottak (2015), el antropólogo “busca comprender el ‘punto de vista nativo’, confiando en la gente local para explicar las cosas y decir si algo es significativo o no” (p. 46). Aunque Bunge (1999) no aclaró el significado del término *comprensiva*, es claro que refirió a dicho rasgo metodológico.

## 5. La antropología como el estudio de todos los aspectos de la conducta social

Antes que analítica, la antropología es sintética. La finalidad del antropólogo no es desintegrar las partes de un fenómeno, sino comprenderlas en su integridad. Para construir esta imagen panorámica, la antropología refiere a una técnica de descripción sistemática llamada etnografía. Mediante esta herramienta, la antropología oferta su rasgo metodológico más importante: el holismo. En su clásica obra, Malinowski (1922) sostuvo que “el etnógrafo que se proponga estudiar solo religión o solo tecnología o solo organización social recorta un campo artificial para su investigación, quedando su trabajo en seria desventaja” (p. 11). Toda la antropología del siglo XX refirió a la etnografía para integrar diversos aspectos, tales como lenguaje, parentesco, ritualidad, economía, arte, etc. (Benedict, 1959; Harris, 1987; Linton, 1936). Para Herskovits (1948), la antropología “tiene un punto de vista más amplio que las disciplinas afines en el campo de las ciencias sociales y las humanidades, las cuales no se ocupan más que de algún segmento de la actividad humana” (p. 4). El holismo no es una moda académica, sino un rasgo metodológico que “separa la antropología de otras disciplinas académicas, que generalmente se centran en un factor —biología, psicología, fisiología o sociedad— como explicación de la conducta humana” (Nanda y Warms, 2012, p. 6). Este holismo implica que “ningún aspecto único de una cultura humana puede entenderse a menos que se exploren sus relaciones con otros aspectos de la cultura” (Peoples y Bailey, 2012, p. 16). Dicho rasgo “proporciona una concepción global e integral de la realidad social en vez de la visión fragmentada y parcial de otras disciplinas científicas” (Sánchez, 2014, p. 14). Esto hace que la antropología sea hoy concebida como una “ciencia holística” (Kottak, 2015). El decálogo bungeano acertó en destacar el enfoque sistémico desarrollado por la antropología.

A mi juicio, el modelo sistémico es el tácitamente empleado por los antropólogos de campo [...]. De hecho, cuando hace trabajo de campo, el antropólogo estudia hábitos sexuales y relaciones de parentesco, producción de alimentos y fabricación de herramientas, organización social y modos de hacer la guerra (si los hay), lenguaje y folklore, modos de pensamiento y sistemas de valores, aptitudes y creencias, normas y ceremonias y mucho más. Investiga el comportamiento individual para descubrir la estructura social, y ésta para entender aquél. Va y vuelve entre lo micro y lo

macro, la acción y la estructura. En realidad, el antropólogo es el sistemista más concienzudo y coherente, aunque espontáneo, de todos los científicos sociales. (Bunge, 1999, p. 67).

## **6. La antropología como el estudio de universales culturales (lo nomotético)**

Generalmente, se piensa que la antropología solo estudia conductas culturales particulares. No obstante, dicha disciplina también estudia conductas universales. De hecho, la antropología se basa en el análisis de conductas universales. En palabras de Linton (1936): “si la antropología ha triunfado en probar algo, es en que las poblaciones y etnias son fundamentalmente muy semejantes” (p. 12). Su presencia implica la existencia de un “patrón universal” (Harris, 1987; Kroeber, 1963) en distintas sociedades. Este hallazgo fue posible gracias al empleo del método comparativo, relevante para la disciplina (Radcliffe-Brown, 1951). Hoy, dicho método es tan importante como la observación o la etnografía (Gingrich, 2015). Para Silva Santisteban (2018), el estudio de los universales hace de la antropología en “una ciencia globalizante, integrativa, multidimensional, que se interesa por todas las formas del conocimiento, pero no de la misma manera como lo enfocan las demás ciencias sociales, sino en los aspectos genéricos de la condición humana” (p. 23). En tiempos en que los conceptos regularidad, patrón o ley generan rechazo, Bunge (1999) destacó el carácter universalista de la antropología.

## **7. La antropología como el estudio de particulares culturales (lo idiográfico)**

Uno de los puntos fuertes de la antropología es el estudio de particularidades culturales. Aquí es clave el concepto de diversidad cultural. Como ciencia, la antropología siempre estuvo dedicada a estudiar la diversidad cultural humana. Esto ocurre muy poco en otras disciplinas que emplean una muestra única: estudiantes universitarios estadounidenses, también llamada población WEIRD (del inglés *extraño*), un acrónimo cuyas letras refieren a sus principales características: occidentales (*Western*), educados (*Educated*), industrializados (*Industrialized*), ricos (*Rich*) y democráticos (*Democratic*) (Henrich, Heine y Norenzayan, 2010). Desde su origen, la antropología cuestionó las reglas del mundo al demostrar que las sociedades no occidentales encarnaban nuevas formas de ser humano (Benedict, 1959; Herskovits, 1948; Kroeber, 1963; Linton, 1936). Actualmente, la diversidad cultural es tema inescapable



de la disciplina (Kottak, 2015; Miller, 2017; Nanda y Warms, 2012; Peoples y Bailey, 2012; Sánchez, 2014; Silva Santisteban, 2018). Por ello, Bunge (1999) acertó destacar el estudio antropológico de particularidades culturales.

### **8. La antropología como el estudio de homínidos y sociedades avanzadas**

El primer mandamiento del decálogo bungeano concibe la antropología como una ciencia biológica. Desde aquí, la antropología estudia al ser humano biológico de forma diacrónica, desde los primeros homínidos hasta el *Homo sapiens* actual; esto es, la evolución humana (Benedict, 1959; Harris, 1987; Herskovits, 1948; Kroeber, 1963; Linton, 1936; Tylor, 1871). Hoy, pese al cisma señalado en el primer punto, diversas ramas de la antropología contribuyen a comprender evolutivamente al ser humano (Begun, 2013; Larsen, 2010; Lehman, 2010; O'Rourke, 2019; Stoneking, 2017). Para Silva Santisteban (2018), gracias al estudio de la cultura, la antropología establece “una visión universal de la índole de la especie y de seguir las huellas de sus formas de vida, desde los tiempos más remotos hasta el presente” (p. 22). Precisamente, la capacidad para tender puentes entre primeros homínidos y los seres humanos modernos, así como entre sociedades de pequeña escala (indígenas) y sociedades complejas (industriales), es un rasgo propio de la antropología. Bunge (1999) acierta al destacar el estudio evolucionista del ser humano.

### **9. La antropología como el estudio de lo humano en el sentido más amplio**

Si la cultura nos hace humanos y la antropología estudia la cultura, donde haya humanos habrá antropología. En tanto son culturales, esta disciplina estudia los múltiples aspectos del ser humano. A fines del siglo XIX, Tylor (1871) brindó la primera definición científica de la cultura: “aquella totalidad compleja que incluye conocimiento, creencias, arte, moral, leyes, costumbres y cualquier otra capacidad y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad” (p. 1). Durante toda su historia, la antropología mostró que las sociedades “primitivas” también poseían cultura (Benedict, 1959; Harris, 1987; Kottak, 2015; Kroeber, 1963; Linton, 1936; Malinowski, 1922, 1944; Miller, 2017; Nanda y Warms, 2012; Peoples y Bailey, 2012; Radcliffe-Brown, 1958; White, 1949). Hoy, es un concepto inevitable de las ciencias sociales. Con respecto a su estudio, la antropología ostenta un rasgo propio: concebir la cultura como una totalidad, no como una variable. He aquí la utilidad de la etnografía. Al asociar cultura y humanidad, Bunge (1999) destacó otro rasgo clave del método antropológico.



## 10. Las otras ciencias sociales como ramas de la antropología

Gracias a su holismo, la antropología se ramifica en diversas especialidades que aprehenden las múltiples facetas del ser humano: antropología económica, antropología política, antropología organizacional, antropología psicológica, antropología lingüística, antropología cognitiva, antropología biológica, etc. Estas ramas han surgido de la interacción con ciencias consagradas como economía, política, comportamiento organizacional, psicología, lingüística, ciencia cognitiva, biología, etc. Siguiendo a Bunge (1999), esta interacción disciplinar hace que las otras ciencias sociales (como sociología, economía, politología o hasta psicología) parezcan ramas de la antropología, en tanto estudian aspectos específicos del ser humano, no siempre desde una perspectiva holístico o comprensivo, sino más bien analítica.

### Conclusiones

La obra bungeana contiene dos propuestas sobre la antropología: una definición basada en 10 rasgos epistemológicos y metodológicos (el decálogo) y una concepción que vincula tales rasgos al reconocimiento de la antropología como disciplina científica en el marco del problema de la demarcación. Al respecto, es posible formular tres conclusiones:

- a. La definición bungeana de antropología tiene relación con su teoría y práctica. En un contexto donde la antropología posee múltiples definiciones, el decálogo destaca los principales rasgos epistemológicos y metodológicos de la disciplina.
- b. La concepción bungeana de la antropología rescata su carácter científico. En un contexto donde se cuestiona el carácter científico de la antropología (Wade, 2010), la tesis bungeana defiende que es una ciencia con rasgos epistemológicos y metodológicos propios.
- c. La concepción bungeana de la antropología es inédita para la filosofía de la ciencia. Pese a que la filosofía de la ciencia se ocupa de las ciencias sociales (Little, 2016; McIntyre y Rosenberg, 2017), la antropología ha sido poco atendida. Al respecto, la obra bungeana es una gran excepción. Salvo por algunas menciones (Feyerabend, 1979, 1996; Popper, 1977), quienes deseen explorar la epistemología de la antropología deberán considerar la obra bungeana.

Como tal, la obra bungeana no solo brinda una imagen correcta de lo que es la antropología (aspecto descriptivo, el ser), sino también de lo que debe ser (aspecto normativo, el deber ser). Esto contribuye a derrumbar ciertos mitos epistemológicos sobre esta (Morales, 2021). Al rescatar sus rasgos epistemológicos y metodológicos más importantes, Bunge (1999) desarrolló una tesis de la antropología correcta, completa y digna de consideración.

### Referencias bibliográficas

- American Anthropological Association. (2019). What is anthropology? <https://www.americananthro.org/AdvanceYourCareer/Content.aspx?ItemNumber=2150>
- Ayer, A. (1959). Editor's introduction. En A. Ayer (ed.), *Logical positivism* (pp. 3-28). Free Press.
- Begun, D. (Ed.). (2013). *A companion to paleoanthropology*. Blackwell.
- Benedict, R. (1959). *Patterns of culture*. Houghton Mifflin.
- Bernard, H. (2011). *Research methods in anthropology: Qualitative and quantitative approaches*. AltaMira Press.
- Boas, F. (1911). *The mind of primitive man*. Macmillan Company.
- Boudry, M. (2022). Diagnosing pseudoscience —by getting rid of the demarcation problem. *Journal for General Philosophy of Science*, 53, 83-101.
- Bunge, M. (1982). Demarcating science from pseudoscience. *Fundamenta Scientiae*, 3, 369-388.
- Bunge, M. (1983a). *Treatise on basic philosophy, Volume 5. Epistemology & methodology I: Exploring the world*. Reidel.
- Bunge, M. (1983b). *Treatise on basic philosophy, Volume 6. Epistemology & methodology II: Understanding the world*. Reidel.
- Bunge, M. (1984). What is pseudoscience? *Skeptical Inquirer*, 9, 36-46.
- Bunge, M. (1985a). *Treatise on basic philosophy, Volume 7. Epistemology & Methodology III: Philosophy of science and technology, Part II Life science, social science and technology*. Reidel.
- Bunge, M. (1985b). *Seudociencia e ideología*. Alianza Editorial.
- Bunge, M. (1991). What is science? Does it matter to distinguish it from pseudoscience? A reply to my commentators. *New Ideas in Psychology*, 9(2), 245-283.
- Bunge, M. (1993). *Sociología de la ciencia*. Siglo XXI Editores.

- Bunge, M. (1995). *Sistemas sociales y filosofía*. Editorial Sudamericana.
- Bunge, M. (1996). *Finding philosophy in social science*. Yale University Press.
- Bunge, M. (1999). *Las ciencias sociales en discusión*. Editorial Sudamericana.
- Bunge, M. (2000). *La relación entre la sociología y la filosofía*. Editorial EDAF.
- Carnap, R. (1959). The elimination of metaphysics through logical analysis of language. En A. Ayer (ed.), *Logical positivism* (pp. 60-81). Free Press.
- Carnap, R. (2005). *The logical structure of the world and pseudoproblems in philosophy*. Open Court.
- Currie, G. y Musgrave, A. (1985). (Eds.). *Popper and the human sciences*. Kluwer Academic Publishers.
- Derksen, A. (1993). The seven sins of pseudo-science. *Journal for General Philosophy of Science*, 24(1), 17-42.
- Dutch, S. (1982). Notes on the nature of fringe science. *Journal of Geological Education*, 30, 6-13.
- Ellen, R. (2010). Theories in anthropology and 'anthropological theory'. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16(2), 387-404.
- Elster, J. (2013). La crisis de las ciencias sociales. *Revista Argentina de Teoría Jurídica*, 14, 1-20.
- Fasce, A. (2017). What do we mean when we speak of pseudoscience? The development of a demarcation criterion based on the analysis of twenty-one previous attempts. *Disputatio*, 6(7), 459-488.
- Fasce, A. (2018). *El problema de la demarcación ciencia/pseudociencia desde una perspectiva cognitiva*. [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca].
- Fasce, A. y Picó, A. (2018). Conceptual foundations and validation of the pseudoscientific belief scale. *Applied Cognitive Psychology*, 33(4), 617-628.
- Fearn, H. (2008). The great divide. <https://www.timeshighereducation.com/features/the-great-divide/404341.article>
- Fernandez-Beanato, D. (2020). The multicriterial approach to the problem of demarcation. *Journal for General Philosophy of Science*, 51, 375-390.
- Feyerabend, P. (1976). On the critique of scientific reason. En C. Howson (ed.), *Method and appraisal in the physical sciences* (pp. 309-339). Cambridge University Press.
- Feyerabend, P. (1996). *Against method*. Verso.
- Frederick, D. (2013). Popper, rationality and the possibility of social science. *Theoria*, 76, 61-75.

- García, J. (1996). El legado de Karl R. Popper al realismo crítico en ciencias sociales. *Ciencias Sociales*, 72, 45-61.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.
- Gingrich, A. (2015). Comparative method in anthropology. En J. Wright (ed.), *International encyclopedia of the social & behavioral sciences. Vol. IV* (pp. 411-414). Elsevier.
- Glymour, C. y Stalker, D. (1990). Winning through pseudoscience. En P. Grimm (ed.), *Philosophy of science and the occult* (pp. 92-103). State University of New York.
- Gorton, W. (2006). *Karl Popper and the social sciences*. State University of New York Press.
- Grove, J. (1985). Rationality at risk: Science against pseudoscience. *Minerva*, 23, 216-240.
- Hahn, H., Neurath, O. y Carnap, R. (1973). The scientific conception of the world: The Vienna circle. En M. Neurath y R. Cohen (eds.), *Otto Neurath: Empiricism and sociology* (pp. 299-318). D. Reidel.
- Hansson, S. (2013). Defining pseudoscience and science. En M. Pigliucci y M. Boudry (eds.), *Philosophy of pseudoscience: Reconsidering the demarcation problem* (pp. 61-77). University of Chicago Press.
- Hansson, S. (2021). Science and pseudo-science. En E. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/pseudo-science/>
- Harada, E. (2004). Karl Popper y el problema de la objetividad de las ciencias sociales. *Magister*, 120, 5-12.
- Harris, M. (1987). *Cultural anthropology*. Harper & Row.
- Hendry, J. (1999). *An introduction to social anthropology*. Palgrave.
- Henrich, J., Heine, S. y Norenzayan, A. (2010). The weirdest people in the world? *Behavioral and Brain Sciences*, 33(2-3), 61-83.
- Herskovits, M. (1948). *Man and his works: The science of cultural anthropology*. Alfred A. Knopf.
- Jarvie, I. (2016). Popper's philosophy and the methodology of social science. En J. Shearmur y G. Stokes (eds.), *The Cambridge companion to Popper* (pp. 284-317). Cambridge University Press.
- Kitcher, P. (1982). *Abusing science: The case against creationism*. MIT Press.
- Kottak, C. (2015). *Cultural anthropology*. McGraw-Hill Education.

- Kroeber, A. (1963). *Anthropology*. Harbinger Books.
- Kuhn, T. (1962). *The structure of scientific revolutions*. University of Chicago Press.
- Kuper, A. y Marks, J. (2010). Anthropologists unite! *Nature*, 470, 166-168.
- Lack, C. y Rousseau, J. (2016). *Critical thinking, science, and pseudoscience: Why we can't trust our brains*. Springer.
- Lakatos, I. (1987). Falsification and the methodology of scientific research programmes. En I. Lakatos y A. Musgrave (eds.), *Criticism and the growth of knowledge* (pp. 91-196). Cambridge University Press.
- Larsen, C. (Ed.). (2010). *A companion to biological anthropology*. Blackwell.
- Laudan L. (1983). The demise of the demarcation problem. En R. Cohen y L. Laudan (eds.), *Physics, philosophy and psychoanalysis: Essays in Honor of Adolf Grünbaum* (pp. 111-127). D. Reidel.
- Lehman, S. (2010). *Introduction to evolutionary anthropology*. Pearson Canada.
- Lende, D. y Downey, G. (Eds.). (2012). *The encultured brain: An introduction to neuroanthropology*. MIT Press.
- Lilienfeld, S., Lynn, S. y Lohr, J. (Eds.). (2015). *Science and pseudoscience in clinical psychology*. Guilford Press.
- Linton, R. (1936). *The study of man*. Appleton-Century.
- Little, D. (2016). *New directions in the philosophy of social science*. Rowman & Littlefield.
- Mahner, M. (2007). Demarcating science from non-science. En T. Kuipers (ed.), *Handbook of the philosophy of science: General philosophy of science* (pp. 515-575). Elsevier.
- Mahner, M. (2013). Science and pseudoscience: How to demarcate after the (alleged) demise of the demarcation problem. En M. Pigliucci y M. Boudry (eds.), *Philosophy of pseudoscience: Reconsidering the demarcation problem* (pp. 29-43). University of Chicago Press.
- Malinowski, B. (1922). *Argonauts of the Western Pacific*. Routledge.
- Malinowski, B. (1944). *A scientific theory of culture and other essays*. University of North Carolina Press.
- McIntyre, L. y Rosenberg, A. (Eds.). (2017). *The Routledge companion to philosophy of social science*. Routledge.
- Miller, B. (2017). *Cultural anthropology*. Pearson.
- Morales, S. (2021). 7 mitos epistemológicos de la antropología. *Revista Epistemología, Psicología y Ciencias Sociales*, 4, 89-103.

- Nanda, S. y Warms, R. (2012). *Culture counts: A concise introduction to cultural anthropology*. Cengage Learning.
- Neurath, O. (1959). Sociology and physicalism. En A. Ayer (ed.), *Logical positivism* (pp. 282-317). Free Press.
- Neurath, O. (1970). Foundations of the social sciences. En O. Neurath, R. Carnap y C. Morris (eds.), *Foundations of the unity of science: Toward an international encyclopedia of unified science* (pp. 1-51). University of Chicago Press.
- Neurath, O. (1973). Empirical sociology. En M. Neurath y R. Cohen (eds.), *Otto Neurath: Empiricism and sociology* (pp. 319-421). D. Reidel.
- O'Meara, T. (1989). Anthropology as empirical science. *American Anthropologist*, 91(2), 354-369.
- O'Rourke, D. (Ed.). (2019). *A companion to anthropological genetics*. Blackwell.
- Parvin, P. (2010). *Karl Popper*. Continuum.
- Peoples, J. y Bailey, G. (2012). *Humanity: An introduction to cultural anthropology*. Cengage Learning.
- Pigliucci, M. y Boudry, M. (Eds.). (2013). *Philosophy of pseudoscience: Reconsidering the demarcation problem*. University of Chicago Press.
- Popper, K. (1959). *The logic of scientific discovery*. Basic Books.
- Popper, K. (1961). *The poverty of historicism*. Harper & Row.
- Popper, K. (1969). *Conjectures and refutations: The growth of scientific knowledge*. Routledge & Paul Kegan.
- Popper, K. (1977). The logic of the social sciences. En T. Adorno, H. Albert, R. Dahrendorf, J. Habermas, H. Pilot y K. Popper (eds.), *The positivist dispute in German sociology* (pp. 87-104). Heinemann.
- Radcliffe-Brown, A. (1951). The comparative method in social anthropology. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 81(1-2), 15-22.
- Radcliffe-Brown, A. (1958). *Method in social anthropology*. University of Chicago Press.
- Radner, D. y Radner, M. (1982). *Science and unreason*. Wadsworth.
- Reynoso, C. (1995). El lado oscuro de la descripción densa. *Revista de Antropología*, 10(16), 17-43.
- Romero, G. (2018). *Scientific philosophy*. Springer.
- Rothbart, D. (1990). Demarcating genuine science from pseudoscience. En P. Grim (ed.), *Philosophy of science and the occult* (pp. 111-122). State University of New York Press.

- Ruse, M. (1982). Creation-science is not science. *Science, Technology, and Human Values*, 7(40), 72-78.
- Sánchez, J. (2014). *Antropología*. Alianza Editorial.
- Schick, T. y Vaughn, L. (2014). *How to think about weird things: Critical thinking for a New Age*. McGraw-Hill.
- Silva Santisteban, F. (2018). *Antropología*. Biblioteca Universidad de Lima.
- Simkin, C. (1993). *Popper's views on natural and social science*. Brill.
- Stoneking, M. (2017). *An introduction to molecular anthropology*. Wiley.
- Thagard, P. (1980). Resemblance, correlation and pseudo-science. En M. Hanen, M. Osler y R. Weyant (eds.), *Science, pseudo-science and society* (pp. 17-28). W. Laurier University Press.
- Thagard, P. (1993). *Computational philosophy of science*. MIT Press.
- Thornton, S. (2018). Karl Popper. En E. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/popper/>
- Torsello, D. (2015). Corruption as social exchange: The view from anthropology. En P. Hardi, P. Heywood y D. Torsello (eds.), *Debates of corruption and integrity: Perspectives from Europe and the US* (pp. 159-183). Palgrave Macmillan.
- Tuomela, R. (1985). *Science, action and reality*. Reidel.
- Tylor, E. (1871). *Primitive culture. Volume I*. John Murray.
- Uebel, T. (2007). Philosophy of social science in early logical empiricism: The case of radical physicalism. En A. Richardson y T. Uebel (eds.), *The Cambridge companion to logical empiricism* (pp. 250-277). Cambridge University Press.
- Wade, N. (2010). Anthropology a science? Statement deepens a rift. <https://www.nytimes.com/2010/12/10/science/10anthropology.html>
- White, L. (1949). *The science of culture: A study of man and civilization*. Grove Press.
- Wood, P. (2010). Anthropology association rejecting science? <https://www.chronicle.com/blogs/innovations/anthropology-association-rejecting-science/27936>



## **La chuscada ancashina y su proceso de adaptación para guitarra solista: Javier Molina y Jacinto Palacios**

*La chuscada Ancashina and its adaptation process for solo guitar: Javier Molina and Jacinto Palacios*

**Brahayan Jesús Ramos Salazar**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

brahayan.ramos@unmsm.edu.pe

### **Resumen**

La chuscada, o huayno ancashino, es un género que forma parte de la música tradicional andina del Perú, que ha adquirido gran popularidad en los últimos años a raíz de las interpretaciones de diversos cantantes folclóricos. Este género, además de interpretarse en conjunto (es decir, con una agrupación que acompaña al cantante), puede ser ejecutado también en otros formatos. La guitarra forma parte de los instrumentos con los que se suele tocar y acompañar, y gracias a su adaptabilidad hace posible interpretar la chuscada ancashina en una versión solista. En este artículo se analiza la chuscada ancashina y su adaptación para guitarra, y luego se presenta un apartado que revisa las diversas teorías para dejar en claro la conceptualización de las categorías propuestas. Además, se incluyen los resultados obtenidos de las entrevistas realizadas a músicos intérpretes de reconocida trayectoria en la guitarra solista de este género, ya que su experiencia y aportes permiten conocer y comprender cómo se desarrolla la problemática de la adaptación musical, ayudando a la formulación de las conclusiones. Finalmente, el artículo plantea una descripción del proceso de adaptación de la chuscada para su ejecución en la guitarra solista, y expone los aspectos y las etapas que se tiene en consideración durante todo este proceso. Se concluye que el aporte de Javier Molina pone en valor la obra de Jacinto Palacios. El hecho de que haya seleccionado obras de este compositor para realizar sus adaptaciones es prueba de su gran influencia en el ámbito musical andino, y que por tal razón es necesario transmitir y guardar registro de su música mediante sus adaptaciones, arreglos y transcripciones musicales. Por otro lado, conocer el proceso de adaptación de la chuscada en la guitarra solista contribuye a enriquecer el conocimiento y la forma en que se debe de realizar un arreglo y adaptación de la música ancashina, ya que no todos cuentan o conocen las pautas que son necesarias para realizar este proceso. Finalmente, la asimilación de la información que en presente artículo se sirve como guía e incentivo para que los ejecutantes de guitarra solista andina se atrevan

a realizar adaptaciones y arreglos propios de música ancashina o música peruana de cualquier estilo, que hasta el momento no haya sido ejecutada y que podrá contribuir con el incremento del repertorio para la guitarra solista.

**Palabras clave:** chuscada, guitarra ancashina, música tradicional, Javier Molina Salcedo, Jacinto Palacios Zaragoza.

### **Abstract**

The chuscada, or huayno ancashino, is a genre that is part of the traditional Andean music of Peru, which has gained great popularity in recent years as a result of the interpretations of various folk singers. This genre, in addition to being performed jointly, that is, with a group that accompanies the singer, can also be performed in other formats. The guitar is part of the instruments with which it is usually played and accompanied, and thanks to its adaptability it makes it possible for the ancashina chuscada to be interpreted in a solo version. This article analyzes the Ancash chuscada and its adaptation for guitar, also contains a section that reviews the various theories to make clear the conceptualization of the proposed categories. Likewise, the results obtained from the interviews carried out with musicians with a recognized career in the solo guitar of this genre are included, since their experience and contributions allow us to know and understand how the problem of musical adaptation develops, helping to formulate the conclusions. Finally, the article presents a description of the process of adapting the chuscada for its performance on the solo guitar, in addition to exposing the aspects and stages that are taken into consideration throughout this process. It is concluded that the contribution of Javier Molina values the work of Jacinto Palacios, the fact that he has selected works by this composer to carry out his adaptations is proof of his great influence in the Andean musical field, and that for this reason it is necessary to transmit and record your music through your musical adaptations, arrangements and transcriptions. On the other hand, knowing the process of adaptation of the chuscada on the solo guitar contributes to enriching the knowledge and the way in which an arrangement and adaptation of Ancash music should be carried out, since not everyone has or knows the patterns that are necessary to carry out this process. Finally, the assimilation of the information that in this article serves as a guide and incentive for Andean solo guitar players to dare to make adaptations and arrangements of Ancash music or Peruvian music of any style that has not been performed up to now. The same that will be able to contribute to the increase of the repertoire for solo guitar.

**Keywords:** chuscada, Ancashina guitar, traditional music, Javier Molina Salcedo, Jacinto Palacios Zaragoza

**Fecha de envío:** 9/3/2022

**Fecha de aceptación:** 18/5/2022

## Introducción

Cuando se habla de adaptación, se hace referencia a la reorganización de una obra musical en un formato diferente al establecido originalmente. En este proceso el músico debe tener un alto grado de conocimiento respecto principalmente a la orquestación y armonía, y puede determinar la ampliación, la reducción orquestal o del formato que se desee utilizar. Al momento de adaptar se tiene total libertad de asignar los roles principales o secundarios a cualquiera de los instrumentos que se utilizan (SENA, 2014).

Tomando en cuenta lo anteriormente expuesto, se entiende por adaptación musical al hecho de tomar una obra o canción específica en su forma original y trasladarla a un instrumento o conjunto de instrumentos para que sea interpretada. Todo este proceso, una vez realizado, es transcrito en una partitura.

El presente artículo pretende identificar en un primer momento la secuencia que el músico toma en cuenta al realizar adaptaciones de una obra musical, en este caso el huayno ancashino, y posteriormente se pasa a describir todos los momentos presentes en este proceso para comprender paso a paso la de adaptación de la chuscada para guitarra solista.

Respecto a los antecedentes en relación con el tema que se propone, no se ha podido encontrar estudios directos que expliquen de manera precisa el proceso que se da en la adaptación de la chuscada para la guitarra solista. Pero, por otro lado, es importante mencionar que existen libros de música folclórica que incluyen partituras de arreglos y adaptaciones de este género; por ejemplo, los libros de Javier Molina Salcedo (s. f.) *Guitarra peruana, música popular tradicional* para guitarra solista, que en sus diversos tomos incluyen la chuscada de distintos compositores. También se encuentran los libros y adaptaciones del guitarrista peruano Riber Oré.

En el libro *Método de guitarra andina peruana* de Luis Salazar Mejía, publicado en 2014, se explica el aprendizaje de la guitarra. Además, se incluye la técnica base, las escalas pentandinas, los adornos y las afinaciones de los diferentes estilos y géneros musicales andinos. Este libro es muy utilizado por las escuelas de folclore en el país. Existen otros trabajos de investigación de diversos autores con información sobre la guitarra andina solista del Perú, pero, como se mencionó anteriormente, no se ha encontrado un estudio que describa paso a paso el proceso de adaptación de la chuscada ancashina para la guitarra solista.

El objetivo de este artículo abarca un tema que para muchos es una verdadera incógnita: ¿cómo se realiza la adaptación de la chuscada ancashina para la guitarra como instrumento solista? Resulta interesante conocer los aspectos que permiten que un músico seleccione una obra o canción que particularmente se realiza en conjunto (instrumentistas y cantante o cantantes), para luego ejecutar todas estas voces en un solo instrumento. Se pretende demostrar la importancia del proceso de adaptación y cómo podría resultar beneficioso para los músicos, especialmente para las nuevas generaciones de guitarristas, que tengan interés por realizar adaptaciones propias de canciones u obras musicales. A través de este artículo también se busca dar a conocer los aspectos a considerar para la realización de la adaptación, recurso que beneficiará a quienes lo pongan en práctica.

Se ha empleado el método histórico-crítico en el análisis de las fuentes para la comprensión de los antecedentes. Asimismo, este método permite explicar distintos acontecimientos que ayudan a aclarar la justificación causal de los cambios propios de las manifestaciones musicales seleccionadas.

También se utiliza el método de análisis musical, que hace posible un acercamiento a la música desde un enfoque más intelectual y abstracto que permita entenderla con mayor hondura. El análisis musical observa los siguientes aspectos:

**Análisis formal:** se analiza la estructura general de la pieza, al dividirla en partes y estudiar la relación que existe entre ellas.

**Análisis temático:** se analiza la temática, es decir, los diseños rítmicos-melódicos que se suceden a lo largo de la pieza, así como las relaciones que se establecen entre ellos.

**Análisis armónico:** se analiza la armonía, la lógica y las simetrías que aparecen durante toda la obra musical.

## 1. Adaptación musical

En la música, una conceptualización relativa a la transcripción es el de la adaptación. Para comprender de forma correcta en qué consiste la adaptación musical es necesario primero conocer el significado de la palabra *adaptar*. La Real Academia Española explica que consiste en: “Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original”.

Adaptar una obra musical resulta importante porque contribuye a conservar el patrimonio cultural de un pueblo y permite que su música siga siendo transmitida de generación en generación. La música es una expresión cultural de los pueblos y busca acercar al hombre a las realidades culturales de la sociedad a la que pertenece.

Entonces, en lo que respecta al ámbito musical, una adaptación es realizada por diversos propósitos; por ejemplo: dar a conocer una obra en un género instrumental diferente, realizar procesos formativos, experimentar nuevas sonoridades, dar más posibilidades interpretativas a una pieza musical, enriquecer el repertorio de un instrumento y difundir músicas de una cultura en una sociedad (Chapetón 2016, p. 10).

Cuando se habla de adaptación, se hace referencia a la reorganización de una obra musical a un formato diferente al establecido anteriormente. En este proceso el músico debe tener, principalmente, conocimientos profundos sobre orquestación y armonía, y puede determinar la ampliación, la reducción orquestal o el formato que se desee utilizar. Al momento de adaptar se tiene total libertad de asignar los roles principales o secundarios a cualquiera de los instrumentos o instrumento utilizados (SENA, 2014).

En la investigación realizada por Hernández y Cardona (2020) se explica que una adaptación ocurre cuando una obra musical o composición ya existente se adecúa a un nuevo formato, con el propósito de dar a conocer otras sonoridades, proponer interpretaciones desde otros instrumentos, explorar posibilidades desde distintas agrupaciones y, de manera global, difundir la música y enriquecer el repertorio instrumental (p. 16).

La diferencia que existe entre una adaptación y un arreglo musical es que en este último el profesional presenta la libertad de generar cambios y modificar lo que originalmente estaba en la partitura, haciendo de la obra original el inicio para construir algo propio. Por otra parte, la adaptación vendría a ser una organización de lo que ya está escrito para representarlo en otros instrumentos o formatos.

Estas formas de reproducción musical se popularizaron inicialmente durante el siglo XIX, ya que con los avances de construcción de los instrumentos se obtuvo una gran gama de posibilidades en cuanto a colores y sonoridades, gracias a lo cual creció el interés por incrementar el repertorio de instrumentos como el piano, por su indudable versatilidad, o de los relativamente nuevos,

como la guitarra, que hasta entonces carecía de repertorio, y por lo cual la adaptación y el arreglo fueron claves en su incursión en la música académica.

De lo anterior se desprende que la adaptación no solo es un recurso para hacer música, sino también, y en mayor porcentaje, se trata de una manera de extender, difundir y diversificar la música, y con ello permitir que públicos con diferentes gustos y afinidades encuentren en una misma obra algo valioso.

En resumen, una adaptación musical es lo que realizó Francisco Tárrega a mitad del siglo XIX, al transformar la guitarra moderna en un instrumento muy popular. Fue un gran innovador para la historia de la guitarra. Este músico adaptó obras de compositores clásicos como Bach, Mozart, Beethoven o Händel para ser interpretadas en guitarra.

Por ejemplo, el “Nocturne no. 2, op. 9”, una de las obras más famosas de Chopin compuesta para piano, fue adaptada por Francisco Tárrega para ejecutarla en guitarra.

## **2. Importancia de las adaptaciones musicales**

Al adaptar una obra musical se contribuye a conservar el patrimonio cultural de un pueblo, ya que de esta manera su música sigue siendo transmitida de generación en generación. La música es una expresión cultural de los pueblos y busca acercar al hombre a las realidades culturales de la sociedad a la que pertenece.

Hasta hace unas décadas no existía notación musical de la música ancashina, ya que esta era transmitida de forma oral. Por otro lado, las chuscadas fueron grabadas por cantantes vernaculares, y así tomaron posición y se hicieron populares en gran parte del país, al ganarse la aceptación de un nuevo público. A su vez, estos temas han sido adaptados para guitarra solista.

Como ejemplo de lo anterior se puede mencionar el aporte de Javier Molina Salcedo, quien ha realizado adaptaciones, arreglos y transcripciones de música ancashina y música tradicional andina de diversas partes del Perú. Muchas de las canciones adaptadas por Molina a la guitarra solista no tenían un registro en partitura. Por esa razón, realiza libros en diferentes tomos y versiones, donde podemos encontrar gran cantidad de partituras de música andina tradicional y contemporánea. Su aporte se encuentra a disposición de todo aquel que guste de la guitarra sin exclusión alguna (músicos profesionales, estudiantes, aficionados, etc.).

En la presente investigación se considera el trabajo de Molina como fuente de gran importancia, ya que este autor busca poner en valor la obra del compositor Jacinto Palacios, con el propósito de nuestro patrimonio musical perdure, se revalore, difunda y se disfrute de la interpretación en la guitarra.

### **3. Arreglo musical**

En esta sección se presentan conceptos sobre el arreglo musical, para intentar conocer cómo, por qué y quién lo realiza.

Arreglar un material musical es darle una presentación estéticamente equilibrada, tomando en cuenta las condiciones, las capacidades y el criterio del instrumentista. Si bien existen fundamentos y técnicas de arreglos que pretenden tener vigencia universal, solamente las características particulares del instrumentista o del material a arreglar serán las que determinen la forma en la que dichos recursos deben ser aplicados (Mariño, 2004).

Por otro lado, según el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA): “El término arreglo musical designa tanto la adaptación de una composición derivada de un referente sonoro original, para un medio diferente de aquel para el cual fue escrito, como también para una creación musical” (2014, p. 3).

El término *arreglo musical* es una parte importante del propio proceso compositivo. En ocasiones, se parte de una idea musical sencilla, como una melodía, y se construye una partitura compleja para una determinada agrupación instrumental o instrumento solista. Por esta razón, el papel del experto musical “arreglista” cuenta con una importancia fundamental. Se debe tener presente que el compositor y el arreglista no son la misma persona. Por otro lado, aquí pertenece también la adaptación, que básicamente es el arreglo de una composición hecha para otro(s) instrumento(s), que se transcribe(n) para otro(s).

### **4. Mérito del rol del arreglista**

El concepto de arreglo musical es abordado a lo largo del presente estudio, por lo que conocer su significado resulta fundamental. *Arreglar* significa reparar algo que se encuentra dañado. A simple vista resulta un término muy contradictorio a lo que se refiere al arte de la música, ya que se plantea la idea de que un arreglo consiste en reparar una obra musical dañada. Definitivamente no es posible expresarse de esta forma desde la estética del arte, ya que cada música presenta sus propios significados que son altamente valiosos. Por tal motivo, emplear el término *arreglar* presenta connotaciones que se deben discutir; en



el presente estudio se utilizará este término referido a su uso en la tradición musical.

Con lo dicho anteriormente el término *arreglar* consiste en la reestructuración de algo que ya fue creado. En lo referente a lo musical, un arreglo es crear una nueva obra, teniendo como base una ya compuesta. Esto presenta características técnicas y estéticas que son tomadas en cuenta por la persona que realiza este trabajo, es decir, el arreglista.

Cuando hablamos de un arreglo musical para guitarra solista, el primer punto a tener en cuenta es que la obra original proviene de un formato instrumental distinto, por lo que será necesario que el arreglista reestructure los elementos propios de la composición y la adapte al formato del instrumento que se utilizará, en este caso la guitarra.

El rol que cumple el arreglista consiste en establecer los elementos claves para alcanzar una comprensión de la obra desde lo musical y lo interpretativo. De esta forma, el arreglista debe tomar las decisiones apropiadas para la elaboración de su propuesta.

Los elementos claves se relacionan con lo musical, debido a que el arreglista debe analizar la estructura de la obra que desea trabajar, hacerse una idea de lo que significa en el discurso musical, y desde este enfoque empezar a construir su propuesta, que se encontrará enmarcada por su visión personal, sus conocimientos y su creatividad. Por esta razón, en un arreglo musical es primordial la capacidad creativa del arreglista, quien debe conservar la esencia de la música original y, al mismo tiempo, brindar un nuevo camino a lo escrito originalmente. Además, hay que resaltar que está sujeto a conceptos técnicos que debe identificar y resignificar en la propuesta. Lo melódico, lo tímbrico, lo armónico y lo rítmico son elementos importantes que no pueden trabajarse de cualquier manera. Estos elementos por sí solos deben tener la capacidad de justificar los cambios propuestos, dentro de la coherencia del discurso musical.

Octavio Santa Cruz, en su libro *Aires costeños* (1982), explica que para realizar un arreglo en la guitarra se deben cumplir diversos requisitos, que a continuación se presentan:

- Una utilización racional de las posibilidades acústicas del instrumento, hasta incorporar efectos tímbricos que presten mayor colorido y refuercen el carácter de la obra.

- El cuidado por presentar una versión cercana al modelo tradicional conlleva a que en algunos momentos aparezcan representados no solo el canto y el acompañamiento, sino también los floreos del guitarrista puntero e incluso la percusión.
- Un aprovechamiento de la técnica instrumental a fin de no dificultar innecesariamente la ejecución, ni caer en una versión facilista (Santa Cruz, 1982, p. 8).

La investigación de Santa Cruz demuestra que el arreglista tendrá que conservar y respetar aspectos sin salir del modelo de la obra original. Su apreciación no solo se enfoca en la realización de arreglos de guitarra para música afroperuana, sino que también se aplican para la música andina y cualquier tipo de música o género tradicional que se desee trabajar.

## 5. Transcripción musical

La transcripción musical presenta como antecesor al aprendizaje oral de la música. Mucha de la música popular es aprendida mediante la imitación, al escuchar y tratar de reproducir lo escuchado. La grafía musical permite plasmar en una partitura lo que se escucha. Este proceso lleva a otro nivel el conocimiento de las obras o canciones, y permite su adaptación y transferencia a quien se encuentre interesado.

Se entiende que transcribir una pieza musical es realizar en primera instancia un reconocimiento auditivo de la obra musical y luego plasmarla en un documento, que puede estar a mano o en un programa de notación musical. Dicha acción solo requiere un manejo de gramática musical y cierto grado elevado de entrenamiento. No se necesita manejo de formas, armonía, contrapunto, entre notas, ya que es un ejercicio auditivo, específicamente el que se realiza cuando se transcribe.

Martin (1996) explica que la transcripción musical es el proceso mediante el cual, a partir de la audición de una pieza y obra musical, se reconstruye la secuencia de notas que forman la partitura.

En otras palabras, consiste en obtener una representación simbólica de la pieza que contenga todos sus aspectos musicales; es decir, además de la identificación de la nota, determinar el tono, el ritmo y su duración. Este proceso resulta extremadamente difícil cuando se trata de transcribir música polifónica, incluso para aquellas personas que poseen educación musical. Esta dificultad

es independiente de la procedencia del sonido, sean varios instrumentos musicales que suenan al mismo tiempo o sea un instrumento polifónico.

La transcripción es un gran método de análisis, porque al momento de laborar el documento se tendrá que especificar aspectos teóricos e interpretativos (estilo, ritmo, elementos armónicos). Todo lo anteriormente mencionado facilita el conocimiento de una obra, así como su género o época (Alvarado, 2015).

El maestro Barrera (2018) propone los siguientes pasos para realizar una transcripción:

- Referenciar el género musical, identificar instrumentación, compás, tonalidad mayor o menor.
- Identificar la estructura de la obra o canción.
- Identificar la armonía por secciones.
- Identificar la línea melódica, figuración rítmica y registro del bajo.
- Organizar por letras, guías y signos.
- Identificar los ambientes de la percusión.
- Incorporar patrones rítmicos del programa de transcripción musical en el *score* para una reproducción aproximada a la real.
- Extraer y editar las partituras finales.

## **6. Pasos para realizar una adaptación en la guitarra solista**

- Seleccionar el repertorio que será arreglado y adaptado a la guitarra solista.
- Antes del acto del arreglo, se debe conseguir, si es posible, partituras o grabaciones del repertorio escogido.
- Identificar la melodía, ejecutarla en el instrumento y, a continuación, transcribirla.
- Siguiendo con el proceso, ubicar las funciones armónicas sobre la melodía del tema a trabajar. A partir de dichas funciones armónicas, y conociendo la tonalidad de la obra, empezar a cifrar (identificar los acordes que acompañan a la melodía sin utilizar sustituciones de acordes).
- Con base en el cifrado y en las funciones armónicas, usar las sustituciones evitando acordes que varíen su función tonal (cifrado definitivo).

- Tener en cuenta el papel que realiza cada voz o instrumento. Asimismo, definir e integrar elementos que caracterizan al estilo musical que se quiere adaptar, teniendo presente el rol de cada voz o instrumento de la obra original, e identificando el ritmo.
- Identificar los adornos y efectos sonoros de la obra original para ejecutarlos en el instrumento.
- Reconocer los bajos y sus posibilidades rítmicas.
- Finalmente, cuando se tenga claro todos los puntos anteriores, el arreglo estará listo.

Como ya se mencionó, el proceso de adaptación musical inicia con la selección y el análisis de las composiciones que se desea trabajar, con la finalidad de establecer el género musical y los elementos fundamentales que identifican la composición. Además, se realiza una comparación de las distintas versiones, si es que las hubiese. Una vez seleccionada dicha versión, se inicia al proceso de transcripción de la melodía y la armonía. Posteriormente, se realiza el análisis estructural para caracterizar los elementos de la composición y ofrecer a la adaptación coherencia con la forma original. Luego se establece la tonalidad para la adaptación. Este elemento es de gran importancia, porque la guitarra solista debe contar con los elementos melódico, armónico y rítmico de forma articulada y fluida, con la finalidad de dar estabilidad y expresividad a la obra.

Al adaptar temas para guitarra solista se comienza por organizar toda la línea melódica, incluyendo los elementos melódicos que poseen la introducción, los interludios y la coda. Las melodías se adaptarán según la obra original para la parte media y aguda del instrumento. Posteriormente se agregan los bajos para integrar el componente armónico y rítmico que complementa la melodía, con la zona grave del instrumento. Finalmente, se incluyen las voces intermedias que dan complemento armónico a la melodía, así como los recursos melódicos para enriquecer la adaptación tales como efectos y ornamentos.

## **7. La chuscada ancashina**

Para conocer el origen del término *chuscada* tenemos que remontarnos a 1824, año de la batalla de Ayacucho que fue el último gran enfrentamiento comprendido dentro de las campañas terrestres de las guerras de independencia hispanoamericanas en América del Sur y que trajo consigo el final definitivo del dominio virreinal español.

En marzo de 1824, en el Perú, el Ejército Patriota, que debía enfrentarse meses después con el Ejército realista en los campos de Junín y Ayacucho, estaba al mando del Libertador don Simón Bolívar y se conformaba en su mayoría por soldados venezolanos, colombianos, ecuatorianos y algunos argentinos y chilenos. Los únicos peruanos de esa legión extranjera fueron los huaylinos, hoy conocidos como ancashinos, que con gran ánimo se unieron en las filas patriotas para lograr la tan ansiada independencia nacional.

En una versión recogida en 1995, el folclorista caracino José Malca Landaveri dice:

Don Simón Bolívar aceptó muy gustoso la invitación a la villa de Hatun Huaylas, donde pasaría unos días de descanso. Ya instalado en el lugar, recibió la calurosa acogida de sus habitantes, quienes realizaron una gran fiesta en su honor. Aquel día terminó con un baile donde danzaron y brindaron con finos licores, sin faltar la ancestral chicha de jora, bebida que era muy apreciada por el Libertador.

Casi al finalizar la fiesta, Bolívar escuchó en las afueras del lugar, donde se encontraba un grupo de indígenas ejecutando una agradable melodía al son de caja y flauta. Intrigado y con el atrevimiento que da el licor, solicitó conocer qué clase de música era aquella. El gobernador de la villa, don Aquilino Zambrano, bastante confundido, trató de desviar la conversación. Pero ante la insistencia del Libertador hicieron pasar al salón a los músicos, que eran una tropa de indios, vestidos con ponchos y polleras multicolores, y acompañados de sus roncadoras ejecutaron un huayno tradicional. El Libertador, admirado por la gracia y el salero con la que se danza nuestra música, se animó a bailar y solicitó a un campesino le ceda su pareja para bailar con ella.

La multitud deliraba de encanto al ver al Libertador bailar con gran goce. Al estilo ancashino, después de la primera viene la segunda y luego el chico, pues en Áncash si no se bailan tres piezas juntas, no se ha bailado nada. Los músicos ejecutaron finalmente el clásico remate, donde tanto varón como dama tiene que sacar todos sus recursos para no dejarse ganar.

Al terminar el baile, don Simón Bolívar exclamó con algarabía una sonora frase: ¡Qué chusco!

El gobernador Zambrano, al escuchar aquella frase, se le acercó a felicitarle diciendo:

Ha hecho bien su excelencia en decir que este es un baile para los chuscos, para gente ordinaria. Nosotros, que somos gente de bien, no bailamos ese tipo de aire. Para lo cual Bolívar, al darse cuenta del desagrado que sentían los principales de la villa por los indígenas, exaltado le refutó que, en castizo, *chusco* significa “gracioso, con donaire y picardía”. Además, expresó no haber visto en otro lugar un baile tan alegre y especial.

De esta manera aquel día el huayno de estilo ancashino fue bautizado como “la chuscada”, baile de lo más festivo y vivaz que hasta la actualidad caracteriza a los ancashinos (Salazar, 2016, pp. 86-89).

El huayno ancashino tradicional es también conocido como “chuscada” por su procedencia humilde, popular, graciosa y pícara. Este género musical interpreta el sentir y las vivencias de sus habitantes y se constituye en la riqueza cultural ancashina (Rosales, 1991, y Den Otter, 1985).

El huayno ancashino tradicional se diferencia del huayno moderno por emplear una temática muy extensa, que se relaciona con las diversas actividades, sentimientos, sueños, alegrías y tristezas del hombre del campo. Las composiciones de este estilo son generalmente anónimas y han sido interpretadas por cantautores como la Pastorita Huaracina, la Princesita de Yungay, la Estrellita de Pomabamba, el Gorrión Andino, el Jilguero del Huascarán, Juan Rosales, la Huaracinita, entre otros. Actualmente, pocos siguen con esta tradición artística poético-musical. Entre ellos podemos nombrar a la Chinita Cordillerana, Anita Fajardo, La Marquinita, Azucena Kantarina, César Torres (El Huerfanito de Yungay), Nelly Torres, y algunos otros.

En cuanto al aspecto musical del huayno ancashino tradicional, es interpretado por lo general con instrumentos como la mandolina, la guitarra, el violín, el acordeón y la quena.

En Áncash, la chuscada o huayno ancashino ha logrado establecerse en un referente cultural, que además de tratarse de un juego artístico, poético y musical, incluye todo un pensamiento y una forma de vida.

Otro aspecto importante en el huayno ancashino es la rítmica, ya que esta varía minuciosamente según la cultura o región, pero justo esta minuciosidad es la encargada de darle la característica que diferencia cada estilo. Lo que se

quiere entender es que muchas veces en estilos como el huayno generalmente los arreglos en la partitura se encuentran escritos de una forma determinada, pero es necesario tener presente que, al momento de la interpretación, los valores subdivididos no son estrictamente proporcionales. En otras palabras, se lee de una manera y se toca de otra.

## **8. Características de la chuscada**

La chuscada es, entonces, el huayno ancashino que se caracteriza por ejecutarse y bailarse en tres partes consecutivas; es decir, son tres canciones las que se ejecutan y se conocen como “primera”, “segunda” y “chico”.

El cantante entona los versos mientras las parejas ejecutan el paseo alternándose de lugar y girando sobre sí mismas. Cuando viene la fuga, la música se acelera y el verso es cantado con energía, al tiempo que la pareja inicia un frenético zapateo donde salen a relucir la sapiencia y la pericia para “sacar viruta al piso”.

Es importante señalar que la chuscada ancashina se baila con pañuelo, obligatoriamente, pues es el elemento que le da el toque de elegancia con sus múltiples evoluciones. Mientras el conjunto ejecuta “la entrada de la chuscada, que es instrumental, los varones van pañuelo en mano a solicitar a la pareja para iniciar el baile.

## **9. La chuscada y su adaptación en la guitarra**

En la actualidad existen distintos ejecutantes de guitarra solista que han cumplido con la labor de dar a conocer la música andina a través de este instrumento. Como ya se ha mencionado, en el pasado la música era transmitida de manera oral y ejecutada de forma autodidacta. La presencia de compositores, intérpretes y músicos guitarristas, a lo largo del tiempo, ha permitido que se registren los arreglos musicales en partituras que hoy podemos encontrar y se han adaptado diversos temas tradicionales de distintas partes del Perú, todos con un mismo propósito, incrementar la cultura musical y claramente fortalecer nuestra identidad. En tal sentido, en el presente estudio la guitarra solista de la región Áncash cumple un papel importante, ya que mediante ella podremos expandir y dar a conocer el repertorio tradicional existente de la chuscada ancashina, con el propósito de que la guitarra andina llegue a un nivel mucho más amplio y sea reconocida no solamente en el Perú sino también a nivel mundial.



Es de gran relevancia mencionar a Javier Molina Salcedo, músico guitarrista peruano, quien ha transcrito y adaptado muchos temas del repertorio andino de nuestro país, dentro de los cuales se incluye la chuscada ancashina, que es materia del presente estudio.

Con este preámbulo, en este apartado se desarrolla la descripción del proceso de adaptación de una obra de Jacinto Palacios realizado por Javier Molina. Para ello, se toma como muestra el tema “Mujer andina”, de composición y letra de Palacios, y adaptada en la guitarra por Molina. Por otro lado, la adaptación y arreglo que Molina realiza a este tema se basa en la versión cantada por la recordada intérprete María Alvarado Trujillo, más conocida como Pastorita Huaracina. Esta versión que Molina adapta es acompañada de guitarras, violines y acordeón.

Lo primero que Molina realiza es el análisis estructural de la obra, con la finalidad de conocer las partes que presenta el tema, y las clasifica por secciones.

En esta obra se identifica una introducción. Posteriormente aparecen dos versos cantados que se repiten dos veces cada uno y que son el motivo musical que se desarrolla durante toda la canción. Luego viene un intermedio instrumental que tiene el mismo motivo de los versos anteriores, se cantan dos versos que de igual forma se repiten dos veces (mismo motivo musical), y finalmente el tema presenta un remate que comienza con un verso cantado. Este mismo motivo es repetido de forma instrumental, para luego terminar con el mismo verso cantado, para, de esta forma, dar final a la canción.

Hay que señalar que el motivo musical es una frase que se repite muchas veces a lo largo de una obra.

Para realizar la adaptación de esta obra en la guitarra, se realiza el análisis armónico, aquí se identifica como primer paso la tonalidad en que se encuentra el tema por adaptar. Luego de ello, se busca en la guitarra la armonía que presenta la obra, es decir, los acordes que intervienen en el tema, y se arma una estructura de progresiones armónicas que se desarrolla a lo largo de la obra.

Dependiendo de la tonalidad en que se encuentre la obra, se escoge la afinación que utilizará la guitarra para la realización del arreglo. En este caso, el tema “Mujer andina” presenta la tercera cuerda afinada en *fa#* y la sexta en *re*. Esta afinación es muy utilizada en la música de Áncash y es conocida como “cajatambina”, “gorgor” o “mallqui”.

Posteriormente se realiza el análisis rítmico para identificar el compás de la obra. “Mujer andina” se desarrolla en un compás de 2/4. No obstante, por momentos cortos el compás cambia a 1/4.

Luego de ello, se realiza el análisis melódico, donde se identifica la melodía y el motivo principal.

Molina busca repetir y ejecutar en el instrumento la melodía de la canción y propone una posición que sea más cómoda para el guitarrista. En este caso, utiliza en el inicio del tema (introducción) una posición conveniente para los dedos que realizan la melodía. Esta parte de la introducción solo presenta dos voces, la voz de la melodía y la voz del bajo. Molina identifica que a lo largo de toda la canción los bajos son constantes en forma de dos corcheas. La introducción del tema original es realizada por dos guitarras que enarmonizan una misma melodía. En cambio, Molina utiliza en su adaptación solo la melodía principal y los bajos constantes.

El segundo momento de la obra original comienza con los versos cantados. Molina toma esta melodía de la voz y busca en la guitarra una posición cómoda para ejecutarla. Esta parte es el motivo principal que se desarrolla en la canción, y se ejecuta, en su mayoría, en la primera segunda y tercera cuerda. En la adaptación de Molina los bajos acompañan la melodía que representa la voz, y son ejecutados en la sexta, quinta y cuarta cuerda. Los bajos constantes representan al acompañamiento y bordoneos que realizan las guitarras en la obra original.

Finalmente, la adaptación finaliza con el remate que en el tema original es el momento más energético de la canción, cuando se realiza el zapateo durante el baile. En este punto Molina coge el verso del remate, que es distinto al motivo principal de la canción, y realiza el mismo proceso que anteriormente se menciona. En su mayoría los bajos son tocados en la sexta y quinta cuerda, mientras que la melodía se ejecuta en las tres primeras. Además, por momentos aparece en la melodía una tercera voz para complementarla.

Lo anteriormente explicado es un ejemplo del proceso que se sigue para realizar una adaptación, tomando un tema ancashino. Resalta el aporte de Molina por difundir y poner en valor la música andina peruana. En este caso particular destaca la obra de Jacinto Palacios.

## 10. Conclusiones

El aporte de Javier Molina pone en valor la obra de Jacinto Palacios. Haber seleccionado obras de este compositor para realizar sus adaptaciones es prueba de su gran influencia en el ámbito musical andino, y por tal razón es necesario transmitir y guardar registro de su música mediante sus adaptaciones, arreglos y transcripciones musicales.

Por otro lado, conocer el proceso de adaptación de la chuscada en la guitarra solista contribuye a enriquecer el conocimiento y la forma en que se debe realizar un arreglo y una adaptación de la música ancashina, ya que no todos cuentan o conocen las pautas necesarias para realizar este proceso.

La asimilación de la información del presente artículo sirve como guía e incentivo para que los ejecutantes de guitarra solista andina se atrevan a realizar adaptaciones y arreglos propios de música ancashina o música peruana de cualquier estilo, que hasta el momento no haya sido ejecutada, pero que podrá contribuir con el incremento del repertorio para la guitarra solista.

## Referencias bibliográficas

- Alvarado, S (2015). *Adaptación elementos técnicos, rítmicos y tímbricos de la bandola llanera a la guitarra eléctrica: un proceso creativo en una obra inédita de rock*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Barrera, D. (2018). *Taller de transcripción musical*. Universidad de Cundinamarca.
- Chapetón, G. (2016). *Adaptación para dos pianos, análisis melódico y sugerencias técnicas e interpretativas*. [Trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].
- Den Otter, E. (1985). *Music and dance of Indians and mestizos in an Andean valley of Peru*. Editorial Eburon.
- Hernández, M. y Cardona, N. (2020). *Principios de adaptación para la guitarra solista: un análisis comparativo a partir de la obra invierno porteño de Astor Piazzolla y la adaptación de Sergio Assad*. [Tesis de licenciatura, Universidad Tecnológica de Pereira].
- Martin K. (1996). *A blackboard system for automatic transcription of simple polyphonic music*. MIT Media Laboratory Perceptual Computing Section Technical Report N.º 399.

- Molina, J. (S. f.). *Guitarra peruana, música popular tradicional*. Edición de autor.
- Rosales, E. (1991). *Canto del cuculí encendido. Antología de la poesía popular ancashina*. Editorial Libertad.
- Salazar, L. (2014). *Método de guitarra andina peruana*. Ediciones Taky Onkoy.
- Salazar, J. (2016). *Tradiciones ancashinas*. Killa Editorial.
- Santa Cruz, O. (1982). "Aires costeños". *Antología del folklore afroperuano*. Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica.
- Servicio Nacional de Aprendizaje, SENA (2014). *Curso de adaptación y arreglos musicales*. Sistema de Bibliotecas SENA.

## **Las y los jóvenes y el recambio generacional en la artesanía del distrito de Chamaca, Cusco**

### *Youngs and generational replacement of crafts in the Chamaca district, Cusco*

**Bruno Jesus Agreda Paz**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

bruno.agreda@nmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-7107-0685

#### **Resumen**

Al indagar en la situación de la artesanía en el distrito de Chamaca, provincia de Chumbivilcas, región Cusco, se puede observar la escasa participación de jóvenes en esta actividad. En otras palabras, el recambio generacional no está garantizado. Adicionalmente, la dinámica del mercado globalizado ha masificado productos y diversificado la oferta y demanda cultural, incluida la artesanía. Ello ocasiona la disminución de su rentabilidad frente a actividades primarias como la agricultura, que concentra gran parte de la demanda laboral del distrito. El trabajo indaga en las relaciones que las y los jóvenes de este distrito desenvuelven con la artesanía.

**Palabras clave:** jóvenes, recambio generacional, mercado globalizado, artesanía

#### **Abstract**

When investigating the situation of handicrafts in the district of Chamaca, province of Chumbivilcas, region of Cusco, it is possible to observe the low participation of young people, in other words, generational change is not guaranteed. Additionally, the dynamics of the globalized market has massified products and diversified cultural supply and demand, including handicrafts, reducing its profitability compared to primary activities such as agriculture, which concentrates a large part of the district's labor demand. The work investigates the relationships that the young people of this district develop with crafts.

**Keywords:** youngs, generational replacement, globalized market, crafts

#### **Retomar**

Ao investigar a situação do artesanato no distrito de Chamaca, província de Chumbivilcas, região de Cusco, pode-se observar a limitada participação dos jovens nesta atividade, ou seja, a mudança geracional não é garantida. Além disso, a dinâmica do mercado globalizado aumentou os produtos, diversificou a oferta e a demanda cultural, inclusive o artesanato, reduzindo sua rentabilidade em relação às atividades pri-

márias, como a agricultura, que concentra grande parte da demanda de mão de obra do distrito. O trabalho investiga as relações que os jovens deste bairro desenvolvem com o artesanato

**Palavras chaves:** juventude, mudança geracional, mercado globalizado, artesanato

**Fecha de envío:** 17/2/2022

**Fecha de aceptación:** 23/6/2022

## **Introducción**

El Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (2019) indica que existen en el Perú 81 000 afiliadas y afiliados en el Registro Nacional del Artesano. Sin embargo, hay una gran cantidad de artesanas y artesanos no registrados y tampoco pertenecientes a una organización inscrita o que laboran por cuenta propia. Situación similar ocurre en el distrito de Chamaca, provincia de Chumbivilcas, región Cusco, donde un aproximado de 3000 personas, repartidas en 10 comunidades, se dedican a la artesanía, en especial textil, labor característica de este distrito, desde su creación en 1855.

La dinámica del mercado globalizado, acelerado por el uso de tecnologías de información y comunicación, ha masificado productos y diversificado la demanda y oferta cultural (incluida la artesanía), lo que ha abaratado los costos y disminuido su rentabilidad frente a otras actividades, como la agricultura, que concentra gran parte de la demanda laboral del lugar.

Por ello, las y los jóvenes, personas comprendidas entre 15 y 29 años de edad, pierden cada vez más interés en la artesanía. Esto genera la preocupación por asegurar la continuidad de su herencia patrimonial inmaterial y su identidad territorial.

El recambio generacional, en otras palabras, no está garantizado. Por ello, nuestra investigación responderá la interrogante: ¿qué impactos produce la

dinámica del mercado globalizado en el interés y participación de las y los jóvenes en la artesanía del distrito de Chamaca, provincia de Chumbivilcas, región Cusco?

En el presente artículo la investigación se divide en tres partes: la actual introducción, que buscará resumir la revisión de la literatura en artesanía del Perú y el distrito de Chamaca; la segunda parte, que presentará los testimonios de las y los jóvenes artesanos del distrito de Chamaca; y, por último, las conclusiones de la investigación. Cabe mencionar que los siguientes temas se basan en los capítulos del trabajo de investigación mencionado.

La artesanía en el Perú es el producto de una memoria que se encuentra lejos de culminar, es la expresión del ámbito cultural a través de su historia. Desde luego, no basta con definirla en términos económicos y laborales. Varios autores afirman la determinante importancia de la artesanía como expresión simbólica a lo largo del tiempo, como Bonilla y Carbajal (1999), Herrera (2019), Chuquimango (2017) y Miranda (2006).

Entre las formas de producción artesanal tenemos la artesanía industrial, la cual tiene como propósito la venta en masa, que se desliga del propósito cultural de esta actividad. Por esta razón, varios autores plantean una definición en conjunto con la economía y política del entorno, como Zapata (2017), Vilcarromero (1998), Fernández y Fernández (2013), Cottyn *et al.* (2016) y Mori (2017).

Como ya revisamos, la artesanía puede clasificarse por su entorno de producción y, además, la oferta de estas artesanías se orienta a tres tipos mercados: mercado local, mercado turístico (turismo interno y turismo receptivo) y el mercado de exportación, que generan empleo y protegen la identidad cultural de los artesanos y artesanas. Para este punto nos basamos en las investigaciones de Vergara (2013), Herrera y Collantes (2016) y Mori (2017).

Referente a la situación de los artesanos y artesanas, su más grande problemática suele ser la organización, que es esencial a fin de relacionarse con entidades públicas para recibir apoyo económico y capacitaciones, y con empresas privadas para comercializar sus productos. Vargas (2020), Neira y Pasapera (2015), Luza y Robles (2020) y Vergara (2013) mencionan la relación entre el Estado y los grupos de artesanos y artesanas. Cortez y Peralta (2017), Perla-cios (2015), Gonzales (2017), Vallejo (2017) y Suárez y Cutti (2013) tratan la importancia de la competencia y su relación con los productores de artesanía.



En la actualidad los artesanos y artesanas, estén en situación de independientes o en colectivos, no buscan formalizarse, pues existe un sistema de pago y multas excesivo. Además, no cuentan con un nivel adecuado de conocimiento técnico y de mercado requerido para arriesgarse. Por ese motivo, las empresas dedicadas a comercializar sus productos manejan la mayor parte de sus ganancias, Herrera (2019), Fernández y Fernández (2013), Anchapuri, Cutipa, (2017), Bellido (2017) y Mamani (2018) son autores que tratan esta temática en sus trabajos.

Ahora bien, entrando en el contexto del distrito de Chamaca, la artesanía ha sido parte de esta expresión cultural en un territorio que perteneció a varias etnias. La provincia de Chumbivilcas fue un lugar importante para el Imperio incaico, como confirman Delgado y Puelles (2017) y Vásquez y Benito (2019). Ormachea (2015) nos introduce las 10 comunidades de Chamaca, donde Sihuincha coincide con la capital del distrito. Existen cuatro festividades por año en Chamaca (Delgado y Puelles, 2017, y Quispe y Maihua, 2019), en las cuales la artesanía juega un papel importante a la hora de expresar la identidad distrital. Las actividades económicas del distrito son agropecuarias en su mayoría, aunque están limitadas debido a la insuficiente extensión agrícola. Por ello, sus productos son comercializados en las ferias y para el turismo (Castañeda, 2020, y Delgado y Puelles, 2017).

Al culminar la revisión de la literatura no se encontró trabajos coincidentes con los temas de jóvenes y artesanía, justificación importante para la realización de la presente investigación.

Por último, la metodología empleada fue la entrevista semiestructurada, que utilizó una guía de entrevistas sobre la artesanía y el impacto en su vida y la de su comunidad, para los 15 jóvenes artesanos, varones y mujeres, del distrito de Chamaca.

El artículo se basa en un trabajo de investigación elaborado para optar el grado de bachiller en Ciencias Sociales, especialidad Sociología, y que fue financiado por una beca proporcionada por el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en 2020.

## **1. La artesanía en Chamaca**

Esta sección se desarrolla de acuerdo con las entrevistas realizadas a las y los jóvenes artesanos del distrito de Chamaca. Es decir, el análisis parte de la información primaria desde las experiencias descritas por los propios jóvenes.

Las y los jóvenes chamaqueños dedican su atención a estudiar y ayudar en las labores del hogar. Al ser un espacio rural, estas actividades suelen ser la agricultura y la ganadería, que es donde resalta el distrito. También suelen atender bodegas o dedicarse al comercio de objetos entre Chamaca y el exterior.

En el caso de la artesanía, la costumbre de gran parte de las familias es tener uno o varios miembros que tejen para uso personal o vender a conocidos. Esta actividad siempre es secundaria, ya que la familia depende económicamente de otro rubro. Ana confirma esta situación: “Porque realmente no he tenido, no le dado cien por ciento a esa artesanía, estoy dejando de lado eso. Primero es mi trabajo, que es la artesanía.”

Alexander opina de igual forma:

Por ejemplo, ese amigo se dedica a ambos, tiene su agricultura y aparte vende su artesanía [...] Yo creo que la agricultura más que todo lo hacen pa comer, ¿no? De eso se vive en el campo. No es porque necesite, plata, es para el consumo.

Ramiro enfatiza en las múltiples actividades a las que se dedica la población:

Ellos supongo que están dedicándose a la agricultura porque están relacionados, acá no solamente pueden ser artesanos, su ganadería, o sea se dedican a otros temas. O sea, porque si te dedicas a un solo tema, ellos deben estar haciendo en sus chacras.

En la mayoría de familias se tiene la costumbre de tejer y conservar la ropa y textilera que trabajan. Esto nos lo comenta Diana:

Tener las indumentarias, conservarlas. Creo que en cada familia cada hogar vamos a encontrar indumentarias así de antiguas. Les va a representar. En este caso serían las vestimentas chumbivilcanas, que mayormente cuando hay fiestas se visten y salen, ¿no? En cada familia vas a encontrar eso.

Al seguir esta costumbre, los adultos mayores se motivan a realizar sus propios tejidos, tal como lo asevera Yahaira:

Conservación, más que todo, de parte de mi mamá, nos sigue motivando, incentivando, que podamos cocinarnos en nuestras cocinitas, en conchas, afuerita, o también nos enseña a tejer, ¿no? Por ejemplo, mi bebe así, ya no compramos sus chompas de lana de afuera, son nuestros propios tejidos.

La misma Yahaira asume que esta costumbre se deriva de un contexto donde el distrito de Chamaca estaba incomunicado y sin competencia en la ropa tejida:

A ver, nuestros abuelos, los antiguos, antes como que no llegaba, no había mucho movimiento, los carros, o sea no había salida. Entonces, no es como ahora, te vas al Cusco a comprar tu ropa. Antes ellos mismos creaban su ropa, sus cocinas, sus casitas para el cuy. Todas esas creatividades de los abuelos, hacían sus lazos, cosas así, los sombreros, todo lo que es artesanía lo hacían ellos, tejían, con los mismos significados, desde ya los antepasados. Pero ya, como hay movimiento se sale a la ciudad, hay la carretera, carros, ya poco se ha ido perdiendo. No es con la misma magnitud de antes.

No obstante, el solo hecho de cultivar la artesanía no asegura el interés para todos los jóvenes. Ante esta situación, los padres no los obligan a seguir este interés. Rut detalla esta situación:

Antes mis abuelos hacían las frazadas con los diferentes bordados. También mi mamá. Y yo aprendía de ello. Pero a medida que pasaba el tiempo yo lo fui dejando.

La comunidad del distrito de Chamaca promueve las actividades culturales y fomenta la unión de los pobladores, todo a través de los medios de comunicación como la radio, la televisión, las redes sociales, y mediante carteles. Asimismo, se sabe que la municipalidad promueve ferias semanales cada viernes. Las comunidades llegan al pequeño mercado y venden en las principales calles todo tipo de productos, entre estos su artesanía (ollitas de barro, colchas y vestimenta chamaquina). Yadira confirma esta información: “por ejemplo, los días viernes hay feria y siempre lo venden. Siempre hay puestos de artesanía”.

Algunos jóvenes nos dan alcance del resultado al fomentar la cultura en Chamaca. Diana afirma la identificación con su distrito: “Me gusta porque me identifica, yo me identifico con mi pueblo porque eso es parte de mí, con lo que yo he nacido con lo que yo he crecido”.

Ana recalca el sentimiento de pertenecer a algo más grande: “La artesanía del distrito de Chamaca es resaltante en todas las actividades que ejecuta, muestran lo que tiene. A mí sí me gusta, es atractivo, algo llamativo. Y al ponernos, nos sentimos que somos más”. La misma Ana se identifica con la cultura chumbivilcana al llevarla al exterior:

Sí, yo en particular he estudiado en Sicuani y yo llevaba, siempre había actividades que el instituto hacía, y yo llevaba mi traje, siempre me he identificado, soy chumbivilcana. En ello, ellos siempre decían consíganme para mí más, o sea que para ellos he inculcado un poco más.

Sixto Muñoz confirma su idea: “Unir no creo, identificarse puede ser. Afuera, o sea, qué te digo. Puede haber un evento en diferentes distritos como en Livitaca, pero el chamaqueño va a ir con su traje”.

Diana nos cuenta que la región de Chumbivilcas resalta por sobre las demás. En el Cusco se expresa más identidad cultural:

Sería ser algo innato, distinto a los otros no es, en cada población, en cada lugar hay algo distinto que les identifica, que les marca a todos. Por ejemplo, en Chumbivilcas, cuando en la región de Cusco representan y se ponen la vestimenta chumbivilcana ya es vista como: Ah, ellos son los chumbivilcanos, de una manera distinta.

La artesanía suele llegar a más gente gracias al apoyo económico que sigue proveyendo. Así lo señala Wilder:

La atracción en la economía, pue. Promueve, vende, cualquier cosita teje, hace bolsita, y viene de la ciudad, lo ve se antoja y se lo lleva. Ahorita que estamos en esta pandemia, se han hecho mascarilla, bolsones, se lo han llevado también. Eso de ahí, interconecta, une más. Como les gusta a los que vienen, jóvenes de diferentes ciudades, por más que sean visita, los que también de aquí se han ido y regresan, les gusta. Por ejemplo, un sombrero, tiene un adorno bonito, pollera, por ejemplo.

El hecho de que los productos artesanales cuesten bastante se debe al alto valor cultural y social. Este no se ha desmerecido totalmente con la oferta extranjera. Sin embargo, en Chamaca estos productos solo aspiran a su mercado local, debido a la dificultad para aprender la técnica, la falta de motivación y apoyo por parte de instituciones públicas y privadas. Diana nos acerca a la importancia de los trajes chumbivilcanos:

Yo creo que sí, porque todos se sienten orgullosos de llevar esa indumentaria. Para ellos es como un halago, para ellos es bueno. Los que no tienen puede que se sientan mal, pero puede llevar.

Los que los usan se sienten muy bien porque la vestimenta es bonita.

Ramiro nos cuenta la importancia del ámbito cultural con su reflexión acerca de la política:

Claro, lo cultural une aquí. Por eso, los candidatos, por ejemplo, de política, como tienen mayor popularidad porque se meten al tema cultural y haciendo uso del tema cultural, digamos, aparecen en fiestas, aparecen como animadores de las fiestas, como organizadores de algún evento. Entonces se hacen conocidos y postulan como candidato. Porque acá, digamos, si quieres entrar a la política, te metes a lo cultural, porque acá lo cultural es muy fuerte. Utilizan lo cultural como una estrategia para captar a las personas.

Sin embargo, no todas las opiniones son positivas. Rut cree que existe menos preocupación por la cultura, al menos para los jóvenes: “En las comunidades, porque hay más gente que se preocupa por la cultura, aquí como que están dejando de lado eso y ya no se produce mucho”.

Los jóvenes en Chamaca tienen como meta apoyar a su familia hasta tener la suya propia. La artesanía puede satisfacer la necesidad de vestimenta y, por ello, vemos prendas y telas como principales exponentes. Esto lo puede confirmar Wilder:

la mayor parte ahorita lo que se ve es más prendas, prendas de vestir, frazadas. Hoy en día casi no hay frazadas por eso es valorado. En la comunidad, última artesanía que han hecho competencia, la mayoría ha sido prenda: polleras, casacas, pantalones, bayeta, todo eso, todo de vestir, no hay otra cosa.

En el distrito de Chamaca, en los dos centros urbanos existentes, podemos notar la influencia del mercado globalizado que, gracias a la entrada del Internet y la televisión, aumenta la preferencia hacia la entrada de nuevos productos. Diana nos comenta cómo esta situación limita el uso de la vestimenta típica a ocasiones especiales:

No lo usamos mucho porque ahora con la moda y todo eso ha entrado otro tipo de vestimenta. Este tipo de vestimenta o indumentaria solo lo usamos en eventos, sean fiestas o algunos compromisos que en realidad lo usan.

Además, debido a la entrada de nuevas ofertas de trabajo, los jóvenes deciden estudiar una carrera profesional. En caso contrario, se dedican a apoyar a sus padres en sus trabajos, para ganar dinero. Así, entre los trabajos comunes del lugar contamos con la agricultura, la ganadería y el comercio. Se trata de labores para uso propio y de venta, en su mayoría, solo en el distrito. Xenia precisa este punto:

La verdad, me gustaría aprender bastante lo que hacían antes. Yo sé lo principal. Por ejemplo, hilar, o sea hacer el hilo, ¿no? De ese hilo hacer chompas a mano, tejido, y así sucesivamente. Pero no sé hacer las polleras, los ponchos, porque ese es otro tipo de tejido, materiales, tiempo, y para eso una persona no ha estudiado, sino aprendió viendo, ¿no? Nadie la ha educado para que haga eso, sino viendo, ese es su iniciativa; su arte, en otras palabras. Y ese arte nosotros no hemos aprendido mucho con este tiempo, porque me dedicado ya a estudiar. Salimos a la ciudad con otras miras, a trabajar en otro trance ya, ¿no? Y los que quedaron acá realmente, mis compañeras de colegio sí saben tejer, sí saben hacer, pero yo personalmente no aprendí mucho. Pero sí sé lo básico, si alguna cosa pasara, ¿no? Digamos la exportación de ropa se perdiera, en pocas palabras, pero yo sé tejer, hilar para hacer mis chompas eso sí sé.

No obstante, la preferencia de los jóvenes por la ropa tradicional chamaqueña y chumbivilcana no se ve totalmente afectada, debido a la fuerte identidad cultural. Así pues, cada aniversario o fiesta en el distrito es celebrado con la obligación de asistir vestido con el mejor atuendo del lugar.

Antes de la pandemia existían ferias semanales, donde se fomentaba este aspecto cultural. Así lo comenta Rut: “Antiguamente, antes de la pandemia, venían los viernes, más que todos bajan de las comunidades y ahí aprovechan para vender sus cosas”.

Yahaira nos comenta que el espacio de las ferias brindaba apoyo económico a la población del distrito:

Sí, más que todo en la vestimenta, sí. Yo creo que eso es lo que más une, porque antes de la pandemia, acá, en cada actividad folclórica o aniversario es que todas las jovencitas siempre identificadas con su vestimenta chumbivilcana, los varones con su vestimenta, trajes típicos, con su carahualtana, su lazo, eso, todo eso es fabricado para eso, porque eso no se compra de Arequipa o de la ciudad, sino eso se crea aquí. Cada uno lo hace su vestimenta para las fiestas,

su identificación... Los chumbivilcanos, ese traje, esa ropa..., y lo lucen pue en cada actividad en las fiestas.

Al tener contacto con el exterior, según Yadira, muchas personas se animan a combinar los detalles chumbivilcanos:

Sí, bastante, porque mucha gente ya se está animando, con la modernidad, ¿no? Porque más antes, porque hoy en día bastantes chicas ya no nos vamos a poner la pollera, ¿verdad? Siempre vamos a querer algo distinto, por ejemplo, pantalones de vestir con ese tipo bayeta, ¿no? Bien bonito, o sea, tipo *jean* lo formas.

Para terminar, Sixto presenta las ventajas de la entrada de medios de comunicación a la hora de publicitar la artesanía de Chamaca:

Ahora es, pe, la tecnología. Cuelgan en Facebook, WhatsApp, trabajos hechos y ponen su número y empiezan a llamar. Viene, aquí se les hace el precio también. No tal vez un precio, no, tal vez les pone, entonces vienen, se prueban, si se pone, se lo lleva. Sabes, pe, la tecnología antes.

## **2. Artesanía individual y colectiva**

La gran mayoría de artesanos jóvenes empieza su negocio trabajando solos. El apoyo de la municipalidad es reciente y centralizado en aprender a crear artesanía, mas no en el ámbito empresarial. Es decir, los ayudan a aprender a trabajar artesanía, pero si deciden hacer un negocio de artesanías, no reciben ningún acompañamiento.

Solo una mínima cantidad de jóvenes se dedican a la artesanía, solo apoyan en el trabajo artesanal a sus padres o lo tratan como *hobbies*. Aun así, la artesanía sigue siendo un importante aporte, un apoyo, como lo comenta Xenia: “Creo que es un solvento para la familia, ¿no? Es un ingreso más que puede haber lo que es artesanía, con hacer, construir, cosas materiales, con todo lo que es de la zona, más que todo”. La misma Xenia también hace hincapié en el apoyo de los talleres de la municipalidad:

Hay talleres de ese tipo de artesanía. Ahora, con esta pandemia han empezado a hacer las mascarillas con figuritas chumbivilcanas. Todo lo que es artesanos de acá, pues empezaron a hacer adecuadamente. Entonces, eso es un ingreso. A ver, véndame usted dos soles, tres soles la mascarilla y que haga cien. Ya tienes un montón de plata, un ingreso.



Ana nos cuenta su agradable experiencia al vender artesanía:

Sí, yo he tejido esas caretas, oyachullos, y también hago tejido bastante, no mucho, pero no exporto, sino para mi familia, para otras personas, pero en particular hago caretas para la huaylia, para que bailen en fiestas navideñas. Eso me ha inculcado mi suegra, eso he visto que le rentaba. Yo estuve en casa, estuve enferma, me tenía que abocar a eso. Entonces he aprendido, y sí hay un ingreso bueno en esas cosas.

Para que la artesanía provea de mayores ingresos se tiene que contar con experiencia. Los jóvenes afirman que existe una situación económica cómoda para los artesanos consolidados, que cuentan con su negocio propio, y a quienes ven con admiración, tal como lo afirma Ana: “Claro, se puede. [...] Experiencias no tengo mucho todavía, pero a veces tenemos que abocarnos al cien por ciento para hacer la artesanía”. Es decir, es necesario dedicarse a la artesanía por completo.

Para hacer artesanía textil, los y las jóvenes deben dominar la técnica enseñada por sus padres y abuelos. Existe competencia entre quien vende una mejor vestimenta, sobre todo para el uso en las fiestas. Es decir, esta profesión sí genera ingresos. Ana lo confirma: “Sí, es importante, porque puede darte recursos económicos, puede darte, por ejemplo, chalinas, sombreros, y puedes hacer una demanda, y puedes llevar a diferentes lugares para hacer una oferta y demanda”.

El mercado para la artesanía tiene más demanda de parte de los mismos pobladores. Los extranjeros o visitantes los suelen comprar también; en las fiestas y ferias las ventas crecen de manera exponencial. Ramiro, joven chamaqueño, nos relata las ferias en Chamaca:

tiene buen precio cuando es tiempo de fiestas, la gente quiere la chalina porque es algo característico. O también en tiempos de navidad vienen a buscar indumentarias que son relacionados a la danza de la huaylia. Y nosotros también participamos en esas costumbres. Por ejemplo, si es fiesta, cada uno se consigue mejor sombrero, algún adornito, una cantimplora de la piel de un toro, un chaleco con algunos adornitos de caballos, cosas así. O sea en las fiestas le da más importancia a la artesanía.

Respecto a las ferias, tres jóvenes nos acompañan a describir sus características. Ana comenta sobre la competencia en la calidad de artesanía: “Así es. En

una actividad, un aniversario, en una corrida tradicional que organiza Chamaca o Chumbivilcas, la personalidad o cada persona viste su traje, su mejor artesano, ¿no? La mejor ropa chumbivilcana, ya sea poncho, el mejor color, el acabado”. Ramiro complementa la idea afirmando la fuerte identidad cultural de toda la provincia de Chumbivilcas, en Chamaca:

Aquí también. Pero lo que se expresa acá se expresa en cada distrito. Entonces más todavía en la provincia. Y antes de la pandemia había concursos de danzas folclóricas y todos los colegios, o sea tú cuando veas las danzas folclóricas de Chumbivilcas, vas a ver una fuerte competencia. A ese ritmo confeccionan a las personas. Y las personas que van a ver también tienen sus indumentarias. Y todo está relacionado con lo cultural. Por ejemplo, para los que tienen sus caballos, sus adornitos, sus cositas que le ponen al caballo, ¿no? Y sombrero, cosas así. Por eso hay mucha identidad en los chumbivilcanos, una identidad así, que incluso cuando vamos así a otras provincias, incluso es dominante cuando hay congresos de jóvenes, a nivel de Cusco, cada año. Ya pues, los chumbivilcanos vamos con nuestros trajes o vamos con nuestra chalina. Identificados. Y cuando se trata de la noche cultural, pues presentamos nuestra danza, y la gente mira, y es diferente, es un sincretismo cultural, una combinación extraña, y entonces todos ven y miran y les gusta, ¿no?

Rut cree que las ferias comprometen a toda la población, incluida las y los jóvenes: “Sí, porque hay algunas ferias que tratan sobre eso, para que personas más jóvenes implementen ese acto en su vida cotidiana y se siga prevaleciendo la cultura”.

Según las y los jóvenes, generalmente la población dedicada a la labor artesanal no busca pertenecer o crear una organización, pues la existencia de organizaciones de artesanos abarataría los productos y generaría pérdidas a los artesanos individuales, ya que estos últimos ponen el precio que ellos precisan, no bajo un mercado sistematizado. Así lo afirma Diana:

Solitariamente, desventaja serían un poco egoísta y dar un precio que a ellos les parezca. Ventaja sería que se encuentre las vestimentas que uno busca, porque no todos lo hacen muy bien, son pocos, obviamente lo adquieren, entonces sería eso. Pero en caso de que sea una sociedad ya sería una cantidad mayor y la economía bajaría también cada prenda, no sería mucho, pero puede bajar un poco, ¿no?

No obstante, existen ventajas claras al pertenecer a una organización, Yadira nos cuenta al respecto:

En ese respecto me gustaría una organización grande. Cuando es una organización grande haces cualquier cosa, como quien dice, de harta gente lo mueves, o sea puedes solicitar empresas y que te traigan máquinas, ¿no? Porque cuando eres solitario nadie te hace caso, por más que tengas un capital fuerte, ¿no? Entonces cuando tú vas a manejar con harta gente así, siempre hasta las firmas valen una asociación es mejor.

Según los mismos jóvenes, la artesanía como negocio siempre ha sido valorada y tenido gran demanda. La situación laboral de la artesanía, a diferencia, recién empieza a crecer en el distrito. Por ende, las asociaciones de artesanos no suelen operar en el distrito de Chamaca, sino en la capital del distrito, Santo Tomás. Milton resalta la actividad artesanal en la capital de la provincia, en comparación con la del distrito de Chamaca: “La artesanía no resalta mucho. Ese tema en Santo Tomás, ni en Livitaca o Colquemarca tampoco. Más es agricultura y ganadería”. Para Sixto Muñoz recién se está empezando a abrir un mercado de artesanía en Chamaca:

En Chamaca todavía falta difundir. Estamos un poco experimentando, y creo que con el apoyo de nuestras autoridades pierde mejorar todo esto, ¿no? Ahorita están en plena formación de nuevos talentos en ese tipo de rubros de lo que es artesanía y luego el proceso tiene que continuar con buscar mercados.

Ramiro propone en esta situación, una artesanía incipiente:

Claro, eso es rentable. Quizá en este distrito, que no tiene mucha población, recién se está implementándose. Creo que el municipio está certificando, hay jóvenes que están aprendiendo a hacer artesanía. Recién está empezando, pero antes sí había, antiguamente las personas se vestían de algunos con su bayetita, la vestimenta misma no era para una fiesta, o sea para ponerse. Ancestral.

Yahaira adjunta al tema de las organizaciones la falta de incentivos por parte de las autoridades:

Es que no hay alguien que les incentive. Siempre es cuando el municipio dice, ¿no? Un colectivo, hay premio, o sea les motiva, les

capacita, les enseña, les organiza, ya sea de “Juntos”, de “Vaso de Leche”, o no sé, así. En ahí es cuando hay colectivos. Porque por iniciativa de ellos, ellos nomás andan solitos. Quizá hasta en sus casas se quedan, ¿no? Pero uno que le gusta la artesanía no se queda, pe, está en su casa siempre haciendo, ¿no? No puede crecer más, porque a veces esos colectivos le sirven para que conozca más y crezca.

Además, existe el desventajoso proceso de pago de impuestos, que genera mayor antipatía hacia la idea de pertenecer a una organización artesanal, como lo asevera Wilder: “Yo también creo que intercambian la ropa la Chavi con Cotabamba. No hay quien les une allá, dicen que no hay ONG. Tú sabes, hoy en día, si aperturas una organización, alguna que quieres generar, boletos, sistema”.

Ramiro amplía esta situación y propone una situación de turismo vivencial desaprovechado:

Eso es lo que falta. Yo he visto, por ejemplo, cuando se hacen los *tours*, una reflexión, ¿no? Cuando hice mi viaje a Arequipa, la plaza de Armas sale con el bus y te mueves en varios lugares, el mirabús. Te hacen ver ahí unos camélidos, en el mismo lugar una tienda en base a lana de alpaca, más allá una casa hacienda antigua, después un toro, un caballo, ese es el *tour*. Yo cuando vi eso dije: Pero en Chumbivilcas esto ya lo vemos así, o sea tú vas a Colquemarca, así vas a ver cantidad de eso, vas a ver toros en el campo, o tú puedes ver todo eso, pero en más grande, todo eso acá, pero no se aprovecha. Acá tenemos un turismo vivencial, pero nadie se dedica a eso. Pero acá hay mucho más que ofrecer, acá vas a una familia, te alquilan cinco caballos, te vas y paseas. Y somos potencia en lo cultural, pero no se aprovecha.

### **3. Artesanía en tiempos de pandemia**

Consideramos importante asentar el contexto de pandemia en el que se llevó a cabo la investigación y la recolección de materia prima. Esta pandemia afectó el comercio del distrito, ya que la situación del estado de emergencia implica la distancia entre vendedor y comprador, y los espacios para el comercio, como las fiestas y ferias, ya no existían. Así nos lo relata Diana:

Es que creo que a todos les ha afectado. En los artesanos, mayormente vendían justo en los tiempos de fiesta, porque cada habitante mostraba, cada año era mostrar otro tipo de vestimenta.

Para ellos era una inversión cada año. Y en el momento en que la pandemia inició creo que ha afectado a todos. Mayormente a los artesanos porque no había fiestas y ellos fracasaron, bajaron. Pero ahora se está viendo que han reaperturado sus locales y sigue, creo que sí están comenzando. Pero acá no se ve mucho. Es que lo ven más en la capital, porque encuentras una variedad, y son más locales. Acá, como te digo, solo son tres o cuatro y el precio que ellos ponen es un poco más alto, porque no hay mucha competencia.

Yahaira explica que esto ocasionó que tuviesen que devaluar los precios para lograr vender sus productos:

Un poco ha bajado, sí, porque ya no hay esas, en Chumbivilcas, en Chacama, ya no hay las corridas, ya no hay las fiestas, ya no hay las huaylias, ya no hay las peleas de gallos, no hay pue de las fiestas. Entonces, la gente ha dejado de vender, inclusive ha dejado de costar las cosas, ¿no? Ha bajado de precio bastante.

Sixto añade la falta de ingresos frente a los préstamos que ya habían solicitado algunos artesanos jóvenes de su familia, en el mismo distrito de Chamaca:

Pucha, sí, claro, ha habido locales cerrados. No solo aquí, sino en Santo Tomás, en la provincia misma, la mayoría pues es reconocido por la artesanía, ¿no? De Chumbivilcas, entonces, qué pasa, que pequeños emprendedores y empresarios han sacado préstamos, ¿no? Para poder ampliar, digamos, las máquinas, y al final se cierra y a cualquiera afecta, ¿no? Y sí, ha afectado duro.

Además, Rut cree que la demanda de alimentos de primera necesidad dejó sin opciones a la artesanía local:

Aquí hay algunos que se dedicaban a eso, pero la gente ya no compraba, sino quería productos de primera necesidad, y ya no fueron comprados. Los artesanos tuvieron que bajar el precio de sus productos para poder venderlos. Entonces eso también afectó a los vendedores. Ahora ya está subiendo, porque antes, cuando empezó la pandemia, estaba bajo.

No obstante, la municipalidad tomó la iniciativa y empezó a realizar talleres de capacitación en artesanía para pobladores de todas las edades. Muchos jóvenes se unieron por tener tiempo de sobra en la cuarentena, y así algunos se

dedicaron a la artesanía. Es necesario agregar que el apoyo de la Municipalidad de Chamaca es reciente, desde inicios de la pandemia (mediados de mayo de 2021). Yadira nos cuenta la motivación que encontró en este taller: “En ese taller conocí a un profesor que demasiado nos enseñaba a hacer sombrero, yo que nunca iba a hacer lo hice, ¿no? Lo que nunca, ni siquiera sabía bordar, el profesor me enseñó y fue un profesor bien, fue de Santo Tomás. Si no me equivoco, se llama Gino Romero”. Yahaira resalta la gran cantidad de jóvenes que decidieron estudiar artesanía:

Ahorita, el municipio ha incentivado un taller, como curso de capacitación para artesanía, donde hay bastantes jóvenes que están interesados a crear la vestimenta chumbivilcana. O sea en diferentes modelos. Ahora hasta hacen carteras chumbivilcanas, hasta los mismos barbijos chumbivilcanos, poniendo esa misma estampa, la misma figura que está en la vestimenta chumbivilcana. Entonces, el municipio ha incentivado. Hay bastantes jóvenes que están metidos en ese arte.

Según Sixto, la municipalidad no apoya a los artesanos ya dedicados, sino solo a las personas que buscan aprender. Agrega la necesidad de apoyar a los artesanos ya dedicados a esta actividad:

En esta vez estoy viendo que están apoyando, han comprado máquinas para poder hacer esos talleres, capacitarlos, y es una forma de difundir, ¿no? Lo que es la artesanía y en esa etapa están, y luego supongo que debe haber un trabajo de buscar el mercado, ¿no? ¿Porque te imaginas producir y al final donde lo vendes?

## Conclusiones

El objetivo principal del trabajo de investigación era evidenciar el impacto del mercado globalizado en el interés y la participación de las y los jóvenes en la artesanía del distrito de Chamaca, provincia de Chumbivilcas, región Cusco.

El aporte principal de este trabajo fue recopilar información de la situación económica y social del distrito de Chamaca. Se constató la hipótesis en el campo, con base en los testimonios de las y los jóvenes artesanos, que se arriesgaron también a inventar una posible causa y compartir sus esperanzas a futuro.

A través de los objetivos secundarios, analizar la dinámica e impacto del mercado globalizado en la situación desventajosa de la actividad artesanal en el

distrito, y examinar el interés y participación de las y los jóvenes en la labor artesanal, nos permitimos resaltar dos puntos importantes: primero, la influencia del mercado globalizado, a través de la masificación de productos, y la diversificación de la demanda cultural, que provoca que una gran cantidad de jóvenes decidan no dedicarse a la actividad artesanal textil en el distrito de Chamaca. Desde esta conclusión podríamos deducir un futuro en donde la influencia del mercado globalizado terminara con la actividad artesanal en el distrito.

Sin embargo, la segunda parte de la hipótesis afirma que algunos jóvenes, varones y mujeres, basados en las relaciones económico sociales de su comunidad, eligen desenvolver la práctica de esta actividad por convertirse en una de las pocas que les brindan una opción de ingresos y reconocimiento comunitario y familiar. Esto, lejos de negar la influencia del mercado globalizado en la participación de las y los jóvenes en la actividad artesanal, contribuye a evidenciar la importancia de la artesanía para sus relaciones económico-sociales, incluso en un contexto de sincretismo cultural.

Esto da como resultado un recambio generacional dinámico pero asegurado; en conclusión, las relaciones económico-sociales reciben la influencia del mercado globalizado. No obstante, el individualismo y la competencia extrema, premisas necesarias para que el sistema capitalista exista, no priman en las relaciones económicas sociales del distrito de Chamaca debido a la existencia de formas alternativas de expresar la economía local, a través de formas de producción, intercambio y consumo no capitalistas.

Finalmente, quedaría planear cuáles pueden ser las líneas futuras de investigación. Como continuación del trabajo desarrollado en este proyecto de investigación, una línea futura podría ser el estudio de las dinámicas económico sociales y el apoyo que pueden llegar a brindar las relaciones tejidas en comunidad-familia, pues la cultura es dinámica y se alimenta de las necesidades cambiantes de la población. Además, aún queda mucha investigación por adelante, especialmente en el marco del impacto de la pandemia del covid-19 en las costumbres de las zonas rurales del Perú, pues, como se detalló en el capítulo de discusión de resultados, las actividades en el distrito de Chamaca se caracterizan por la cercanía y la expresión de una cultura rica en el trabajo dedicado al campo, costumbres no permitidas en el marco de una emergencia sanitaria. De tal manera, espero que el trabajo sirva de apoyo para levantar la curiosidad en la investigación de las zonas rurales del país, y en la resolución



de sus problemas, pues creo en la capacidad de las ciencias sociales para incu-rrir en el cambio.

## Referencias bibliográficas

- Anchapuri, M. y Cutipa, A. (2017). Perfil de empresarios exportadores Mypes de artesanía textil de Puno. *Revista de Investigaciones de la Escuela de Posgrado*, 6(3).
- Bonilla, E. y Carbajal, M. (1999). El desarrollo de la artesanía y su formalización empresarial. *Revista de la Facultad de Ingeniería y Arquitectura*, 024, 93-106. [https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ingenieria\\_industrial/article/view/527/490](https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ingenieria_industrial/article/view/527/490)
- Bellido S. (2017). *Influencia de competitividad en la producción de tejidos artesanales huamanguinos por los artesanos del barrio Santa Ana del distrito de Ayacucho, 2017*. [Tesis de grado en Administración, Universidad Católica Los Ángeles Chimbote].
- Castañeda, M. (2020). *Mesas de diálogo entre la empresa minera Hudbay Perú S.A.C., y las autoridades políticas y sociales del distrito de chamaca, durante el periodo 2015-2018*. [Tesis de grado en Antropología, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco].
- Cortez, L. G. y Peralta, J. E. (2017). Características de la asociatividad para la propuesta de un modelo asociativo adecuado, para los artesanos textiles de Porcón Alto – Cajamarca, para la mejora de la competitividad el año 2017. Cajamarca. [Tesis de grado en Administración y Negocios Internacionales, Universidad Privada del Norte]. <https://hdl.handle.net/11537/12733>
- Cottyn, H., Jahncke, J., Montoya, L., Pérez, E. y Tempelmann, M. (Eds.). (2016). *Las luchas sociales por la tierra en América Latina: un análisis histórico, comparativo y global*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Delgado, L. y Puelles, Y. (2017). *Contribución de la radio al desarrollo humano del distrito de Chamaca – Chumbivilcas 2015*. [Tesis de grado, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco].
- Fernández, R. y Fernández, M. (2013). *Influencia de los factores empresariales asociados a los artesanos textiles, en sus ingresos; provincia de Arequipa 2011-2012*. [Tesis en Ingeniería Comercial, Universidad Católica de Santa María]. <https://repositorio.ucsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12920/3697/40.0921.CE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Gonzales Ustrilla, Y. (2017). *Moldeando alianzas, pintando futuros: las relaciones económico sociales de la asociación de artesanos Ichimay Wari y su repercusión sobre procesos de generación de identidad desde el territorio*. [Tesis de grado en Sociología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

- Herrera M. (2019). *Condiciones para el desarrollo de la artesanía textil en Otuzco, La Libertad*. [Tesis de grado en Administración y Servicios Turísticos, Universidad Privada del Norte].
- Luza, P. y Robles, N. (2019). *Factores claves de éxito de los negocios de artesanías en la provincia de Huamanga-Ayacucho en el 2019*. [Tesis de grado en Administración, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas].
- Mori, H. (2017). *Artesanía e identidad cultural Shipibo Conibo, en la comunidad nativa “San Francisco de Yarinacocha” - Ucayali*. [Tesis de maestría en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo].
- Mamani, J. (2018). *Análisis de comercialización y exportación de artesanías de cerámica del distrito de Pucará Puno, 2018*. [Tesis en Economía, Universidad Nacional del Altiplano].
- Miranda Castillo, E. (2006). Algunos alcances para el estudio de artesanía en cuero. *Escritura y Pensamiento*, 9(19), 79-98.
- Neira Suárez, V. y Pasapera Ramírez, S. (2015). *Artesanía y su influencia en el desarrollo sostenible de los artesanos del caserío de Arbolsol en el distrito de Mórrope*. [Tesis de grado en Turismo y Negocios, Universidad Señor de Sipán].
- Perlacios, R. (2015). *Análisis de la producción de artesanías en tejidos a punto en la provincia de Melgar - 2014*. [Tesis de grado en Ingeniería Económica, Universidad Nacional del Altiplano].
- Quispe, K. y Maihua, M. (2019). *Juegos motores y metodología de lanzamientos atléticos en estudiantes de secundaria de la institución educativa mixta Daniel Alcides Carrión de Chamaca-Chumbivilcas-2018*. [Tesis de grado en Educación, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco].
- Suárez Tarque, L. y Cutti Huamaní, E. (2013). *La actividad artesanal como fuente de ingreso de los artesanos textiles de la provincia de Huamanga - 2012, Ayacucho*. [Tesis de grado en Economía, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga].
- Vallejos Chuquimango, T. (2017). *La productividad de artesanía textil en el distrito de Cajamarca año 2016*. [Tesis de grado en Economía, Universidad Nacional de Cajamarca].
- Vilcarromero Ruiz, Ó. (1998). Naturaleza e importancia de la artesanía en la economía peruana. *Ingeniería Industrial*, (19), 13-19.
- Vargas Alfaro, D. (2020). *Centro de capacitación y difusión de la artesanía*. [Tesis de grado en Arquitectura, Universidad Nacional de Ciencias Aplicadas]. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/346248/Tesis%20Vargas%20Alfaro.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Vergara, C. (2013). La articulación de redes empresariales y su incidencia en la competitividad de los pequeños productores de artesanías de la provincia Trujillo, en el periodo 2009-2011. Universidad Nacional de Trujillo.
- Vásquez, J. y Benito W. (2019). *El conflicto social del proyecto minero constancia en el distrito de Chamaca, provincia de Chumbivilcas, Cusco 2018, y la percepción que sobre el mismo tiene la población de la zona*. [Tesis de grado, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa].
- Zapata Livia, M. (2017). *Caracterización de la competitividad y la gestión de calidad en el rubro artesanías de Catacaos, Piura*. [Tesis de grado en Administración, Universidad Católica los Ángeles de Chimbote].

## **Problemas epistemológicos de la predicción en los modelos de Equilibrio General Dinámico y Estocástico (EGDE)<sup>1</sup>**

### *Epistemological problems of prediction in Stochastic and Dynamic General Equilibrium (DSGE) models*

**Enrique Agapito Barrientos Apumayta**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

enrique.barrientos@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-5668-602X

#### **Resumen**

Este artículo destaca el impacto y la crítica a los presupuestos teóricos de la predicción en los modelos EGDE, además de sus alcances y límites en materia de política económica realizada por los bancos centrales. Hemos elegido temas diversos para explicar los fenómenos predictivos en ciencias sociales y, principalmente, en economía, basados en la econofísica, econometría y la macroeconometría aplicados a los modelos EGDE, pero estos giran en torno al problema mente-cerebro y a la “teoría de la cognición de codificación predictiva”. Conceptualizamos sus aportes a través de problemas epistemológicos y los relacionamos con su aplicación a los modelos EGDE. Así, pretendemos enfatizar la tarea de nuestra crítica para abrir el campo de análisis de las teorías de la predicción hacia los sistemas complejos en ciencias sociales y otros debates epistémicos. Por lo tanto, se defiende la tesis de las limitaciones en la predicción bajo el concepto del cerebro como motor de predicción para dar un aporte de una posible concepción epistemológica de la predicción en ciencias naturales y sociales.

**Palabras clave:** predicción, EGDE, mente-cerebro, teoría de la cognición de codificación predictiva, sistemas complejos

#### **Abstract**

This article highlights the impact and criticism of the theoretical assumptions of prediction in the EGDE models, in addition to its scope and limits in terms of economic policy carried out by central banks. We have chosen various topics to explain predictive phenomena in social sciences and mainly in economics, based on econophysics, econometrics and macroeconometrics applied to EGDE models, but they

revolve around the mind-brain problem and the “theory of cognition of predictive coding”. We conceptualize their contributions through epistemological problems and relate them to their application to EGDE models. Thus, we intend to emphasize the task of our criticism to open the field of analysis of prediction theories towards complex systems in social sciences and other epistemic debates. Therefore, the thesis of limitations in prediction is defended under the concept of the brain as a prediction engine to give a contribution to a possible epistemological conception of prediction in natural and social sciences.

**Keywords:** prediction, EGDE, mind-brain, predictive coding theory of cognition, complex systems

**Fecha de envío:** 02/2/2022

**Fecha de aceptación:** 21/6/2022

## 1. Introducción

El principal problema de la economía es su relación entre teoría abstracta y observación empírica, en un contexto en el que los científicos en economía crean un modelo estrictamente abstracto, como la teoría del equilibrio general, y este modelo tiene que replicar los fenómenos de la realidad económica. Muchas veces tienen que adaptarse a los supuestos básicos como estabilidad, unicidad y existencia. La cuestión es que surgen dos problemas fundamentales: a) ¿Los seres humanos son cambiantes en el tiempo? Sí. Toman decisiones de acuerdo con un contexto determinado, entonces los modelos abstractos no toman en cuenta dichos cambios, porque que están basados en la epistemología de las ciencias naturales, principalmente, de la física. b) ¿Cómo se puede modelar dichos cambios? Una de las posibles soluciones sería tomar datos y observaciones como series de tiempo, panel data, minería de datos, entre otros. Pero resulta que no es suficiente al momento de predecir fenómenos económicos, como ocurrió con la crisis de 2008 en Estados Unidos. La econometría, que es la conjunción de la teoría económica, la estadística y la matemática, sufrió fuertes críticas por los años 80 con la obra *A history of econometrics* de Epstein. Luego, se introducen los modelos abstractos bayesianos para tratar de ampliar más el análisis en las predicciones de los fenómenos económicos. Pero los resultados fueron adversos en varios campos de la econometría.

Una posible solución sería la econofísica, que es el estudio de la teoría y métodos de la física aplicados a fenómenos económicos utilizando procesos estocásticos, dinámicas no lineales y sistemas complejos. Pero su principal problema es que su ontología son los fenómenos físicos que ocurren en la naturaleza y tienen serias deficiencias al momento de aplicarlos al comportamiento humano y la toma de decisiones. Si consideramos que los seres humanos somos como partículas atómicas que, al interactuar, en promedio tienden al equilibrio o tienden a un estado de equilibrio, sería un problema seguir modelando fenómenos económicos bajo dichos presupuestos. Por otro lado, una cuestión es su comportamiento individual y otra es su comportamiento en grupo. No obstante, se podría dar una posible solución aplicando teoría del caos y cómo controlarlos cuando sus estados de estabilidad cambian por ciclos o periodos.

Considero que una posible solución al problema planteado sería un modelo basado en agentes (MBA), pero en el sentido siguiente: crear algoritmos de comportamiento individual por persona con sistemas computacionales para determinados grupos sociales y económicos (estratos sociales) y luego verificar sus patrones de conducta bajo ciertos algoritmos. Luego, modelarlos con una “Generación de algoritmos que obtienen clústeres de segmentos de trayectorias de manera dinámica [...] una vez obtenidos [...] es posible actualizar la generación de estos clústeres si nuevas trayectorias son adheridas al procesamiento, y [...] no es necesario procesar todo” (Cabrera, 2016, p. 10). Cuando se desarrolle más la ciencia, en un futuro, utilizaremos los biopatrones que se retroalimentarán cada instante de tiempo y con ello se harán pronósticos económicos más eficientes. ¿Cómo realizaríamos dichos biopatrones aplicados a las ciencias sociales? Inicialmente, se proponen la teoría del caos y los sistemas de control para volverlos a su estado de singularidad. Lo otro sería aplicar la geometría algebraica propuesta por Oscar Zariski y la uniformización local, para lo cual tomamos el concepto de valorización, que es una manera general de resolver problemas asintóticamente. Hironaka (1964) prueba el teorema de resolución de singularidades de variedades algebraicas (una generalización del concepto de superficie de Zariski) en característica cero. Además, el lenguaje de esquemas permite estructurar una inducción en un espacio determinado. Abhyankar (1969) propone la teoría de las ramificaciones donde una singularidad puede tener una valoración.

Estos son algunos alcances de la geometría algebraica para crear algoritmos basados en agentes. Así, las singularidades serían los puntos fijos que

necesitamos con múltiples equilibrios en la interacción entre agentes económicos. Pero hasta este momento sería una teoría abstracta que, aplicada a la teoría del caos, podría darnos importantes avances en la dinámica de los sistemas sociales.

Antes de realizar simulaciones con los modelos EGDE, primero tendríamos que generar clústeres de segmentos de trayectorias dinámicas y, en un futuro, tener biopatrones de conducta para modelarlos en los sistemas EGDE. Pero surge un problema epistemológico importante: los modelos EGDE están basados en los llamados agentes representativos, y en la literatura actual se están desarrollando los modelos de agentes heterogéneos (MAH), donde cada individuo tiene una dotación diferente de recursos, aunque inicialmente todos parten con las mismas dotaciones. No obstante, surgiría un problema más: los resultados obtenidos por los modelos EGDE de política económica solo serían válidos para un instante de tiempo, pues los datos variarían en un horizonte temporal y con ello los resultados del modelo también cambiarían. Finalmente, se están desarrollando los modelos de agentes heterogéneos de la Nueva Economía Keynesiana (HANK), donde también se podría aplicar las singularidades de Hironaka para resolver el problema principal de la economía dinámica, la predicción.

## **2. Naturaleza de las observaciones empíricas en economía dinámica**

Las observaciones empíricas que se aplican en economía son herederas de la física, como lo señala Focardi en su artículo “Is economics an empirical science? If not, can it become one?”.

El operacionalismo rechaza la idea de que existen cantidades definidas *a priori* que podemos medir con diferentes métodos (eventualmente aproximados). Argumenta que el significado de un concepto científico está en cómo lo observamos (o medimos). El operacionalismo ha sido criticado sobre la base de que la ciencia, en particular la física, utiliza términos abstractos como “masa” o “fuerza”, que no están directamente vinculados a un proceso de medición. [...] Esta crítica no invalida el operacionalismo, pero requiere que el operacionalismo como principio epistemológico sea interpretado globalmente. El significado de un concepto físico no viene dado por un solo proceso de medición, sino por toda la teoría y por el conjunto de todas las observaciones. Este punto de vista ha sido defendido por muchos filósofos y científicos,



incluidos Feyerabend, Kuhn y Van Orman Quine (Focardi, 2015, p. 2).

Esto se convierte como en una especie de laboratorio económico, pero sin “ratones”, y suena paradójico, pues en la ciencia económica no se trabaja como en la física o la química.

Según Johansson, tenemos que tomar en cuenta un espacio de razones y causas:

Un problema central de la epistemología siempre ha sido analizar cómo el mundo externo se relaciona con nuestras creencias. Este es sólo un aspecto del problema cuerpo-mente. Wilfrid Sellars lo ha formulado como una cuestión de la relación entre el espacio de las causas (es decir, el mundo externo) y el espacio de las razones, nuestro mundo interno. [...] Muy pronto uno se da cuenta de la profunda verdad del fraseo de Sellars: nuestros términos se pueden dividir en dos categorías, los que pertenecen al espacio de las razones y los que pertenecen al espacio de las causas y parece no haber puente entre estos dos tipos de términos (Johansson, 2021, p. 82).

Nuestro autor tampoco resuelve el problema del “puente” entre los dos espacios, pues no considera a los conceptos físicos como sistemas complejos. En economía podría darse este paso interesante, pero no funcionaría si es que seguimos la misma línea de la tradición ortodoxa en la metodología de la economía. La evidencia empírica a menudo se utiliza para relacionar el problema mente-cuerpo, pero no resuelve el problema. Un conjunto de datos y un estado de cosas, todo puede llamarse evidencia (Johansson, 2021).

Las observaciones empíricas, principalmente desde los años 70, han sido árbitro de los modelos EGDE, es decir, intentan replicar la realidad bajo los modelos de equilibrio general, además de tratarlos con sistemas computacionales y analizar los comportamientos de sus variables en el tiempo. Klaus Jaffé nos indica lo siguiente en su libro *¿Qué es la ciencia? Una visión interdisciplinaria*:

El uso de la evidencia experimental, como árbitro de cualquier disputa, es lo característico de la ciencia y el motor de su progreso. Razón y lógica son parte del método científico, pero debido a la aceptación (consciente o no) de la limitación de nuestra mente, en ciencia el experimento se sobrepone a la razón individual. Esta

única relación entre razón y experimento conduce a una definición única de objetividad en ciencia. Por objetividad entendemos el diferenciar el yo del objeto de estudio (Jaffé, 2008, p. 69).

Concordamos con Jaffé en la limitación de la mente, pero cuando dice: “la ciencia del experimento supera la razón individual”, es algo discutible, pues en la historia de la ciencia se ha notado que las cuestiones empíricas se muestran después de aplicar ciertos conocimientos teóricos, y luego se corrobora con la realidad para dar el veredicto final. En economía se da un ejemplo de este tipo: primero, la teoría abstracta como teoría de juegos bayesianos es meramente matemática, y luego se hacen las aplicaciones a algún caso concreto de la realidad, como las políticas económicas de los bancos centrales, donde juegan el BCRP, las empresas privadas, el sector externo y la naturaleza, según Harsanyi (1967). En la misma línea de investigación, Selten (1965) propone que, si un jugador (empresas privadas) hace un movimiento no creíble, porque no es óptimo, se va eliminando del juego para lograr el equilibrio en subjuegos.

Jaffé quiere decir que solo es posible realizar cálculos, que es una parte de lo mensurable; por lo tanto, esto restringe la naturaleza de lo abstracto para dar paso a lo empírico. Consideramos que lo que propone Jaffé es reduccionista, pues se resolvería ampliando el análisis que no solo está basado en cálculo, sino también en medir los fenómenos económicos complejos bajo la teoría del caos con algunos trabajos recientes de geometría algebraica de Hironaka y sus extensiones. Otro ejemplo importante de la relevancia de las observaciones empíricas es la que plantea Joshua Angrist en el MIT, quien tuvo influencia en el instituto J-PAL creado por Esther Duflo y Abhijit Banerjee (ambos Premios Nobel de Economía 2019) para estudiar el desarrollo y la pobreza desde un enfoque experimental, es decir, reducir la pobreza mediante políticas públicas, pero que estén basadas en evidencia empírica. Banerjee y Duflo (2011) publicaron el libro *Poor economics*, donde fundamentan que, para minimizar o reducir la pobreza, se debe realizar controles aleatorios, que consiste en formar grupos de poblaciones estudiadas y no estudiadas con estadísticas similares. Se han obtenido buenos resultados, pero se siguen utilizando los conceptos de estadística matemática para sus trabajos. Considero que es un avance importante, pero si aplicase teoría del caos con controles a sus trabajos, obtendría mejores resultados, pues la pobreza es dinámica, además, es singular por periodos y caótica en otros periodos. Lo que hacen Banerjee y Duflo (2011) es dar una solución particular para periodos específicos donde la

pobreza se desborda. Pero su propuesta no tiene una ontología sistemática de cómo empezar y tratar la pobreza de manera general. Y no solo se trata de reducir la pobreza, o como Banerjee y Duflo le llaman, “mitigar la pobreza”, sino de entender su dinámica. La pobreza debe tratarse como sistema complejo, no con casos aislados.

Finalmente, los modelos EGDE no están en una base firme con respecto a los datos que usa y la forma cómo los usa, pues operan de manera restrictiva, basados solo en la estadística matemática.

### 3. Econofísica y econometría

En la historia del pensamiento económico desde la escuela clásica en adelante podemos notar que la base para entender la economía es que usamos la metodología de la filosofía natural del siglo XVIII y se consideraba, desde entonces, que los presupuestos de la física también eran válidos para la economía. Muchas teorías económicas, como la escuela neoclásica, tienen un principio físico como el principio de correspondencia ideado por Samuelson. Niels Bohr y el principio de Le-Chatelier aplicado a finanzas con el movimiento browniano. Los principios de maximización y minimización de Lagrange para encontrar óptimos tanto para el consumidor y el productor. La ley de la oferta y la demanda son como sistemas de vectores que van en direcciones diferentes, que en un punto se anulan cuando la suma de sus fuerzas nos da cero y se logra el equilibrio. Consideramos que bajo los conceptos de la física clásica newtoniana se han forjado muchos supuestos teóricos de la economía. Luego se pasó a estudiar muchos temas económicos con procesos estocásticos. Posteriormente, se tomó como referencia a la mecánica cuántica para resolver problemas de predicción, como los modelos Black-Scholes en finanzas para determinar el precio de los activos financieros. No solo se estudia la econofísica, también está la biofísica, la astrofísica y la geofísica. Empezaremos a definir qué es econofísica, según Sergio Focardi:

El término econofísica fue acuñado en 1995 por el físico Eugene Stanley. La econofísica es un esfuerzo de investigación interdisciplinario que combina métodos de la física y la economía. En particular, aplica técnicas desde la física estadística y la dinámica no lineal al estudio de datos económicos y lo hace sin la pretensión de ningún conocimiento *a priori* de los fenómenos económicos (Focardi, 2015, p. 8).

Marcelo Ribeiro se plantea la misma pregunta clave sobre la econofísica:

¿Qué es la econofísica? Si se trata simplemente del uso de métodos físicos para investigar problemas económicos, ¿en qué se diferencia la econofísica, si es que se diferencia de la economía ortodoxa convencional? Si es realmente diferente del pensamiento económico neoclásico dominante, ¿es la econofísica simplemente otro enfoque no dominante o heterodoxo de los problemas económicos? ¿Puede la econofísica contribuir a la comprensión de los fenómenos económicos de una manera diferente a la economía misma, sin importar si esta comprensión proviene de las tradiciones ortodoxas o heterodoxas? (Ribeiro, 2020, p. 3).

Estas preguntas nos llevan a pensar que se podría dar solución a los problemas generados por los fenómenos económicos. Si bien es cierto que la econofísica está más cerca de los sistemas complejos, porque también es interdisciplinaria, su problema principal es su técnica matemática, pues no toma en cuenta la teoría del caos y de control para realizar sus predicciones, y solo esta referenciada en las técnicas de la mecánica cuántica y los procesos estocásticos. Podemos darnos cuenta de que los problemas vienen desde la economía y que los métodos analíticos provienen de la física. Decir que hasta el momento ningún modelo econofísico ha demostrado tener más poder de predicción que un modelo económico estándar, esto es en parte falso, ya que la ley de la inversa del cubo para la distribución de las fluctuaciones de los precios de acciones e índices bursátiles es un ejemplo claro del tema.

Por otro lado, Anirban Chakraborti, Ioane Muni Toke, Marco Patriarca y Frédéric Abergel, consideran que:

En la década de 1940, Majorana se había interesado científicamente por los sistemas financieros y económicos. Escribió un artículo pionero sobre la analogía esencial entre las leyes estadísticas en física y en ciencias sociales [...]. Sin embargo, durante las décadas siguientes, solo unos pocos físicos como Kadanoff (1971) o Montroll y Badger (1974) tuvieron un interés explícito por la investigación en sistemas sociales o económicos. [...] En particular, en economía y finanzas cuantitativas, la investigación en física ha comenzado a ser complementaria a los enfoques más tradicionales, como las finanzas matemáticas (estocásticas) (Chakraborti, Toke, Patriarca y Abergel, 2010, pp. 1-2).

Como podemos notar, no existe ninguna aplicación a los modelos EGDE; lo que se puede entender es que está relacionado con economía y finanzas. Uno de los problemas que ha tenido los modelos EGDE es que no se ha tomado en cuenta el sector financiero en sus modelos, aunque en la actualidad se está poniendo énfasis en esos problemas. Podríamos considerar que los modelos de EGDE tendrían mejor rendimiento en sus predicciones si se toma en cuenta la econofísica con la teoría del caos y el control de sistemas dinámicos no lineales. La econometría tiene una fuerte influencia de la filosofía de Popper mediante el economista Jacob Marschak, quien considera la falsación de la hipótesis como motor de corroboración de una teoría. Dichos esfuerzos fueron seguidos por Tjalling Koopmans, que también pertenecía a la Comisión Cowles. Dichos autores infundieron en la teoría econométrica las ideas de la lógica de la investigación científica y la miseria del historicismo, convirtiéndolas en la panacea del campo económico (Redman, 1995).

Pero, como nos muestra Focardi, la econometría tiene cierta relación con la econofísica:

La econofísica obviamente se superpone a la disciplina más tradicional de la econometría. De hecho, es difícil separar los dos de una manera significativa. La econofísica también se superpone a la economía basada en mercados artificiales formados por muchos agentes que interactúan. Quizás una característica distintiva de la econofísica es su interdisciplinariedad, aunque se puede argumentar razonablemente que cualquier modelo cuantitativo de fenómenos financieros o económicos comparte técnicas con otras disciplinas. Otro rasgo distintivo es su búsqueda de leyes universales; la econometría es más oportunista (Focardi, 2015, p. 8).

En la actualidad, tenemos técnicas estadísticas para la predicción de fenómenos económicos relativamente distintas de la econometría y la econofísica:

Los más exitosos son el método LASSO, cuando delimitamos la suma de valores absolutos de los parámetros, y los métodos EN y CLOT en los que esta suma se combina con la suma de los cuadrados. [...] el éxito empírico de estos métodos mostrando que son los únicos que son invariantes con respecto a las transformaciones naturales, como la escala que corresponde a la selección de una unidad de medida diferente (Thach, Kreinovich y Duc, 2021, p. 37).

Lo interesante de esta técnica es la evidencia empírica que nos brinda dando mejores resultados que los modelos tradicionales de econometría. El problema sería enlazarlo con el modelo basado en agentes y utilizarlo, una vez creado, al algoritmo de cada agente que se está trabajando, y, posteriormente, introducir la teoría del caos y los controles ante fenómenos inesperados. También podría ayudar a replicar mejor los fenómenos económicos bajo el modelo de EGDE.

Finalmente, como tema a discutir tenemos la macroeconometría que sirve de soporte a los modelos EGDE. Además, estudia las simulaciones o cálculos de las consecuencias que podría tener una política fiscal o monetaria. Estos son: a) los ciclos económicos a corto plazo, donde analiza una variable muy importante que es la brecha producto, y b) el crecimiento económico que estudia la evolución del producto bruto interno (PBI) a largo plazo. Su aplicación se da en políticas económicas contracíclicas o procíclicas por parte del Ministerio de Economía y Finanzas (MEF) y el Banco Central de Reserva del Perú (BCRP) de acuerdo con la coyuntura económica; por ejemplo, las fases expansivas grandes generarían inflación. El MEF y el BCRP realizan proyecciones macroeconómicas que ayudan a tomar medidas de política de manera anticipada. El MEF necesita saber qué instrumento de política fiscal es efectiva; por ejemplo, modificando el gasto de gobierno o los impuestos. Para ello, se puede aplicar una metodología denominada los vectores autorregresivos (VAR).

La econometría de series de tiempo son variables que evolucionan en el tiempo. Se utilizan técnicas como descomposición de una variable macroeconómica para saber su ciclo (corto plazo, transitorio) y tendencia (largo plazo, permanente). La macroeconometría utiliza técnicas y metodologías que se usan en estadística e ingeniería, como los filtros H-P, Baxter-King, Christiano-Fitzgerald y filtros de Kalman estado espacio. También usa el análisis univariado y multivariado de series estacionarias y no estacionarias, y modelos estados espacio y de cambios de régimen. El problema fundamental es que estas técnicas son muy restrictivas, pues realizan solo comparaciones entre variables y los impactos que tengan entre ellas. La razón de la no aplicabilidad para predecir fenómenos complejos que emergen de la interacción entre agentes que actúan en la realidad económica hace que la predicción sea muy deficiente y sustancialmente vacía. Al respecto, Aris Spanos en su artículo "Methodology of macroeconometrics" sostiene que "el paradigma DSGE da lugar a modelos estructurales estimados que están, tanto estadísticamente como sustancialmente, mal especificados, lo que arroja evidencia poco confiable que contribuye muy

poco al aprendizaje real de los datos sobre los fenómenos macroeconómicos” (Spanos, 2021, p. 1). Otra metodología usada son los modelos macroeconómicos bayesianos, que usan los datos observados y a partir de ahí se crean las hipótesis. Su problema radica en que los datos observados son válidos para un instante de tiempo determinado, y esos datos, si los observamos bajo el enfoque de los sistemas complejos, serían cambiantes y no emergentes, con lo cual se llega a una predicción que sirve solo para un instante de tiempo, y pasado dicho tiempo, ya no tiene aplicación, pues la información usada ya formó otro sistema que tiene otra interpretación.

Por lo tanto, siguiendo a Aris Spanos, concluimos:

El mayor enemigo de aprender de los datos sobre los fenómenos macroeconómicos no es la ausencia de un marco de modelado empírico alternativo y más coherente, sino la ilusión de que imponer modelos estructurales altamente formales a los datos puede dar lugar a dicho aprendizaje solo porque su construcción y ajuste de curvas dependen de herramientas aparentemente sofisticadas. Lamentablemente, la aplicación de herramientas sofisticadas a un modelo EGDE estadísticamente y sustancialmente mal especificado no hace nada para restaurar la confiabilidad de la evidencia que se deriva de él (Spanos, 2021, p. 1).

Si el problema es modelar ciertos fenómenos económicos, el modelo EGDE, con un alto grado de abstracción, al final usa los datos como medio, no como un fin, y hay que considerar que debemos tener en cuenta que la información en periodos cortos de tiempo cambia y los modelos EGDE también cambiarían; por lo tanto, no replicarían la realidad económica. Un reto importante para la macroeconometría sería tratar los modelos bajo los conceptos de los sistemas complejos, principalmente, el tema de emergencia.

El proyecto Big Data consta de dos problemas fundamentales: a) no tiene un cuerpo científico como base; b) considera que, mientras más información se procese a tiempo real, esto hará que las predicciones se aproximen más a los fenómenos económicos. Podemos tener una cantidad suficiente de datos acumulados en una fracción de segundo, pero el problema está en que los sistemas emergentes cambian y están relacionados entre ellos; por lo tanto, los datos no podrían replicar empíricamente la realidad económica. Los algoritmos genéticos inicialmente fueron utilizados en biología y cumplen con algo muy similar a los sistemas complejos como son los operadores genéticos de cruce



y mutación, pero estos sistemas son de naturaleza estocástica, mientras que la teoría del caos está basada en términos determinísticos.

#### **4. Una posible concepción epistemológica de la predicción en ciencias naturales y sociales**

El problema de la predicción científica ha sido y sigue siendo discutido desde inicios del siglo XX. El principal problema de la predicción es considerar que se puede establecer con exactitud y precisión el futuro. Si tenemos un tiempo  $t$ , el problema es saber que sucederá en  $t+1$ ,  $t+2$ ,  $t+3$ , y así sucesivamente. Considero que allí empieza el problema de la predicción; es decir, si estando en el tiempo  $t$ , cómo podemos estar seguros de llegar a  $t+1$  o si es el tiempo  $t+2$  o  $t+k$ . Podemos considerar que la causalidad podría ser una solución. A es causa de B. La inducción y la deducción podrían darnos pistas a una posible solución de este problema. La inducción ha sido criticada por Popper y la deducción es la que muchos científicos naturales como sociales utilizan al momento de dar pronósticos a futuro. En economía se utilizan modelos económicos-matemáticos como la teoría del consumidor, que predice tu consumo, ahorro e inversión en el futuro. En situaciones de emergencia eso no ocurre, porque si en un momento determinado  $t$  existe un máximo, en otro momento  $t+1$  ya no es un máximo, sino que puede ser mínimo, y el momento  $t+2$ , lo que sucedía en  $t+1$  o en  $t$ , podría considerarse como un comportamiento no racional. Muchas cosas nuevas que surgen de la interacción de agentes en un tiempo  $t$ , queremos explicarlos en un tiempo  $t+1$ , pero podría ocurrir que estamos en un tiempo  $t+k$ , cuando necesitamos la información de lo predicho en un tiempo  $t+k-j$ .

Al querer predecir lo que podría suceder en el futuro estamos cayendo en lo que denominó “predicción científica miope”.

Supongamos que tenemos un animal que solo percibe la naturaleza en dos dimensiones, es decir, el plano, solo conoce la izquierda y la derecha, y luego de un periodo largo de evolución conoce lo que es adelante y atrás, y con ello vive suficientemente en la naturaleza. Quiere saber cómo podría alimentarse; si su alimento está a su izquierda, lo cazará en el periodo ( $t$ ) y sobrevivirá por lo menos un día más ( $t+1$ ), por lo que hay un atisbo de predicción que es la sobrevivencia. Pero esto no es causalidad; el hecho de cazar y luego sobrevivir no se debe analizar como un concepto de causa y efecto en sentido estático. Según Bunge (1997), existe un triple significado de la causalidad: causación, principio causal y determinismo causal. Considero que en este caso hay una

causalidad dinámica (si tenemos una causa  $A(t)$  podría ocurrir un efecto  $B(-t+k)$ , notamos que no es inmediato, sino tendríamos que esperar  $k$  periodos para que ocurran determinados fenómenos, tanto naturales como sociales, y principalmente, económicos), pero esto tiene problemas en lo que denomino causalidad caótica (si tenemos una causa  $X(t)$  podríamos esperar un efecto  $B_i(t \pm k)$ , donde  $i=1,2,3,\dots n$  e indica los  $n$  efectos que se podrían dar y  $t \pm k$  podría considerarse como los efectos que se podrían repetir de lo que ya había sucedido en periodos anteriores; pero estas cuestiones de hechos en la realidad natural o social no han sido tratados de esta manera). Este animal podría sobrevivir sin cazar hasta un tiempo determinado o podría darse el caso de que guarde su alimento, ya sea enterrándolo o de otra manera para comer después, y con eso, en la causa no solo estaría el acto de cazar, sino otros fenómenos emergentes que previamente no han estado en nuestro análisis racional.

Si el animal en cuestión no encuentra alimentos tan solo con moverse en un plano (de solo dos dimensiones), entonces la predicción sería que este animal morirá o que, según Darwin, se extinguirá, porque no está apto para la sobrevivencia. Creo que no se podría inferir de esa manera, pues existe una dimensión más que nuestro animal desconoce, ya que los alimentos están arriba de él o debajo del mismo. Nuestro animal no conoce el espacio en tres dimensiones. Por lo tanto, este sería el problema epistemológico de la predicción.

A los seres humanos nos pasaría lo mismo, pues solo aprendemos y conocemos en tres dimensiones, a lo sumo en cuatro dimensiones incluyendo al tiempo. Pero las cuestiones de predicción tendrían que extenderse en nuestro análisis en  $n$  dimensiones (en general a infinitas dimensiones en espacios euclidianos y no euclidianos), y así tendríamos una mejor perspectiva del futuro.

Nuestro análisis anterior nos lleva a la siguiente pregunta: ¿es la predicción una prueba científica? Según Wenceslao González, se puede considerar lo siguiente:

La predicción podría ser una prueba, pero no la prueba única de una ciencia. Así, la predicción es un requisito de la ciencia en general (y, por tanto, de la economía en tanto que ciencia), pero no es una característica intrínseca de la ciencia misma.

[...] la predicción es un demarcador débil: es un factor que puede garantizar la naturaleza científica del lenguaje, estructura,

conocimiento, método, [...] Si la predicción fuera un demarcador fuerte, las “barreras” reales entre ciencia y no ciencia deberían moverse para excluir posiciones generalmente consideradas como científicas (como la teoría de la evolución por selección natural, que ha sido utilizada en la gran lista de evolucionismos posteriores, presente en casi cualquier ciencia social) (González, 2015, p. 20).

Estamos de acuerdo con González en que la predicción solo es una condición necesaria, pero no suficiente, pero mientras no entendamos bien cuáles son los problemas epistemológicos de la predicción (como hemos mostrado en los párrafos anteriores), seguiremos considerando que no es del todo importante. Mientras no resolvamos el “problema de las dimensiones epistemológicas”, seguiremos considerando a la predicción como uno de los problemas más importantes de la ciencia.

Por último, según la ciencia cognitiva y los enfoques neurocientíficos para el procesamiento predictivo tenemos una posible respuesta a nuestro problema mente-cerebro y la predicción:

El enfoque de PP ve al cerebro como un motor de predicción: el cerebro combina las señales sensoriales de la realidad con sus expectativas o creencias previas sobre la forma en que el mundo es para formar su mejor conjetura de qué causó esas señales [...]. Hay propuestas aproximadas de cómo el cerebro puede implementar PP [...] se asume que el cerebro no percibe el sonido ni la luz: lo que percibimos es su mejor suposición de lo que hay en el mundo (Mendonça, Curado y Gouveia, 2021, p. 106).

Esto nos lleva a ampliar nuestro proceso de conocimiento a múltiples dimensiones que todavía, en este caso, el cerebro no logra comprender. Estamos tratando un tema como la predicción sin tener en cuenta ciertas limitaciones que tiene el cerebro y sus procesos. Entonces, ¿cómo podemos obtener buenas predicciones si no conocemos todos los procesos de nuestro cerebro? Se asume que la mente está fuera de nosotros como mecanismo para ampliar y crear nuevas ideas, pero en la actualidad todavía no encontramos el puente que enlace la mente con el cerebro. Si se lograra, entonces las predicciones serían más certeras y podríamos avanzar en el estudio de todos los fenómenos tanto naturales como sociales de forma unificada, y no solo eso, sino que la interacción que se generaría entre lo natural y lo social abriría nuevas luces de cómo entender los fenómenos naturales y sociales como sistemas complejos.

## 5. Popper, Kuhn y Lakatos: la cuestión de la predicción de los modelos EGDE en economía

Quien tuvo mayor influencia en la metodología de la economía es Popper, aunque él considera en su libro *La miseria del historicismo* que “la idea de que una predicción puede influir sobre el suceso predicho es muy antigua. [...] razón que me hace sugerir el nombre de «Efecto de Edipo» para la influencia de la predicción sobre el suceso predicho” (Popper, 2006, p. 27).

Es cierto que el “efecto de Edipo” se puede manifestar en alguna situación de los fenómenos económicos y sus modelos bajo el enfoque de los sistemas complejos, sobre todo porque dicho efecto podría considerarse como un tipo de emergencia que podría ocurrir en la realidad económica. Pero esto no invalida que, en economía, no pueda hablarse por completo de predicción. Si tomamos otros enfoques, como los sistemas complejos, podemos notar que el efecto Edipo de Popper se disuelve y se resuelve.

Popper nos dice que hay una especie de profecía versus ingeniería social. La primera manifiesta que muchos economistas, incluyendo a Marx, consideran que es posible determinar el futuro bajo ciertas condiciones, cuestión con la que no está de acuerdo Popper. En cambio, la ingeniería social, tomando en cuenta la econometría como mecanismo de predicción, es aceptado hasta ahora en los modelos tradicionales de la Nueva Síntesis Neoclásica (NSN) y los modelos EGDE. Inicialmente, las ideas de Popper influyeron en la econometría. Al conocer a Jacob Marschak, discutió el desarrollo de la econometría formulando predicciones falsables que podrían conducir a teorías generales falsables (Redman, 1995).

Con respecto a Kuhn tenemos lo siguiente:

Los paradigmas proporcionan a todos los fenómenos, excepto las anomalías, un lugar determinado por la teoría en el campo de visión de los científicos. Pero si se adelantan nuevas teorías para resolver anomalías en la relación entre una teoría existente y la naturaleza, la nueva teoría que tenga éxito deberá permitir ciertas predicciones que sean diferentes de las derivadas de su predecesora (Kuhn, 1994, p. 157).

Este análisis de Kuhn es la piedra fundamental de algunas teorías económicas como la NSN. En el caso de la crisis de 2008 en Estados Unidos, muchas teorías, dentro de ellas los modelos EGDE, creyeron que podían predecir ciertos

aspectos de una posible crisis tomando como referencia el Crack de 1929. Pero introdujeron la teoría bayesiana para tratar de resolver ciertas anomalías que surgieron en el quehacer científico. Como notamos anteriormente, la predicción fue diferente a lo mostrado por la evidencia empírica de la crisis de 2008 en Estados Unidos.

Aunque se puede confundir el análisis sobre Kuhn como un mero instrumentalismo, Joseph Agassi manifiesta lo siguiente:

El caso paradigmático es el recurso al instrumentalismo: a los científicos no les gusta la visión instrumentalista de las teorías como mera *façon de parler*: son demasiado curiosos para admitir que la ciencia es meramente un instrumento de predicción. [...] En cuanto a Kuhn, no era instrumentalista, pero sí utilizó una idea instrumentalista, e incluso de manera centralizada. Pierre Duhem dijo, dado que cuando entendemos una teoría científica literalmente es refutable y dado que la ciencia es demostrable, es mejor vaciar las teorías de su contenido y verlas como simples instrumentos de predicción (Agassi, 2014, p. 101).

Con respecto a Lakatos, sobre la predicción y el uso y abuso que se hace de las ciencias naturales aplicadas a las ciencias sociales, se sostiene lo siguiente:

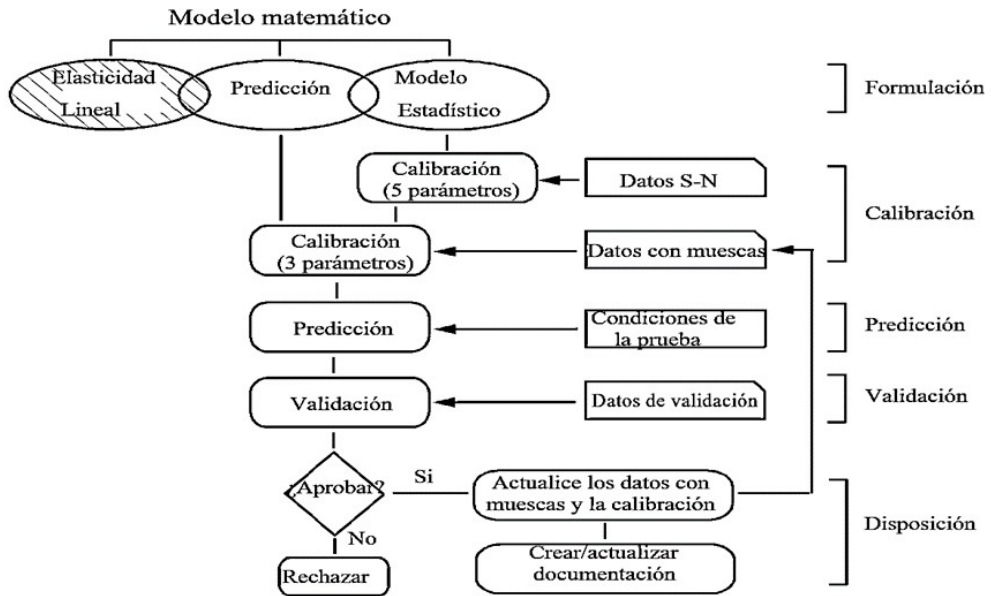
En un programa de investigación científica, como definió el término Lakatos [...], existen teoremas y supuestos “fundamentales” generalmente aceptados que no están abiertos a la investigación. Además, existen hipótesis auxiliares que pueden modificarse o abandonarse para ajustarse a la evidencia empírica disponible (Szabó y Babuska, 2021, p. 3).

Uno de los problemas fundamentales de los modelos EGDE son sus modelos matemáticos aceptados de manera absoluta. Los hacedores de política económica monetaria usan los datos como evidencia empírica para que el modelo replique los fenómenos económicos. Se usa el programa Dynare que se instala en Matlab como un laboratorio computacional. Como podemos notar, esto quita robustez al grado de predicción de los modelos aplicados a la realidad económica, porque los fenómenos de emergencia dentro de la actividad económica podrían dar muestras de nuevas acciones que no toman en cuenta los modelos que se basan en la metodología de los programas de investigación científica (MPIC).

Los modelos EGDE toman como referencia un modelo matemático que “tiene tres partes: la primera parte, en la terminología de MPIC, que incorpora los supuestos básicos; la segunda y tercera parte incorporan las hipótesis auxiliares” (Szabó y Babuska, 2021). La metodología económica, en general, se ajusta al esquema de Barna Szabó e Ivo Babuska (figura 1).

**Figura 1**

*Diagrama de flujo de la metodología actual de las ciencias naturales (física)*



Nota. Este gráfico representa los pasos que deben seguir las ciencias físicas y se toma como referencia en la metodología de las ciencias económicas. Tomado de Szabó y Babushka, 2021, p. 4.

Este es el desarrollo esquemático que siguen los modelos EGDE en la actualidad. Con respecto a la predicción, “al introducir nuevos datos fuera de los lineamientos de la calibración se prueba el poder predictivo del modelo, pero si se introduce el valor de los nuevos datos aumenta la confianza de los parámetros calibrados” (Szabó y Babushka, 2021).

Otro problema que se podría encontrar en los modelos EGDE es el célebre ejemplo de Hesslow utilizado por Cartwright, sobre el que se puede afirmar lo siguiente:

En este ejemplo una estructura causal no se manifiesta en correlación estadística alguna, lo que impide la aplicación del principio de causa común. Por un lado, la ingestión de la píldora causa la presencia de sustancias químicas en el cuerpo humano que aumentan la probabilidad de sufrir trombosis cerebral; por otro lado, la píldora anula la posibilidad de embarazo, lo que a su vez disminuye la probabilidad de trombosis, puesto que durante el embarazo también se generan sustancias que elevan la probabilidad de trombosis (García-Bermejo, 2012, p. 389).

Se aplica una política monetaria expansiva con la finalidad de no caer en una recesión, pero eso, a su vez, genera inflación, y además de ello juega la naturaleza, es decir, el comportamiento no racional de los agentes económicos. Las tres situaciones conducirían a una crisis económica, sobre todo, porque se desconoce o no se toma en cuenta en el modelo los “espíritus animales” perniciosos de los ofertantes.

Por otra parte, Wenceslao J. González manifiesta que:

La economía aplicada también otorga especial relevancia a la tarea evaluativa de la predicción. Clive Granger reconoce la importancia metodológica de la predicción en el ámbito real de la economía: “la predicción juega un papel importante en el tema de la evaluación de modelos” (2012, p. 315). Considera que la predicción debe formarse a partir de un modelo teórico, que esté conectado a la toma de decisiones real, con el fin de extraer implicaciones sobre el comportamiento de la economía (Granger, 2012, pp. 312 y 314). Además, la posición evaluativa de las predicciones económicas repercute en la aplicación de esta ciencia (González, 2015, p. 285).

Según Robert Northcott, existe todavía un problema entre predicción y acomodación en economía. La predicción todavía tiene dificultades en economía. Normalmente, hay muchas formas de explicar algún acontecimiento dado, pero si no hay investigaciones complementarias particulares del problema en cuestión, los éxitos de la predicción son necesarios para reafirmar los modelos y utilizarlos en las políticas económicas del gobierno; por lo tanto, la predicción debe ser necesaria con una frecuencia incómoda (Northcott, 2018).

Finalmente, considero que, por el momento, la predicción es una condición necesaria, pero no suficiente para la explicación final de los resultados que



existen en la “realidad” económica. Es importante que los aspectos empíricos y abstractos tengan el mismo peso o rango dentro de los modelos económicos. Es decir, que los modelos partan de la minería de datos y se creen algoritmos de conducta de cada evento o fenómeno y esto pueda generalizarse en un modelo teórico y abstracto de la realidad, pero lo más importante, es que antes de observar los datos tengamos, en la relación mente-cerebro, las teorías o el arte de crear modelos que puedan corresponderse con la realidad, incluyendo abstracciones que provengan de otras ciencias. Por ejemplo, en matemáticas, lo propuesto por Roger Penrose con el famoso “triángulo de Penrose”, que son generadas con las geometrías imposibles del artista plástico E. C. Escher.

## 6. Conclusiones

De manera breve, sostenemos las siguientes conclusiones:

- Hay que tener en cuenta que, para realizar simulaciones de los modelos EGDE, primero tendríamos que generar algoritmos que obtienen clústeres de segmentos de trayectorias de manera dinámica para incorporarlos en los modelos EGDE.
- La pobreza debe ser tratada como sistema complejo, no con modelos o situaciones aisladas como los mostrados por Esther Duflo y Abhijit Banerjee. Además, los modelos EGDE no están en una base firme con respecto a los datos que usan y la forma cómo se usan, de manera restrictiva, basados solo en la estadística matemática.
- La macroeconometría bajo enfoques bayesianos y no bayesianos, además de la econofísica, no toman en cuenta el problema de la “teoría de la cognición de codificación predictiva” o procesamiento predictivo.
- Muchos modelos y teorías de la predicción caen en lo que llamo “predicción científica miope”. Es decir, tratan solo los problemas de los fenómenos económicos en  $n$  dimensiones (normalmente para  $n=1,2,3,4$ ). Una posible solución sería extender el ámbito a un sistema complejo de infinitas dimensiones.
- Según la MPIC de Lakatos, un programa de investigación es progresivo si cada cambio de problema mejora el rendimiento predictivo del modelo, por lo tanto, los modelos deben tener un proceso evolutivo. Considero a esto un modelo MPIC ingenuo, porque no incorpora los problemas de la teoría de la cognición de codificación predictiva ni los sistemas complejos.

## Notas

- 1 Esta investigación conforma un resumen del segundo capítulo de mi proyecto de tesis *El modelo económico de equilibrio general dinámico y estocástico: una crítica desde la epistemología*, para la maestría en filosofía con mención en epistemología.
- 2 Basado en el modelo Arrow-Debreu.
- 3 Alcances y limitaciones en la relación *mente-cerebro*. Sobre la naturaleza mental existen tres teorías: reduccionismo: intenta reducir los procesos mentales al cerebro; funcionalismo: para Dennett, la mente es lo que hace el cerebro; fenomenología: niegan que la mente se reduzca al cerebro (Maslin, 2009).
- 4 Las variables se trabajan en tiempo continuo son deterministas, cumplen ciertas regularidades bajo ciertas condiciones de espacio y tiempo, son dinámicas, y buscan explicar todos los fenómenos de la realidad física.
- 5 Estudia la unión entre la teoría macroeconómica y la econometría de series de tiempo.
- 6 Es la diferencia porcentual entre el PBI (lo que está produciendo) y el PBI potencial (lo que podría producir).
- 7 Aquí ya se encuentra el germen de la predicción en economía que trataremos en el siguiente tema.
- 8 Es la administración de grandes volúmenes de datos que se procesan en corto tiempo y a partir de ello se puede tomar decisiones más certeras. Big Data ha dado cabida a la llamada ciencia de datos. Aunque “Big Data no trata solo de grandes volúmenes de datos, sino que incluye otras dimensiones significativas en el tratamiento de datos, como son la variedad, velocidad y veracidad” (Hernández-Leal, Duque-Méndez y Julián Moreno-Cadavid, 2017, p. 22).
- 9 Si los problemas son complejos, entonces se definen algoritmos genéticos con métodos de búsqueda estocásticos que nos conduzcan a encontrar soluciones óptimas. Utilizando datos del mismo problema como guía de búsqueda, los algoritmos genéticos están dentro del campo de análisis de los algoritmos evolutivos (Hernández-Leal, Duque-Méndez y Julián Moreno-Cadavid, 2017).
- 10 Este análisis se hace solo en el caso de los sistemas complejos determinísticos. Si queremos ampliar a sistemas complejos estocásticos, podríamos generar nuevas *emergencias*, es decir, subemergencias o cuasi-emergencias.
- 11 Denominado “teoría de la cognición de codificación predictiva” o procesamiento predictivo (Mendonça, Curado y Gouveia, 2021).

- 12 Varios métodos de acomodación son comunes en economía. Entre ellos, se encuentran los análisis de regresión que calibran retrospectivamente un modelo o que prueban el grado de ajuste de un modelo con los datos (Northcott, 2018).

## Referencias bibliográficas

- Abhyankar, S. (1969). *Resolution of singularities of algebraic surfaces*. Oxford University Press.
- Agassi, J. (2014). *Popper and his popular critics: Thomas Kuhn, Paul Feyerabend and Imre Lakatos*. Springer.
- Banerjee, A. y Duflo, E. (2011). *Poor economics. A radical rethinking of the way to fight global poverty*. Public Affairs.
- Bunge, M. (1997). *Causalidad: El principio de causalidad en la ciencia moderna*. Editorial Sudamericana.
- Cabrera Crot, L. E. (2016). *Búsqueda dinámica de patrones sobre trayectorias*. [Tesis de magister en Ciencias de la Computación, Universidad del Bío-Bío]. [http://repobib.ubiobio.cl/jspui/bitstream/123456789/1765/1/Cabrera\\_Crot\\_Luis\\_Emilio-.pdf](http://repobib.ubiobio.cl/jspui/bitstream/123456789/1765/1/Cabrera_Crot_Luis_Emilio-.pdf)
- Chakraborti, A., Toke, I, Patriarca, M. y Abergel, F. (2010). Econophysics: Empirical facts and agent-based models. *Quantitative Finance*, 11, 1013-1041. <https://arxiv.org/abs/0909.1974>
- Focardi, S. M. (2015). Is economics an empirical science? If not, can it become one? *Frontiers in Applied Mathematics and Statistics*, 1. <https://doi.org/10.3389/fams.2015.00007>
- García-Bermejo, J. C. (2012). *Sobre la economía y sus métodos*. Editorial Trota.
- González, W. (2015). *Philosophico-methodological analysis of prediction and its role in economics*. Springer.
- Harsanyi, J. (1967). Games with incomplete information played by “Bayesian” Players, I-III Part I. The Basic Model. *Management Science*, 14(3). <https://doi.org/10.1287/mnsc.14.3.159>
- Hernández-Leal, E., Duque-Méndez, N. y Moreno-Cadavid, J. (2017). *Big Data: una exploración de investigaciones, tecnologías y casos de aplicación*. *Tecnológicas*, 20(39). <http://www.scielo.org.co/pdf/teclo/v20n39/v20n39a02.pdf>
- Hironaka, H. (1964). Resolution of singularities of an algebraic variety over a field of characteristic zero. *Annals of Mathematics*, 79(2), 205-326. <https://doi.org/10.2307/1970547>

- Jaffé, K. (2008). ¿Qué es la ciencia? Una visión interdisciplinaria. Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Johansson, L.-G. (2021). *Empiricism and Philosophy of Physics*. Springer.
- Kuhn, T. (1994). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Maslin, T., (2009). *Introdução à filosofia da mente*. (2.<sup>a</sup> ed.). Artmed.
- Northcott, R. (2018). Prediction versus accommodation in economics. *Journal of Economic Methodology*. <https://philarchive.org/archive/NORPVA>
- Mendonça, D., Curado, M. y Gouveia, S. (2021). *The philosophy and science of predictive processing*. Bloomsbury Academic.
- Popper, K. (2006). *La miseria del historicismo*. Alianza Editorial.
- Redman, D. (1995). La teoría de la ciencia de Karl Popper: auge y caída de la ingeniería social. *Cuadernos de Economía*, 14(23).
- Ribeiro, M. (2020). *Income distribution dynamics of economic systems: An econophysical approach*. Cambridge University Press.
- Selten, R. (1965). Spieltheoretische Behandlung eines Oligopolmodells mit Nachfragerträglichkeit. *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft*, 121(4), 667-689. <http://www.jstor.org/stable/40748908>
- Spanos, A. (2021). Methodology of macroeconometrics. *Economics and finance*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190625979.013.175>
- Szabó, B. y Babushka, I. (2021). Methodology of model development in the applied sciences. *Journal of Computational and Applied Mechanics*. <https://www.researchgate.net/publication/351005554>
- Thach, N., Kreinovich, V. y Trung, N. (2021). *Data science for financial econometrics*. Springer.

## **Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2021**

### *Women/Movies: Bolivia 1960-2021*

**Mary Carmen Molina Ergueta y Luis Sergio Zapata Pinto**

Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México

srgzapata@gmail.com

mcmolinaergueta@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1983-4243>

#### **Resumen**

La investigación colectiva “Cine/Mujeres: Bolivia 1960-2020” trabajó cuatro espacios en el campo cultural cinematográfico-audiovisual en Bolivia: 1) cineclubismo y cinefilia 60/80; 2) Ukamau (Grupo y Productora Ltda.), colectivos de producción y realizadorxs vinculadxs; 3) video boliviano (foco en la ciudad de La Paz); y 4) fin de siglo XX y dos décadas del XXI. La investigación optó por una estrategia de difusión de resultados y hallazgos novedosos en el medio boliviano, pues realizó una exposición museográfica, publicación de libros, conversatorios y un ciclo de películas dirigidas por mujeres bolivianas. La investigación pretende aportar en la construcción de nuevos abordajes sobre la historia cultural y los estudios cinematográficos y audiovisuales en Bolivia.

**Palabras clave:** cine, mujeres, audiovisual boliviano, historia, exposición

#### **Abstract**

The collective investigation “Cinema/Women: Bolivia 1960-2020” worked four spaces in the cinematographic-audiovisual cultural field in Bolivia. 1) Cineclubism and cinephilia 60/80; 2) Ukamau (Group and Producer Ltda.), production collectives and linked filmmakers; 3) Bolivian video (focus on the city of La Paz); and 4) End of the 20th century and two decades of the 21st. It opted for a new strategy for the dissemination of results and findings in the Bolivian milieu, since it carried out a museographic exhibition, book publication, talks and a cycle of films directed by Bolivian women. The research aims to contribute to the construction of new approaches to cultural history and film and audiovisual studies in Bolivia.

**Keywords:** cinema, women, Bolivian audiovisual, history, exposure.

**Fecha de envío:** 12/09/22      **Fecha de aceptación:** 13/12/22

## Coordenadas y procesos de la investigación-acción

### La propuesta de investigación

“Las mujeres, en la tarea de una valoración de nuestro trabajo, de autovalorar nuestra temática y ante la discriminación que se manifiesta en lo cotidiano, proponemos...”. Así comienza el “Manifiesto de las videastas bolivianas”, firmado el 1 de junio de 1989 por 12 realizadoras: Eva Urquidi, Cecilia Quiroga, Carmen Guarachi, Raquel Romero, Liliana de la Quintana, Catalina Delgado, María Teresa Flores, María Eugenia Muñoz, Gabriela Ávila, Esperanza Pinto, Beatriz Mena y Patricia Flores. Este documento fue publicado en una de las pocas revistas de cine editadas en Bolivia: *Imagen*, instrumento de difusión del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, con 11 números de vida durante seis años (1986-1991). Desconocido, olvidado o menospreciado por el relato oficial de la historia del cine boliviano, el “Manifiesto” reapareció en escena en 2017, en un artículo de la investigadora argentina María Aimaretti, titulado “El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos”. La autora hace una síntesis y análisis de las demandas alojadas en el manifiesto y su contexto:

Las prácticas en la gestión institucional a nivel nacional y regional, la realización audiovisual, así como la elaboración y socialización de las reflexiones con perspectiva de género revisadas, vuelven comprensible la concreción el 1 de junio de 1989 —poco antes del Encuentro Latinoamericano de Videastas en Cochabamba— del manifiesto de las videastas bolivianas al que suscriben 12 mujeres del medio en pos de: la valoración de su trabajo audiovisual, la ponderación de la temática femenina, la lucha contra la discriminación, la validez de un subagrupamiento dentro del movimiento local y regional, la divulgación de las labores y filmografías femeninas, la realización de talleres de capacitación, y la canalización de recursos económicos. Pedían también la apertura de una categoría especial en el concurso nacional Cóndor de

Plata y la legítima remuneración por el trabajo realizado a fin de consolidar la profesionalización (2017, p. 22).

A la luz de este dato, hacia 2019, nos preguntamos acerca del video boliviano, de las mujeres protagonistas de este fenómeno en las décadas de 1980 y 1990, de las formas en las que produjeron y se organizaron, de otras mujeres en el cine, antes y después de este documento extrañamente ignorado. Nos preguntamos también acerca de cómo opera el enfoque y cuáles son las estrategias de legitimación sociocultural que emplea el discurso de la historia hegemónica. Nombres de varones desfilan con pausa y detalle por las páginas de las historias del cine de boliviano, pero se ven a la sombra y se cuentan con los dedos de una mano las mujeres mencionadas en estos mismos volúmenes. ¿Quiénes precedieron a las 12 firmantes del “Manifiesto de las videoastas bolivianas” de 1989? ¿Qué datos, nombres y títulos de películas otorga la historia escrita? ¿Cuáles olvida?

Revisando estos volúmenes, entra en diálogo con el documento de realizadoras de 1989 el dato de la primera película boliviana dirigida por una mujer en Bolivia: *Warmi* de Danielle Caillet, cortometraje en 16 mm presentado en Bolivia y en festivales internacionales en 1980. En *La aventura del cine boliviano*, Carlos Mesa presenta en un apartado a Caillet y a Raquel Romero, y apunta: “Si bien es cierto que la participación de la mujer en el cine boliviano ha empezado a crecer en los años 80, la desproporción entre hombres y mujeres cineastas es abrumadora. Varias mujeres han incursionado en el cine en estos años en trabajos importantes y de responsabilidad, pero son pocas las que han logrado hacer realizaciones propias. Las únicas dos cineastas con obra propia hasta hoy son Danielle Caillet y Raquel Romero, ambas surgidas del seno de Ukamau” (1985, p. 90). La presentación que realiza Mesa confirma algunos de los lineamientos que configuran su relato histórico: el rol de dirección y en solitario es aquel que se privilegia para hablar de cine boliviano. En relación con esta valoración vertical del rol de autoría-dirección, la contextualización que señala la desproporción cuantitativa entre mujeres y hombres a pesar de un incremento reciente de las primeras, además de la mención del espacio en el que comienzan a trabajar Caillet y Romero, parecen contradictoria y no tienen en cuenta la diversidad de roles, además de la dirección, que mujeres y hombres ejercen en la producción de una película. Surgen, entonces, más preguntas: si las mujeres estaban ahí pero no dirigían, ¿qué hacían? ¿Cómo y con quiénes? ¿En qué contextos?



Con estas y otras preguntas, comenzamos a articular las primeras ideas para configurar un proyecto de investigación que pueda dar cuenta de la participación y los aportes de las mujeres en el cine boliviano, respondiendo crítica y activamente a estos vacíos de la historia oficial, poniendo en obra enfoques y metodologías que también puedan discutir con el discurso hegemónico. Es así que, con la complicidad y el apoyo del Centro Cultural de España en La Paz, en septiembre de 2019, en el marco del Festival de Cine Radical, lanzamos la convocatoria para la conformación de un equipo para realizar una investigación-acción, es decir, un proceso que combine procesos de investigación con estrategias de incidencia para la transformación de un contexto; en este caso, el campo cultural cinematográfico en Bolivia y las formas en las que este configura y modela a sus sujetos.

El equipo, conformado por Denisse Calle Conde, Lourdes Carol Choque Condori, Ignacio Alexandro Fernández Mansilla, María Ángela Huanca López, José Alejandro Mendoza Cortez, Adriana Montenegro Oporto y Cecilia Peñaranda del Carpio, comenzó a trabajar en febrero de 2020, a partir de unas primeras líneas propuestas, que fueron completando sus alcances durante el proceso investigativo. El periodo de trabajo en colectivo se desarrolló hasta noviembre de 2020: la llegada a Bolivia del covid-19 (en marzo), la pandemia, la cuarentena y la serie de restricciones articuladas transformaron algunas de las metodologías inicialmente planteadas y limitaron el acceso a fuentes de información, aunque, indudablemente, la “virtualización” general de las interacciones y encuentros posibilitó diálogos y entrevistas que hubiera sido difícil concretar de manera presencial. En medio de la pandemia, la investigación-acción se llevó a cabo: el compromiso del equipo de investigación posibilitó el desarrollo, la continuidad y el nuevo rumbo de las actividades diversas de investigación y difusión de resultados parciales.

La identificación y configuración del objeto-problema, las hipótesis de trabajo y las acciones de solución planteadas fueron mutando, alrededor de un objetivo que fue concretando sus alcances: recuperar, articular y visibilizar en el campo cultural, con una mirada crítica al relato de la historia hegemónica del cine boliviano, los aportes y las participaciones diversas de las mujeres a lo largo de las seis últimas décadas. A continuación, compartimos la estructura de trabajo: las líneas temáticas de la investigación, así como las metodologías investigativas y las acciones estratégicas de difusión. Las primeras anclan en un recuento cronológico o línea de tiempo de 1963 a 2021, que constituye la organización

de la exposición museográfica, el resultado principal del proyecto Mujeres/Cine. Las metodologías y acciones del proceso encarnan directamente en los resultados de la investigación, sus formatos y dispositivos de presentación: la referida exposición museográfica, una muestra de películas dirigidas por mujeres y un ciclo de encuentros virtuales con mujeres en diferentes áreas del cine y el audiovisual en Bolivia. El presente volumen contiene la memoria de la exposición museográfica, desarrollada en el Centro Cultural de España en La Paz del 10 de abril al 29 de mayo de 2021.

### **Líneas temáticas de investigación**

La investigación-acción abordó seis líneas temáticas, desarrolladas en el periodo de 1960 a 2020. La delimitación y configuración de estas líneas obedeció a una propuesta por la coordinación del proyecto y afinada por el equipo de investigadorxs en el curso de la iniciativa. Con el fin de enriquecer y matizar la historia del cine boliviano y de las mujeres en la cultura y el campo cultural del cine y el audiovisual en el país, se trabajaron los siguientes espacios:

#### **1. Cineclubismo y cinefilia 60/80**

Iniciativas y proyectos entre 1960 y 1980, anclados en la creación de una cultura cinéfila a partir de herramientas de mediación como el cineclub y diferentes modalidades de promoción y exhibición, como festivales o concursos. Espacios de encuentro, circulación y construcción de miradas críticas sobre el cine y la sociedad, donde trabajaron y se formaron varixs trabajadorxs del cine y el audiovisual boliviano, y destacaron mujeres gestoras y promotoras culturales al interior de diversas instituciones o proyectos.

El cineclubismo —como una práctica vinculada con la promoción, intercambio, discusión y reflexión en torno una película— es un ejercicio vinculado con la cinefilia desde el tiempo del Instituto Cinematográfico Boliviano, en la década de 1950. Estas prácticas tienen una larga trayectoria de desarrollo en el país y se enmarcan en las características que señala Renzo Cotta de plantear un debate público sobre películas (cine-fórum), promocionar el cine-arte o películas de difícil acceso, y capacitar al público a fin de generar diálogos con realizadores y permitir el encuentro entre jóvenes que a la postre se dedicarían al cine (1977, p. 10).

En ese contexto los cineclubes tuvieron un rol importante en la acogida, reunión y proyección de jóvenes realizadores. La cantidad de cineclubes activos la

segunda mitad del siglo XX es imprecisa, pues fueron fomentados por distintas instituciones con periodicidad inconstante y, en la mayoría de los casos, se extravió la escasa promoción escrita que produjeron, por lo cual se extingue el material con el cual tejer la memoria.

Para 1970 Amalia de Gallardo, quien escribió crítica de cine la década precedente, publicó *Iniciación cinematográfica*, manual para la enseñanza de cine en los ciclos medio e intermedio en la educación boliviana. Esta es la primera expresión sistematizada para la educación del proceso cinematográfico. *Iniciación cinematográfica* es un texto pionero en la bibliografía boliviana que reconoce y demanda atención institucional sobre el cine, no como un medio productivo generador de fuentes de empleo, o como bien patrimonial, sino como elemento fundamental en los procesos de enseñanza aprendizaje. Por ello, este documento pretende sentar las bases para la educación de cine en la escuela en Bolivia. Este documento fue aprobado como texto oficial sancionado con la Resolución Ministerial 1799 bajo la gestión de Mariano Baptista en agosto de 1970.

Fue desde el cineclubismo y la cinefilia en la figura de Amalia de Gallardo, Luis Espinal, Renzo Cotta, entre otros, que se promueve la producción de documentos informativos, didácticos y pedagógicos reunidos en la colección *Cuadernos de cine*. Fue desde 1972 y hasta la década de 1980 que estos cuadernos se publicaron y tuvieron distintas ediciones. Hasta la fecha, esta es una colección ineludible para pensar el cine producido en Bolivia como producción cultural y producción de conocimiento.

A estos procesos de formación se articula la creación en julio de 1976 de la Cinemateca Boliviana. El trabajo aunado de Amalia de Gallardo, desde la Dirección de Espectáculos de la Alcaldía de La Paz, junto a Carlos Mesa y Pedro Susz y con el apoyo de Mario Mercado y el padre Renzo Cotta, echó a andar la Fundación Cinemateca de La Paz, luego denominada Fundación Cinemateca Boliviana.

El cineclubismo, como fuente de consulta y pilar de nuestra cinematografía con el cineclub Luminaria, se consolidó como un espacio de formación de públicos y, a la vez, como un lugar de encuentro de una nueva generación de cineastas, que en los años posteriores serán protagonistas de la cinematografía producida en Bolivia.

También se debe observar y reconocer este espacio cultural, el cineclub, como lugar germinal para futuros proyectos culturales, pues con los años y hasta el

siglo XXI, animadores, organizadores y difusores de los distintos cineclubes lideraron proyectos culturales en el país.

## **2. Ukamau (Grupo y Productora Ltda.), colectivos de producción y realizadorxs vinculadxs**

Colectivos de producción audiovisual diferentes, articulados por sus protagonistas en la década de 1960 y que trabajaron desde visiones en disenso y diálogo, principalmente en los 60 y 80. A través de sus planteamientos éticos y estéticos, marcaron rupturas y encarnaron caminos fundamentales para la historia del cine boliviano. A su vez, fueron espacios de desarrollo creativo y formativo de generaciones de cineastas bolivianxs que luego crearon y produjeron con otras empresas y modalidades, además de mujeres de diversa y rica vocación política-social, cultural y artística en la segunda mitad del siglo XX.

En investigaciones recientes, el Grupo Ukamau, fenómeno ineludible de la producción cinematográfica y cultural en Bolivia, es abordado desde la interrogante sobre la noción de “grupo” en tanto modo y “forma de producción”, y también como “posicionamiento político” (Aimaretti y Seguí, 2019, p. 8), en las distintas coyunturas políticas que vivió Bolivia desde los 60 hasta el presente. Es precisamente la trayectoria de Ukamau como grupo que permite desglosar y desplegar su funcionamiento interno e identificar individuos, algunos de ellxs eclipsadxs por la historiografía del cine producido en Bolivia, en favor del relato con eje en el genio creativo autoral. Solo mediante el mecanismo de desglose es que se puede visibilizar el entramado humano y las relaciones que subyacen al mismo para identificar una práctica recurrente en los procesos creativos: la invisibilización de las mujeres.

Frente a este gesto y procedimiento, la investigación se propuso rastrear, organizar y articular el trabajo tanto del Grupo Ukamau, como de la Productora Ukamau, surgida en la década de 1970 a raíz de la división del primer colectivo de Ukamau. En el estudio de la circulación de talento en un medio reducido como el boliviano resulta ineludible la presencia y radiación de ambos colectivos de producción y, en su interior, la participación de mujeres en distintos roles de la producción cinematográfica.

El estudio de esta línea y trayectoria en la presente investigación supone, a la vez, una continuidad y una ruptura en la construcción historiográfica en Bolivia, pues brinda un soporte temático y cinematográfico respecto de un cine “militante y comprometido” (Grupo Ukamau) y un “cine posible” (Mesa,

1985), que cohabitaron y entraron en tensión, pero, simultáneamente, nublaron otros fenómenos culturales, como la escena del video y las experiencias cineclubistas y formativas. Los historiadores del cine producido en Bolivia (Carlos Mesa [1985, 2018], Alfonso Gumucio [1982], Pedro Susz, Guillermo Mariaca [2014] y Mauricio Souza [2018]) privilegiaron su mirada sobre los autores, sus lauros y las cualidades discursivas de las obras: por ello, los conceptos categóricos como *cine militante*, *cine posible*, *identidad nacional en el cine* y *cine boliviano*. Para Carlos Mesa, por ejemplo, el cine realizado por mujeres es “el otro cine” (2018, p. 219). Este enfoque contrasta con una serie de informaciones no contempladas por la historiografía hegemónica, la más importante para el proyecto Mujeres/Cine: la producción cinematográfica-audiovisual realizada por mujeres desde la década de 1980 hasta la actualidad. Los proyectos historiográficos oficiales no han dado un espacio a esta producción ni a sus protagonistas y modos de trabajo, aunque un grupo de realizadoras gestó o participó activamente de (primeros) proyectos al interior del Grupo o la Productora Ukamau.

Es *a partir y a pesar* de estos vacíos en la historia oficial que es posible y urgente rastrear, detallar y articular la presencia de mujeres vinculadas con Ukamau, en tanto Grupo y Productora. Siendo estos colectivos una presencia constante en las historias de cine producido en Bolivia, resulta llamativo y se presentan como un enorme espacio de investigación los ámbitos de estos colectivos que fueron ensombrecidos o no atendidos. Hacer un recuento, contribuir a generar y circular mayor información sobre coprotagonistas mujeres, sus roles y procesos de trabajo al interior y exterior de estos núcleos de producción, es el propósito que persigue el desarrollo de la investigación en esta línea temática.

### 3. Video boliviano

La escena del video de los 80 en La Paz, en palabras de la investigadora María Aimaretti, es “dinámica, inestable, contendiente con cimientos —una demarcación de base, genealogías posibles—; con potencialidades y límites —contradicciones, tensiones—; con reverberaciones y puntos de fuga” (Aimaretti, 2020, p. 18). En ella, jóvenes mujeres realizadoras, junto con sus pares varones y también agrupándose entre ellas, produjeron, investigaron, escribieron, divulgaron y pensaron sus perspectivas y sensibilidades, abriendo el camino hacia la cada vez más amplia participación de las mujeres en el audiovisual en lo que corre del siglo XXI.

Se trata de otro trayecto para desarrollar una perspectiva crítica acerca de la historia sobre el cine producido en Bolivia. La introducción en Bolivia de la nueva tecnología del video supuso un incremento notable en el acceso al registro de imágenes en movimiento; la disminución de tiempo en los procesos de registro, edición y almacenamiento de imágenes; y la configuración de otras modalidades y estrategias para la reproducción y la distribución de contenidos. Este nuevo espacio estuvo protagonizado por nuevos sujetos: lxs jóvenes.

Una nueva generación se apropió del video, tras confluír, en primera instancia, en espacios de formación como el Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés, cuya primera versión se desarrolló entre 1979 y 1980, hasta el golpe militar encabezado por García Mesa en julio de este último año. De estos espacios formativos, donde se pensó la creación cinematográfica, sus modos de producción y el lugar del cine y el arte en la sociedad, participaron, entre otrxs, Liliana de la Quintana, Alfredo Ovando, Diego Torres, Catalina Delgado, Aida Pedraza, Iván Sanjinés, María Luis Mercado y Raquel Romero, quien con Paolo Agazzi dirigieron la primera versión del taller. Junto con Diego Torres, Romero dirigió también una siguiente versión del taller, ya en democracia, entre 1983 y 1985. En esta segunda etapa se publicaron 11 números del boletín *Cine/Temas*, que recogía artículos de reflexión, información sobre festivales o muestras nacionales e internacionales y noticias de la producción o estreno de piezas del taller o de otrxs realizadorxs bolivianxs.

Esta generación, que se apropió de los nuevos soportes de registros y exhibición, se articula en el periodo de fin de la dictadura y el retorno de la democracia. En este contexto de crisis social y política, la recuperación de la memoria para lxs nuevos realizadorxs se torna urgente, así como también la experimentación formal con los nuevos dispositivos de registro. El abordaje de esta época en la investigación permite identificar y analizar las tensiones estético-generacionales, pues fue tal la resistencia de lxs cineastas de generaciones anteriores a esta nueva tecnología, que no la concebían como válida. La incursión oficial del video en el certamen concursable más longevo de Bolivia, el Cónдор de Plata, ocurre en 1982, con la participación y el premio en la nueva categoría de video del cortometraje documental *La danza de los vencidos* (Ovando y De la Quintana, 1982). La apertura de esta nueva franja en el concurso fue posible gracias a la visión de Amalia de Gallardo y a pesar de la resistencia de algunos miembros del jurado calificador, según comenta la realizadora Liliana de la Quintana en una entrevista publicada en el volumen 1 de los *Cuadernos de investigación Mujeres/Cine*.



Por otra parte, el video permitió el incremento de programas formativos y de transferencia de tecnologías. Este es el caso del Centro de Audiovisuales Educativos AVE, fundado en Cochabamba en 1981 por Julia Vargas Weise. Años más tarde, surgen otros colectivos y organizaciones con propósitos similares, como el Centro Juan Walparrimachi en Cochabamba, el Centro de Educación Popular QHANA o el Centro de Formación y Realización Audiovisual (CEFREC) en La Paz, entre otros. Asimismo, el video suscitó un impacto comercial, pues obligó a que la televisión incorpore este tipo de soporte durante la década de 1980. Con ello se incrementó la demanda de contenidos audiovisuales en soporte video y, en ese contexto, se crea la primera productora: Nicobis, fundada en 1981 por Liliana de la Quintana y Alfredo Ovando.

En 1984, un puñado de realizadores crean el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB), organización que fundó la *Revista Imagen*, instrumento de difusión del MNCVB y del fenómeno audiovisual en Bolivia, en la que escribían varias mujeres cineastas bolivianas. Son notables los textos de Danielle Caillet, María Eugenia Muñoz y Raquel Romero en el número 5 de la publicación (1988-1989), que evidencian argumentos y posiciones sobre las condiciones laborales del rubro y el lugar de las mujeres en el cine boliviano. Estos artículos pueden comprenderse como un antecedente del “Manifiesto de las videoastas bolivianas”, publicado en 1989 en el número 7 de la misma revista. En este documento, el primero y único de su tipo firmado por mujeres en Bolivia, se hace énfasis en la “reivindicación del trabajo de las mujeres y la necesidad de hacer frente a la discriminación que marca el espacio del cine y el video, tanto Bolivia como en la región” (Ávila *et al.*, 1989, p. 32).

Además de producir películas, reflexionar sobre su quehacer y articularse, el grupo de realizadoras en esta nueva generación generó procesos de trabajo colaborativo con otros espacios de investigación y producción de pensamiento, como el Taller de Historia Oral Andina (THOA) y el Taller de Historia y Participación de la Mujer (TAHIPAMU). Los procesos de investigación del THOA sobre el anarquismo y los movimientos libertarios de la primera mitad del siglo XX, tuvieron como resultado libros y, con el trabajo conjunto de mujeres videastas e investigadoras, piezas audiovisuales: los volúmenes *Los constructores de la ciudad. Tradiciones de lucha y de trabajo del Sindicato Central de Constructores y Albañiles* (THOA, 1986) y *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo* (Silvia Rivera y Zulema Lehm, THOA, 1988); y los medimetrajes *A cada noche sigue un alba* (Cecilia Quiroga [dirección] y Silvia Rivera [guion],



1986) y *Voces de libertad* (Raquel Romero [dirección], Silvia Rivera [guion] y Ximena Medinaceli [guion], 1989) (Aimaretti, 2019). Asimismo, el trabajo de investigación del TAHIPAMU sobre las articulaciones sindicales femeninas a principios del siglo XX, recogido en libros como *Polleras libertarias Federación Obrera Femenina 1927-1965* (Ineke Dibbits, Elizabeth Peredo, Margarita Petersee, Ruth Volgger y Ana Cecilia Wadsworth, 1989) o *Unión Sindical Femenina de Floristas* (Elizabeth Peredo, 1987), articuló las bases para la producción de otra pieza en video: *Siempre viva* (Liliana de la Quintana [dirección] y Elizabeth Peredo [guion], 1987).

Finalmente, en la década de 1990 fueron convergencias semilleras de visiones y articulaciones hacia el futuro —vivas en la actualidad—, las formas y estrategias de difusión que pusieron en marcha las mujeres realizadoras. Datos como el nucleamiento femenino al interior del MNCVB a inicios de los 90; las vinculaciones de mujeres bolivianas en el espacio latinoamericano y su participación en Encuentros Latinoamericanos de Video y en el Festival Latinoamericano de Video Dirigido por Mujeres (Aimaretti, 2020); o la organización de las muestras y encuentros nacionales Mirada de mujer, realizados en 1992, 1995 y 1998; entre otros, no encontraron espacio de memoria en el relato histórico oficial.

#### 4. Fin de siglo XX y dos décadas del siglo XXI

Caracterizado por la impronta del formato digital, la proliferación de salas de exhibición, la búsqueda de consolidación de la institucionalidad y el incremento en las ofertas educativa y cultural, el periodo de 1995 a la actualidad permite repensar los roles y los espacios de trabajo de las mujeres en el contexto cultural y cinematográfico. Estos roles y espacios ahora son también otros (en áreas técnicas, por ejemplo) y se suman a aquellos tradicionalmente encarnados (como la producción) que son valorizados y repensados desde sus prácticas y limitaciones, marcadas por el machismo y la violencia de género de nuestra sociedad.

La ampliación de ofertas de consumo y acceso al visionado de películas tanto en sala como de manera doméstica es producto de las nuevas tecnologías del siglo XXI y del crecimiento económico de Bolivia, que tiene efectos en la producción de bienes culturales, en general, y en películas, en particular. De acuerdo con listas elaboradas por la revista *Cinemas Cine* (enero de 2010) y en la reciente publicación *Historia del cine en Bolivia. 1987-2017* (2018)

(coordinada por Carlos Mesa y escrita por él, Alfonso Gumucio, Pedro Susz, Santiago Espinoza y Andrés Laguna), en 2009 se registró la mayor cantidad de estrenos hasta la fecha en el país: 30, entre largometrajes, medimetrotrajes y cortometrajes de ficción y documentales. En este grupo, cuatro piezas son dirigidas por mujeres: *Amazonas* (María Galindo), *Cumbres indomables* (Mela Márquez), *Ring ring* (Mónica Heinrich) y *Stolen* (Violeta Ayala). Más allá del contraste cuantitativo que brinda este dato, con respecto a la cantidad de mujeres y hombres directorxs, es necesario abordar el fenómeno con otra mirada, atendiendo a la participación de mujeres en otros roles diferentes a la dirección. En este sentido, resulta fundamental aproximarse al aporte y el trabajo de mujeres en la producción —en sus diferentes cargos y subroles al interior de la realización audiovisual (Viviana Saavedra, Victoria Guerrero, Paola Gosálvez, Pilar Groux— y abordar de manera crítica las participaciones, en incremento o limitadas, de mujeres en otras áreas, como las técnicas (Yvette Paz Soldán, Daniela Cajías), el guion (Verónica Córdova), la producción en departamentos de arte o vestuario (Regina Calvo, Maite Tarilonte, Valeria Wilde), la gestión y mediación cultural (V. Saavedra, Alba Balderrama, Elizabeth Carrasco). El incremento en el volumen de películas tiene un paralelismo con el incremento en distintos espacios vinculados a la actividad del campo cultural cinematográfico. El primero de estos espacios a tener en cuenta es la formación y educación. De manera notable, en la primera década del siglo XXI se amplía notablemente la oferta educativa a través de escuelas independientes, como la Escuela Andina de Cinematografía, de la Fundación Grupo Ukamau (La Paz), la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales (ECA) (La Paz y El Alto), la Escuela Municipal de Cine de El Alto, la Escuela de Cine La Fábrica (Cochabamba), Diakonía (Santa Cruz), y el programa de Licenciatura en Dirección de Cine de la Universidad Católica Boliviana San Pablo (La Paz). Para la segunda década de este siglo, algunas de estas iniciativas desaparecieron, pero surgió otra, tal vez la más importante por su carácter institucional: la apertura, en enero de 2018, después de un proceso de años anteriores, del programa de Licenciatura en Cine de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) (La Paz). A esto se suma la proliferación de cursos cortos en uso y empleo de softwares especializados.

De manera paralela, un segundo campo en la década de 2000 fue la fuerte emergencia de la crítica cinematográfica, en entornos digitales como blogs y páginas web (Cinemas Cine [La Paz, 2009-], Palabras Más [La Paz, 2008-

2018]), pero también en medios impresos (revista *Fotogenia* [La Paz, 2005], suplemento *Ramona*, periódico *Opinión* [Cochabamba, 2005-]). Este incremento de textos reflexivos en torno al fenómeno cinematográfico tendió a una institucionalización a través de su articulación con talleres de crítica cinematográfica, encuentros de cineastas con otros actores, mesas de reflexión y jornadas de cine boliviano. Un tercer campo, desprendido del anterior, responde al incremento de publicaciones de cine y audiovisual. La última década es la que registra mayor volumen de publicaciones sobre cine, tanto impresas como digitales, editadas sobre todo en o desde La Paz y Cochabamba.

Un cuarto campo articulado al incremento cualitativo y cuantitativo de la participación de las mujeres en el cine y el audiovisual boliviano tiene que ver con la consolidación de espacios de exhibición alternativos, como festivales y concursos de cine. El caso del Festival Nacional de Video, hoy Festival Internacional de Cine de Santa Cruz (FENAVID), junto con el Festival de Cine Radical, además de la continuidad del Concurso Municipal de Video Amalia de Gallardo (La Paz), pueden ser abordados como instancias mixtas (independientes o institucionales, o con la participación de instituciones), que, además de promover la producción audiovisual en general, han abierto los espacios de difusión y exhibición a mujeres con menos limitaciones que en anteriores épocas.

El periodo actual, signado por el digital, generó la descentralización del cine en tanto el incremento en la producción de películas fuera de La Paz (Espinoza y Laguna, 2010), así como del inevitable desuso del fílmico. A través de la conjunción de estos espacios y factores, desde fines del siglo XX y en las dos décadas del siglo XXI asistimos a la profesionalización del rubro en paralelo a su especialización. Sin embargo, en la actualidad, la necesidad de formación para mujeres es una demanda urgente que las realizadoras expresan a través de nuevos espacios de articulación, como el Encuentro de Mujeres Cineastas de Bolivia, organizado por la Asociación de Productores de Bolivia (ProdA), con el apoyo del Espacio Simón I. Patiño de La Paz. Con miras a realizar un encuentro presencial, la iniciativa tuvo una serie de reuniones previas entre junio y noviembre de 2020, en las que se inscribieron y participaron mujeres de diferentes áreas de la producción audiovisual, provenientes de ocho de los nueve departamentos de Bolivia.

Es precisamente desde la reflexión colectiva de las mujeres vinculadas a la producción cinematográfica y audiovisual en Bolivia, reunidas en encuentros, mesas o conversatorios, donde se identifica la reflexión sobre los modos de producción

en cine y sobre los roles que desempeñan las mujeres en estos modos, realidad que muestra más nítida la demanda por formación. El reciente caso de Daniela Cajías (radicada en España), ganadora de la categoría de mejor dirección de fotografía en los Premios Goya de la Academia de España (2021), da cuenta no solo de un talento que se ve reconocido fuera del país, sino de la urgente necesidad de reflexión acerca del medio cultural boliviano y sus características, ciertamente limitantes en términos de formación y desarrollo profesional para mujeres en todas las áreas de la producción de cine y audiovisual.

Además de estas cuatro líneas principales de investigación, los resultados del proceso de trabajo, a través de la línea de tiempo que organiza la exposición museográfica, presentan datos sobre dos líneas adicionales:

## **5. Institucionalidad, formación y gestión cultural**

La gestión cultural es una práctica requerida para el desarrollo del campo cultural y de políticas públicas abocadas al desarrollo de este campo. En el siglo XXI, el Estado boliviano crea el Ministerio de Culturas, acción que se articula y fortalece el trabajo ya desarrollado por los gobiernos municipales y departamentales, principalmente en las ciudades de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz. La introducción del desarrollo cultural en la agenda pública institucional tiene desafíos y enfrenta limitaciones de diversa índole que, en los últimos años, han afectado fuertemente a los actores culturales y su estabilidad y producción. Sin embargo, esta introducción sí marca un partaguas en el siglo XXI, que contribuyó al crecimiento del campo cultural en Bolivia. En el sector privado, en las últimas décadas, sucede lo mismo: el incremento de los programas de desarrollo cultural, acompañado de diagnósticos sobre el campo, ya sea en tanto actividad económica, recreativa o patrimonialista. Es particular el caso de la Cinemateca Boliviana, fundación privada que ha trabajado y sigue trabajando en la promoción y el resguardo del cine boliviano desde 1976 hasta la actualidad, con una participación fundamental de mujeres en su administración y gestión institucional.

Desde la década de 1960 (con Amalia de Gallardo y su actividad en el Centro de Orientación Cinematográfico y en la Municipalidad de La Paz) y, de manera particular, hacia fines del siglo XX y en las primeras dos décadas del siglo XXI, las políticas, las acciones, los proyectos y las actividades del ámbito de la gestión cultural fueron desempeñados por mujeres en su mayoría. Un grupo heterogéneo de profesionales que transitan entre procesos vinculados

a la creación cinematográfica, la educación o la gestión institucional (desde instancias oficiales como el Consejo Nacional del Cine, CONACINE) o independiente, encarnan diversos roles: en la mediación y coordinación de proyectos culturales o de formación; en la administración y dirección de proyectos o instituciones de fomento, apoyo y resguardo del patrimonio y la actividad audiovisual; en la gestión y producción a mayor o menor escala, con alcances variados, locales o nacionales.

Comprendiendo la historia del cine producido en Bolivia como un entramado de procesos, sujetos y acciones, es fundamental situar e inscribir estas participaciones en el campo cultural y campo cinematográfico y así generar archivo. Este gesto permitirá el establecimiento de demandas por políticas públicas ecuanímes.

## **6. Películas de animación**

El campo de la producción de animación audiovisual en Bolivia es acotado. Sin embargo, con el propósito de recuperar y poner en valor el trabajo y la creatividad de mujeres en este espacio, se identifican algunos hechos y obras relevantes, como hilo a seguir para futuras iniciativas de investigación o de otro tipo. La valoración de este campo está ciertamente fuera de la atención institucional, formativa e histórica.

En el trabajo pionero de la producción de cine en técnica de animación, las mujeres fueron coprotagonistas. Casi siempre en articulación con proyectos educativos y con audiovisuales dirigidos a niñas y adolescentes, las incursiones de Marisol Barragán y Liliana de la Quintana en las décadas de 1980 y 1990 se insertaron en un campo emergente, con el realizador Jesús Pérez a la cabeza.

Hacia las últimas décadas, producto de la democratización en el acceso a nuevas tecnologías y de las iniciativas personales e institucionales de formación en el campo de la animación, realizadoras de animación como Patricia Aramayo, Daniela Wayllace (belga-boliviana), Cecilia Delgado, Susana Villegas y Camila Perales, entre otras, surgieron y propusieron piezas de alcance nacional e internacional. El caso de la joven animadora Matisse González (radicada en Alemania), quien estrenó en 2021 el piloto de una serie en el canal internacional Cartoon Network, no debería tornarse solo emblemático y casual, sino abrir las miradas acerca de la necesidad de espacios de formación y consolidación institucional a nivel nacional para dar cabida a que mujeres bolivianas produzcan en Bolivia.

Estas líneas o entradas temáticas de investigación responden a las interrelaciones, vínculos y préstamos entre áreas, técnicas, procesos y fenómenos culturales. Planteando un recuento que hace una revisión histórica del campo cultural y cinematográfico es que pretendemos iluminar lugares oscurecidos y relegados respecto a procesos, realizadoras y experiencias. En estas líneas de investigación, sin sobresaltos interpretativos ni valoraciones esteticistas, se tejen puentes con los trayectos culturales de las mujeres en el cine y audiovisual producido en Bolivia. De esta manera, la memoria histórica y colectiva se recrea en diálogo con las prácticas creativas y reflexivas de las realizadoras que, con esta investigación, reescriben la historia de las imágenes en movimiento de Bolivia.

### **Metodologías investigativas y acciones estratégicas de difusión**

El desarrollo de la investigación combinó metodologías de trabajo en las diferentes etapas de su proceso. El objetivo del proyecto “Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2020” (es decir, recuperar, articular y visibilizar en el campo cultural, con una mirada crítica al relato de la historia hegemónica del cine boliviano, las participaciones y los aportes de mujeres diferentes y diversas a lo largo de las últimas seis décadas en Bolivia) tomó forma en un proceso de trabajo de nueve meses de duración, en el que lxs investigadorxs indagaron en el campo cultural-cinematográfico boliviano, su relato histórico y sus estrategias, con el fin de articular y elaborar una serie de herramientas para matizar y enriquecer la información y los enfoques culturales acerca de los aportes y las participaciones de las mujeres en espacios temáticos determinados, fundamentales en la configuración del campo cultural del cine y el audiovisual boliviano entre 1960 y la actualidad. El objetivo, entonces, tuvo como horizonte el desarrollo de procesos investigativos articulados con acciones de visibilización de resultados parciales en el proceso, enmarcados en un plan de acción que recupere y articule el trabajo de diferentes mujeres en el cine y el audiovisual boliviano, visibilizando estos aportes y brindando herramientas de corte informativo, histórico y crítico.

### **Investigación en fuentes hemero, biblio y videográficas**

Durante todo el proceso de trabajo, el equipo de investigadorxs recuperó, organizó y articuló las informaciones sobre los aportes y las participaciones de mujeres en cuatro líneas temáticas determinadas para el periodo delimitado: cineclubismo y cinefilia entre las décadas de 1960 y 1980; Ukamau, en tanto



Grupo y Productora, además de colectivos de producción y realizadorxs vinculadx a estos colectivos de producción.

En primera instancia, se consultaron y sistematizaron los datos del grupo primero y fundacional de libros y artículos de historia del cine boliviano, publicados entre la década de 1980 y las primeras décadas del siglo XXI. Los volúmenes *Historia del cine boliviano* (1982) de Alfonso Gumucio Dagrón y *La aventura del cine boliviano* (1985) de Carlos Mesa Gisbert construyen y configuran, en su diálogo, el enfoque dominante y estructurador del discurso de la historia del cine boliviano en el siglo XX. La historización de los procesos, las obras y los autores que proponen estos libros privilegia, en primera instancia, una organización por periodos determinada por las características y los cambios técnicos del cine. En segunda instancia, una organización que articula el cine con el contexto político y social de Bolivia, y con las unidades de sentido, de corte sociopolítico, privilegiadas para el análisis de los procesos culturales en el país en el siglo XX: la nación, la identidad, el otro. En tercera instancia, una organización que recoge, detalla y destaca a un grupo de pioneros, autores-directores de cine, en los diferentes periodos establecidos, ya sea por las características técnicas históricas o por los procesos sociopolíticos de Bolivia. La articulación de estos lineamientos para la elaboración de un relato histórico contribuye a la configuración de un enfoque con características marcadas: por un lado, se trata de un enfoque que atiende y elabora las relaciones entre el cine y la historia de Bolivia en el siglo XX en tanto reconfigurada por la Guerra del Chaco y el Nacionalismo Revolucionario; por otro lado, es un enfoque autorista, en tanto se concentra en detallar el devenir, y legitimar este a través del discurso histórico, de trayectorias de directores y no de los procesos de producción cinematográfica ni sus diversos participantes.

Producto de este enfoque, los libros de Gumucio y Mesa, fundamentales para comprender y aprender sobre cine boliviano, no incluyen información detallada acerca de los aportes y las diversas participaciones de mujeres en el campo cultural-cinematográfico. Sí es posible encontrar en los capítulos de los volúmenes menciones a las realizadoras Beatriz Palacios (principal productora, gestora e integrante del Grupo Ukamau desde mediados de 1970), Danielle Caillet (integrante del Grupo Ukamau hasta inicios de 1970 e integrante de la Productora Ukamau Ltda. hasta los 80, realizadora de video), Raquel Romero (integrante de la Productora Ukamau Ltda., realizadora de video) y Amalia de Gallardo (gestora cultural, promotora de festivales y concursos, crítica de



cine); sin embargo, no se abordan en detalle sus aportes ni trayectoria, como sucede en el caso de los autores-directores varones analizados, aunque en tres de los cuatro casos mencionados sí se trata de mujeres que dirigieron películas. Como refiere Isabel Seguí, quien ha investigado desde una perspectiva no-autorista el cine político en la región andina de América Latina y, particularmente, el trabajo de Beatriz Palacios en el Grupo Ukamau:

Histories of directorial achievements also tend to erase the importance of subaltern members of the crew; as well, those histories can overlook the work women performed in noncreative roles or oversimplify the gendered power dynamics that complicated the collaborative project of Andean oppositional filmmaking (2018, p. 12).

Las investigaciones y publicaciones de Seguí, sobre Beatriz Palacios y el Grupo Ukamau, así como las de la investigadora argentina María Gabriela Aimaretti, sobre la escena del video boliviano de los 80, enriquecen de manera significativa y generosa la bibliografía sobre cine boliviano, desde perspectivas novedosas para el campo cultural boliviano, que privilegian la recuperación de los procesos de producción, la visibilización de participantes con diversos roles y el estudio a partir de fuentes no abordadas o no atendidas con profundidad hasta hoy en los relatos escritos de la historia del cine boliviano. En tanto responden pendientes y llenan vacíos en el relato de los libros de historia tradicionales y hegemónicos del cine boliviano, los aportes académicos de Seguí y Aimaretti contribuyeron de manera importante a la sistematización y al análisis de informaciones, procesos, perfiles y obras para la investigación. Para el caso de la línea de investigación sobre el video boliviano de los 80, los artículos y el reciente libro de Aimaretti iluminan un periodo casi completamente desaparecido de las historias y las memorias sobre cine y cultura en Bolivia: el periodo de fin de las dictaduras, la recuperación de la democracia y el inicio del periodo neoliberal. Mirando con atención un área específica de la creación cultural —el audiovisual en video—, y recuperando aportes de mujeres y hombres (Liliana de la Quintana, Alfredo Ovando, Raquel Romero, Cecilia Quiroga, Silvia Rivera, Eduardo López, Roberto Alem, Alfonso Gumucio, entre otros), proyectos e iniciativas (Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, Productora Nicobis, CIMCA, Taller de cine minero), articulaciones nacionales y regionales (convergencias, asociaciones y encuentros en Bolivia y Latinoamérica), el volumen *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias*

*de una década pendiente en la ciudad de La Paz* recoge la producción en video organizando núcleos, procesos, protagonistas y obras de una escena

hecha de interacciones, alianzas y fricciones, con protagonistas y antagonistas que, mientras producen, discuten, se organizan y desorganizan, van descubriendo y creando sus identidades. Una escena habitada por jóvenes que, mientras narran su época con imágenes, son hablados por ella (2020, p. 18).

Por otra parte, el equipo trabajó en la sistematización de informaciones provenientes de fuentes de índole, formato o enfoque diferentes a los libros de historia de cine boliviano o las investigaciones académicas citadas. En el grupo de estas fuentes se encuentran materiales de tipo hemerográfico, como la revista *Imagen* (editada por el Movimiento del Nuevo Cine Boliviano entre 1986 y 1991), o el archivo temático de recortes de prensa de la Biblioteca Luis Espinal de la Cinemateca Boliviana, que contiene archivadores y cartapacios sobre el Concurso Cóndor de Plata, las críticas de cine de Amalia de Gallardo, la realizadora Danielle Caillet, el movimiento de mujeres en el video boliviano, entre otros. El archivo hemerográfico digital de los últimos 10 años también se constituyó en una fuente importante de trabajo investigativo. Por otra parte, se encuentran los materiales de tipo divulgativo, como catálogos o memorias de actividades de difusión de contenidos audiovisuales. El catálogo *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas*, elaborado por Liliana de la Quintana en el marco de una muestra de cine que tuvo al menos tres versiones entre 1992 y 1998, ofrece una serie de resúmenes curriculares y declaraciones de realizadoras bolivianas en actividad desde la década de 1980. En este grupo, citamos también a catálogos de festivales o concursos de cine (Festival de Cine Radical [La Paz], Concurso Municipal de Video Amalia de Gallardo [La Paz], Muestra de cine político dirigido por mujeres [La Paz]), así como a programas o memorias de actividades culturales sobre cine y audiovisual (Jornadas Mujeres en el cine boliviano [Cochabamba], Jornadas de cine boliviano [La Paz]). También se recogió información del volumen *Filmo-videografía boliviana básica 1904-1990* (1991) de Pedro Susz, que enlista piezas audiovisuales producidas en formatos de cine y video.

Finalmente, fue fundamental, aunque algo limitado, el acceso a obras fílmicas realizadas por mujeres en la segunda mitad del siglo XX, disponibles a través de archivos audiovisuales en Internet, gestionados por las mismas productoras o directoras. Es el caso del archivo en YouTube y Vimeo de la productora

Nicobis, de Liliana de la Quintana y Alfredo Ovando; o del archivo en YouTube de la realizadora Julia Vargas Weise, así como el acervo del archivo de la Fundación homónima, creada y gestionada por la familia de la realizadora, dedicada a la difusión de su obra. En menor medida, se revisó y trabajó con textos de crítica cinematográfica, producidos o publicados sobre todo en las últimas dos décadas; publicaciones de lxs críticxs Andrés Laguna, Santiago Espinoza, Claudio Sánchez, Mary Carmen Molina, Sergio Zapata, así como el volumen antológico del crítico Pedro Susz, entre otros.

### **Realización de entrevistas**

Durante todo el proceso de la investigación, se realizaron entrevistas a mujeres en diferentes áreas de la producción audiovisual, la exhibición y la mediación de contenidos vinculados al cine y a las imágenes en movimiento en el periodo determinado para el trabajo. El objetivo de estas entrevistas fue recuperar sus testimonios y memorias, conocer sus modos y procesos de trabajo y sus perspectivas acerca de las formas de producción de cine en Bolivia en las que participaron; además, precisar o profundizar en datos ofrecidos por investigaciones y publicaciones sobre películas o proyectos de diversa índole y en diversas áreas, así como conocer de su propia voz su testimonio acerca de áreas menos atendidas o desconocidas en el campo cultural del cine y el audiovisual boliviano. En algunos casos, se realizaron entrevistas con familiares o colaboradorxs, hombres y mujeres, de realizadores y personajes ya fallecidas.

Entre marzo y noviembre de 2020, se realizaron un total de 35 entrevistas, a mujeres o sobre mujeres en diferentes áreas de la producción y la realización audiovisual, la gestión y mediación cultural, el periodismo, la crítica de cine y la investigación, vinculadas a una o más de las líneas temáticas abordadas en la investigación.

Debido a las limitaciones y prevenciones por la pandemia del covid-19, el 90 % de estas entrevistas se realizaron a distancia, en modalidad virtual a través de la plataforma Zoom.

En el volumen 2 de los *Cuadernos de investigación* del proyecto se publican nueve de las entrevistas realizadas, transcritas y editadas para su difusión, revisadas y complementadas por las entrevistadas.

## **Producción y divulgación de textos**

Una de las estrategias de acción del proyecto “Mujeres/Cine” consistió en la producción y la divulgación digital de textos escritos por el equipo de investigadorxs, durante el desarrollo de la investigación. El propósito de esta estrategia fue comenzar a difundir el proyecto y sus resultados parciales en el campo cultural en el cual se inserta la investigación y con un enfoque divulgativo que aborde a un público joven, no necesariamente vinculado de manera directa con la producción audiovisual, pero sí interesada en esta. Este público, que puede estar más o menos alejado de otras herramientas de difusión de información y circulación de conocimiento sobre cine, se articula principalmente en los espacios de difusión en Internet de las instancias gestoras y organizadoras del proyecto.

A su vez, esta estrategia se vincula directamente con otro de los objetivos del proyecto: la formación de lxs investigadorxs participantes y el desarrollo de sus experiencias, visiones y propuestas sobre el campo cultural cinematográfico y la historia de las mujeres, en general; y las temáticas y problemáticas de la investigación, en particular.

Estos textos se encuentran disponibles en el portal web de Imagen Docs, [www.imagendocs.com](http://www.imagendocs.com). Se reúnen en el volumen 1 de los *Cuadernos de investigación* del proyecto, junto a otros textos producidos por lxs investigadorxs durante el proceso de trabajo. La publicación de los documentos de trabajo de la investigación en la presente colección de *Cuadernos de investigación* responde a la necesidad de dar herramientas para visibilizar y poner en valor el trabajo de las mujeres en el cine boliviano, en la puesta en obra a través de publicaciones de libre acceso y gratuitas que se inserten en el campo cultural, para un público interesado en investigar o continuar investigando sobre los procesos de producción y el campo cinematográfico en el país, la historia y la memoria cultural de las mujeres.

## **Muestra de cine. Volumen 1: Directoras**

**(17 de abril al 29 de mayo de 2021)**

Una programación de 14 películas, en corto, medio y largometraje, dirigidas por mujeres bolivianas entre 1980 y 2017. Películas exhibidas: *Tunupa* (Blanca Wiethüchter, Alberto Villalpando, 1990-1992, 28’); *Las banderas del amanecer* (Beatriz Palacios y Jorge Sanjinés, 1983, 76’); *La muñeca de maíz* (Marisol Barragán, 1989, 5’); *Sayariy* (Mela Márquez, 1995, 80’); *Khunuskiw*

(Silvia Rivera, 1990, 15’); *Los burritos/Cocaine Prison* (Violeta Ayala, 2017, 90’); *Voces de libertad* (Raquel Romero, 1989, 53’); *Rebeldías* (Liliana de la Quintana, 1994, 81’); *Warmi* (Danielle Caillet, 1980, 17’); *Carga sellada* (Julia Vargas Weise, 2015, 106’); *A cada noche sigue un alba* (Cecilia Quiroga, 1986, 45’); *13 horas de rebelión* (María Galindo, 2014, 73’); *De papas, chicha y ají* (María Eugenia Muñoz, 1994, 30’); *Las malcogidas* (Denisse Arancibia, 2017, 94’).

### **Ciclo de encuentros virtuales**

Cuatro conversatorios virtuales sobre las siguientes temáticas: “Modos de producción en el cine boliviano” (primer encuentro, 16 de abril de 2021), con la participación de Luciana Decker, Verónica Córdova y Paola Gosálvez; “Prácticas y procesos de trabajo en áreas de producción y arte” (segundo encuentro, 30 de abril de 2021), con la participación Valeria Wilde, Yara Gutiérrez, Yvette Paz Soldán y Alejandra Antequera; “Iniciativas y gestión cultural para el fomento del cine boliviano” (tercer encuentro, 7 de mayo de 2021), con la participación de Viviana Saavedra, Alba Balderrama, Elizabeth Carrasco, Geraldine Ovando y Victoria Guerrero; e “Imágenes, memoria y política. Exploraciones audiovisuales sobre mujeres en la historia de Bolivia” (cuarto encuentro, 21 de mayo de 2021), con la participación de Liliana de la Quintana, Raquel Romero, Silvia Rivera y Elizabeth Peredo.

Además, con el objetivo de generar espacios de mediación cultural, trabajar directamente con el público y dar voz al equipo de investigadorxs, se realizan dos visitas comentadas a la exposición (mayo de 2021) y una sesión de club del libro sobre el volumen póstumo de Beatriz Palacios, *Los días rabiosos* (2005) (mayo de 2021). Ambas actividades, en modalidad presencial.

### **Exposición sobre y de cine y audiovisual**

Una de las búsquedas del proyecto es incidir con sus procesos y resultados de manera activa en el campo cultural local y nacional. Los objetivos de divulgar conocimiento y brindar herramientas para promover una mirada crítica sobre este campo cultural, sus actores, procesos y discursos, implicó imaginar formas y estrategias diferentes para la presentación de los resultados de la investigación. Estas formas deberían poder comunicar una serie de informaciones y datos históricos, pero también las diversas articulaciones que los sostienen, las continuidades y rupturas que atraviesan a sus protagonistas y sus búsquedas, las obras y las redes humanas que las configuraron, en el periodo determinado de las seis últimas décadas de cine en Bolivia.

Realizar una exposición museográfica sobre cine significa pensar este campo cultural por fuera de sus entornos tradicionales y posibilitar la comunicación de conocimiento como una experiencia en un espacio dado. La alianza con el Centro Cultural de España en La Paz desde la gestación del proyecto abrió esta posibilidad como un camino para asentar de manera tangible y creativa las acciones estratégicas del proyecto con sus metodologías y resultados investigativos. En tanto dispositivo de comunicación, la exposición, además, permitía recoger y articular las diferentes materialidades de los hallazgos, en sintonía con la diversidad de sus protagonistas y sus procesos. Nos permitía poner en escena procesos de pensamiento y trabajos colectivos heterogéneos, disponerlos en tensión y en diálogo a través de un recorrido, dibujando el paisaje complejo del campo cultural abordado, brindando herramientas para el intercambio y la divulgación de conocimiento acerca de un universo de hechos, personajes y obras ensombrecidas en el discurso histórico del cine boliviano: el entramado rico e interpelante que tejieron las mujeres, sus aportes y creatividades.

### Figura 1

*Sala 3 de la exposición “Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2020”*

Nota. Fotografía: @lafu.bo





## **Sistematización, organización y montaje de la información textual**

¿Cómo recoger y exponer las informaciones recogidas? ¿Cómo dar cuenta de las diferentes líneas temáticas abordadas sin aislarlas, dando cuenta de su heterogeneidad, pero también de sus vasos comunicantes? El equipo de investigadores y de coordinación del proyecto, en diálogo con el equipo de gestión y producción cultural del Centro Cultural de España en La Paz, exploró diversas posibilidades museográficas, discutiendo acerca de sus oportunidades y dificultades, sus requerimientos y alcances. Teniendo en cuenta las características físicas del espacio que alojaría la exposición y el formato de una parte de los resultados de la investigación, se decidió organizar la muestra con base en una cronología temporal o línea de tiempo, comprendida entre 1963 y 2021.

Uno de los materiales que resultó del proceso de investigación fue un conjunto de líneas de tiempo para cada una de las líneas temáticas abordadas. Los subequipos organizados al interior del grupo de investigación sistematizaron, en un formato de listas de textos cortos por cronología anual, una serie de informaciones, articulando procesos y protagonistas diferentes, con datos provenientes de diversas fuentes de información: publicaciones, material hemerográfico y divulgativo, entrevistas y las mismas piezas audiovisuales, principalmente. Estas líneas de tiempo por temática fueron articuladas y subsumidas en una sola cronología general, compuesta por textos cortos por año, con fuentes de información referenciadas y diferenciación según la línea temática de origen.

## **Características, organización y montaje de las imágenes y los objetos**

### **Imágenes**

La información textual de la cronología temporal estuvo acompañada de imágenes y objetos de diferentes características, vinculados directa o indirectamente con los datos recogidos y expresados en la línea de tiempo. La recopilación y organización de estos materiales se realizó en coordinación con varias productoras, instituciones y personas, que brindaron diferentes insumos en calidad de préstamo para la exposición.

La opción de montaje de imágenes fue la misma que la utilizada para el montaje de información de tipo textual. Se imprimieron en papel adhesivo un total de 44 imágenes, dispuestas directamente sobre los muros de las salas junto a los textos correspondientes. El conjunto de imágenes incluye fotografías (fijas, de películas; de rodaje; retratos; entre otras), documentos o publicacio-



nes bibliográficas o hemerográficas escaneadas, capturas de pantalla o *stills* de piezas audiovisuales. Además, se expusieron tres afiches originales de películas bolivianas: los afiches de *Sayariy* (Mela Márquez, 1995) y la versión restaurada del film silente *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930-2010) se expusieron montados en cartón pluma; mientras que el afiche de la “1.ª Muestra de cine político dirigido por mujeres” (2014), proveniente del archivo del Centro Cultural de España en La Paz, fue expuesto conservando su disposición original en un marco con vidrio.

Además, para dos salas de la exposición se produjeron videos (audiovisuales) compilatorios con imágenes en movimiento y fotografías relacionadas a hechos datos en los periodos 1974-1979 (sala 1) y 1983-1987 (sala 2). Estos videos cortos sin sonido fueron proyectados de manera continua (*loop*) en dos de los muros de las salas 1 y 2, a través de proyectoras dispuestas en la parte superior de las paredes opuestas. Para el video de la sala 1, en formato de pantalla dividida, se adecuó el foco del dispositivo para la correcta visualización de las imágenes en el formato trabajado. Se proyectó una sola pieza audiovisual, el cortometraje de animación *La abuela grillo* (D. Chapon, 2009). Se empotró en una construcción de madera un dispositivo electrónico para reproducción de imágenes de formato pequeño (*tablet*) para la exhibición de este material junto a la información correspondiente.

## Objetos

Por otra parte, se recogieron para exposición un total de 11 objetos, que acompañaron algunas de las informaciones ofrecidas en la línea de tiempo textual, impresa y montada sobre las paredes. Se elaboró y montó muebles de madera de diferentes dimensiones: una parte fueron cajas de diferentes dimensiones, dispuestas en las paredes de las salas junto a la información correspondiente; otra parte fueron pedestales de diferentes dimensiones, con vidrio o acrílico de protección en algunos casos. También se utilizó un maniquí de medio cuerpo para el montaje de una pieza de vestuario de la película *Fuertes* (F. Traverso y O. Salazar, 2019).

Además, con el objetivo de mostrar los diferentes dispositivos de registro y formatos de almacenamiento de imágenes en movimiento, se montó una mesa con urna, con 16 objetos prestados por la Cinemateca Boliviana: cámaras de 16 y 35 mm, cámaras de video, rollos de material filmico y videocintas de diferentes formatos y años.

También se contó con objetos sonoros que acompañaron el recorrido, vinculados con dos informaciones recogidas en la línea de tiempo. A través de un dispositivo de reproducción de sonido y parlantes dispuestos en la sala 3, se reprodujeron de manera continua: la canción “Para recibir el canto de los pájaros”, compuesta por Cergio Prudencio, con letra de Jorge Sanjinés e interpretada por Emma Junaro para la banda sonora de la película homónima del Grupo Ukamau (1995); y un fragmento de la música compuesta por Natalia Fajardo y Diego Fletcher para el largometraje *Carga sellada* (Julia Vargas Weise, 2015).

### **Publicaciones**

El carácter bibliográfico-documental de la planificación y la presentación de resultados del proyecto mostró en la exposición las publicaciones que fungen tanto como fuente y como objeto expositivo.

El carácter documental de las publicaciones y el estatus que adquirió en la exposición como objetivo de divulgación y discusión crítica de la información sobre mujeres en el cine boliviano estuvo presente en las salas de la exposición. Se optó, como ejercicio crítico sobre la práctica investigativa la instalación, denominada “Mesa de investigación”. En ella, se dispusieron de manera impresa una serie de materiales bibliográficos: libros, fotocopias de fragmentos de libros, anotaciones diversas, en papeles o cuadernos, listas, imágenes entre otros materiales. A través de carteles y señalizaciones, se invitó a lxs visitantes de la exposición a revisar estos materiales y una organización propuesta y abierta, también, para cualquier otro tipo de organización imaginada por lxs visitantes. La idea fue mostrar la materialidad que configura la historiografía hegemónica del cine boliviano, desde la mirada de los investigadorxs del proyecto, que dejaron plasmadas y dispuestas al público visitante sus ideas y reflexiones. Además, esta mesa incluyó una pequeña selección de textos escritos por mujeres realizadoras (Danielle Caillet, Raquel Romero, María Eugenia Muñoz, Beatriz Palacios) e investigadoras de cine boliviano (Isabel Seguí, María Aimaretti). En esta misma línea se puso a disposición de lxs visitantes copias de uno de los documentos fundamentales en la historia de las mujeres en el cine boliviano: el “Manifiesto de las videoastas bolivianas” de junio de 1989. También en esta instalación lxs visitantes podían escribir, agregar y sugerir nombres o datos de películas bolivianas dirigidas por mujeres que, a su consideración, deberían ser agregadas a una lista impresa y dispuesta sobre esta mesa, y

además proyectada en un video a la conclusión de la cronología temporal, al final del recorrido museográfico. Finalmente, sobre la “Mesa de investigación” se dispuso el cuaderno de visitas de la exposición, donde algunas personas expresaron sus opiniones y valoraciones sobre la muestra y sus contenidos.

El proceso de la investigación-acción, sus resultados y hallazgos están plasmados en la exposición, a través de su propuesta divulgativa y educativa, de carácter histórico y documental. El conjunto de la organización, desplazamiento y despliegue de los insumos que ilustran, demuestran y representan la actividad y la presencia de mujeres en el cine y la cultura cinematográfica en Bolivia, es de carácter heterogéneo, así como el objeto y campo cultural con el que dialoga. Esta vocación plural y compartida se recupera y toma cuerpo en la diversidad material y discursiva por la que se apostó en la exposición.

La exposición y los insumos que la componen están en directa vinculación con las actividades paralelas planificadas: el ciclo de encuentros virtuales “Mujeres en el cine y audiovisual en Bolivia: una mirada a las últimas cuatro décadas y la actualidad”, con un total de cuatro conversatorios y 16 participantes mujeres de diferentes áreas del cine y el audiovisual en Bolivia; y la Muestra de cine “Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2020. Vol. 1. Directoras”, en la que se exhibieron, de manera libre y gratuita, en modalidad presencial de instalaciones del Centro Cultural de España en La Paz, 14 películas dirigidas por mujeres entre 1980 y 2017.

La articulación de diferentes materiales, articulados a estrategias, operaciones, actividades y acciones, configuran un proyecto único hasta la fecha en el campo cultural y cinematográfico en Bolivia. Los *Cuadernos de investigación Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2020* se presentan como un mecanismo para dar cuenta de esta articulación, dejar la memoria de desarrollo del proyecto y brindar toda la información que pueda ser útil, con el objetivo principal de recuperar, articular y visibilizar en el campo cultural, con una mirada crítica al relato de la historia hegemónica del cine boliviano, las participaciones y los aportes de mujeres diferentes y diversas a lo largo de las últimas seis décadas en Bolivia.

**Texto curatorial. Hoja de sala: Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2020**

**Exposición | Investigación/acción**

**Recoger, recorrer | Situar matizar**

La presente exposición es resultado de la investigación/acción “Mujeres/Cine:

Bolivia 1960-2020”, que arrancó en septiembre de 2019 en el marco del VI Festival de Cine Radical, con una convocatoria pública dirigida a jóvenes interesados en la investigación en cine, historia cultural y memoria. El proceso de la investigación/acción se desarrolló entre febrero y noviembre de 2020, con el objetivo de recuperar y destacar la diversa participación y contribución de mujeres a los procesos y las configuraciones de un puñado de escenas fundamentales del cine y el audiovisual en Bolivia en el periodo de las seis últimas décadas, desde 1960 hasta la actualidad. Con una metodología de trabajo que combinó la investigación hemerobibliográfica; la realización de entrevistas a mujeres en diferentes áreas de la producción audiovisual, la exhibición y la mediación de contenidos vinculados al cine y a las imágenes en movimiento; la producción y la divulgación de textos escritos en el curso de la investigación; y la organización de actividades (muestra de cine y conversatorios) de visibilización de mujeres en el audiovisual boliviano; la investigación/acción recogió, organizó y articuló una serie de informaciones con el objetivo de matizar y enriquecer los discursos de la historiografía del cine, de la historia cultural y de las memorias de las mujeres en la cultura y la sociedad en Bolivia.

La exposición es un dispositivo divulgativo y educativo de carácter histórico y documental, que tiene el objetivo de articular e iluminar una serie de hechos, perfiles, obras y contribuciones de mujeres al cine y al audiovisual en Bolivia. Formas de hacer y pensar las imágenes en movimiento eclipsadas o subestimadas, parcialmente conocidas, desconocidas o ignoradas por el discurso historiográfico hegemónico y los mecanismos de legitimación sociocultural; que se congregan en un recorrido desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días para dar cuenta y poner en valor el trabajo de las mujeres en el cine boliviano.

### **Trayectos de un recorrido**

La investigación/acción trabajó a partir de cuatro entradas, que en la exposición devienen trayectos en una línea de tiempo o recorrido histórico a través de seis décadas en el audiovisual en Bolivia.

**Cineclubismo y cinefilia, 60-80.** Iniciativas y proyectos entre 1960 y 1980, anclados en la creación de una cultura cinéfila a partir de herramientas de mediación como el cineclub y diferentes modalidades de promoción y exhibición, como festivales o concursos. Espacios de encuentro, circulación y construcción de miradas críticas sobre el cine y la sociedad, donde trabajaron y se formaron

varixs trabajadorxs del cine y el audiovisual boliviano, y destacaron mujeres gestoras y promotoras culturales al interior de diversas instituciones o proyectos.

**Ukamau (Grupo y Productora Ltda.), colectivos de producción y realizadorxs vinculadxs.** Colectivos de producción audiovisual diferentes, articulados por sus protagonistas en la década de 1960 y que trabajaron desde visiones en disenso y diálogo, principalmente en los 60 y 80. A través de sus planteamientos éticos y estéticos, marcaron rupturas y encarnaron caminos fundamentales para la historia del cine boliviano. A su vez, fueron espacios de desarrollo creativo y formativo de generaciones de cineastas bolivianxs que luego crearon y produjeron con otras empresas y modalidades, además de mujeres de diversa y rica vocación política-social, cultural y artística en la segunda mitad del siglo XX.

**Video boliviano.** La escena del video de los 80 en La Paz, en palabras de la investigadora María Aimaretti, es “dinámica, inestable, contendiente con cimientos —una demarcación de base, genealogías posibles—; con potencialidades y límites —contradicciones, tensiones—; con reverberaciones y puntos de fuga” (Aimaretti, 2020, p. 18). En ella, jóvenes mujeres realizadoras, junto con sus pares varones y también agrupándose entre ellas, produjeron, investigaron, escribieron, divulgaron y pensaron sus perspectivas y sensibilidades, abriendo el camino hacia la cada vez más amplia participación de las mujeres en el audiovisual en lo que corre del siglo XXI.

**Fin de siglo XX y dos décadas del XXI.** Caracterizado por la impronta del formato digital, la proliferación de salas de exhibición, la búsqueda de consolidación de la institucionalidad y el incremento en las ofertas educativa y cultural, el periodo de 1995 a la actualidad permite repensar los roles y los espacios de trabajo de las mujeres en el contexto cultural y cinematográfico. Estos roles y espacios ahora son también otros (en áreas técnicas, por ejemplo) y se suman a aquellos tradicionalmente encarnados (como la producción), que son valorizados y repensados desde sus prácticas y limitaciones, marcadas por el machismo y la violencia de género de nuestra sociedad.

Además de estas cuatro entradas de investigación/trayectos, la línea de tiempo de la exposición presenta otros dos hilos. Uno de ellos recoge y articula hechos protagonizados o configurados por contribuciones de mujeres en la gestión cultural en el ámbito del cine y en la estructura institucional del cine en Boli-

via. El otro hilo releva los pocos, pero destacados, aportes de las mujeres en la producción de películas de animación en diferentes soportes y técnicas.

La exposición es una de las acciones del proyecto “Mujeres/Cine: Bolivia 1960-2020”. Paralelamente, se desarrollan otras: una muestra de películas y un ciclo de diálogos virtuales, modalidades que el equipo de trabajo del proyecto ha escogido para, también, divulgar los resultados del proceso investigativo. El conjunto de estos resultados y sus formas de comunicación de hallazgos, datos e información, se proponen para la consulta ciudadana y para otorgar fuentes de investigación para proyectos futuros que repiensen la historia del cine, de la cultura y de las mujeres en Bolivia.

### Referencias bibliográficas

- Aimaretti, M. (2017a). El aporte de las videastas documentalistas a la escena boliviana en el retorno democrático: sensibilidades, prácticas y discursos. *Cine Documental*, 16, 1-27. <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-aporte-de-las-videastas-documentalistas-a-la-escena-boliviana-en-el-retorno-democratico-sensibilidades-practicas-y-discursos/>
- Aimaretti, M. (2019). Exhumar pasados, reinventar horizontes: las memorias anarquistas en el documental *A cada noche sigue un alba* (Cecilia Quiroga y THOA, 1986). *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 12 (abril-septiembre), 55-79. <https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/52425>
- Aimaretti, M. (2020). *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Milena Caserola.
- Ávila, G., Guarachi, C., De la Quintana, L., Delgado, C., Flores, M. T., Flores, P., Mena, B., Muñoz, M., Pinto, E., Quiroga, C., Romero, R. y Urquidi, E. (Junio-julio de 1989). Manifiesto de las videoastas bolivianas. *Imagen*, 7, p. 32. <http://www.imagendocs.com/proyecto-mujeres-cine/2020/08/a-31-anos-del-manifiesto-de-mujeres-videoastas-de-bolivia-contexto-demandas-y-actualidad/>
- Cotta, R. (1977). *Cineforum. Cuadernos de Cine 1*. (2.<sup>a</sup> ed.). Editorial Don Bosco.
- Gallardo, A. de. (1970). *Iniciación cinematográfica*. Editorial Don Bosco.
- Goethe-Institut La Paz. (1992). *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas*. Goethe-Institut La Paz, Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNC-VB), Nicobis, Círculo de mujeres periodistas.
- Gumucio Dagrón, (A.). 1982. *Historia del cine en Bolivia*. Los Amigos del libro.

- Espinoza, S. y Laguna, A. (2010). *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. Editorial Gente Común.
- Imagen Docs. (Junio de 2020). Comienza el Encuentro Nacional de Mujeres Cineastas, con un intento de sabotaje machista. <http://www.imagendocs.com/noticias/2020/06/comienza-el-encuentro-nacional-de-mujeres-cineastas-con-un-intento-de-sabotaje-machista/>
- Mariaca, G. (2014). *Cine boliviano. Historia, directores, películas*. Universidad Mayor de San Andrés y Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Mesa Gisbert, C. (1985). *La aventura del cine boliviano*. Gisbert Editores. <https://www.bibliotecavirtualcarlosdmesa.com/bookstore/book/3>
- Mesa Gisbert, C. (Coord.). (2018). *Historia del cine boliviano. 1897-2017*. Plural Editores.
- Seguí, I. (2018). Auteursm, machismo-leninismo, and other issues: Women's labor in andean oppositional film production. *Feminist Media Histories*, 4(1), pp. 11-36. <https://edinburgh.academia.edu/IsabelSeguí>
- Seguí, I. y Aimaretti, M. (2019). Presentación: Ukamau abigarrado: nuevas miradas críticas y fuentes de investigación. *Secuencias. Revista de historia del cine*, 49-50, dossier *Ukamau Abigarrado* (editado por María Aimaretti e Isabel Seguí), 7-12. [https://revistas.uam.es/secuencias/issue/view/secuencias2019\\_49-50](https://revistas.uam.es/secuencias/issue/view/secuencias2019_49-50)
- Souza, M. (2018). *Después de Sanjinés: una década de cine boliviano (2009-2018)*. Plural Editores.
- Susz, P. (2014). *40/24 Papeles de cine. Vol. 1 Cine boliviano. Cine y teoría en América Latina*. Plural Editores.





## Poesía e historia en la narrativa de Scorza

### *Poetry and history in Scorza's narrative*

**César Vladimir Ruiz Ledesma**

University of Pittsburgh, Estados Unidos

raseckziur@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5096-712X

#### **Resumen**

En el siguiente artículo me propongo analizar las figuras poéticas que Manuel Scorza emplea en su narrativa. Por ejemplo, solo con prestar atención a los títulos de *La guerra silenciosa* ya podemos hallar ciertas claves. En *Redoble por Rancas* hay una técnica del verso llamada aliteración, lo que vuelve resonante el título. Delimitado este último, se prestará atención en cómo este estilo poético sirve a nuestro autor para la rescritura de la historia nacional y la representación del pensamiento o epistemología andina. Lo primero, comparando a los héroes de la independencia nacional (Simón Bolívar) con la guardia de asalto (la que masacra campesinos), y lo segundo, enfocándose en la naturaleza y el mito.

**Palabras clave:** Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*, *La guerra silenciosa*, poesía, historia, mito

#### **Abstract**

In the next article I analyze the poetic figures that Manuel Scorza uses in his fiction writing. For instance, just paying attention to the title of the *Silent War* we can find some clues. For instance, there is in *Drums for Rancas* a verse technique called alliteration, that makes the title resonant. Then, I will talk about how this poetic style serves to Scorza for rewriting the official history of Peru and for depict the thought of the Andes or the Andean epistemology. He achieves the first by comparing the Independence Day with the Peruvian Army that kills peasants and he achieves the second by focusing on nature and myth.

**Keywords:** Manuel Scorza, *Drums for Rancas*, Silent War, poetry, history, myth

**Fecha de envío:** 17/2/2022

**Fecha de aceptación:** 20/6/2022

Las siguientes líneas buscarán resaltar un elemento, quizá, poco estudiado en el trabajo de Manuel Scorza: la presencia de la poesía en su narrativa y sus efectos. Como sabemos, antes de escribir en prosa el autor de *Desengaños del mago* se dio a conocer como poeta y su sola actividad en este milenarior género literario ya le había significado un lugar en el parnaso latinoamericano, un espacio entre los muchos y destacados vates que han enriquecido las letras peruanas (para muestra un botón: Scorza ganó en 1956, con el poemario *Las imprecaciones*, el Premio Nacional de Poesía José Santos Chocano). Los motivos por los que nuestro autor decidió publicar en formato de novela son ya conocidos y los documenta muy bien Dunia Gras Miravet en su libro *Manuel Scorza, la construcción de un mundo posible*. Uno de ellos fue la necesidad de contar las masacres contra las comunidades andinas por parte del Estado peruano en la sierra central durante el final de los años 50 e inicios de los 60. Para esto, una primera intención fue la redacción de “Informe de Rancas”, pero rápidamente Scorza se dio cuenta de que la objetividad no le haría justicia a lo que había presenciado y participado, por lo que pasó a la novela.

Un segundo motivo fue la bonanza de la que gozaba la narrativa latinoamericana luego del fenómeno editorial conocido como el *boom*, lo que sin duda le daría mayores réditos económicos (“la poesía no vende”) y podría alcanzar más lectores, principalmente. Digamos, también, que entre los planes de nuestro autor estuvo el de poetizar sobre figuras revolucionarias de la historia peruana. Así, volviendo a lo que podríamos llamar poesía comprometida, pues acababa de publicar *El vals de los reptiles*, de diferente temática, dejó inacabado el poemario sobre José Gabriel Condorcanqui *Balada de los pobres* o *Cantar de Túpac Amaru*. Podemos encontrar ciertas características de este último en su ciclo novelístico de *La guerra silenciosa*, pues aparecen personajes que, andando

los años, han formado parte de la historia nacional, como Genaro Ledesma, Agapito Robles, Alfonso Rivera, entre otros.

Por otro lado, Scorza, en una entrevista, cuando se le pregunta por qué dejó la poesía, responde que en realidad nunca la abandonó y que, más bien, continuó produciéndola solo que en el formato de novela. Desde esta humilde tribuna, coincidimos con nuestro autor. De esta forma, existe un cenáculo de escritores a los que yo, personalmente, llamo “hijos de Homero”, el gran poeta griego de la antigüedad. Recordemos que la épica fue uno de los primeros géneros literarios al lado de la tragedia y la lírica (poesía del “yo”) y se la escribía en verso. Es decir, magnos eventos eran contados en poesía, lo que se ha repetido en grandes escritores como Dante Alighieri en la Edad Media y, más cerca de nuestro tiempo, en Victor Hugo, William Faulkner, Fédor Dostoievski, Gabriel García Márquez, Manuel Scorza, entre otros. En el trabajo en narrativa de estos autores existe poesía, de modo que la división moderna entre “verso” y “narrativa” no tiene mucha significancia y responde, en general, a un interés editorial y comercial. Veamos, ahora, los recursos de la poesía que hay en Scorza y cómo construye su prosa, tanto en temática como en estilo.

Un primer ejercicio constituye en reparar en los títulos de sus novelas: *Redoble por Rancas*, *Historia de Garabombo*, *el Invisible*, *El jinete insomne*, *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relámpago*. Incluyamos, también, *La danza inmóvil*. El título de la primera novela, la que abre el ciclo de *La guerra silenciosa* y le daría fama mundial a su autor, ya acusa una técnica de la poesía: la aliteración. Esta consiste en la repetición sonora de ciertas consonantes o vocales para crear un efecto en el verso. En este caso tenemos que el sonido de la *r* se repite en las tres palabras que conforman el título de la novela. La *r* del español, como sabemos, acusa un sonido fuerte, lo que coincide muy bien con la temática de violencia y masacre que tiene *Redoble por Rancas*. Lo que es más, el redoble de tambores anuncia una marcha castrense, un conflicto épico que muy bien se apoya en el sonido fuerte de la *r* gracias a la aliteración. Esta técnica la podemos encontrar en libros de poesía como *Polifemo* y *Galatea* de Luis de Góngora (“Infame turba de nocturnas aves”) y en “Sonatina” de Rubén Darío (“Los suspiros se escapan de su boca de fresa”), lo que demuestra que Scorza leía muy bien a los clásicos de nuestro idioma. Del mismo modo, en la segunda novela encontramos el epíteto, aquel recurso de la poesía que le atribuye cualidades al sujeto o sustantivo. En este caso, Garabombo es conocido por su invisibilidad, por lo tanto, es el Invisible. Esta figura de la poesía

es tomada, principalmente, de Homero en *Iliada* u *Odisea* y Scorza se apoya en ella a lo largo de sus novelas. Así, Héctor Chacón, el Nictálope, el Niño Remigio, el Hermoso o el Ladrón de Caballos encuentran sus semejantes en Aquiles, el de los Pies Ligeros, Áyax, el Grande o el Tidida Agamenón, etcétera, personajes que habitan historias épicas.

En *El jinete insomne* tenemos el uso de la etopeya, técnica literaria que describe las cualidades o costumbres de un personaje. Así, una característica particular de un jinete sería que monte caballos, que sepa usar la soga, sea espigado, etcétera. En cambio, aquel jinete es insomne, lo que le atribuye una nueva, y muy original, cualidad: el jinete de Scorza tiene de costumbre no dormir y tampoco cansarse, pues puede cabalgar días enteros las punas peladas de la sierra central del Perú. Con *Cantar de Agapito Robles* el título nos remite, directa y evidentemente, a lo épico, a lo heroico que está por suceder. Tal vez el referente más inmediato sea *The Cantos* de Ezra Pound, versos donde desfilan mitología clásica, bajíos, naves y hasta ciertas ideas platónicas que tienen como temática la exploración épica.

En *La tumba del relámpago*, novela que cierra el ciclo de *La guerra silenciosa*, se cumple la prosopopeya, técnica de la poesía que consiste en atribuir una cualidad humana a un objeto inanimado. Es decir, la tumba o el lecho de muerte donde ha de descansar una persona, en la prosa scorzista, también puede serlo para un relámpago. La palabra *relámpago* aparece con cierta frecuencia en la poesía de nuestro autor y especialmente en momentos álgidos. Su figura, en general, denota fuerza, fulgor y hasta destrucción, es una imagen que podemos relacionar con Dios por darse en los cielos y ser inevitable. Pues a esto Scorza le asigna una tumba, con lo que cierra el ciclo o proceso de recuperación de tierras, que hubo en la sierra central peruana en los 60, con una grandiosa figura literaria. Finalmente, en *La danza inmóvil* se aplica otra técnica muy conocida, el oxímoron, el que consiste en juntar dos elementos opuestos en uno solo. En este caso, existe una contradicción al decir que una danza puede ser inmóvil, pues lo primero requiere de movimiento. Es así que el movimiento o viaje es interno, lo que ya nos da una gran idea de lo que habrá de suceder en la novela y se desprende de la fluctuación entre la historia de amor en París y la historia de subversión en la selva del Perú.

Estos primeros elementos poéticos en la narrativa de Scorza no solo sirven para contar acontecimientos de resistencia y de masacre, sino también para describir la epistemología andina o el saber de los Andes, con lo que aquel

deja de ser indigenista. Comentar toda la pentalogía excedería las dimensiones de este ensayo, por lo que me limitaré a analizar *Redoble por Rancas*. Primero, tenemos que dejar claro que lo andino para Scorza no es simplemente hacer justicia. En este sentido, constituye un error lo sostenido por algunos lectores de que la obra scorzista puede dividirse entre personajes buenos y personajes malos. Aquel binarismo efectivamente sucede en algunos libros, tales como *Huasipungo* de Jorge Icaza o *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, donde se narra la inicua situación en la que vivía el indio, ese determinismo social que lo anquilosa en el atraso y en la explotación. Estos escritores, siguiendo lo aprendido de Europa con corrientes del realismo y naturalismo, buscaron denunciar aquella situación, sus páginas intentaron ser un registro de la realidad en los Andes. Tal vez este tipo de indigenismo es más objetivo que aquel que idealizaba o romantizaba al indio. Como representante de este último estilo podemos citar a Clorinda Matto de Turner con *Aves sin nido*. Matto de Turner está un paso adelante de autores como Narciso Aréstegui, Ventura García Calderón o, incluso, Abraham Valdelomar, quienes romantizaban los Andes, de modo que ni siquiera se denunciaba la situación ominosa de los herederos del incanato. Para ellos el indio, producto de su incompreensión sobre la estética andina, era un ente cuasi mitológico que no llegaba a ser un hombre, sino simplemente una criatura exótica. La autora de *Herencia* aún acusa estos rasgos, pues su más conocida novela no está centrada en la problemática social, es decir, en la falta de inclusión del indio al fragmentado Estado peruano ni desarrolla el problema de la tierra. El desenlace de la novela, sintomático, es el amor prohibido de dos hermanos que son hijos de un cura.

Scorza no cae en este dualismo de buenos contra malos. Evidentemente, hay una situación de injusticia en sus novelas, pero estas no se agotan en un solitario hecho de denuncia: aquel es parte de un todo, de la construcción de la estética andina que propone. ¿Cómo logra esto? Valiéndose de tales figuras poéticas, Scorza comienza a destruir la historia oficial del Perú para ser ocupada por la historia andina. Como apunta Adriana Churampi Ramírez en su libro *Heraldos del Pachakuti*: “A lo largo de las cinco novelas de la pentalogía encontramos reiteradas menciones a episodios fundacionales de la historia oficial peruana. La selección de dichos momentos no es gratuita: a lo largo de los años la historia oficial ha sido enfocada reiterativamente desde esos puntos de vista. Son los hitos a partir de los cuales se ha contado *lo histórico nacional*” (p. 56). Es decir, Scorza desmonta aquellos acontecimientos históricos

proclamados así por la oficialidad. Para esto muestra, desde lo histórico, la desventajosa situación del indio, su sacrificio en vano por una patria que no lo representa. En otras ocasiones, Scorza subraya el papel importante que desempeñó el hombre de los andes y su cultura. En estos sentidos, el primer capítulo de *Redoble por Rancas* se inicia así: “Por la misma esquina de la plaza de Yanahuanca por donde, andando los tiempos, emergería la Guardia de Asalto para fundar el segundo cementerio de Chinche, un húmedo setiembre, el atardecer exhaló un traje negro” (p. 15). La prosa muestra un estilo histórico al mencionar la plaza, un lugar en particular, la guardia de asalto, el nombre de la comunidad, la fecha conmemorativa y el cierre “traje negro”, como un símbolo. Una lectura atenta nos muestra lo cargado de la cita con que se inicia la novela, las 35 palabras que la compone están preñadas de referencias históricas. Sintomático es que el capítulo se llame “Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celebrísima moneda”: la intención es narrar un acontecimiento importante, esto es, lo que sucedió cuando al doctor Francisco Montenegro se le cayó un sol: el pueblo entero, sabiendo que aquella moneda le pertenecía, no la tocó e incluso protegió de posibles forasteros hasta que, finalmente, el mismo Montenegro se volvió a topar con ella. En este caso, Scorza historiza la realidad, es decir, crea una historia alterna y paralela a la historia oficial, donde los pueblos como Rancas, las matanzas que sufren y las humillaciones o sucesos increíbles —y cargados de bastante ironía y comicidad— constituyen, por fin, hechos a considerarse. Citemos dos pasajes más para reforzar esta idea: “El invierno, las pesadas lluvias, las primaveras, el desgarrado otoño y de nuevo la estación de las heladas circunvalaron la moneda. Y se dio el caso de que una provincia cuya desafortunada profesión era el abigeato, se laqueó de una imprevista honradez” (p. 18). Y más adelante: “A pie o a caballo, la celebridad de la moneda recorrió caseríos desparramados en diez leguas. Temerosos que una imprudencia provocara en los pueblos pestes peores que el mal de ojo, los Teniente-gobernadores advirtieron, de casa en casa, que en la plaza de Armas de Yanahuanca envejecía una moneda intocable” (p. 19). Fijándonos solamente en el estilo o en la prosa poética, podemos advertir la intención de historizar y fijar un acontecimiento épico. Apuntemos, también, que Scorza vuelve a asignarle cualidades humanas o animadas a un objeto inanimado como es una moneda, es decir, vuelve a emplear la prosopopeya.

El contraste de realidades históricas es también otra herramienta que le permite a Scorza actualizar la historia o subrayarla en favor de los Andes. Esto



sucede en el capítulo cuarto, “Donde el desocupado lector recorrerá el insignificante pueblo de Rancas”. Antes de llegar al análisis anunciado, advirtamos que, por segunda vez en cuatro capítulos, Scorza interpela al lector mencionándolo directamente en los subtítulos. La intención es, nuevamente, capturar su atención al informarlo sobre estas otras historias que no con consignadas en los libros oficiales. Nos interesa, entonces, el final de este capítulo. Oficialmente, el Perú adquirió su independencia de España el 28 de julio de 1821. No obstante, esto se concretó con las batallas de Junín y Ayacucho, ambas en la sierra y en 1824. Con la derrota de los ejércitos realistas por parte de los patriotas, finalmente, España dio por terminada sus ambiciones de reconquista de la que fuera la más importante de sus antiguas colonias de ultramar. La primera de las batallas mencionadas, la de Junín, ocurrió precisamente en el departamento de Junín, es decir, en los principales escenarios de la pentalogía de *La guerra silenciosa*. Scorza, en el mencionado capítulo y a lo largo de su pentalogía, rememora aquella batalla libertadora liderada por las tropas de Simón Bolívar. Citemos: “Hace cien años, hace más de cien años, una mañana lodosa la neblina esculpió fatigados escuadrones. Era un ejército en retirada, pero una tropa orgullosa porque, para cruzar una mísera aldea donde solo esperaba una bienvenida de esqueléticos perros, los oficiales mandaron alinear a los jinetes polvorientos” (p. 29). El fragmento son los preparativos a la batalla que sellaría la independencia del Perú, lo que es contrastado con lo siguiente: “Todos los años, en el aniversario de la República del Perú, por las armas fundada en esa pampa, los alumnos del Colegio Daniel A. Carrión, organizan excursiones. Son días esperados por los comerciantes. Bandadas de estudiantes ensucian la ciudad, orinan en la plaza y agotan las existencias de galletas de soda y Kola Ambina. Por la tarde, los profesores les recitan la proclama grabada en letras de bronce sobre la verdosa pared de la municipalidad: la arenga que el Libertador Bolívar pronunció, en esa plaza, poco antes de la batalla de Junín, el 2 de agosto de 1824. Parvadas de jovenzuelos pálidos y mal vestidos escuchan la proclama, aburridos, y luego se marchan. Rancas se acurruca en su soledad hasta el próximo año” (p. 30).

Podemos colegir varias ideas del contraste de estas dos citas. Primero, el lugar de tal magno evento, la independencia de un país, ha quedado olvidado por la historia oficial: la “mísera aldea” de entonces es ahora un pequeño pueblo que solo tiene pujanza el 28 de julio. Sintomático es que aquella conmemoración no sea largamente esperada por el presidente de la República, por los congresistas o

representantes del Legislativo, ni siquiera por el presidente regional, alcalde o demás autoridades locales, sino que “son días esperados por los comerciantes” para poder vender más gaseosas y galletas. Es todo. Segundo, y por lo mismo, la historia oficial no pone énfasis en que aquella batalla ocurrió en la sierra del país, mucho menos en que el ejército de Bolívar, el libertador, estuvo compuesto por muchos indios. Tercero, se señala que aquellos territorios con sus habitantes, la pampa de Junín, Cerro de Pasco, pese a su importancia simbólica e identitaria, han quedado rezagados sin ser incluidos al Estado. Lo mismo podemos decir de Tinta, en Cusco, lugar de nacimiento de José Gabriel Condorcanqui, más conocido como Túpac Amaru II. Es en Tinta donde comenzó a gestarse una de las más grandes rebeliones preindependentistas de todos los tiempos. Cuando la rebelión fue finalmente reprimida, además de la masacre y desmembramiento de Túpac Amaru II y su familia, el pueblo de Tungasuca fue bombardeado por cañones y bolaños, la casa del rebelde, destruida y reducida a escombros, y sobre el terreno, para que no vuelva a germinar nada, se vertieron sacos de sal. Independizado el país, no fue sino hasta 1970, es decir, casi 150 años después y casi 200 años tras la sublevación, y con el general Juan Velasco Alvarado en el poder, que finalmente el Estado reconstruyó la casa de Túpac Amaru II. Y es recién en 2016, solo cinco años atrás, que un ministro declaró la casa en Tungasuca como Patrimonio Cultural de la Nación.

Estos hechos son un termómetro a la poca relevancia que se le dan a hitos históricos que deberían ser parte de la identidad del Perú. Entonces, al desestabilizar la historiografía oficial, Scorza también reconstruye. Su intención, en estos fragmentos que hemos traído de *Redoble por Rancas*, es poner en evidencia que lugares como la pampa de Junín y Cerro de Pasco en vez de ser monumentos históricos, tanto arquitectónicos como simbólicos, que configuren nuestra identidad, están olvidados. Como dice Churampi en el mismo libro: “El pueblo, donde sólo rige la voluntad del Juez y su mujer, donde los indígenas han sido reducidos casi a objetos y donde las vagas nociones de independencia y libertad precisamente brillan por su ausencia, es el escenario central” (p. 63). Con “Juez y su mujer” la investigadora se está refiriendo al juez Francisco Montenegro y su esposa doña Pepita, quienes eran los todopoderosos en la región: la justicia, incluso el paso del tiempo (esto último más desarrollado en *El jinete insomne*, donde los relojes se detienen y los ríos se convierten en lagos), estaba supeditados a sus antojos y voluntades.

Tenemos que volver a citar *Redoble por Rancas*, esta vez, en un capítulo más

desconcertante. Creo que es aquí donde se deja ver aun con más claridad la intención de escribir una historia alternativa que sea contestataria respecto a la oficial. Tenemos que adelantarnos hasta el capítulo treintaidós, “Presentación de Guillermo el Carnicero o Guillermo el Cumplidor, a gusto de la clientela”. Estamos cerca del final de la novela, por lo tanto, cerca de la matanza de Rancas. El comandante de la Guardia Civil Guillermo Bodaneco es un experto en reprimir movilizaciones sociales. Citemos: “Durante seis años el gobierno fusiló a ciento seis campesinos. Guillermo el Carnicero o Guillermo el Cumplidor participó en casi todos los desalojos” (p. 214). Y más adelante en la misma página, se describe su *modus operandi*: “En el campo, antes que nada, invitaba a los campesinos a retirarse de las tierras invadidas. Los campesinos se obstinaban, tozudamente, en permanecer en sus tierras mascullando palabras incomprensibles, mostrando documentos sebosos y agitando banderitas peruanas. Primer error: el uso del bicolor nacional, prohibido a los civiles sin permiso, exasperaba los sentimientos patrióticos de Guillermo el Carnicero”. Con la expresión final “los sentimientos patrióticos de Guillermo el Carnicero” se puede pensar que Scorza, esta vez, está siendo irónico o practicando un humor negro. Pero en realidad es objetivo: la patria no es inclusiva y margina y depreda a quienes quedaron excluidos de aquel ordenamiento. Esto parece confirmarse cuando los húsares de Junín reaparecen en escena como anteriormente en el cuarto capítulo. Veamos: “Así las cosas, una mañana, Guillermo el Cumplidor se detuvo en la bifurcación del camino entre Cerro de Pasco y Rancas. Guillermo el Carnicero descendió del jeep. Instantáneamente se congeló una columna de pesados camiones repletos de guardias de asalto. En ese lugar, algo así como cincuenta mil días antes, otro jefe detuvo a su tropa: el general Bolívar, la víspera de la batalla de Junín, librada en esa pampa. Minutos más, minutos menos, casi a la misma hora, Bolívar contempló los verdosos techos de Rancas” (p. 215).

¿Por qué Scorza intercala la presencia de la Guardia de Asalto con las huestes libertadoras de Simón Bolívar? ¿Por qué los trenza como si ambos ejércitos fueran uno solo, como si las tropas del Estado fueran una continuación de la de los patriotas? Scorza sugiere que la fundación de la República del Perú, es decir, el día que se expulsó definitivamente a los españoles, ya estuvo marcada por una falta de inclusión. ¿Y es que se puede hablar de patria o de nación cuando, en realidad, esta solo representa a unos pocos y explota a unos muchos? ¿Los Andes fueron independientes, libres y soberanos, como

dijera José de San Martín el 28 de julio y como parafrasea el himno nacional? ¿Bajo el Estado peruano están mejor y reivindicados que bajo la colonia española? La respuesta evidentemente es no y Scorza, con la maestría de un gran escritor, se encarga de abofetear al lector a la cara. Y es contestatario y hasta provocador cuando pone en tela de juicio la figura de Bolívar, siempre tan exaltada de heroísmo por la historia oficial. Citemos: “—¿Qué sucede? ¿Por qué no se despliega nuestra caballería? —palideció Bolívar. / Quien no palideció fue Guillermo el Cumplidor. Miró con fastidio la llanura por donde avanzaba la tortuguenta Guardia Republicana. Era una vaina. Pero lo tomó filosóficamente, se reclinó en el jeep, extrajo un cigarro, lo encendió y exhaló el humo” (p. 216). Mientras Bolívar empalidece y se colma de tribulaciones, el comandante Bodaneco solo tiene certezas y enciende su cigarrillo con entera confianza. Esta desautorización incluso a los hacedores de la nación oficial, también se confirma con el hecho de que Scorza describe a los personajes andinos como verdaderos héroes y profetas y que aparezcan en los títulos de sus novelas: *Garabombo*, *el Invisible*, *El jinete insomne*, *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relámpago*, libro que estuvo a punto de ser titulado como el nombre de su protagonista, Genaro Ledesma. Sintomático es que Scorza, al inicio de *Redoble por Rancas* en “Noticia”, afirme que algunos nombres fueron cambiados para “proteger a los justos de la justicia” (p. 12). Evidentemente, cuando el autor de *El vals de los reptiles* emplea la palabra *justicia*, su intención también es de poetizar una nueva historia donde se reconozca el papel protagónico de los Andes, páginas que realmente cuenten lo que sucedió, sucede y sucederá con los herederos directos del Imperio de los incas. Es parte de la historia oficial, entonces, que la justicia no falle a favor de los comuneros y campesinos pese a tener la razón en sus reclamos. Finalmente, solo con reparar en el estilo de su prosa poética se puede apreciar el trato heroico hacia un personaje como Héctor Chacón, el Nictálope, protagonista de *Redoble por Rancas*, en contraste con la manera sombría y dubitativa, incluso fantasmal, con que describe a Simón Bolívar. Repasemos cómo describe Scorza a Héctor Chacón: “Fue la primera vez —tenía nueve años— que la mano de Héctor Chacón, el Nictálope, sintió sed de la garganta del doctor Montenegro” (p. 62). Y más adelante en la misma página: “Héctor Chacón, el Nictálope, comenzó a reírse: su carcajada construyó una especie de grito, una contraseña de animales conjurados, un secreto aprendido de búhos, espuma atropellada por los estampidos de una risotada seca como los disparos de los guardias civiles y que cayó flagelada por los espasmos de una pavorosa alegría”. Ningún héroe de la historia oficial,

muchos menos ninguna autoridad con excepción del alcalde Genaro Ledesma en Rancas, merece tamaña descripción como los protagonistas de los Andes.

Recapitulando, una de las herramientas de Scorza es historizar, contar la verdadera historia —la no oficial— desde otra orilla: la orilla andina. Para esto es necesario criticar símbolos y héroes patrios y contrastar tiempos históricos. A este fin responden los paratextos con que se inicia la novela, el subcapítulo “Noticia” y el epígrafe donde se cuentan las suculentas ganancias de la Cerro de Pasco Corporation, información extraída del diario *Expreso* del mundo real, el 4 de noviembre de 1966. El tratamiento de la naturaleza, ahora, es una segunda herramienta que quisiera desarrollar en las siguientes líneas. En la cosmovisión andina el hombre no está por encima de la tierra, de los animales, de las plantas y de los recursos naturales. En este sentido, y en el ámbito de la literatura, las grandes lecciones son José María Arguedas, Gamaliel Churata y César Calvo. En las páginas de *Los ríos profundos* y *Yawar fiesta* y de cuentos como “Warma kuyay”, “La muerte de los Arango”, “La agonía de Rasu Ñiti” y “El sueño del pongo”, el lector puede acercarse a ese otro entender del mundo. Solamente en la escena inicial de la primera obra mencionada, la racionalidad es puesta en jaque cuando ante el niño Ernesto las piedras incaicas de un mural en Cusco adquieren movimiento, como lo harían las aguas de un río en su cauce. De igual forma, la presencia de los animales es determinante en “Warma kuyay” y “La muerte de los Arango”. En el primero, el niño Ernesto se siente hermano de las ovejas y terneros y en el segundo el sacrificio de un caballo es entendido como un diálogo con el devenir, pues una plaga estaba arrasando al pueblo. “La agonía de Rasu Ñiti” es también otra formidable pieza donde se deja ver la cosmovisión andina desde la muerte de un danzante de tijeras, quien en un último suspiro lega su conocimiento andino a su discípulo. De la lectura de *El pez de oro* y de *Resurrección de los muertos* podemos colegir que Churata está buscando la hibridez que habrá de constituir, finalmente, nuestra identidad. En ese sentido el conocimiento de los Andes ha de ser entendido e incorporado a nuestra praxis y cosmovisión. De ahí que reivindique la escritura diferente del español de Guamán Poma de Ayala y que, en el segundo libro mencionado, nos presente el neologismo *egótico* al referirse a los núcleos identitarios que componen el mundo o los átomos que están en todas las cosas. En otras palabras, la materialidad que configura a los ríos, a las plantas, a los animales se encuentra presente también en el ser humano. Por ende, valemos lo mismo o estamos al mismo nivel dado que presentamos

las mismas identidades egóticas. De ahí que el hombre andino viva en armonía con la naturaleza, pues acepta aquella materialidad. Condensándolo en la nomenclatura hombre-no-letra, Churata demuestra que lo que está fuera del lenguaje y de los libros no es inferior. Es más, el ser humano aprendió a hablar por accidente. Este es el sentido que también porta un libro como *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo, solo que, esta vez, desde la Amazonía. La figura del chamán que es Ino Moxo —entre otras cosas, gracias al consumo de plantas ancestrales como la ayahuasca y el tohé— puede alcanzar otras realidades que escapan a una ordinaria percepción o, mejor dicho, a una mera percepción bizantina. El conocimiento está en el aire, dice Ino Moxo, para el que sabe leerlo, el paso del tiempo es circular y ya no lineal, el mundo es también habitado por entes como el chullachaki, la yacumama.

Entonces, este giro epistemológico o este otro pensar de los Andes está también presente en Scorza. Roland Forgues en su libro *La estrategia mítica de Manuel Scorza* sostiene lo siguiente, al referirse al famoso pasaje en que Héctor Chacón, el Nictálope, sueña que sale de la cárcel de Huánuco escoltado por animales que han de testimoniar en contra del juez Montenegro: “Esta participación activa del género animal demuestra meridianamente que la trágica y dolorosa prueba de la colonización no ha logrado vencer completamente en el indígena peruano sus vínculos con la naturaleza ya que éstos siguen manifestándose en su subconsciente. Esta situación anterior a la Conquista remite indudablemente a una edad de oro lejana y perdida pero cuyo recuerdo se mantiene vivo en la conciencia colectiva del pueblo” (p. 56). La relación que el hombre andino mantiene con la naturaleza puede verse, también, en el capítulo segundo, “De la universal huida de los animales de la pampa de Junín”, lo que confirma el sentido de la cita a Forgues. Todos los animales, desde aves, ratas, murciélagos y peces huyen de la pampa, de su natural hábitat. Esto se debe, claro está, a la presencia del Cerco, aquel alambrado dispuesto por la minera Cerro de Pasco Corporation que desestabilizó a la provincia y encerró los pastizales donde se alimentaban los rebaños de la comunidad. La prueba de que esta huida de los otros animales, los no domesticados, los silvestres —aunque también caballos y perros desconocieron a sus amos—, afecta a los ranqueños es su miedo y desesperanza en la que caen. Citemos: “Con la cara arañada, de rodillas, con los brazos abiertos, don Teodoro Santiago clamaba: «¡Castigo de Dios, ¡castigo de Dios!» En el centro de un paludismo de dientes, lastimaba el cielo: «castigo de Dios, castigo de Dios!» Hombres y mujeres se



abrazaban; prendidos a las faldas de sus madres, sollozaban los niños. Y como si solo esperaran la emigración de las aves nocturnas, ondularon manchas de patos salvajes, muchedumbre de pájaros desconocidos. La humanidad se arrojaba, suplicaba, gemía. ¿A quién? Dios volvía su espalda desdeñosa” (p. 21). Entonces, como Arguedas, Churata o Calvo, el desequilibrio de la naturaleza, la afectación de la flora que repercute en la fauna por culpa del Cerco, también enajena al habitante andino que nos propone Scorza. Lo más probable es que alguien de la ciudad, de la capital Lima, por ejemplo, no entienda ese comportamiento de los animales y lo tome simplemente como una anécdota. Pero esta diáspora de la fauna, al inicio de *Redoble por Rancas*, es también un mal presagio y nos va anunciando el aciago final: la masacre de la guardia de asalto contra los comuneros campesinos. A la vez, es interesante repensar la exclamación más desesperada de la cita, “¡Castigo de Dios, ¡castigo de Dios!”. Esto confirma la cita del peruanista francés, en cuanto la cosmovisión andina antes de la conquista es supérstite en estos personajes: la conducta de los animales, es decir, de la naturaleza, es identificada como una manifestación divina. Tal vez sin proponérselo, Scorza hace un guiño a la hibridez que Churata se propuso construir: la naturaleza, la flora, ese huir de su hábitat, es identificado como un designio de dios, pues ese dios en mayúsculas en la cita, no es otro que el cristiano traído por los españoles. De otro modo, ¿por qué no interpretaron como designio de dios la llegada del cerco u otro suceso importante? Finalmente, Forgues nos señala que el equilibrio de la naturaleza será recobrado cuando “hayan desaparecido las relaciones de dominación, homólogas de las relaciones de producción, que el conquistador y el colonizador introdujeron y fortalecieron entre el hombre y el cosmos a imagen y semejanza de las relaciones de dominación que impusieron y sistematizaron entre ellos y las poblaciones aborígenes” (p. 58). Es decir, la naturaleza volverá a su cauce una vez que se reivindique la cultura andina. Para esto es necesario superar el colonialismo, la explotación y la falta de inclusión del Estado.

Finalmente, la comunicación, el diálogo entre hombre de los Andes y la naturaleza, queda aún más claro en el capítulo 11, “Sobre los amigos y amigotes que Héctor Chacón, el Negado, encontró a su salida de la cárcel de Huánuco”. El Nictálope vuelve a Rancas y a su llegada es recibido por Agapito Robles, nuevo personero de la comunidad, y por el Ladrón de Caballos, otro personaje de suma importancia en la pentalogía. “Por los animales” es la respuesta que obtiene Chacón cuando le pregunta al Ladrón de Caballos cómo supo que



ese día y esa hora retornaba a Rancas. A continuación, el narrador nos da más luces sobre este comunero: “Los animales le adelantaban noticias. Su padre, un jorobado hecho a los tratos con gentes complicadas con la Otra Orilla, lo abandonó a los cinco años dejándole por única herencia el lenguaje de los animales. A los siete años conversaba con los potrillos; a los ocho, ningún animal se le resistía; y hubo su madre de tallarlo a latigazos para evitar que pasara su infancia conversando con los únicos maestros que le enseñaron cosas serias. Cada tres meses la necesidad, que es más fea que pegarle al padre, lo obligaba a remontar las cordilleras. No robaba: convencía a los caballos” (p. 68). Solo el arte de un gran escritor puede lograr que lo citado no suene impostado o falso, sino todo lo contrario: natural. Es imposible no pensar, nuevamente y por otro lado, en Churata y en su personaje el Profesor Analfabeto cuando leemos “los únicos maestros que le enseñaron cosas serias”. Aquel personaje de *Resurrección de los muertos* es supuestamente analfabeto, pues su conocimiento viene desde lo no-letra, es decir, es heredero directo de la cultura andina, oral. Tiene otra forma de pensar que colisiona con los fundadores de la sociedad occidental, como son Platón y Aristóteles. Del mismo modo, Scorza nos presenta aquel conocimiento andino con su personaje Ladrón de Caballos, quien ha aprendido más de la naturaleza, en este caso, de los caballos, que del pensamiento europeo. Su estatus de bandido, que lo deposita fuera del orden impuesto, nos confirma aquello: alguien que ejerce una cosmología diferente ha de vivir de forma diferente, por lo que no encaja en las reglas que obligan a respetar la propiedad privada, por ejemplo. De ahí que “no robaba: convencía a los caballos”. El Ladrón de Caballos vive convencido de que los campos y los animales son de todos, por ende, no entiende de cercos, de muros ni de un solo dueño en el caso de la posesión de animales. Su pensar es comunitario.

En síntesis, la rescritura de la historia, la no oficial que, no obstante, es la verdadera, y la comunicación con la naturaleza son dos herramientas que se insertan en la poética de Scorza y crean un conocimiento cognoscitivo. Y este conocimiento es deudor directo de la estética de los Andes. Pero este estilo es solo posible con el uso de la poesía o elementos poéticos que nuestro autor en su trabajo narrativo. Podríamos seguir analizando otras herramientas que, de igual forma, se desprenden de la cosmovisión andina. Por ejemplo, es interesante lo que sostiene Dunia Gras sobre el mito en la obra scorzista, lo que se relaciona especialmente con el concepto de historia que hemos desarrollado en este ensayo: “Sostenía Scorza que esa contrahistoria solo podía encarnarse

en el mito, como respuesta a la locura, al desequilibrio colectivo tras la destrucción del tiempo histórico. El mito inventa, pues, otra historia paralela para negar la realidad, para huir de ella, actuando como única posibilidad de existir para los pueblos conquistados” (p. 165). De ahí la importancia que en un libro como *La tumba del relámpago* el mito se intercale, a modo de vasos comunicantes, con la gesta revolucionaria que su protagonista Genaro Ledesma intenta hacer en los andes, para liberar, de una vez por todas, la cultura andina de la opresión que ya llevaba más de 400 años.

### Referencias bibliográficas

- Churampi, A. (2014). *Heraldos del Pachakuti: la pentalogía de Manuel Scorza*. Almenara.
- Gras Miravet, D. (2003). *Manuel Scorza, la construcción de un mundo posible*. Edicions de la Universitat de Lleida y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Forgues, R. (1991). *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- Scorza, M. (1970). *Redoble por Rancas*. Editorial Planeta.



## **El segmento narrativo en la novela *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez**

*The narrative segment in the novel The violence of time,  
by Miguel Gutiérrez*

**Juan Miguel Malpartida Robles**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

jmmr12@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-2545-1580

### **Resumen**

Este artículo trata sobre el segmento narrativo en la novela de Miguel Gutiérrez *La violencia del tiempo (LVT)*, de cómo este organiza el discurso narrativo; de cómo, a través de él, el significado y el sentido discurren libremente en la sucesión de los capítulos, organizados cada uno en dos partes. Es una visión estructuralista que valida la organización del discurso: la historia que el relato va contando en la novela. No prestamos atención a la estructura, sino al devenir de la historia, segmento narrativo tras segmento narrativo. A esta unidad de contenido la denominamos así, segmento narrativo, para incidir en que se trata de una entidad de naturaleza mensurable, en tanto expresión de un contenido, a pesar de ser solamente sustancia, no forma.

**Palabras clave:** segmento narrativo, contenido, capítulo, parte, novela

### **Abstract**

This article deals with the narrative segment in Miguel Gutiérrez novel, *The violence of time*, about how it organizes narrative discourse; how, through it, meaning and meaning flow freely in the succession of the chapters, each organized in two parts. It is a structuralist vision that validates the organization of the discourse: the story that the story tells in the novel. We do not pay attention to the structure, but to the evolution of the story, narrative segment after narrative segment. We call this content unit thus, narrative segment, to emphasize that it is an entity of measurable nature, as an expression of content, despite being only substance, not form.

**Keywords:** narrative segment, content, chapter, part, novel

**Fecha de envío:** 17/2/2022

**Fecha de aceptación:** 09/6/2022

## Introducción

En las novelas se cuenta una historia, que puede ser breve (alrededor de 100 páginas) o extensa. Y no digo novela corta, sino breve, para poder referirme solo al número de páginas. *LVT* es de las últimas, de las extensas. Tiene más de mil páginas. Es una de las mejores novelas de la literatura peruana de todos los tiempos<sup>1</sup>. Es la historia de un joven de clase media, de extracción popular, maestro rural y novel escritor, que ha acabado de escribir una novela y, por confesión de su mejor amigo, su pareja le ha sido infiel... con él. En este punto se suspende la historia y poco más adelante termina la novela. Martín Villar, el héroe, se queda de regreso a El Conchal, donde vive y trabaja.

El discurso narrativo de la novela se escucha como una voz que cuenta la historia. Es el narrador, el demiurgo, el que va componiendo el texto mientras va contando la historia. El relato se sucede, avanza, segmento narrativo tras segmento narrativo, y puede darse también que un mismo segmento pueda tener subsegmentos narrativos. Una vez terminada la novela es cuando se reconoce la fábula, la anécdota, la historia que se cuenta en la novela; puede verse dónde comienza. Se hace visible la sutil diferencia que esta guarda con el relato.

*LVT* tiene 13 capítulos y un epílogo; así, por citar algunas novelas famosas, tenemos a la *Eneida* (1983), que tiene 12 libros; *El mundo es ancho y ajeno* (2002), 24 capítulos; *Conversación en La Catedral* (2001), cuatro partes, de 10, 9, 4 y 8 capítulos, respectivamente; *País de Jauja* (2001), de Martínez, “no tiene” ni partes ni capítulos, igual que *Rosa Cuchillo* (2000), de Colchado. En *LVT* todos los capítulos tienen dos partes; cada parte lleva un título, y tiene organizado el discurso narrativo en lo que he dado en llamar segmento narrativo. Entonces, al componerse el texto, el hilo del discurso<sup>2</sup> va organizando el contenido en unidades menores de significación. Son los denominados apartados, partes en las que se divide el contenido, según la propuesta hecha por los maestros españoles Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón (1994). Cuando el texto es una novela, el apartado se convierte en un segmento

narrativo. Este conocimiento es útil para los que estudian literatura, y para los que la enseñan.

## 1. Estructura del discurso

Hemos desentrañado el discurso narrativo de una novela, y proponemos al segmento narrativo como la estructura elemental del discurso (en la novela), dentro de las partes y de los capítulos. Consideramos a la novela como un signo lingüístico complejo. De esta manera, el contenido se manifiesta en forma de una voz refiriendo un relato que cuenta una historia: relato, historia y voz. La novela, vista como un solo texto, tendrá su historia; un capítulo o varios capítulos tendrán, asimismo, su propia historia; lo mismo sucede con las partes del capítulo; y, por último, en cada segmento narrativo sucederá lo mismo. El relato no es solo como un ovillo que se va desovillando, no; también es un universo de segmentos narrativos, los cuales van contando la parte de la historia que les corresponde, con su propio relato, constituyendo, de esta manera, el discurso narrativo en forma de texto.

Es relevante esto porque tiene que ver con la estructura de la sustancia del contenido, del discurso narrativo. En la novela el relato que cuenta la historia no se detienen sino al final. Ese todo se presenta en capítulos, partes, libros, volúmenes, etc. A veces enumerados, otras veces no; y en algunos casos, además, titulados. En el caso de *LVT*, dijimos que eran 13 capítulos y un epílogo. Cada capítulo tiene dos partes. Los capítulos van enumerados con romanos, y las partes tienen título. Por ejemplo, “Castrar al gran padrillo” y “Una familia extinguida” son las partes del capítulo I; “Lances de honor y bastardía” y “Los Benalcázar León y Seminario” lo son del capítulo II, etc. Es el mismo escritor el que decide la estructura narrativa de su obra. Lo que hemos hecho es encontrar, al interior del capítulo (o la parte), al segmento narrativo, como la unidad mínima de contenido en que se organiza el relato al contar la historia en la novela.

Además de los capítulos y las partes, en algunos de ellos, como en el quinto, se utilizan espacios narrativos, cada uno con su título. En estos casos, el segmento narrativo coincide con el espacio narrativo. Esto se presenta en las dos partes del capítulo V; en la primera se trata de las visiones que la mescalina del sampedro le hace ver a Martín, y en la segunda los espacios son los de las cartas que el señor Bauman de Metz escribiera para Rodolfo Lama Farfán de los Godos, y para José Agustín Benalcázar.

Así como los capítulos y las partes pueden suspenderse por un momento para continuar más adelante, lo mismo sucede con los segmentos narrativos. Por ejemplo, el pasaje inicial de la novela, que es la imprecación de un hermano mayor, ante el cadáver del hermano menor, se suspende para dar paso a cuestiones que tienen que ver con la muerte del renombrado difunto, el curandero Santos Villar, y reaparece más adelante, desde el mismo lugar de enunciación, con un diálogo entre el imprecador, sus hermanos y don Domingo Medina, el mejor y único amigo del fallecido.

## 2. El segmento narrativo

Para comprender lo que es un segmento narrativo, me referiré a la famosa novela de nuestro Nobel, *Conversación en La Catedral* (2001). El primer segmento narrativo presenta a Zavalita saliendo de la chamba rumbo a su casa, a almorzar. En el ínterin ha meditado sobre cuándo fue que se jodió el Perú, ha rechazado la invitación, aunque mejor sería decir tentación, que le ha hecho su amigo y compañero de trabajo, Norwin, de ir a comer a otro sitio, con abundante cerveza, y la negativa de Zavalita, pues su mujercita lo esperaba con un chupe de camarones, plato especialísimo, irrenunciable. En el segundo segmento, Zavalita llega a su casa, en Miraflores, la puerta está abierta, y su mujercita llora desconsoladamente, pues unos “negros asquerosos”, de la perrera municipal, le han arrancado de las manos a su perrito, al Batuque, y se lo han llevado, amor. El chupe se ha enfriado, pero ella le ruega que lo tome así, antes de ir a recuperar a su Batuquito. En el tercer segmento narrativo, en la perrera municipal, la recuperación de Batuque y su encuentro fortuito con Ambrosio, el antiguo chofer afrodescendiente de su papá, cuando Santiago era un niño... Esos son los segmentos narrativos, las unidades de la estructura profunda, de la sustancia del contenido.

En *LVT* todos los capítulos se dividen o se puede decir también que están compuestos de dos partes, y la más de las veces, las partes se organizan en dos segmentos narrativos (en otras en más). Pero lo que sucede en la primera parte del primer capítulo es sorprendente, pues en un solo segmento narrativo (de 62 páginas) hay 18 subsegmentos narrativos. La novela se inicia con el único segmento narrativo de esta primera parte del primer capítulo: la muerte de Santos Villar, el abuelo del personaje narrador. El segmento coincide con la parte. Pero como es extenso todo lo que se cuenta de este suceso, se generan subsegmentos narrativos. Así, además de tratar de la muerte de Santos, los subsegmentos se refieren a algo específico de esa



muerte. Si como decimos que el contenido tiene que ver con el deceso de Santos, podríamos decir entonces, ¿y por qué no con la castración del gran padrillo, que es el nombre de esta primera parte? Sí, claro que sí, es posible. Pero sería necesario interpretar el significado, el valor de la castración del gran padrillo. ¿Es algo positivo o negativo castrar a un gran padrillo? Negativo, pues un padrillo es un semental, lo mejor de una raza o especie animal. ¿Quién ha hablado de la castración de un animal?, el narrador, el demiurgo, por boca de Catalino Villar, durante la imprecación que este se despachó frente al cadáver de su hermano, y trajo a colación este abuso que Santos y su padre Cruz perpetraron contra un inocente animal. Con esto demostraba lo desgraciado, la mierda que Santos había sido. Y que esta castración les alcanzó a todos los hermanos Villar, muchachos, niños aún, que presenciaban la escena, de Santos luchando, sujetando al animal, y su padre cercenándole su potente virilidad. Este recuerdo negativo del difunto se explica por el resentimiento, el rencor del hermano mayor que nunca supo ser el primogénito. Pero los otros hermanos presentes no comparten la opinión negativa de Catalino sobre Santos. En este caso, el contenido significativo de castrar al gran padrillo, solo alcanza a Catalino y no a sus hermanos. Y esta primera parte de la novela tiene muchas cosas más, todas desencadenadas a partir del deceso del otrora gran curandero piurano don Santos Villar. Por eso el segmento narrativo (“La muerte de Santos”) no utiliza el nombre de la parte (“Castrar al gran padrillo”). Así, el primer segmento narrativo de *LVT* se inicia con un subsegmento, sobre la imprecación de Catalino a Santos muerto. De allí continuarán 17 subsegmentos más, todos relacionados, de una u otra manera, con la muerte del abuelo del narrador, Martín Villar, suceso que constituye todo el segmento narrativo y la primera parte del primer capítulo.

Lo singular que hemos encontrado en el discurso narrativo de Gutiérrez, en el inicio de la novela, no es que empiece con un subsegmento, pues lo mismo hace Alfredo Bryce Echenique en el inicio de *Un mundo para Julius* (2001) (la novela empieza contándonos sobre la muerte del padre del narrador siendo niño, que es un subsegmento del primer segmento narrativo: Julius creciendo en el palacio, que es su casa). Lo peculiar, entonces, es la cantidad de subsegmentos de un solo segmento: 18 contenidos de un solo contenido mayor (el segmento narrativo). Cómo se teje la historia con 18 hebras que tensan la cuerda, que encauzan la historia en un flujo narrativo continuo.

Al componerse un texto, un texto literario, el demiurgo elabora en su concepción una estructura narrativa con la que va contando una historia. Al leerse esa estructura narrativa, se la reconoce como el relato, la voz de un sujeto narrador que cuenta la historia, y que a veces se la hace contar a otros sujetos.

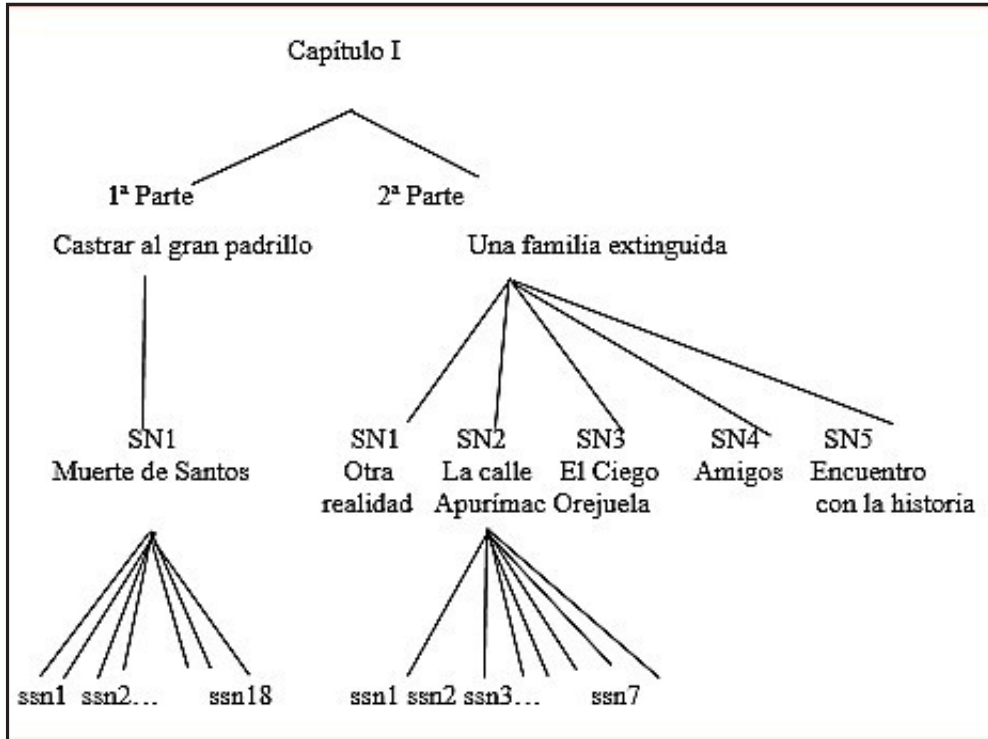
El relato, la historia y la voz constituyen el contenido del discurso narrativo. De Cervantes recogemos el símil de la narración entendida como el deshilar de un ovillo. Ese hilo del ovillo es el “hilo del discurso”. El demiurgo va deshilando el ovillo a medida que la historia avanza. Debe tener bajo control el deshilar continuo del hilo, evitando que este se enrede o, lo que es peor, se rompa. Ahora bien: el hilo discursivo es de naturaleza material, en su realización onomasiológica, pero en su realización semasiológica es como un halo de luz alrededor del hilo, que puede movilizarse por este en toda su extensión, las veces que quiera, pero solo en su forma de relato. El hilo deshilado es la historia ya contada. Cuando la novela se compone, se forma el ovillo. Cuando se lee, y se comprende, el hilo se va deshilando. Ya hemos dicho sin enredarse, sin generar ruido semántico. El hilo debe correr, el carrete girar hasta quedarse sin hilo y la historia terminada.

Ahora bien: cuando se va escuchando a través de la lectura la voz que cuenta la historia, de ninguna manera se visibilizan los segmentos narrativos en que se organiza el discurso en el relato. Estos salen a la luz cuando el discurso narrativo y la novela reciben el haz de la semántica. (En estos momentos que escribo este artículo, he empezado a leer por primera vez *La destrucción del reino* (1992), otra novela de Gutiérrez, ambientada en el tiempo de la tercera generación de los Villar, en los tiempos del abuelo de Martín, don Santos Villar Dioses, a fines del siglo XIX e inicios del XX, cuyos personajes están relacionados con los de *Hombres de caminos* (1988) y *La violencia del tiempo* (2010). He llegado a la página 90, terminando el capítulo cinco, y no he percibido los segmentos narrativos. Seguramente cuando termine de leer la novela, y quisiera analizarla, al volverla a leer, se harán visibles.

En *LVT*, como hemos dicho, en la primera parte del primer capítulo, hay un solo segmento narrativo, con el particularísimo número de 18 subsegmentos narrativos. En la segunda parte hay cinco segmentos narrativos, y en el segundo segmento narrativo de esta segunda parte hay siete subsegmentos.

**Figura 1**

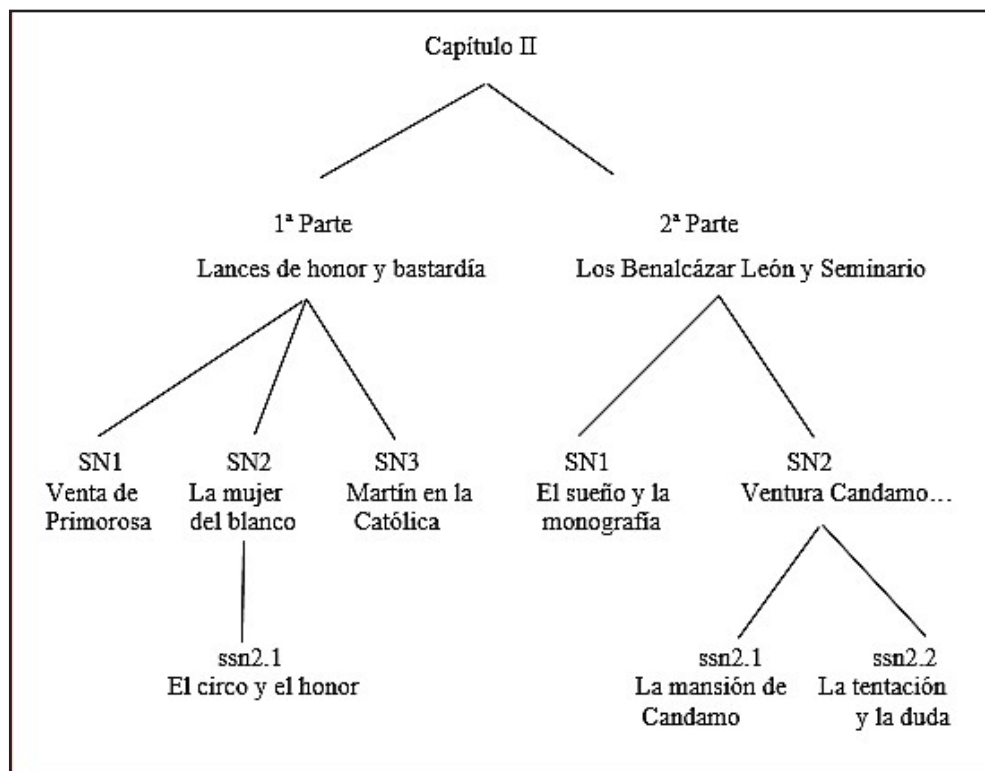
*Segmentos y subsegmentos narrativos del capítulo I*



En el segundo capítulo continúa la organización binaria de las partes del capítulo, y en cada una de ellas los segmentos narrativos, ya que uno se divide en dos, aunque en el caso de los segmentos narrativos, la opción de que aparezcan más de dos siempre es posible (ver la figura 2).

**Figura 2**

*Segmentos y subsegmentos narrativos de capítulo II*



Si notamos, en la primera parte, los segmentos narrativos 1 y 2, se refieren al mismo ser: Primorosa Villar, con lo que el contenido queda organizado en dos: lo que tiene que ver con Primorosa, y la experiencia del sujeto narrador en la Pontificia Universidad Católica de Lima. El segmento narrativo 1 de la segunda parte tiene un contenido dual: el sueño y la monografía, igual al subsegmento narrativo 2.2 del segmento narrativo 2 de la segunda parte: tentación y duda.

Pero ¿cómo identifico, ¿cómo reconozco al segmento o subsegmento narrativo? Lo que sabemos es que el segmento narrativo equivale a un apartado, de los que componen el contenido de un texto. Entonces, si estamos hablando del contenido del texto, se trata de unidades de significación, de la sustancia del contenido, de los semas y sememas, de la estructura profunda, del conjunto de ideas y pensamientos transmitidos a través de las unidades de la primera

articulación del lenguaje, los morfemas, las clases de palabras con sus categorías gramaticales. Por eso los segmentos y subsegmentos narrativos, así como el autor lo hace con las partes, nosotros podemos titularlos, ponerles un título, nominarlos, teniendo en cuenta su contenido, el pensamiento que comunican. A veces resulta difícil ponerles el título, a pesar de que se tiene identificada la idea. En estos casos se puede usar solo números. (Pero siempre será mejor ponerles nombre). Más no se puede decir sobre los segmentos y subsegmentos narrativos sin su manifestación textual. La idea que guía la identificación, el reconocimiento de un segmento narrativo, va a estar dada por el contenido que el discurso mismo ofrece.

El efecto visible, lo que ha resultado de esta identificación de los segmentos y subsegmentos narrativos, es la aparición de una nueva lectura: 1.<sup>a</sup> parte: Castrar al gran padrillo. Segmento narrativo 1: Muerte de Santos Villar. Subsegmento narrativo (ssn) 1.1.: Imprecación de Catalino a Santos muerto; ssn1.2.: Presentación del narrador y de la historia; ssn1.3.: Las campanas de Piura y la muerte de Santos; ssn1.4.: La vida continúa; ssn1.5.: Muerte, sexo y vida; etc., hasta el ssn 18: Martín, ¿libre? Entonces podemos contar (la nueva lectura): la novela empieza con la imprecación a un hermano menor muerto, de un hermano mayor, por haberle quitado la primogenitura. El cadáver yace en su lecho, en su propia cama, en su dormitorio. Después, seguido, el narrador se presenta y anuncia, da a conocer lo que se va a contar en esta novela. Con una prolepsis se escucha una pregunta sobre si las campanas de las iglesias de Piura repicaron por la muerte del abuelo del narrador, para continuar con una observación y al mismo tiempo reflexión, de lo que pasa después de haber muerto una persona: ¡no pasa nada!, todo sigue su curso inexorable. El relato continúa. Ahora el narrador cuenta el descubrimiento del sexo dentro de un ataúd, precisamente del ataúd del abuelo, que lo dejaron los socios de la cofradía cuando el abuelo aún no moría. El narrador, un niño de ocho años, y su vecinita, la Mika, se metían al cajón, que estaba de pie, recostado, en el cuarto del medio, y se desnudaban para jugar a “las cositas que, decían, practicaban los mayores” (Gutiérrez, 2010, p. 21), lo cual es una muestra de la unidad de los contrarios: muerte, el ataúd; vida, los niños jugando a hacer el amor... Y así, solo leyendo los nombres de los segmentos y subsegmentos narrativos, se va configurando la historia que la novela cuenta, con un nuevo relato, el que resulta de leer los títulos de los segmentos y subsegmentos narrativos.

## Conclusiones

1. Es posible, en la novela, contar una historia, con un extenso relato de cientos y cientos de páginas, fluyendo el discurso, teniendo de cómplice al lector ideal para quien se escribe. El contenido significativo discurre y la literatura pasa a formar parte de la vida. Lo del segmento narrativo solo se percibe cuando se analiza la obra, cuando se trabaja el análisis textual, la crítica literaria, la narratología; no cuando se lee la novela.
2. El segmento narrativo es el equivalente al apartado, en un texto. El apartado es una parte del contenido (del texto). Si el texto es una novela, las partes del contenido son los segmentos narrativos.
3. Los segmentos narrativos pueden tener subsegmentos.
4. Al leer los nombres de los segmentos narrativos, se genera una lectura de la novela.
5. El uso de la teoría del segmento narrativo con los esquemas arbóreos, sirve para el fomento de la lectura, y como herramienta didáctica, dentro de una estrategia de enseñanza-aprendizaje, sobre lenguaje o literatura.
6. El concepto de segmento narrativo descansa en el de las relaciones de sucesión y sustitución del sintagma verbal, pero no con cuestiones gramaticales, sino con el contenido significativo del texto; con seres y procesos; con relatos e historias.

## Notas

- 1 En el prólogo de la cuarta edición de 2019, Ricardo González Vigil califica a *LVT* como una obra maestra, y en el comentario publicado en *El Dominical* de *El Comercio*, a raíz de la edición príncipe de 1991, equipara a su autor con Mario Vargas Llosa, José María Arguedas y Ciro Alegría, “novelistas hispano-americanos de mayor relieve”. Además, aprovecha para desechar la denominación de “novela total”, como la calificó en el comentario citado, y coincide con el mismo Gutiérrez, que la calificó como novela *summa*, como lo es *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* (2005) de Cervantes.
- 2 El hilo del discurso, representa la manifestación de la semántica, como una fuerza que obliga a los significados, para ser tales, a alguna forma de materialización. El hilo del discurso como el contenido narrativo del que se constituye la trama de los relatos y las historias, lo cual es uno de los primeros aportes de los estudios sobre la literatura, lo encontré en el *Coloquio de los perros*, de Cervantes (1969,

p. 150), con el sentido de algo físico, como lo es un hilo para coser. Resulta que Cipión, uno de los perros parlantes, interrumpe constantemente el relato de Berganza, el otro cánido, quien por mutuo acuerdo será el que en esta primera noche del prodigio, cuente su vida. Dice Berganza después de una interrupción más de Cipión, antes de continuar su discurso: “Pero anudando el roto hilo de mi cuento, digo que en aquel silencio...” y prosigue su relato.

## Referencias

- Alegría, C. (2002). *El mundo es ancho y ajeno*. Inca.
- Bryce, A. (2001). *Un mundo para Julius*. Inca.
- Cervantes, M. de (1969). *Novelas ejemplares*. Salvat Editores y Alianza Editorial.
- Cervantes, M. de (2005). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la mancha*. Empresa Pública Don Quijote 2005.
- Colchado, O. (2000). *Rosa Cuchillo*. (2.<sup>a</sup> ed.). San Marcos.
- Gutiérrez, M. (1988). *Hombres de caminos*. Horizonte.
- Gutiérrez, M. (1992). *La destrucción del reino*. (1.<sup>a</sup> ed.). Milla Batres.
- Gutiérrez, M. (2010). *La violencia del tiempo*. Santillana.
- Gutiérrez, M. (2019). *La violencia del tiempo*. Penguin Random House.
- Lázaro, F. y Correa, E. (1994). *Cómo se comenta un texto literario*. Publicaciones Cultural.
- Rivera Martínez, E. (2001). *País de Jauja*. Inca.
- Vargas Llosa, M. (2001). *Conversación en La Catedral*. Inca.
- Virgilio. (1983). *Eneida*. Oveja Negra





## **Razón y praxis en la *Ética* de Spinoza**

### *Reason and Praxis in Spinoza's Ethics*

**Gilmar Joel Rodríguez Quiroz**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú  
gilcochiano@gmail.com

#### **Resumen**

Con respecto a los ejes que articulan el pensamiento spinoziano, se resumen en tres aspectos: es una propuesta metafísica, pues subyace un orden racional en la naturaleza que parte de la idea de Dios; epistémica, pues el intelecto puede conocer e identificar este orden; y ética, porque a partir del conocimiento, se adopta un estilo de vida, basado en el esfuerzo que dará sentido al comportamiento moral. En ese sentido, el propósito del presente artículo será el papel que cumple el concepto de *Conatus* que representaría al esfuerzo antes mencionado, en torno a una racionalidad práctica, expuesto por Spinoza en la cuarta parte de su *Ética* demostrada según el orden geométrico, cuya temática estriba en la profunda vinculación entre ontología y moral, puesto que la filosofía no solo trata de responder a la cuestión de qué es el mundo, sino también el problema de cómo podemos vivir mejor en él.

**Palabras clave:** Dios, naturaleza, pasión, Conatus, racionalidad, útil

#### **Abstract**

With respect to the axes that articulate Spinozian thought, they are summarized in three aspects: It is a metaphysical proposal, since a rational order underlies nature that starts from the idea of God; epistemic, since the intellect can know and identify this order; and ethics because from knowledge, a lifestyle is adopted, based on the effort that will give meaning to moral behavior. In this sense, the purpose of this article will be the role played by the concept of Conatus that would represent the aforementioned effort, around a practical rationality, exposed by Spinoza in the fourth part of his Demonstrated Ethics according to the geometric order, whose theme It lies in the deep link between ontology and morality, since philosophy not only tries to answer the question of what the world is, but also the problem of how we can live better in it.

**Keywords:** God, nature, passion, Conatus, rationality, useful

**Fecha de envío:** 17/2/2022

**Fecha de aceptación:** 8/6/2022

Baruch Spinoza es, sin lugar a dudas, un clásico del pensamiento occidental; no obstante, los libros que recapitulan la historia de la filosofía lo ubican en el grupo de pensadores que aparecen en segundo plano. Ello generaría cierta suspicacia en aquellos lectores que se acercan a su obra por primera vez, pues si hay búsqueda de originalidad, conforme a una honestidad intelectual y empeño emancipador, tenemos en este pensador amsterdamés la manifestación de una actitud reformista, ya que, a pesar de estar imbuido del espíritu científico de la Modernidad, su fe en la razón va mucho más allá de la mera confianza en el progreso. Así, sería conveniente ver su óptica racionalista a partir de una comprensión holística del hombre como fin en sí mismo, por tanto, no instrumental, y, por ello, imprescindible para regir la vida con acierto en diversos ámbitos; y de esta manera, tener la capacidad suficiente para entender, dictaminar y debatir, sin someterse así a ningún tipo de dogmatismo. En ese sentido, el racionalismo spinoziano pasa por el estudio de la relación entre el cuerpo y la mente, determinismo y libertad, conocimiento y pasiones humanas. De este modo, esta especulación metafísica no dejará de lado el aspecto mundano, y así poder direccionar nuestras pulsiones y pasiones en acciones útiles y correctas. De una u otra manera, muy pocos libros han tratado de un modo tan serio un espectro temático tan amplio. Spinoza, como cualquier filósofo genuino, intentó responder a las necesidades de su tiempo, que de hecho no son tan ajenas al nuestro. Ha influido en la actualidad en áreas como la psicología, neurobiología, teoría política, etc.

Este interés por la reflexión filosófica sobre la relación entre lo ético y pasional nos llevó a un filósofo como Spinoza. Su *Ética* es uno de los estudios sobre los afectos y las pasiones más sistemáticos y completos, ya que examina con precisión tanto la dimensión teórica como la dimensión práctica de la afectividad.

En ese sentido, ¿qué nos quiere decir Spinoza cuando se refiere al deseo humano? El interés por la reflexión filosófica sobre el deseo juega un rol muy

importante en el racionalismo práctico de Spinoza, ya que estriba en la profunda vinculación existente entre la reflexión teórica y práctica, entre el ser y el deber ser, porque la filosofía no solo trata de responder a la cuestión de qué es el mundo, sino también el problema de cómo podemos vivir mejor en él.

Ahora bien, la tesis que pretendemos deducir de la *Ética* spinoziana sobre este racionalismo práctico no se sostiene a partir de la tradicional noción de libre albedrío que considera a la voluntad como fuente del deseo en cuanto se le adjudica la potestad de elegir opciones o posibilidades, así como también sentirse obligado a obedecer normas universalmente obligatorias. Es un hecho evidente que, para Spinoza, la libertad consiste en actuar de acuerdo con nuestra propia razón, es decir, la razón se ocuparía de filtrar la experiencia que acopia cuanto le es útil en esa situación de largo alcance. Por eso, quizás todo sujeto conduciría su criterio moral, según Spinoza, en un sentido pragmático:

Así pues, entenderé en adelante por “bueno” aquello que sabemos con certeza ser un medio para acercarnos cada vez más al modelo ideal de naturaleza humana que nos proponemos. Y por “malo”, en cambio, entenderé aquello que sabemos ciertamente nos impide referirnos a dicho modelo [...] Entiendo por bueno lo que sabemos con certeza que nos es útil (Spinoza, 1999, pp. 287-288).

Dicho esto, Spinoza nos presenta una orientación del comportamiento en la que se adoptaría una mirada evaluativa conforme a un modelo acordado como criterio normativo. Ahora bien, esta posición deliberativa tomará en consideración valores y normas a partir de una fundamentación moral contextualista, en la medida en que resulte traducible en cualquier circunstancia. De este modo, la posición ética asumida por el sujeto se daría a partir de una normatividad colocada inmanentemente como forma de vida, que ejerce así un poderoso efecto de sugestión. Aquí podríamos deducir que este modelo es un principio regulativo formado sobre la base de representaciones, a partir de prácticas sociales ya existentes, y no como imperativos externos. Los sujetos pueden comprenderse mutuamente, aunque, en ocasiones, “veo lo que es mejor y lo apruebo, pero hago lo que es peor” (Spinoza, 1999, p. 304). Este racionalismo reflejado en ejemplos vivientes supone que es posible conocer para el hombre en su vida cotidiana, ya que este modelo sirve como referente universal común a todos. Sin embargo, queda abierta toda posibilidad de que el criterio normativo a seguir nos proporcione una solución particular a un determinado problema que nos atañe, pues, cada cual, según su idiosincrasia y situación,

requerirá de adaptaciones y estrategias basada en experiencias previas, puesto que nadie es por completo racional y la sabiduría no está al alcance de todos. Cabe aclarar que la intención de Spinoza no es justificar soluciones azarosas en la toma de decisiones de todo comportamiento humano, pues en ciertas ocasiones nos puede dar satisfacciones, pero en otras pueden resultar totalmente erróneas. En consecuencia, todos aquellos virtuosos guiados por su racionalidad son los que establecen y aceptan los modelos o valores, como síntesis viva de acción y conexión con el entorno social.

En ese sentido, Spinoza nos presenta en su *Ética* dos tipos de subjetividad o *modos de ser* que se caracterizan porque manifiestan una capacidad afectiva que depende del grado de percepción o conocimiento que experimente el sujeto. El primer tipo es el identificado como “sujeto activo” y está determinado por afectos que aumentan su potencia de actuar. El segundo tipo es el “sujeto pasivo”, que es afectado por pasiones que disminuyen su potencia de actuar. Cuando un sujeto disminuye su potencia de actuar se dice que padece y está bajo el dominio de la imaginación, es decir, que está determinado por ideas inadecuadas de sí mismo y del contexto al que pertenece. Por el contrario, cuando aumenta la potencia de actuar del sujeto se dice que es causa adecuada de sus afectos, es decir, que tiene un conocimiento de sí mismo y del contexto en el que vive. Uno de los ejemplos que se mencionan en la *Ética* es el siguiente:

En virtud de ello, es evidente cuánto vale el sabio, y cuánto más poderoso es que el ignaro, que actúa movido solo por la concupiscencia. Pues el ignorante, aparte de ser zarandeado de muchos modos por las causas exteriores y de no poseer jamás el verdadero contento del ánimo, vive, además, casi inconsciente de sí mismo, de Dios y de las cosas, y, tan pronto como deja de padecer, deja también de ser (Spinoza, 1999, p. 428).

Aquí identificamos dos modos de ser distintos: el ignorante, que solo es movido por pasiones que provienen de causas exteriores, y el sabio, que tiene conocimiento de sus pasiones. La diferencia entre ellos radica en que el primero jamás podrá experimentar un contento de ánimo, como tampoco es consciente de la naturaleza (Dios) y de todas las cosas; mientras que el segundo sí tiene conocimiento de las cosas de la naturaleza, en especial de sus afectos. Si esto es así, ¿de qué manera la fuerza de las pasiones o de los afectos aumenta o disminuye la potencia de actuar del cuerpo? ¿Qué papel juega la imaginación y la razón en este proceso?

Las respuestas que surjan nos permitirán abordar de qué manera la afectividad se convierte en fuente de legitimidad de un racionalismo práctico, en especial, en la configuración de este tipo de potencia de actuar de los cuerpos a partir de las indicaciones que ofrece Spinoza en la *Ética*. En última instancia, el objetivo es analizar cómo las ideas y los afectos configuran la intersubjetividad del individuo y del grupo. Spinoza señala que la razón insta a que cada cual se ame a sí mismo, busque lo que realmente le sea útil y apetezca todo aquello que realmente conduce al hombre a una perfección mayor, y, en términos absolutos, que cada cual se esfuerce cuanto está en su mano por conservar su ser (Spinoza, 1999). En ese sentido, la virtud para Spinoza:

el fundamento de la virtud es el esfuerzo mismo por conservar el ser propio, y la felicidad consiste en que el hombre puede conservar su ser. Se sigue también, segundo: que la virtud debe ser apetecida por sí misma, y que no debemos apetecerla por obra de otra causa más excelente o útil para nosotros que la virtud misma. Se sigue, por último, tercero: que los que se suicidan son de ánimo impotente, y están completamente derrotados por causas exteriores que repugnan a su naturaleza (Spinoza, 1999, p. 306).

Ahora bien, para identificar mejor esta perspectiva, hay que observar cómo Spinoza establece la interacción corporal y el afecto, pues resulta clave para comprender el papel que juegan los afectos en la construcción de modos de ser o formas de subjetividad dados por ciertas actitudes sociales en relación con un plano ético y político.

Sin embargo, es preciso insistir que para Spinoza el principio universal que rige a la naturaleza es el *Conatus*. Este concepto refiere al esfuerzo por perseverar en su ser que poseen todas las cosas de la naturaleza. De acuerdo con Spinoza, el ser de un individuo está determinado por ideas tanto adecuadas como inadecuadas, pues estas a su manera determinan el *Conatus*. Si esto es así, ¿qué relación existe entre el *Conatus*, las ideas, y los afectos en relación con el itinerario ético que propondrá Spinoza? Desde la integridad de la experiencia humana, reincorporando los impulsos en la configuración de nuestra existencia e intensificando a esta a través del desarrollo múltiple de nuestras diversas tendencias sin perder de vista un horizonte de unidad, afectar y ser afectado, se ha de comprender, desde la defensa de una experiencia vitalista más íntegra, donde los afectos y el cuerpo son entendidos como parte esencial de lo que podemos llegar a conocer y de cómo podemos llegar a conocer.

En otras palabras, la razón bajo la determinación de las ideas adecuadas va organizando los encuentros a partir de la conveniencia y la concordancia que tiene con otros cuerpos, como veremos en lo que sigue. Este no es un esfuerzo solitario, sino que se configura el contexto de una sociedad y al mismo tiempo genera la vida en sociedad, como señala Gatens con respecto al esfuerzo por seleccionar y organizar nuestros encuentros que conduciría a la formación de asociaciones entre los cuerpos compatibles y con igual capacidad. Es así como se llega a la formación de la sociedad (Gatens, 1996, p.112). En este sentido, se considera que bajo la determinación de ideas adecuadas o inadecuadas se conforman modelos de asociación que han de caracterizar a las sociedades, desde un punto de vista racional y práctico.

Cuanto más se esfuerza cada cual en buscar su utilidad, esto es, en conservar su ser, y cuanto más lo consigue, tanto más dotado de virtud está; y, al contrario, en tanto que descuida la conservación de su utilidad —esto es, de su ser—, en esa medida es impotente (Spinoza, 1999, p. 309).

En ese sentido, nuestro autor cifra buena parte de sus esfuerzos filosóficos en cultivar en su *Ética* un componente pragmático, que permite al hombre libre desenvolverse en una sociedad que muchas veces hace poco uso de su racionalidad, y, de esta manera, pueda adaptarse a las circunstancias, así como ciertas relaciones inevitables con personas llevadas por sus pasiones. Deleuze nos dice al respecto: “En Spinoza se encuentra sin duda una filosofía de la ‘vida’; consiste precisamente en denunciar todo lo que nos separa de la vida, todos esos valores trascendentes vueltos contra la vida” (Deleuze, 2004, p. 37). En ese sentido, la filosofía de Spinoza insta, pues, a vivir bajo la guía de la razón, lo que no implica extinguir las pasiones, cosa que además sería imposible, sino seleccionar aquellas que convienen con la razón, es decir, con la naturaleza, y rechazar aquellas otras que no convienen. Y esto significa, tal y como acabamos de ver, que hay que seleccionar las pasiones alegres y rechazar las tristes, y compensar y vencer con aquellas a estas (Spinoza, 1999). Pues bien, a partir de aquí se explica la crítica de Spinoza al miedo, la esperanza y la compasión como pasiones tristes o pasiones surgidas de la tristeza. En ese sentido, nos dice Bodei al respecto: “De la disminución del miedo puede nacer la seguridad, y de esta la razón que debilitará retroactivamente tanto el miedo mismo como la esperanza (Bodei, 1995, p. 142).



En definitiva, Spinoza se sitúa contra aquellos que creen que el principio de la búsqueda de la propia utilidad es el fundamento de la inmoralidad, y no de la moralidad y de la virtud, como él pretende y demuestra. Esto, como veremos a continuación, es ya un signo claro del racionalismo práctico, propio de la *Ética* de Spinoza, pues detrás de esa búsqueda de utilidad está el *Conatus* o esfuerzo de cada individuo por perseverar en su ser.

Cuando los seres humanos actúan bajo el dictamen de la razón, obran conforme a su propia esencia, es decir, toda acción debe estar legitimada por las propias leyes de su naturaleza, como fundamento ontológico de la virtud, a fin de direccionar así nuestras pasiones. Para Spinoza, la virtud no consiste en la aplicación de unos valores o cualidades del carácter, sino que esta se considera en la *Ética* como ese esfuerzo que posee el individuo por perseverar en su ser bajo las determinaciones de la razón. Así lo indica en la siguiente proposición: “el esfuerzo por conservarse es el primero y único fundamento de la virtud” (Spinoza, 1999, p. 311). Es así que la persona virtuosa es la que desea todo aquello que conduzca a su perfección y conservación de su ser, pero no únicamente en perseverar en su *Conatus*, sino en aumentar su capacidad de percepción y comprensión, que son condiciones fundamentales para desarrollar su potencia de actuar. En ese sentido, cabe destacar aquí lo dicho por Jonathan Bennett, pues considera que, en la eticidad spinoziana, toda virtud es aquello que propicia la fuerza y sobrevivencia. Perseverar en sí llevaría a un cierto egoísmo para la obtención de lo útil:

Spinoza está intentando alterar la manera como vivimos. Yo lo veo como presentando una moralidad que nos impone el estar informados, el que usemos nuestra cabeza, el que sigamos lo que realmente va en favor de nuestros intereses en lugar de dejamos llevar por sentimientos momentáneos o por cálculos descuidados (Bennett, 1990, p. 304).

En definitiva, Spinoza manifiesta que existen afecciones que concuerdan con las prescripciones que establece la razón que son el amor a sí mismo y la búsqueda de utilidad propia (Spinoza, 1999). La utilidad que persigue la razón busca entonces que los sujetos se amen a sí mismos, que averigüen lo que es un beneficio para sí y para los otros. Además, para la razón lo útil es todo aquello que le permite al individuo percibir más y así conocer más, “el alma no podrá concebir, en cuanto que raciocina, que sea bueno para ella nada sino lo que conduce al conocimiento” (Spinoza, 1999, p. 313). En este sentido, lo

que es útil para sí mismo y para los otros se refiere a la comprensión y al establecimiento de lo que es común a todos (Spinoza, 1999).

En virtud de que la razón se esfuerza en encontrar lo común, pues ello es lo más útil para cada ser humano, surge un afecto común que consiste en conseguir lo que es bueno para todos bajo la determinación de ideas adecuadas y más en concreto por nociones comunes. Para ilustrar cómo es esto posible, el análisis que Spinoza hace de los regímenes democráticos nos puede ayudar. “El derecho de dicha sociedad se llama democracia; esta se define, pues, como la asociación general de los hombres, que posee colegialmente el supremo derecho a todo lo que puede” (Spinoza, 1986, p. 338). En este caso, las leyes que garantizan el reconocimiento y el cumplimiento de los derechos que en esta sociedad se establecen deben posibilitar al máximo la potencia de actuar de los ciudadanos, sin que ello lleve a un conflicto entre ellos; por el contrario, que faciliten la cooperación y que el esfuerzo compartido aumente el *Conatus* de los ciudadanos.

Y si consideramos, además, que, sin la ayuda mutua, los hombres viven necesariamente en la miseria y sin poder cultivar la razón, como hemos probado en el capítulo V, veremos con toda claridad que, para vivir seguros y lo mejor posible, los hombres tuvieron que unir necesariamente sus esfuerzos (Spinoza, 1997, pp. 334-335).

Según Spinoza, en una sociedad democrática es menos probable que una persona viva sometida a otra o según el arbitrio de otro, ya que busca que los sujetos sean autónomos, es decir, que las acciones que estos individuos realizan sean siempre útiles para sí mismos y no para quien manda. Lo que diferencia a una sociedad democrática de otro tipo de comunidad es que allí un ciudadano se define como aquel que hace “por mandato de la autoridad suprema, lo que es útil a la comunidad y, por tanto, también a él” (Spinoza, 1997, p. 341). En otras palabras, no es la obediencia lo que caracteriza a un ciudadano democrático, sino la finalidad de sus acciones, que consiste en la utilidad propia (Spinoza, 1997). En definitiva, a lo que apunta la propuesta spinozista es a establecer modelos de asociación entre sujetos, por medio de la formación de nociones comunes que tienen como finalidad constituir sujetos activos y consolidar así un racionalismo práctico como base de toda comunidad sujeta a vínculos éticos y sociales.

## Referencias bibliográficas

- Bennett, J. (1990). *Un estudio de la ética de Spinoza*. Fondo de Cultura Económica.
- Bodei, R. (1995). *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad. Filosofía y uso político*. Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (2004). *Spinoza: filosofía práctica*. Tusquets.
- Gatens, M. (1996). *Imaginary bodies. Ethics, power and corporeality*. Routledge.
- Spinoza, B. (1999). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Alianza Editorial.
- Spinoza, B. (1986). *Tratado político*. Alianza Editorial.
- Spinoza, B. (1997). *Tratado teológico-político*. Alianza Editorial.



## **Una figuración feminista desde la focalización interior en el cuento “El niño y la mañana” de Laura Riesco**

*A feminist figuration from the interior focus in the story “The child and the morning” by Laura Riesco*

**Daniel Enrique Mitma Chávez**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

daniel.mitma@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-4785-9536

### **Resumen**

Este artículo se ocupará de analizar el cuento “El niño y la mañana” de la escritora peruana Laura Riesco. Se estudiará en él la focalización interior, una teoría desarrollada por el francés Gérard Genette que propone a un narrador circunscrito a la consciencia de un personaje. Además de Genette, se tomarán los estudios de Mieke Bal, Seymour Chatman, José Valles Calatrava y Eric Rundquist. Asimismo, cómo esta perspectiva permite conocer el subtexto que existe detrás del relato. Ello será visto desde los postulados de Ernest Hemingway, quien desarrolló esto en su teoría del iceberg, y de los escritores Ricardo Piglia y Juan Villoro. Finalmente, se profundizará, en ese subtexto que guarda el relato, el discurso feminista plasmado en el personaje principal. Esto será analizado desde la perspectiva del filósofo francés Gilles Lipovetsky y la teoría de la tercera mujer junto con los estudios de María Emma Mannarelli y Cynthia Enloe.

**Palabras clave:** feminismo, masculinización, narratología, perspectiva narrativa, estilo indirecto libre

### **Abstract**

This article will analyze the story *El niño y la mañana* by the Peruvian writer Laura Riesco. Inner focus will be studied in it, a theory developed by the Frenchman Gerard Genette that proposes a narrator circumscribed to the consciousness of a character. In addition to Genette, the studies of Mieke Bal, Seymour Chatman, José Valles Calatrava and Eric Rundquist will be taken. Likewise, how this perspective allows us to know the subtext that exists behind the story. This will be seen from the postulates of Ernest Hemingway who developed this in his Iceberg theory and the writers Ricardo Piglia and Juan Villoro. Finally, in that subtext that keeps the story,

the feminist discourse embodied in the main character will be deepened. This will be analyzed from the perspective of the French philosopher Gilles Lipovetsky and the theory of the Third Woman together with the studies of Mariemma Mannarelli and Cynthia Enloe.

**Keywords:** feminism, masculinization, narratology, narrative perspective, free indirect style

**Fecha de envío:** 17/2/2022      **Fecha de aceptación:** 16/6/2022

## 1. Introducción

Laura Riesco publicó dos novelas en vida: *El truco de los ojos* (1978) y *Ximena de dos caminos* (1994). Dejó inconclusa su tercera novela, *La tentación de Miroslava Cupranovich*. Ricardo González Vigil (2013) señala sobre la autora: “Publicó poco, pero de una calidad fuera de lo común, tanto por la fluidez de su prosa y la expresividad de sus variados recursos narrativos, como por la penetración psicológica y la sutileza para retratar en entorno sociocultural” (p. 62). En sus dos primeras novelas, Riesco se apropia de un método narrativo que había sido denominado por Gérard Genette como focalización (Genette, 1972), una técnica impulsada desde principios del siglo XX por novelistas como Henry James (Valles Calatrava, 2008), que, más adelante decantaría en obras maestras como las de James Joyce, Franz Kafka, entre otros (Valles Calatrava, 2008). En esas dos novelas de Riesco es el narrador heterodiegético, desde una voz femenina, el que nos cuenta la historia, pero supeditado al campo de consciencia de esa voz, la “penetración psicológica”, de la que habla González Vigil, haciendo uso del estilo indirecto libre. Riesco vuelve a tomar este registro para construir, años más tarde, uno de sus mejores relatos cortos: “El niño y la mañana”, incluido por González Vigil en *El cuento peruano 2001-2010. Volumen I*. Otra vez aquí aparece una voz femenina que narra desde el punto de vista del personaje principal.

El relato construye un momento exacto en la vida de Concepción Roncal Chirinos, Connie, inmigrante peruana en Estados Unidos. Ella vive en una casa alquilada cuyos dueños la han dejado a cargo debido a un viaje. Sale una mañana a comprar al supermercado. En su camino describe el aspecto de las

calle de Maine, el estado donde se encuentra. Riesco es capaz de poner en la mirada de la joven no solo el contexto físico, sino explicar la sociedad estadounidense, los miedos de una migrante en el país que la acoge, los peligros. Antes de llegar a su destino ocurre el momento clave: Connie observa a una mujer cargando a un niño y a la vez reparando su vehículo. Se detiene. Intenta ayudarla, pero, en un momento de descuido, se marcha y la deja con el niño.

A partir de este conflicto, la tensión narrativa, a través del lenguaje y la focalización, cobra mayor vigor. Connie no sabe qué hacer con el niño. Lo lleva a casa. A una casa que no es suya. El pequeño, más que asustado, parece relajado. Ella se plantea salidas: llevarlo a la policía, a la universidad, dejarlo en un restaurante. Cada una las va descartando porque ve en ellas más riesgos que soluciones, pues su pasaporte está vencido. El niño cobra un protagonismo que acompaña el miedo de Connie, cuya vida pasada va aflorando en fragmentos a través de recuerdos. Hay una relación dialógica y conflictiva entre ambos. Él se niega a comer lo que ella le ofrece, ella cree que él es parte de ese engaño en el que ha caído. Ese día duermen en casa. A la mañana siguiente tiene la solución: hará lo mismo que hicieron con ella. Toma al niño, lo sube al carro y se dirige a la pista. Se para a medio camino y hace como si estuviera reparando el carro mientras carga al menor. A lo lejos aparece otro vehículo y se detiene para ayudarla.

## **2. La historia desde el punto de vista del personaje**

La narración está planteada desde el estilo indirecto libre, un estilo narrativo que le permite al narrador contar una historia desde el punto de vista de uno de los personajes. Rundquist (2018) señala al respecto: “Se caracteriza por la expresión no subordinada de la subjetividad de una tercera persona, lo que es equivalente a narrar desde el punto de vista de un personaje” (p. 243). Seguiremos entonces la historia a partir de los ojos de la estudiante que se abriga para salir porque le teme al invierno norteamericano. Como se dijo, vive en la casa de una familia que le ha dejado encargada su cuidado antes de salir de viaje; luego de recordarse a ella misma que nunca se acostumbrará al clima de Maine, sale manejando un vehículo que no queda claro si es de ella o de los dueños de la casa.

Le horroriza tener que desviarse al carril opuesto cuando hay bicicletas, caminantes o fondistas que vienen hacia ella por la derecha cuando al mismo tiempo otro carro, siempre



inesperado por las pronunciadas lomas en la carretera, se le viene encima veloz en sentido contrario (Riesco, 2005, p. 64).

Vemos una escena reducida al punto de vista de una mujer que sale de su casa para hacer compras, a lo largo del cuento este punto de vista se mantendrá generando una narración psicológica donde lo que importa es tanto lo que sucede fuera del personaje como lo que va ocurriendo en su consciencia. Esta categoría ha sido denominada por Gérard Genette (1972) como focalización interna, una modalidad discursiva donde la diégesis se encuentra supeditada a un solo foco narrativo, en este caso el personaje principal. Genette identifica algunas características de esta subclase, como él la llama. “Que el personaje focal no sea jamás descrito, ni siquiera designado desde el exterior, y que sus pensamiento o percepciones no sean analizados jamás objetivamente por el narrador” (p. 34).

Valles Calatrava (2008), por su parte, define a la focalización interior de esta forma:

La representación a través de la visión de un personaje homodiegético —que interviene en la acción narrativa y actúa como focalizador o filtro mediador de esa representación—, por lo que esta parece limitada tanto a su profundidad y angulación dimensional como en la cantidad de información por la posición y el grado de conocimiento de los hechos de este (p. 216).

Estas características se mantienen durante toda la historia con algunas variaciones. La estudiante, mientras maneja el vehículo, recuerda cómo sus amigos trataban de ser indulgentes con ella diciéndole que ya se acostumbraría al frío apenas llegó. Recuerda también que los cadáveres en esa estación de año se guardaban para ser enterrados en la primavera. Ella va subrayando el vacío que hay en las calles porque todo el pueblo se fue al estadio a ver un partido de fútbol americano. Es una voz atrapada en la propia conciencia, encerrada en su recuerdo y su observación. No hay más personajes, solo ella; la importancia del yo es superior en este cuento; si bien la observación que hace es de las calles, de cómo los carros la atemorizan y su decisión de evitar problemas porque no le gusta lidiar con la policía, es un panorama interior el que pasa ante los ojos del lector. El personaje exhibiendo, con el estilo indirecto libre, sus temores, sus dudas, sus fobias y sus placeres. La estudiante disfruta del otoño en Maine y el relato lo plantea de esta forma: “Sabía, antes de llegar a

Maine, que el otoño era de una hermosura excepcional, pero nunca se había imaginado que la naturaleza fuera tan magnánima con algo tan sencillo como el color cambiante de los árboles” (Riesco, 2005, p. 65).

### 2.1. Focalización interna fija

La teórica Mieke Bal (1990) sostiene que es importante diferenciar qué personaje focaliza qué objeto: “la investigación de estas combinaciones es importante porque la imagen que recibimos del objeto viene determinada por el focalizador” (p. 112). En la cita anterior la estudiante-focalizador pone la vista en el otoño estadounidense, en Maine, que representa el objeto focalizado; siguiendo lo postulado por la autora, no tenemos ante nosotros una imagen real del otoño sino un espejismo formado por la consciencia y el punto de vista de la estudiante; se percibe una actitud emocional hacia esta estación del año, idealizada, idílica. En otro pasaje de ese momento dice: “Respira satisfecha de poder respirar así, de poder absorber todo aquello por los ojos y piensa que le gustaría que esa estación fuera eterna” (Riesco, 2005, p. 65). La estudiante se siente vinculada con el clima de un país, de una región que no es suya. Ha salido al mercado a comprar, pero dentro de sí están sucediendo muchas cosas. Esa también es una posibilidad de la focalización interior. Mientras maneja se encuentra con la camioneta estacionada en la pista y la mujer que, cargando a su hijo, intenta arreglarla. No lo duda dos veces, Connie se detiene para ayudar a la mujer: “Una mujer joven, bastante alta, de melena lacia y rubia bajo un pañuelo, de algodón azul, carga a un niño en la cadera izquierda y se agacha para mirar dentro del capó abierto del carro” (Riesco, 2005, p. 65). Esta podría parecer una mirada objetiva, sin la presencia del focalizador interno, sino de un narrador no focalizado, como lo llama Genette, pero está circunscrita a dentro de un párrafo donde vamos siguiendo la historia con los ojos de la estudiante, aunque pertenece a la misma modalidad. Valles Calatrava (2008) la llama *focalización interna fija*: “aparte de que la posibilidad de que el narrador introduzca alteraciones que pretendan romper el monopolio focal, hay únicamente un personaje” (p. 215).

Bal (1990) señala: “Los personajes no soportan cargas iguales, algunos focalizan a menudo, otros solo un poco, algunos no lo hacen en absoluto” (p. 111). En este cuento, el niño que aparece a las pocas páginas de arrancada la historia se mantiene sin focalizar, es un personaje siempre visto por otro personaje, siempre delimitado por un contexto, presa de un entramado donde su mirada es lo que menos importa, sino su presencia y lo que esta representa, un

menor que necesita del cuidado de un adulto o, como más adelante se verá, la necesidad del cuidado materno.

Se había señalado, en el hilo de la narración, que Connie se detiene a ayudar a la mujer que tiene el vehículo averiado. Aquí inicia un diálogo entre ambas que se identifica por estar entre paréntesis y vincularse con un verbo declarativo. Chatman (1990) le llama a esto el estilo directo puro que se subdivide en dos, el habla directa y el pensamiento directo. El habla directa es esta: “‘¿La puedo ayudar?’ pregunta solícita” (Riesco, 2005, p. 66). Es la expresión literal del personaje, entrecomillada. “‘¿Puedo hacer algo?’; insiste, ‘hay dos gasolineras a la vuelta en Stillwater, y si gusta le llamo a un mecánico’” (Riesco, 2005, p. 66). Estos parlamentos cambiados a un estilo indirecto libre serían de esta forma: “Preguntó si la podía ayudar”, “Insistió si podía hacer algo, había dos gasolineras en Stillwater y si gustaba llamaba a un mecánico”. Riesco experimenta una combinación de modalidades, mantener el punto de vista de un solo personaje podría resultar cansado y manido para la atención del lector, por ello refresca el discurso con este tipo de variaciones. El pensamiento directo también está introducido: “En mi vida’, piensa para sí mientras acepta sonriendo los consejos” (Riesco, 2005, p. 63). Son momentos específicos en los que aparecen estas variaciones —no es una presencia constante en toda la narración—, ninguno pasa de una página. Se interpreta que la intención de la autora no es poner a hablar a sus personajes, sino matizar la perspectiva que viene usando y presentar “un buen cuadro de los orígenes de los conflictos” (Bal, 1990, p. 110).

## 2.2. Factor psicológico de la focalización y la ambigüedad

Es importante identificar la función que cumple la focalización interna para comunicar un tipo de mirada. Bal (1990) pone de ejemplo la novela *Lo que sabía Maise* de Henry James. Es una historia contada desde la perspectiva de una niña, la percepción de la realidad que recibe el lector es limitada, inocente, reducida al pensamiento y las relaciones que establece la pequeña Maise en su entorno. El gesto extraño que ella no entiende, el lector lo identifica como un guiño erótico. La información diegética es interpretada de la forma correcta por lo que el efecto que plantea James con esa focalización se cumple de forma clara. Es importante, junto con esta función de la focalización, la actitud del sujeto que focaliza. En “El niño y la mañana”, Connie, luego de pretender ayudar a la mujer en la carretera que intenta arreglar su vehículo averiado cargando a su niño, se ha quedado con ese niño. La mujer en problemas lo abandonó y se ha ido. Connie se queda sola con un niño extraño y desconocido en

sus brazos. Lo que se mostrará hacia adelante en la historia, como se explicó líneas arriba, es a Connie puesta a prueba por ese problema, al borde de llanto, de la desesperación: “Repentinamente ella siente que la embarga una angustia brutal, un deseo infinito de tirarse a la cama y cubrirse, apretándose la cabeza con la almohada para así dejar de pensar o de quedarse inmediatamente dormida para quedarse sola en casa” (Riesco, 2008, p. 68). Es la consciencia de una mujer exasperada por un problema cuya solución no ve por lo menos en lo inmediato. Piensa en lo que implica hacerse cargo de un niño en un país que no es el suyo, recuerda que su visa ha vencido, lo que vuelve más complejo el problema porque ni siquiera puede llevar al niño a la policía porque la detendrían. Ella lo ha llevado a la casa donde se está quedando; el niño no muestra ningún gesto de temor, de miedo ante una desconocida; permanece en la sala, mirando la televisión, como si conociera el espacio y fuese su lugar de diversión de siempre, pide comida, se queja por lo que hay y amenaza a la estudiante con ponerse mal si no le dan lo que él pide.

Bal (1990) sostiene: “La imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo del focalizador mismo” (p. 112). La descripción, las inflexiones y los pensamientos que experimenta el lector de parte del personaje principal no solo predisponen un espacio y tiempo, están ordenando también las características de una personalidad: la de ella, Connie. Sus miedos y dilemas interiores afloran y se muestra como una mujer más sensible, con problemas, vinculada a su familia en el Perú, una inmigrante que extraña a su pareja de la que su mente solo le permite tener reminiscencias: “Hay un teléfono en la mesita de noche y reprime cuanto puede el deseo de llamar a Lima. La urgencia de marcar el número de la casa de Alberto le hostiga el cuerpo” (Riesco, 2005, p. 76). Se había señalado ya la preponderancia de la actitud psicológica del focalizador; en este caso cada imagen que presenta Connie, cada recuerdo, la forma de describir al niño o la casa tiene una “nada inocente interpretación de los elementos” (Bal, 1990, p. 112). El lector se involucrará en esa desesperación de la joven y un niño abandonado que podría en otro contexto generar un sentimiento de compasión, pero aquí representa una amenaza, un estorbo: En un momento, cuando el niño rechaza la comida que ella le da, el narrador dice: “Se le ocurre que tarde o temprano, cuando el mocoso tenga hambre, por fuerza se dará por vencido” (Riesco, 2005, p. 73). Más adelante, cuando accede al chantaje emocional del niño y acepta comprar otro tipo de alimentos, dice: ‘Ni hablar, responde ella secamente, me esperas aquí en el coche mientras

compro tus cochinadas o te llevo inmediatamente a la casa y comes mis frijoles’ (Riesco, 2005, p. 74).

La focalización interna también da una sensación de estar leyendo la opinión del focalizador y un nivel de interpretación de los hechos de parte de este. En determinado momento, el focalizador se limita a describir la escena, el espacio donde Connie se enfrenta a sí misma y a la circunstancia que le toca vivir; en otros está contando lo que ocurre en la mente de Connie y después interpreta los gestos del niño o la situación que está atravesando; circunscribe los hechos exteriores a su propia experiencia, los hace suyos para buscar una solución al problema en el que está metida: qué hacer con el niño. Bal (1990) sostiene que una forma de establecer la relación directa entre objeto focalizado y focalizador es a través de estas preguntas: “1) ¿Qué focaliza el personaje?, 2) ¿Cómo lo hace?, 3) ¿Quién focaliza?” (p. 112). En “El niño y la mañana” las respuestas a estas interrogantes se responden de esta forma: respecto a la primera, focaliza una carretera, un paisaje y una casa en Maine; lo hace con una tensión calculadora, introspectiva y quien focaliza es Connie, la estudiante.

La ambigüedad a la que se hacía referencia anteriormente representa una de las características principales de la focalización interna, el no poder determinar con certeza si la voz que se está oyendo es solamente del narrador o del personaje. Al respecto, Chatman (1990) señala: “La ambigüedad puede fortalecer la unión que hay entre ambos y hacer confiar aún más en la autoridad del narrador. Quizá sería mejor hablar de ‘neutralización’ o ‘unificación’ en vez de ambigüedad” (p. 222). Para el teórico estadounidense existe una simpatía del narrador con el personaje no solo porque puede entrar en sus pensamientos, sino porque incluso puede narrar con el propio idiolecto de este. Obsérvese en el cuento cuando Connie piensa en su familia y en su país y hace, en su mente, una lista de las cosas que más extraña o recuerda: “Añora, casi con rabia, el olor dentro del micro repleto de gente semejante a ella, [...], el cuadro del Corazón de Jesús en la salita oscura del hogar [...], los chanclos azules que usaban en casa para no gastar sus zapatos” (pp. 76, 77). Palabras como *micro*, *salita* y *chanclosson* propias de idiolecto de Connie que el narrador introduce, lo que revela el nivel de “unificación” al que alude Chatman (1990) al referirse al narrador y el personaje focalizante. Esta afinidad que hay entre los dos podría muy bien ser ironía, suspicacia o incluso maldad. Es decir, no necesariamente el narrador tiene que compartir el punto de vista del personaje, también puede burlarse de él, o rechazarlo, una forma de tomar distancia de este.

### 2.3. Percepción indirecta y focalización afectiva

En el cuento analizado hay un vínculo emocional entre el personaje principal y el lugar donde vive: Maine. A lo largo de la narración sus percepciones aparecen vinculadas a los lugares por donde pasa: la carretera, la casa y los lugares a donde podría ir: una estación de policías, la casa de su familia en el Perú. Chatman (1990) llama a esta categoría *percepción indirecta libre*, una relación que podría parecer objetiva, pero que implica un nivel de vínculo de personaje con el lugar u objeto que se describe. “Es domingo y casi no pasan coches por Bennoch Road. La mañana está aún fría, el cielo recién se está despejando y entre las nubes aformes a veces se asoma el sol” (Riesco, 2005, p. 78). “El otro frunce ojos, nariz, boca, todo en la cara se le comprime en un gesto de asco y en seguida comienza a lloriquear” (p. 74). Son dos descripciones al parecer objetivas; sin embargo, se trata de la sensación de Connie, de cómo ella advierte su realidad. El discurso no está planteado como un pensamiento, es la impresión de ella que está influida por la propia carga emocional de lo que ha estado experimentando durante esos días con el niño ajeno en casa.

García Barrientos (1992) se ha referido, en relación con estas características, a la focalización afectiva: “Abarca los distintos grados de implicación emotiva que van de la total identificación (interna); a la completa distancia (externa)” (p. 47). Esta implicancia se define a partir de la relación del focalizante y el objeto focalizado, es decir, entre Connie, su realidad y el niño que tiene a cargo. Se ha ido viendo que se trata de una vinculación muy estrecha donde ella está involucrada emocionalmente tanto con el lugar que representa su desarraigo y capacidad de superación como con el problema que se ha cargado: una mujer le ha dejado un niño y no sabe qué hacer. Hay un grado de distancia entre el personaje y el fenómeno que es mínimo, pero representa el nivel de vinculación que existe de parte del personaje con el conflicto y su nivel de conocimiento, lo que implica otro de los niveles establecidos por García Barrientos (1992), la focalización cognoscitiva, cuánto de lo focalizado es discernido por Connie y atraviesa el campo de consciencia sobre el que marcha la narración.

Se ha señalado que estilo indirecto libre, característica principal de la focalización interna, es “la expresión no subordinada de la subjetividad del personaje” (Rundquist, 2018). Esta categoría incluye al pensamiento indirecto libre. La diferencia, señala Rundquist, es que “no todo pensamiento es discurso lingüístico” (p. 48), ya que existen otras formas de funcionamiento mental que

se expresan a través de un lenguaje no verbal. Rundquist (2018) sostiene: “Esta categoría es lo más cerca que la literatura puede llegar realmente a citar pensamientos que no son lingüísticos” (p. 48). Véase cómo se representa el pensamiento indirecto libre en “El niño y la mañana”. Connie está en la casa donde se hospeda y piensa en qué hacer con el niño. No está desesperada; si bien hay angustia por no encontrar una solución, su pensamiento es controlado mientras cocina, lee, lleva al niño a comer, regresa y encuentra la solución: “Cuando se dirige a su cama, en medio de la oscuridad sabe que los muebles han rescatado su antiguo espacio, han vuelto todos a su lugar, y minutos antes de quedarse dormida, sabe también lo que necesita hacer el día siguiente” (Riesco, 2005, p. 77). Es evidente que el narrador busca mostrar lo que Connie está pensando y ello se determina por los deícticos usados para plantear el texto. No hay aquí un planteamiento verbal de las ideas del personaje. Sabemos lo que ella está pensando, pero ese proceso no está especificado en palabras. A esa característica se refiere Rundquist (2018) al hablar de pensamiento indirecto libre.

### **3. El subtexto detrás de la anécdota**

Según Peri Rossi (1997): “Al igual que la poesía, el relato parte de sobrentendidos, y esos sobrentendidos están entre el lector y el autor y son lo que no se dice, pero se entiende sin palabras” (p. 286). “El niño y la mañana” encaja en esta característica en el sentido de que la historia está llena de momentos vacíos, dispersos, ambiguos. Son preguntas que no se responden porque lo que interesa saber en el cuento es qué va a pasar con Connie, cómo va a salir de ese problema. Los sobrentendidos, por el contrario, están a otro nivel de la historia. A ese otro nivel se refiere Ricardo Piglia (1986) cuando señala que “un cuento siempre cuenta dos historias” (p. 18). Según el escritor y teórico argentino, el cuento clásico narra una historia superficial, anecdótica, que a su vez contiene una segunda narración oculta dentro de ella: “El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1” (p. 20). En el cuento aquí analizado la historia 1 es la que encontramos a nivel del hecho: una estudiante peruana inmigrante en Estados Unidos sale una tarde al mercado y se encuentra con un niño que queda a cargo suyo. Ella buscará la forma de deshacerse de él. Sin embargo, dentro de este suceso que podría resultar superficial está, para Piglia, lo básico para la segunda historia. Se trata de una mujer sola en un país opresivo con las mujeres (Enloe, 2019), que acaba de meterse un problema mayor y no tiene a nadie para que la ayude.



Si sumamos a esto las circunstancias en que vive: sin visa, sin familia, inquilina de una casa, con rasgos marcadamente andinos, nos hallamos frente a la segunda historia: la resistencia de una mujer ante un problema grave en una estructura social donde no encaja, como se analizará más adelante. Lo que no se sabe sobre Connie: cómo llegó ahí, por qué vive sola, si vive con miedo, ayudan también a configurar la segunda historia: “La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobrentendido y la alusión” (Piglia, 1986, p. 20).

Ernest Hemingway había planteado esto cuando habló de su *iceberg theory*: “I always try to write on the principle of the iceberg. There is seveeneights of it under water for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is a part that doesn't show” (Giger, citado por Calderón, 2006, p. 98). El Nobel se refería a la capacidad de alusión de la anécdota, a un espacio no dicho, el témpano del iceberg que está bajo el agua, ahí yace el efecto de la historia, su significado. El autor mexicano Juan Villoro, en su libro *Mente y escritura* (2019), plantea que el impacto del segundo relato del que habla Piglia, o del iceberg al que se refiere Hemingway, “deriva del control de lo no dicho y de la interpretación del lector” (p. 19); es decir, existe un nivel de manejo incluso de la alusión que puede hacer un relato, no toda la interpretación está a merced del lector, es el escritor quien delimita el espacio en el que debe ser leído el relato. Con ello, Villoro cierra: “Saber lo que sucedió no agota el sentido de la trama. La consciencia narrativa depende de entender sin que eso sea suficiente” (p. 19). Se refiere a entender el texto que está por encima, la historia donde el lector está pendiente de lo que ocurrirá. Pero eso no es suficiente, dice Villoro, lo suficiente está más allá, en los intersticios que deja esa historia superficial para entender lo que ocurre detrás, debajo del agua o en la segunda historia.

#### 4. Intimidad y feminismo

En las 18 páginas que tiene el cuento se puede identificar una presencia femenina preponderante. Esta es la segunda historia de la que habla Piglia, el bloque de hielo bajo el agua de Hemingway. Se trata de una inmigrante peruana en Estados Unidos, hija menor de una familia católica de clase media limeña. Vive en casa de una pareja de esposos que la hospeda durante el invierno en Maine; antes rentaba en un piso independiente, con una amiga. Estudia en la universidad una materia relacionada con la química, pues pasa “ocho horas al día en el laboratorio, de lunes a viernes” (Riesco, 2005, p. 69); maneja un vehículo; lee durante sus tiempos libres; usa una ropa desinhibida como puede ser

una camisa de varón; tiene el pasaporte vencido y enfrenta el mayor problema de su vida de forma inteligente y fría.

Connie representa lo que Gilles Lipovetsky (2007) ha llamado *la tercera mujer*:

Nuevo modelo que se caracteriza por su autonomización en relación con las influencias que tradicionalmente han ejercido los hombres sobre la definiciones y significaciones imaginario-sociales de la mujer. [...] La primera mujer está sujeta a sí misma; la segunda mujer era una creación ideal de los hombres; la tercera mujer supone una autocreación femenina (pp. 218-219).

En su segunda novela *Ximena de dos caminos*, Riesco ya había transitado por este enfoque feminista. Por su forma, es una novela de aprendizaje, aunque se ha dicho que “no puede hablarse de este género cuando el personaje es una mujer” (Pollarolo, 2020, p. 13). Riesco pone a Ximena como una mujer adulta que intenta encontrar en su memoria el inicio de una vocación narrando su niñez, vinculándola con personas que, como señala Montauban (1999), citado por Tello (2009), representan metáforas de escritura a través de la fabulación, el entretrejado de una estructura, la representación de una realidad. De manera similar, Connie en “El niño y la mañana” es una mujer vinculada a la escritura y la literatura: “Luego se va a la sala con la intención de leer una novela que ha empezado hace unos días” (Riesco, 2005, p. 73). Además, estudia en uno de los países más desarrollados del mundo: Estados Unidos, por lo que se infiere una capacidad intelectual alta, una mujer preparada que a su vez se ha desvinculado de la autoridad paterna de la familia para experimentar un desarrollo pleno de sus capacidades. Mannarelli (2018) señala al respecto: “La educación fuera de casa relaja el control paterno y privado sobre las mujeres y los jóvenes en general” (p. 154). El control patriarcal que ejercía el modelo jerárquico que representa la familia está roto gracias al acceso que tiene a la educación.

En su estudio *La domesticación de las mujeres* (2018), Mannarelli explica este fenómeno a partir de lo que representa el acceso a la escritura para la mujer:

Entonces, la palabra escrita supone libertad y cambios radicales en el sentido y significado de la autoridad paterna. La cultura escrita modifica las relaciones entre hombres y mujeres, y entre padres e hijos, especialmente entre padre e hija. La gravitación de la palabra escrita cuestiona las fuentes de prestigio tradicionales,

llama a la renuncia del dominio y el resquebrajamiento del código de honor. La protección, y su complemento, la obediencia, pierden poder significativo. Las hijas que tienen acceso a la escritura amarán a otro que no es su padre (pp. 134-135).

La escritura simboliza la formación académica a la que Connie, para el caso de este estudio, tiene acceso. Es aceptada en una estructura social masculinizada por su talento; ese ha sido el factor que le ha permitido desprenderse del padre y de la familia a quien extraña. Ahora es recibida en el espacio público por esa capacidad que tiene. Por ello, no solo la vemos en la universidad sometida por un horario o una preocupación académica, sino que se desenvuelve en la ciudad manejando un vehículo, se queda a cargo de una casa que no es la suya y los dueños le permiten disponer de lo que ella crea conveniente dentro de ese lugar. Connie se ve afectada por un problema crucial vinculado a la sociedad, al espacio público. Quiso ayudar a una mujer en problemas y esta terminó por dejarle a su hijo y escapar. Esto no solo genera un problema legal para ella: una inmigrante con un niño ajeno, sino también emocional. Primero piensa en alguien para buscar ayuda y declina: “Es inútil llamar a su jefe de laboratorio, siempre tan atento y correcto con ella; igual tendría que ir acompañada por él a la policía” (Riesco, 2005, p. 69). Le pregunta al niño Mike por su madre, si sabe por qué lo ha abandonado y no obtiene una respuesta concreta. Entonces llega al decaimiento emocional: “aun cuando procura calma fingiéndosela a sí misma, una ansiedad general le palpita en el cuerpo” (Riesco, 2005, p. 71).

#### **4.1. Actualización del patriarcado y maternidad**

Connie es una mujer que renuncia a la ayuda del hombre. Rechaza llamar a su jefe y más adelante rechaza llamar a Alberto, al parecer su pareja en el Perú, para recibir un consuelo emocional. Quiere resolver el problema sola y no involucrar ni siquiera a su familia. Enloe (2019) enumera una serie de recompensas que una mujer que encaja en el patriarcado obtiene: “Las mujeres que no se rebelan contra el patriarcado serán felicitadas por su belleza, su feminidad o su lealtad (como hijas, esposas o secretarías); serán alabadas por su resistencia, su sentido común, sus habilidades domésticas” (p. 78). Connie escapa a todo este tipo de “recompensas” por lo que sería una mujer rebelada, según la académica, contra el modelo masculinizado; es una feminista —aunque no tenga consciencia de ello— enfrentada a una estructura patriarcal que

no podría resolver o ayudarla en su problema; al contrario, la condenaría. Ella se superpone a esta condición, a pesar de que sus emociones quieren hacerla declinar, y halla una solución insólita sobre qué hacer con ese niño que no es suyo y ahora está metido en su casa. Hay en la protagonista un carácter férreo y seguro. Laura Riesco es una escritora que se cuida de tratar a sus personajes femeninos con una mirada compasiva y de esta manera escapa a lo que Enloe (2019) ha llamado “actualizar el patriarcado”:

Actualizar al patriarcado requiere algo más que perpetuar el dominio, la intimidación y la sumisión. También exige reproducir determinadas relaciones que superficialmente parecen benignas: las de gratitud, de apego, de dependencia, de competición, de recelo, de confianza, de lealtad e incluso de compasión. Esto puede facilitar que nos deslicemos a la complicidad patriarcal sin quererlo o sin siquiera darnos cuenta de las implicaciones de nuestros sentimiento y acciones (p. 46).

Riesco usa la modalidad de la focalización interna para que el narrador tenga un acceso libre a la consciencia del personaje, a sus pensamientos, a sus conflictos, esto no ha sido causa para ver a una mujer en problemas urgida por ayuda, por una asistencia masculina. Por el contrario, la construcción psicológica del personaje pasa por mostrarla serena y prudente pese a las circunstancias. Lo hace, primero, construyendo un carácter firme y áspero en relación con el niño y su entorno. “¡Salvajes!” (Riesco, 2005, p. 64), dice cuando recuerda que la gente conservaba los cadáveres de sus difuntos que morían en invierno para enterrarlos en la primavera. Cuando abandonan al niño y lo dejan con ella, no le causa lástima; por el contrario, “sospecha que el pequeño es cómplice de una estrategia nefasta” (Riesco, 2005, p. 68); tiene ganas de golpearlo; “con un niño se le enredaba el futuro” (Riesco, 2005, p. 69) y buscará deshacerse de él cuanto antes. Hay una relación de rechazo a la posibilidad de una maternidad impuesta por su propia circunstancia. En esto también el personaje prepondera un comportamiento desligado de la tradición que vincula feminidad y maternidad. Para ella, un niño no simboliza afecto, no la lleva a desprenderse de su propio bienestar para proteger al menor; si la tradición occidental asociaba lo maternal con la identidad sexual (Mannarelli, 2018), Connie representa la ruptura, su identidad se define por su mirada individualizada del mundo, preocupada por ella, por las oportunidades que perdería con la presencia de ese niño en su vida. Lo maternal está lejos de ser un factor que la afecte. No

es un personaje, como señala Lipovetsky (2007), que entienda una sociedad de intercambio de roles, sino “una sociedad ‘abierta’ en que las normas, al ser plurales y selectivas, se acompañan de estrategias heterogéneas, de márgenes de latitud e indeterminación” (p. 220); para Connie lo femenino “no sería ya un aplastamiento de la mujer y un obstáculo a su voluntad de autonomía, sino un enriquecimiento de sí misma” (Daros, 2014, p. 112). Esto se infiere porque ella no piensa en ningún momento en su condición de mujer en problemas frente a una estructura machista que quiere aplastarla. Por el contrario, se sabe capaz de resolver su problema, las amenazas que ella advierte no son de género, son peligros al que todo inmigrante estaría sometido. Si lleva a la oficina de seguridad universitaria al niño, esta la derivaría a la policía y los efectivos descubrirían que su visa está vencida: “ella ha estado durante un año y medio viviendo y trabajando ilegalmente en el País de las Maravillas” (Riesco, 2005, p. 69); piensa en dejar al niño en un restaurante, pero descarta la idea: “Con el tipo de india que se manda, [...] no sería difícil que alguien se fijara en ella al entrar o esperar a que los sentaran y luego la describirá con dificultad” (Riesco, 2005, p. 72).

#### 4.2. El espacio público y la casa

De esto se desprende otro factor que el relato esconde detrás de la anécdota: el espacio público violento ante la mujer. Una estructura patriarcal rechaza su presencia como actor participativo en su contexto. No solo es una inmigrante, es una mujer —con rostro de india— que entraría en un restaurante, dejaría a un niño y sería identificada y censurada. Mannarelli (2018) lo explica de esta forma:

El rechazo a la presencia femenina en el espacio público y a la salida cómoda de las mujeres remite a la pérdida del control masculino sobre estas, a un incumplimiento simbólico de las tareas domésticas y a una erosión de código de honor inspirado en la obediencia y el servicio que las mujeres deben a los hombres (pp. 135-136).

Connie, en el cuento, representa esa ruptura, es la mujer que sale manejando su vehículo a pesar de que los otros la rechacen: “Va despacio por una costumbre adquirida luego de llegar a ese país y aprender a manejar, aunque los que estén detrás suyo la odien” (Riesco, 2005, p. 64). No se apresura, no siente la presión de los otros choferes, ella prefiere ir como le gusta y conviene, esa decisión es también una resistencia identitaria como mujer frente a los esquemas

tradicionales machistas. Una práctica que con los años se ha ido fortaleciendo tanto desde un feminismo militante como de iniciativas individuales. En 2017, cuando Rusia y Siria bombardearon Alepo, algunas mujeres se quedaron en la zona para mantener unidas sus comunidades, pero también para luchar a favor de que las niñas sirias puedan ir a la escuela, debido a que sus familias estaban prefiriendo casarlas para garantizar su futuro (Enloe, 2019). La concepción de que los espacios públicos eran dirigidos, consciente o inconscientemente, por varones ha retrocedido. En el relato Connie lo muestra cuando, hacia el final del cuento, sale con el niño en brazos, molesta, se detiene en medio de la carretera, abre la capota del auto y empieza a arreglar su propio vehículo: "Todavía sin mirar de frente, la mujer hace un gesto negativo. Se agacha otra vez y con una mano trata de sacar el medidor de aceite" (Riesco, 2005, p. 80). No está arreglando su vehículo en realidad, está preparando una trampa para solucionar su problema: quiere hacer lo mismo que hicieron con ella. Esperar a que alguien aparezca para ayudarla y dejarle al niño y fugar. Es una mujer preparando una estafa, maquinando su propio plan en un país extranjero. Mannarelli (2018) sostiene en su investigación que "pareciera ser mal visto que las mujeres se preocupen por ellas mismas" (p. 72). A Connie no le interesa cómo la miren en ese momento, quiere deshacerse del obstáculo que representa ese infante y continuar con su vida.

La mayor parte del cuento, por otro lado, se ha desarrollado dentro de la casa donde vive. Como se había señalado, es ajena, pero ella dispone de todo: del vehículo de los dueños, la sala, el baño, los perfumes de la señora, su ropa, su maquillaje: "Casi todo lo que tiene puesto es de la dueña de la casa: el sombrero de felpa dura con alas cortas calado hasta las cejas, las gafas enormes de sol, un elegante saco de gamuza con el cuello alto" (Riesco, 2005, p. 79). También cumple una labor doméstica, la de cocinar, limpiar, mantener en orden la casa: "Había decidido pasar la mañana del domingo rastrillando las hojas y metiéndolas en las bolsas de plástico que los dueños de la casa le han dejado" (Riesco, 2005, p. 69). Es la administradora de un espacio que, además, tiene un niño adentro. Esto la vincula rápidamente con la función de una madre adoptiva que podría cumplir Connie. Pero como se ha dicho, en todo momento es reacia a aceptar esa función, aunque por momentos haya un desprendimiento afectivo: "Se inclina para ayudar al niño cuando ve que este comienza a querer desabotonarse la chaqueta" (Riesco, 2005, p. 70). Pero siente que apesta, se niega a bañarlo, lo siento un invasor. Es la amenaza al

espacio doméstico. Según Mannarelli (2018), el arquetipo patriarcal, a lo largo de la historia, impuso a la mujer el deber maternal a través de la educación y el cuidado de los hijos. A pesar de ello, el espacio de la casa siempre le fue desposeído, arrebatado por el padre o hombre a cargo de la casa, “aquí no hay lugar para la privacidad, para el desarrollo personal” (p. 68); eso es lo que rechaza Connie. Si bien se trata solo de un niño, representa una invasión porque no puede echarlo a la calle, dejarlo solo. Esto no le quita el poder que ejerce en este espacio.

Simmel (1944), citado por Mannarelli (2018), señala que la casa es una “entidad objetiva que ha sido formada por especiales intereses y habilidades, emocionales e intelectuales de las mujeres” (p. 54). Esto involucra que el poder que ellas ejercen dentro sea diferente y superior al de los hombres que están más vinculados a la esfera pública, un espacio más “errático” con “una visión más fragmentada de la realidad”. Esto pone a las mujeres con cierta ventaja porque el único espacio de “completud”, de totalidad que tienen los varones es la casa y en esta es la mujer la que ejerce el poder. La relación que tiene Connie con la casa en “El niño y la mañana” representa su presencia imperativa ante el mundo, ante el exterior. Ella domina el “total world” que representa ese espacio, se mueve con total confianza y no tiene remilgos de usar incluso lo que no le pertenece. Connie es un personaje de una complejidad psicológica rica en matices: pasa de la felicidad al admirar a un paisaje de otoño, al odio por las costumbres estadounidenses, a la nostalgia por su país y su familia, al rechazo de un niño extraño, a la maquinación de una trampa, a la desesperación por no saber qué hacer y a la liberación final para reemprender su día a día.

## 5. Conclusión

El uso de una modalidad narrativa como es la focalización interna para adentrarse en la consciencia y el espectro psicológico de un personaje es un recurso que la escritora Laura Riesco utiliza con solvencia a partir de las características propuestas por Gérard Genette (1972) respecto a la identidad del personaje. Su voz nace en la tercera persona, hay una manifestación de su consciencia de forma íntima, pero “sus pensamientos o percepciones no (son) analizados jamás objetivamente por el narrador” (p. 34). Riesco logra comunicar, también, un tipo de mirada, la realidad filtrada por el focalizador que expresa su propio mundo; por lo tanto, como señala Bal (1990), está determinada no por sus propias condiciones, sino por cómo el personaje concibe el espacio exterior.



La preponderancia de la actitud psicológica del narrador es un factor clave en el proceso en el que Riesco construye a su personaje: la estudiante inmigrante. El narrador experimenta junto con ella sus propias aprehensiones, tanto a través del pensamiento indirecto libre estudiado por Rundquist (2018) y de la focalización afectiva planteada por García Barrientos (1992). La capacidad que tiene Laura Riesco de mostrar lo que ocurre en la consciencia del personaje a través de una voz externa permite que exista más confianza en el narrador, como señala Chatman (1990), que se afiance su autoridad a través de esa ambigüedad de existe. Estas características que se desprenden de la teoría narratológica comunican la forma de pensar y experimentar el mundo que tiene Connie y, con ello, se propone que, más allá de los hechos, hay un conjunto de hilos ocultos en el entramado, un suceso que está aconteciendo por debajo de la historia que se deja ver entre líneas.

En la focalización interior aplicada en este cuento, “un personaje, y solo uno, narrado en tercera persona funge como nuestro enviado a la trama” (Villoro, 2019, p. 28) y es su consciencia la que nos viene mostrando la segunda historia de la que habla Piglia (1986); si no fuera por el estilo indirecto libre aplicado en la focalización, no sabríamos cuán sometida y desesperada se ve Connie ante el problema y no se conocería el trasfondo de su historia: la vacilación de una mujer inmigrante ante un conflicto decisivo en su vida. Dice Piglia (1986): “El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto” (p. 20) y Laura Riesco concreta esa característica de forma precisa con el recurso narrativo de la focalización interior. Por ello, entendemos que no solo es un relato circular sobre una mujer hábil para resolver un problema. La historia guarda una postura feminista.

En ese sentido, se ha señalado que el personaje femenino del “El niño y la mañana” responde a las características de *la tercera mujer* estudiada por Gilles Gilles Lopovetsky (2007) y referida al “modo de socialización e individualización de la mujer” (p. 213). No solo se trata del acceso a ciertos espacios en los que estaba vedada o de su reconocimiento social, sino del reconocimiento de su libertad y las nuevas formas de su ejercer el poder, ya no encaja en una estructura cerrada donde el varón gobierna, “la era de la tercera mujer” es imprevisible y consigue una apertura estructural. Connie, en el relato, se erige como representante de este modelo porque su carácter, por el rol que cumple en su propio espacio. No es una mujer limitada por su condición; como se ha estudiado, se desenvuelve sin que su género signifique un veto, y cuando esto

ocurre lo enfrenta y rompe. No se trata de la mujer que busca auxilio porque le dejan a un niño a su cuidado, ella lo rechaza y enfrenta.

Se puede también señalar otras características que este personaje de la escritora Laura Riesco exhibe a lo largo del relato como es el desprendimiento señalado de la autoridad paterna, como ya se vio, por Mannarelli (2018). La preparación académica de Connie le permite salir del hogar gobernado por el padre y romper la dependencia; con ello logra fortalecer su propia identidad y disfrutar de una libertad en el espacio público cuyos límites y peligros va descubriendo. En ese sentido, la estructura masculinizada de los Estados Unidos (Enloe, 2019) representa para ella un peligro, una amenaza, lo que le genera un temor. En ese momento, en lugar de construir un tono compasivo y afectivo con el personaje femenino en riesgo, la autora lo enfrenta al espacio público que rechaza a la mujer (Mannarelli, 2018) y lo pone a prueba. De este modo, se aleja de lo que Enloe (2019) llama la “actualización del patriarcado”, es decir, el empleo de determinadas formas de relación que pueden parecer benignas, como la compasión, la confianza, el apego, pero que un contexto como en el que está Connie podrían significar una “complicidad patriarcal” (p. 46). Hasta el final del cuento, Connie es una mujer reacia a los quiebres emocionales en público y logra deshacerse del problema en el que se metió con habilidad y calma desde el tono que le impone la técnica narrativa elegida por la escritora peruana.

Finalmente, Riesco pone la forma al servicio del fondo. “El niño y la mañana” es una historia circular que habla sobre un personaje femenino ajeno a un activismo feminista que a su vez representa enfrentándose al prejuicio machista, a las estructuras sociales de un país como Estados Unidos donde el concepto “mujeres estadounidenses” no existe (Enloe, 2019). Hay una lucha interna entre sus propios temores que intenta impedirle que se desenvuelva sin miedo y su fortaleza por decidir su futuro, y le da más peso a este último para salir a ejecutar su plan. La subalternidad, referida a la mujer retirada del foco de la acción, subordinada al hombre (Vázquez, Riskey, Perazzolo, Giménez, 2014), es abolida por completo en la historia. Esto lo propone a través de un estilo narrativo de gran calidad, como ha señalado González Vigil (2013). Alonso Cueto señala que un escritor se reconoce por la forma que les da a sus obsesiones: “La forma es algo fundamental. Es decir, la razón por la que Borges es Borges, o Joyce o Rulfo, no es por sus ideas o por sus puntos de vista o por sus visiones del mundo, sino por la forma que le han dado a sus obsesiones

personales y sociales” (Cabrera, 2015). Y como el mismo autor apunta después, el logro está en que la narración y el lenguaje consigan una dualidad inseparable al servicio de la historia. Riesco logra esto en “El niño y la mañana”, pues propone una historia a través de una mirada particular y revela una realidad, una época que representa aún una amenaza para la mujer, a pesar del avance de la defensa a favor de sus derechos.

## Referencias bibliográficas

- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. (3.<sup>a</sup> ed.). Cátedra.
- Cabrera, J. (7 de abril de 2015). Un escritor que se siente seguro de sí mismo está perdido. *Lee por Gusto*. <https://leeporgusto.com/2015/04/07/un-escritor-que-se-sienta-seguro-de-si-mismo-esta-perdido/>
- Calderón, T. (2006). La teoría del iceberg y la práctica de la alusión en los cuentos de Ernest Hemingway y de Francisco Coloane. *Acta Literaria*, (32), 97-105. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482006000100008>
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Daros, W. (2014). La mujer posmoderna y el machismo. *Franciscanum*, 55(162), 107-129. <https://doi.org/10.21500/01201468.789>
- Enloe, C. (2019). *Empujando al patriarcado*. Cátedra y Universitat de València.
- García, J. (1992). Problemas teóricos de la focalización narrativa (para una teoría “general” de la focalización). *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (3), 33-52.
- Genette, G. (1972). El discurso del relato. Ensayo de método. En *Figures III* (pp. 65-224). Éditions du Seuil.
- González Vigil, R. (2013). *El cuento peruano 2001-2010*. Ediciones Copé.
- Lipovetsky, G. (2007). *La tercera mujer*. Anagrama.
- Mannarelli, M. (2018). *La domesticación de las mujeres*. La Siniestra Ensayos.
- Peri Rossi, C. (1997). Génesis de un cuento. En Eva Valcárcel (ed.), *El cuento hispanoamericano. Teoría y práctica* (pp. 281-292). Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións.
- Piglia, R. (1986). *Formas breves*. Anagrama.
- Pollarolo, G. (2020). Riesco y la magia espeluznante de la pluma. En L. Riesco (AA.), *Ximena de dos caminos* (pp. 11-16). Lumen.

- Riesco, L. (1978). *El truco de los ojos*. Editorial Milla Batres.
- Riesco, L. (2020). *Ximena de dos caminos*. Lumen.
- Rundquist, E. (2018). *Estilo indirecto libre (Woolf, Lawrence, Joyce)*. Montacerdos Editorial.
- Tello, A. (2009). *La reconfiguración del Bildungsroman tradicional en Ximena de dos caminos de Laura Riesco*. [Tesis de licenciatura en Lingüística y Literatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/654>
- Valles Calatrava, J. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Iberoamericana-Vervuert.
- Vázquez, V., Ríquez, M., Perazzolo, R. y Giménez, C. (2014). Resistencias desde los márgenes: La experiencia migratoria de las mujeres como forma de agenda social. *Revista de Estudios de Género La Ventana*, 5(40), 59-87. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88435817004>
- Villoro, J. (2019). *Mente y escritura*. Fondo Editorial del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.



## **Semántica de los términos del cuerpo humano en quechua: metáfora, metonimia e interacción conceptual**

*Semantics of the terms of the human body in Quechua: metaphor,  
metonymy and conceptual interaction*

**Frank Joseph Domínguez Chenguayen**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

frank.domínguez@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-2803-0773

**Manuel Eulogio Conde Marcos**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

mcondem@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-2050-0128

### **Resumen**

En el quechua Ayacucho-Chanca, los términos corpóreos evocan distintos dominios o marcos conceptuales. El objetivo de este trabajo consiste en esclarecer la naturaleza del comportamiento polisémico de dichos términos corpóreos. Teóricamente se parte de un conjunto de principios que rigen el fenómeno de la polisemia en el marco de la lingüística cognitiva. Metodológicamente, la data ha sido obtenida a partir de un proceso de elicitación. Los resultados permiten reafirmar la metáfora y la metonimia como procedimientos necesarios, pero (a la vez) insuficientes para explicar la generación de nuevos sentidos. La explicación requiere también de un proceso interaccional.

**Palabras clave:** polisemia, términos del cuerpo humano, quechua, metáfora, metonimia

### **Abstract**

In Ayacucho-Chanca Quechua, corporeal terms evoke different domains or conceptual frameworks. The objective is to clarify the nature of the polysemic behavior of these corporeal terms. Theoretically, it starts from a set of principles that govern the phenomenon of polysemy within the framework of cognitive linguistics. Methodologically, the data has been obtained from an elicitation process. The results allow reaffirming the metaphor and metonymy as necessary procedures, but (at the same time) insufficient to explain the generation of new meanings. The explanation also requires an interactional process.

**Keywords:** polysemy, human body terms, Quechua, metaphor, metonymy

**Fecha de envío:** 17/2/2022

**Fecha de aceptación:** 23/6/2022

## 1. Introduction

En las distintas lenguas del mundo, los términos que tienen como referentes inmediatos a partes del cuerpo humano ofrecen un excelente banco de datos para estudiar múltiples y complejos procesos de conceptualización (véase Sharifian, Dirven, Yu y Niemeier, 2008). Si pensamos, por ejemplo, en la región topográfica de la cabeza y las diversas partes que están ubicadas en ella (los ojos, la oreja, la nariz, entre otras), los datos se tornan todavía más complejos e interesantes, puesto que aquella región no solo incluye otras regiones en sí mismas, como la frente, la cara, etc., sino también localiza gran parte de los sentidos con los que accedemos al mundo (por ejemplo, la visión, la audición, el olfato, etc.). Frente a otros términos cuyos referentes no tienen una experiencia directa y son, fisiológicamente, poco funcionales, los términos corpóreos ofrecerían así una semántica mucho más ancha y rentable en el marco de la experiencia sensorial. Bajo esta perspectiva, la cabeza y, en general, el cuerpo humano constituiría, por lo tanto, “una fuente ideal para el lenguaje figurado” (Duquet, 2013, p. 1).

Ocupándonos de la división topográfica de la cabeza, el quechua es un claro, pero intrigante, ejemplo de cómo las diversas áreas o partes corpóreas proveen una serie diversa de significaciones. En la variedad Ayacucho-Chanca, los términos corpóreos ponen en evidencia conceptos que trascienden lo físico-anatómico, y configuran conceptualizaciones en distintos marcos o dominios conceptuales del hablante (por ejemplo, cognitivos, espaciales, personales, entre otros; Domínguez Chenguayen, 2017). Como se verá más adelante, este fenómeno ha sido abordado en el marco de la polisemia (véase Gálvez, Gálvez y Domínguez Chenguayen, 2016). Lejos de ofrecer una descripción de las conceptualizaciones corpóreas, este trabajo tiene como objetivo



principal esclarecer la naturaleza del comportamiento polisémico a la luz de la lingüística cognitiva y en contraste con estudios previos. Se piensa que con este propósito se puede arribar a nuevas constataciones para explicar dicho comportamiento semántico.

En consideración con el objetivo principal, este estudio ha sido organizado de la manera siguiente. En la sección 2, se esclarece cómo ha sido llevado a cabo el proceso de elicitación para la obtención de datos, así como los procedimientos para el análisis (metodología). En la sección 3, se hace un breve repaso de los antecedentes y se discute las investigaciones halladas en el marco del objetivo propuesto en este trabajo. En la sección 4, se aborda el marco teórico. El análisis es llevado a cabo en la sección 5. Finalmente, son presentadas las conclusiones.

## 2. Datos y metodología

Los datos provienen de un extenso trabajo de campo a través de un proceso de elicitación (véase Domínguez Chenguayen, 2017). Este proceso ha sido llevado a cabo con quechuahablantes de la variedad denominada Ayacucho-Chanca, la cual comprende los departamentos de Ayacucho, Huancavelica y la parte occidental de Apurímac, Perú (véase Parker, 1963; Torero, 1964; Soto, 1976; Cerrón-Palomino, 1987). Los colaboradores participantes de este trabajo fueron todos bilingües (tres hombres y cinco mujeres), con un nivel nativo del quechua autoreportado. Durante el proceso de elicitación, el estímulo usado fue de carácter lingüístico, y consistió en una lista de palabras referidas a partes de la cabeza. En dicho proceso, la tarea de los colaboradores consistió en generar una serie de expresiones idiomáticas para cada palabra-objetivo. Como resultado, se obtuvo un corpus de expresiones figurativas para los siguientes términos elicitados: *uma* ‘cabeza’, *uya* ‘cara’, *kunka* ‘cuello’, *rinri* ‘oreja’, *ñawi* ‘ojo’, *sinqa* ‘nariz’, *simi* ‘boca’ y *gallu* ‘lengua’. Estas expresiones son presentadas en la sección de análisis.

Respecto del análisis, un primer procedimiento consistió en identificar los nuevos sentidos que portaban las expresiones del corpus. Para ello, se tomó en cuenta las nuevas lecturas semánticas en los contextos en los que ocurrían estos elementos léxicos corpóreos. Luego, se procedió a discriminar los nuevos sentidos, clasificarlos en el análisis a partir de los mecanismos cognitivos que explican su surgimiento (casos de metonimia, metáfora e interacción conceptual). Finalmente, fue posible extraer patrones para esclarecer el

comportamiento polisémico de los términos corpóreos en el quechua Ayacucho-Chanca. Estos patrones tomaron la forma de motivaciones en términos de los mecanismos identificados.

### 3. Estudios semánticos previos en el quechua Ayacucho-Chanca

Trabajos sobre polisemia en el quechua han sido ya tratados con anterioridad (véase Llanto, 2010). Sin embargo, en torno a palabras involucradas con el cuerpo humano del quechuahablante, solo es posible reportar dos trabajos: el de Gálvez *et al.* (2016) y el de Domínguez Chenguayen (2017). Salvo una observación que hace este último autor (p. 134) sobre ciertos casos excepcionales de términos corpóreos no polisémicos (por ejemplo, ñuqtu ‘seso, cerebro’, *qichipra* ‘pestaña’, etc.), ambos estudios reafirman la misma tesis: el carácter fuertemente polisémico que tienen estos elementos lingüísticos en la lengua y cultura del quechuahablante. Sin embargo, un aspecto que los distancia reside en la manera en que se aproximan a explicar el fenómeno. Mientras la propuesta conjunta de Gálvez *et al.* (2016) enuncia la metáfora y la metonimia como vehículos que originan nuevos sentidos, Domínguez Chenguayen sugiere una construcción polisémica de base metonímica, pero motivada por procedimientos metafóricos y de ajuste focal.

En el marco de un estudio semántico en torno a la polisemia de *uma* ‘cabeza’ y *simi* ‘boca’, Gálvez *et al.* (2016) proponen una serie de sentidos que, posteriormente, presentan a través de una organización en redes semánticas (pp. 97-101). El énfasis en la descripción acentúa, sin embargo, la falta de una motivación explícita para que ocurra, por ejemplo, un proceso metonímico en el que se accede al pensamiento por medio de la cabeza (véase p. 94). Otro aspecto cuestionable consiste en que, aun cuando se confirman extensiones semánticas de naturaleza metafórica, la mayoría de los casos reportados son descritos, frecuentemente, a partir de procesos metonímicos. Por citar un ejemplo, la expresión *mankapa simin* ‘su boca de la olla, la abertura de la olla’ ocurre en el marco de una metáfora de imagen (como propondremos en nuestro análisis más adelante), pero en el texto se aborda como un proceso metonímico (véase p. 100). Por último, pensamos que un estudio semántico con un corpus más amplio, que incluya otras partes del cuerpo dentro de la región topográfica de la cabeza, podría ayudar a esclarecer mejor este fenómeno.

Aunque la propuesta elaborada por Domínguez Chenguayen (2017) ofrece un corpus mucho más amplio y una orientación analítica que gira, mayormente,

en torno a un carácter explicativo, encontramos un aspecto que, como alternativa, puede discutirse en este texto. Para explicar, por ejemplo, el sentido ‘atención’ asociado a la forma *rinri* ‘oreja’, este autor plantea una correlación entre las experiencias de escuchar y atender. Según esta propuesta, cuando la persona escucha, también atiende, como ocurre con otras metáforas (por ejemplo, *ver* y *comprender*). De esta forma, para explicar aquellos casos en los que un órgano sensorial desarrolla diferentes sentidos al corpóreo, este autor propone una metáfora basada en un mecanismo de correlación experiencial que, en el caso anterior, ocasiona que la ‘atención’ llegue a asociarse conceptualmente con el órgano auditivo. Como propondremos más adelante, sin embargo, no hay manera de llegar al dominio fuente del proceso metafórico si no es a partir de un proceso metonímico. La alternativa que ofrecemos en este caso discute la necesidad de un proceso metonímico anterior al de un proceso metafórico, pero involucrado con él.

En conclusión, pensamos que con este trabajo puede ofrecerse una forma alternativa de entender el fenómeno de la polisemia somática en el quechua, y, a la luz de la lingüística cognitiva, en consideración con una motivación explícita y la participación (conjunta) de procesos de índole metafórica y metonímica, como propondremos.

#### **4. Polisemia, metáfora, metonimia e interacción**

Aunque existen diversas propuestas teóricas en torno al fenómeno de la polisemia en el marco de la lingüística cognitiva (véase Brugman, 1981; Lakoff, 1987; Tyler y Evans, 2003; Evans, 2009; entre otros), esta es entendida, paradigmáticamente, como cierto tipo de categorización (Lewandowska-Tomaszczyk, 2007). En este contexto, las palabras constituyen categorías, y sus significados, elementos que se sitúan en torno un centro. Según esta perspectiva, cada entrada léxica (o gramatical) revela una serie de significados periféricos y un significado prototípico o central. Estos significados periféricos ocurren como una extensión del prototipo u otros significados más centrales que aquellos, pero siempre a través de diversos procedimientos cognitivos que involucran un conocimiento enciclopédico (es decir, un conocimiento cultural compartido por la sociedad). Entre estos, la extensión puede darse por medio de una metáfora, pero también a través de una metonimia (Lakoff, 1987)<sup>1</sup>.

Como procedimientos que explicitan el fenómeno de la polisemia, la metáfora y la metonimia son herramientas teóricas bastantes útiles (véase Lakoff y

Johnson, 1980). Para explicar, por ejemplo, el uso del adjetivo *alto* en la expresión española *obtuviste un puntaje alto en Semántica*, es necesario recurrir a una metáfora. En este caso, el entender LA CANTIDAD, que es el dominio meta, en términos de ELEVACIÓN VERTICAL, que es el dominio fuente, es lo que genera el nuevo uso o sentido para *alto*, *ta* ('cuantioso, en demasía'). Para explicar, en cambio, la expresión española *dar una mano a alguien* 'ofrecer ayuda a alguien', es necesario, principalmente, un proceso metonímico<sup>2</sup>. En este caso, accedemos conceptualmente al dominio meta AYUDA a través de un dominio fuente involucrado con ese marco experiencial de amparo o asistencia en el individuo, que es la MANO. Es decir, utilizamos aquella parte de la biología del humano para referir al concepto de ayuda. De esta manera, la metáfora y la metonimia contribuyen a esclarecer el comportamiento polisémico.

Aunque la metáfora y la metonimia han sido usadas como herramientas para dar cuenta del proceso de extensión semántica en la polisemia (véase Ibarretxe-Antuñano, 2010; Duquet, 2013; entre otros), es también necesario un enfoque que dé cuenta de la manera en que interactúan estos procedimientos para estos efectos de significado. Con este propósito, Ruiz de Mendoza y Diez (2002) proponen un conjunto de posibilidades en las que la metáfora y la metonimia pueden interactuar. Para efectos de este trabajo, consideraremos, no obstante, únicamente aquellos patrones en los que el dominio fuente del proceso metonímico se reduce y se expande dentro del dominio fuente del proceso metafórico.

La diferencia entre un patrón que expande y otro que reduce se relaciona, principalmente, con la manera en que se vinculan los dominios fuente y meta dentro del proceso metonímico. Por ejemplo, en la expresión peruana *la entrada fue accesible: 10 soles por cabeza*, la cabeza constituye un subdominio del dominio meta, que es la persona a la que, como trasfondo, refiere esa parte del cuerpo de la persona. Cuando esto ocurre dentro del dominio fuente del proceso metafórico, estamos frente a una expansión metonímica de la fuente metafórica. Por el contrario, cuando la meta del proceso metonímico constituye un subdominio de su dominio fuente, estamos frente a un proceso de reducción metonímica. Este es el caso de la expresión peruana *no tiene estómago* en alusión a una persona que no tiene o no muestra síntomas de *asco*, donde este último concepto forma parte o está incluido dentro de aquel otro, que es la parte corpórea. Cuando esto ocurre dentro del dominio fuente del proceso metafórico, estamos frente a una reducción metonímica de la fuente metafórica.

Como veremos en el análisis de los datos, estos patrones serán útiles para esclarecer la naturaleza polisémica de los términos corpóreos quechuas.

## 5. Polisemia de los términos del cuerpo humano en quechua

Como anunciamos inicialmente, el objetivo principal de este trabajo reside en esclarecer la naturaleza de la extensión polisémica de los términos corpóreos en quechua; particularmente, aquellos términos involucrados con la división topográfica de la cabeza (ñawi ‘ojo’, *uya* ‘cara’, *simi* ‘boca’, entre otros). Con este propósito, el análisis es presentado en tres subapartados.

### 5.1. Extensiones semánticas de naturaleza metonímica

En esta primera parte, hemos identificado tres procesos metonímicos. El primero de ellos reside en la metonimia EL INSTRUMENTO POR LA ACCIÓN, y permite explicar aquellas extensiones de significado en las que el quechuahablante utiliza una determinada parte de su biología humana como instrumento para cumplir una determinada función. Este es el caso de los siguientes términos somáticos:

(1) *Nina qallu*

fuego lengua

‘Persona cuyo *hablar* provoca discordia o cizaña’

(2) *Nana-q simi*

dolor1.STEM-NMLZ boca

‘Persona cuyo *hablar* hiere (y ofende)’

(3) *Llaqta-pa rinri-n*

pueblo-GEN oreja-3SG.POSS

‘Su *oído* del pueblo’

(4) *Mana ñawi-yuq kani*

NEG ojo-POSS ser

‘Persona que no ve’

Con excepción de (2) y (3), este instrumento con el que razona el quechuahablante es un órgano. En (1), por ejemplo, es el órgano móvil situado en el interior de la boca, la lengua, el que usa léxicamente el hablante para aludir al

‘habla’. En (4), estamos también frente al uso de un órgano. En este ejemplo, el globo ocular, el ojo, es lo que usa léxicamente el hablante para especificar la capacidad de ver. En (2) y (3), no estamos frente a órganos, pero la cavidad bucal (la boca) y el pabellón auricular (la oreja) se razonan también como instrumentos que hacen posible hablar y escuchar, respectivamente. En cualquier caso, sin embargo, el razonamiento es siempre metonímico, y la razón de ello radica en el conocimiento enciclopédico del hablante. Para este, como ocurre también para otras sociedades, las facultades de hablar, escuchar y ver se encuentran, estrechamente, vinculadas con la lengua o boca, el oído y el ojo, respectivamente, pues estos son los medios físicos a través de los cuales se expresan estas acciones. Por esta razón, tiene sentido vincular, por ejemplo, la visión con el globo ocular o la respiración con las fosas nasales, pero no el pensamiento con el estómago o la capacidad auditiva con la vista (al menos no en la cultura andina).

Una segunda metonimia es EL CONTENEDOR POR EL CONTENIDO, y, con ella, es explicable los siguientes usos:

(5) *Uma-sapa*

cabeza-AUM

‘Persona cuya *inteligencia* es basta o sobresale’

(6) *Allin uma*

bueno cabeza

‘Persona de *pensamiento* bueno’

(7) *Wayra uma*

viento cabeza

‘Persona de *memoria* frágil, la persona olvidadiza’

(8) *Uma chinka-y*

cabeza perder.STEM-INF

‘Perder el *control*, la *estabilidad*’

Todos estos usos, la inteligencia, el pensamiento, la memoria y el control o estabilidad, se razonan, por el quechuahablante, como una especie de contenido que ocurre en el interior de un contenedor, que es la región topográfica

superior de la anatomía humana, la cabeza. Estos son ejemplos análogos al pensamiento hispano cuando enunciamos la expresión *la tetera está hirviendo*, con lo cual nos referimos al agua y no a su contenedor, que es la tetera, pero que nos sirve como punto de acceso para su contenido. De manera semejante, para el quechuahablante, es justamente esta clase de conocimiento enciclopédico lo que le permite referir una capacidad cognitiva a través de una estructura física que la alberga, que es su cabeza. De este modo, el hablante accede conceptualmente a la inteligencia, memoria, etc., por medio de otra entidad que la contiene en tanto recipiente.

La última metonimia reside en LA ENTIDAD POR UNA DE SUS CARACTERÍSTICAS. Con este procedimiento, podemos explicar los siguientes dos usos:

- (9) *Sacha-pa*      *uma-n*  
 árbol-GEN      cabeza-3SG.POSS  
 ‘La *parte de arriba* del árbol’
- (10) *Wasi-pa*      *uya-n*  
 casa-GEN      cara-3SG.POSS  
 ‘La *parte frontal* de la casa’

En (9) y (10), la cabeza y la cara son usadas, respectivamente, para referir a ‘la parte de arriba’ y ‘la parte frontal’ de alguna entidad. Contextualmente, a la copa del árbol y a la fachada de una casa. Esto es posible porque en el conocimiento del hablante estas características de las partes corpóreas del individuo son sobresalientes (o se perfilan como tales), y entonces hace uso de la entidad para aludir a unos de sus aspectos más destacables que, en los casos presentados, tienen que ver con el aspecto espacial.

## 5.2. Extensiones semánticas de naturaleza metafórica

En esta segunda parte, hemos encontrado un solo tipo de procedimiento metafórico para explicar ciertos usos. El razonamiento reside, más particularmente, en el empleo de una metáfora de imagen, como podrá deducirse en el siguiente ejemplo:



- (11) *Manka-pa rinri-n*  
 olla-GEN oreja-3SG.POSS  
 ‘El *asa* de la olla’

En este caso, se compara la forma del asa de la olla con aquella otra del pabellón auricular. Como consecuencia de esta semejanza, el quechuahablante comprende una entidad por medio de otra (es decir, el asa de la olla a través de la oreja de una persona). Esto ocurre cuando, en el contexto de una comparación imaginística entre dos entidades, una se asemeja a otra, con lo cual esta otra sirve como fuente para aquella otra entidad comparada, que es su meta. En realidad, este procedimiento cognitivo es constante en la lengua y cultura del quechuahablante. Veamos los siguientes ejemplos:

- (12) *Pukyu-pa ñawi-n*  
 puquio-GEN ojo-3SG.POSS  
 ‘La *fuentes* del puquio (manantial)’

- (13) *Papa-pa ñawi-n*  
 papa-GEN ojo-3SG.POSS  
 ‘La *yema* de la papa’

- (14) *Manka-pa simi-n*  
 olla-GEN boca-3SG.POSS  
 ‘La *apertura* de la olla’

- (15) *Qallu-qa tari-ku-n puki-kuna-pi-n*  
 lengua-TOP encontrar-REFL-3SG puquio-PL-LOC-3SG  
 ‘Los *trematodos* se encuentran dentro de los puquiales’

Como vemos, el mismo procedimiento imaginístico ha sido empleado. En (12) y (13), por ejemplo, la forma de la fuente del puquio y la forma de la yema de la papa, respectivamente, son comparadas con el globo ocular; en (14), la apertura o interior de la olla, con aquella otra de la boca, y (15) la forma de los gusanos (trematodos), con la de la lengua. Podemos señalar, así, que el conocimiento enciclopédico de los quechuahablantes incluye estos parecidos y, como consecuencia de ellos, se entienden unas entidades en términos de otras (en estos casos, elementos no corpóreos por medio de otros que sí lo son).

### 5.3. Extensiones semánticas en el marco de un proceso de interacción

En esta tercera parte, hemos identificado una serie de usos que requieren un proceso interactivo entre metáfora y metonimia para ser explicados. En particular, existen dos variantes de este proceso interactivo en el quechua. El primero de ellos es una expansión metonímica de la fuente metafórica, y está presente en los siguientes datos:

(16) *Karu rinri*

lejos oreja

‘Persona que tiene problemas para prestar *atención* o atender’

(17) *Manka rinri*

olla oreja

‘Persona cuya *retención* es imprecisa, difusa’

(18) *Mana rinri-yuq*

NEG oreja-POSS

‘Persona sin *obediencia*, que no obedece’

Dada la forma básica en estos usos, que es *rinri* ‘pabellón auricular, oreja’, podemos señalar que los conceptos ‘atención’, ‘retención’ y ‘obediencia’ en los enunciados (16), (17) y (18), respectivamente, están involucrados con un marco experiencial mucho más concreto, que es la audición del hablante a través de este pabellón. Es decir, el hablante correlacionaría, metafóricamente, las experiencias de escuchar con aquellas otras de atender, retener y obedecer, como ocurre con otras metáforas que asocian también aspectos cognitivos con elementos o funciones del cuerpo humano (por ejemplo, *COMPRENDER ES VER* en la expresión hispana *ya veo lo que estás diciendo*). En este contexto, estaríamos frente a tres metáforas, cuyo dominio fuente es siempre el mismo (*ESCUCHAR*), pero cuyas metas son diferentes (*ATENDER*, *RETENER* y *OBEDECER*). Nótese, sin embargo, que la forma inicial, en la que participan estos nuevos conceptos, es un nombre (*rinri*) y no un verbo. La metonimia *EL INSTRUMENTO POR LA ACCIÓN* es, en este sentido, necesaria, puesto que permite alcanzar el dominio fuente del proceso metafórico. De hecho, como habíamos ya mostrado en 5.1, dicho procedimiento está presente en la lengua y cultura del hablante cuando este utiliza una parte de su cuerpo como instrumento para realizar una determinada función inmediata que, en este

contexto particular, es escuchar. De esta manera, podemos decir que el proceso metonímico le genera la fuente para que opere el proceso metafórico.

Otros ejemplos en los que ocurre exactamente el mismo proceso interactivo se muestran a continuación:

- (19) *Qam-qa allin ñawi-yuq-mi ka-nki, chaymi maypipas allin chas-ki-sqa-m ka-nki*

tu-TOP bien ojo-POSS-VAL1 ser 2SG por ello donde serás bien recibir-PP-VAL1 ser-2SG

‘Tú eres una persona con buena *preparación*, por ello, serás bien recibido donde estés’

- (20) *Mana simi-yuq*

NEG boca-POSS

‘Sin *opinión*’

De manera análoga a lo que sucede con *rinri* ‘pabellón auricular’, acontece también con los nuevos usos que adoptan los términos *ñawi* ‘ojo’ y *simi* ‘boca’. En estos contextos, el hablante correlaciona, metafóricamente, las experiencias de ver y hablar con aquellas otras de tener preparación y opinar, respectivamente. Es decir, para el hablante, cuando una persona ve, se prepara y cuando esta habla, también opina (ESTAR PREPARADO ES TENER VISIÓN y OPINAR ES HABLAR). Nuevamente, sin embargo, la forma básica es un nombre y no un verbo. Por ello, la metonimia EL INSTRUMENTO POR LA ACCIÓN es indispensable para alcanzar la fuente de la metáfora. Dicho esto, como parte de su conocimiento enciclopédico, el quechuahablante entiende que el cuerpo en tanto instrumento puede ser usado para cierta actividad o acción (como lo es el pabellón auricular para escuchar o el globo ocular para ver o la boca para hablar, etc.), pero comprende también que esta actividad está estrechamente involucrada con otras (como lo son atender, retener y obedecer u opinar en el contexto de la cavidad bucal, entre otros casos).

Aunque solo hemos identificado un ejemplo, es posible también mencionar otra variante del proceso interactivo entre metáfora y metonimia. Se trata de una reducción metonímica de la fuente metafórica, como veremos en el siguiente ejemplo:

- (21) *Ayllu-pa*      *uma-*  
 familia-GEN      cabeza-3SG.POSS  
 ‘Jefe de la familia’

En este nuevo uso del término *uma* ‘cabeza’, vemos que dicha parte del cuerpo humano es utilizada para aludir al concepto de ‘jefe o líder’. Dado que la cabeza ocupa una posición privilegiada respecto de las otras partes del cuerpo humano (es decir, está físicamente por encima de aquellas otras, como los hombros, el pecho, los brazos, etc.), podemos señalar que el hablante correlaciona esta posición de más arriba como una posición de más jerarquía o más importancia (metafóricamente, IMPORTANTE ES ARRIBA). De hecho, esto ocurre en muchas sociedades en donde la cabeza, al ocupar dicha posición en el eje superior de la anatomía humana, se razona como la parte más relevante (esto es constatable también en el pensamiento hispano a través de múltiples expresiones, tales como *sin él no iremos, es la cabeza*, etc.). En nuestro ejemplo, sin embargo, es necesario arribar al dominio fuente del proceso metafórico, que es la parte superior. A diferencia del proceso interactivo anterior, esto es alcanzable mediante una reducción metonímica. En este caso, la cabeza, como dominio, es usada por el quechuahablante para aludir a un subdominio suyo, que es una de sus características en torno a su ubicación (es decir, LA ENTIDAD POR UNA DE SUS CARACTERÍSTICAS). De este modo, ocurre, primero, un proceso metonímico; posteriormente, este le genera la fuente y, por último, el proceso metafórico sucede que, en nuestro ejemplo, permite entender a la cabeza como lo más importante (contextualmente, la persona con más jerarquía, un jefe o líder).

## Conclusiones

En este texto, nuestro objetivo principal ha consistido, principalmente, en esclarecer la naturaleza del comportamiento polisémico de los términos corpóreos en el quechua; particularmente, en aquellos elementos léxicos vinculados con la división topográfica superior de la anatomía del quechuahablante. Con este propósito, se concluye que dicho comportamiento descansa en tres clases de procesos: metonímicos, metafóricos e interactivos. Como parte de los procesos metonímicos, podemos reportar los siguientes razonamientos: EL INSTRUMENTO POR LA ACCIÓN, LA ENTIDAD POR UNA DE SUS CARACTERÍSTICAS Y EL CONTENEDOR POR EL CONTENIDO.

Como parte de los procesos metafóricos, podemos mencionar que la mayoría de usos en este subapartado se relacionan con una metáfora de imagen, que recoge distintas partes del cuerpo humano (como dominios fuente) y que compara semejanzas entre dos entidades y hace que una de ellas reciba la forma de la entidad con la cual ha sido comparada. Como parte de los procesos interactivos, existen dos variantes: una que expande el dominio fuente del proceso metonímico y otra que lo reduce, pero siempre dentro de la fuente del proceso metafórico (es decir, la metonimia da lugar al proceso metafórico). Aunque estos resultados pueden evaluarse con otros elementos corpóreos, es posible señalar, finalmente, que la metáfora y la metonimia son mecanismos necesarios para explicar el fenómeno de la polisemia, pero también insuficientes. En esta línea, es preciso también dar cuenta de cómo interactúan estos procedimientos para estos mismos efectos de significado. En el contexto de la lengua y cultura del quechuahablante, estos marcos interactivos son necesarios.

## Notas

- 1 Tyler y Evans (2003) ofrecen una explicación semejante apelando a mecanismos de semejanza perceptual y correlación experiencial. En este texto, retomamos estos conceptos bajo la etiqueta de metáfora de imagen y aquella otra de correlación.
- 2 Aquí también es necesario el uso de una metáfora, pero no en el nombre, sino en el verbo. En este caso, *dar* se entiende metafóricamente como ofrecer, y el objeto dado, como la mano (metonímicamente, la ayuda). No obstante, el uso de la metonimia es justificable, principalmente, a través del análisis del término *mano*.

## Referencias bibliográficas

- Brugman, C. (1981). The story of 'over': Polysemy, semantics, and the structure of the Lexicon. Garland.
- Cerrón-Palomino, R. (1987). Lingüística quechua. C.E.R.A. Bartolomé de Las Casas.
- Domínguez Chenguayen, F. J. (2017). *Semántica de los lexemas somáticos polisémicos vinculados a la división topográfica de la cabeza en el quechua Ayacucho - Chanca: un enfoque cognitivo*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/6818>

- Duquet, C. (2013). *Análisis de las extensiones semánticas relativas a cuatro*. [Tesis de maestría, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte]. [https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/060/303/RUG01-002060303\\_2013\\_0001\\_AC.pdf](https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/060/303/RUG01-002060303_2013_0001_AC.pdf)
- Evans, V. (2009). *How words mean: Lexical concepts, cognitive models, and meaning construction*. Oxford University Press.
- Gálvez, I., Gálvez, J. y Domínguez Chenguayen, F. (2016). Aspectos semánticos de la polisemia somática en el quechua Ayacucho-Chanca: los casos de una ‘cabeza’ y simi ‘boca’. *Letras*, 86(126), 84-103. [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2071-50722016000200005](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2071-50722016000200005)
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2010). Lexicografía y lingüística cognitiva. *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 23, 195-214. <https://dialnet.unirioja.es/metricas/documentos/ARTREV/3898715>
- Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. University of Chicago Press.
- Lakoff, G. y Jhonsón, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2007). Polysemy, prototypes, and radial categories. En D. Geeraerts y H. Cuyckens (eds.), *The Handbook of Cognitive Linguistics* (pp. 139-169). Oxford University Press.
- Llanto, L. (2010). “Pacha” en la polisemia quechua: según el enfoque de la lingüística cognitiva. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. [https://www.researchgate.net/publication/336171115\\_Pacha\\_en\\_la\\_polisemia\\_quechua\\_segun\\_el\\_enfoque\\_de\\_la\\_semantica\\_cognitiva](https://www.researchgate.net/publication/336171115_Pacha_en_la_polisemia_quechua_segun_el_enfoque_de_la_semantica_cognitiva)
- Parker, G. (1963). La clasificación genética de los dialectos quechuas. *Revista del Museo Nacional*, XXXII, 241-252
- Ruiz de Mendoza, F. y Díez, O. (2002). Patterns of conceptual interaction. En R. Dirven y R. Pörings (eds.), *Metaphor and metonymy in comparison and contrast* (pp. 489-532). Mouton de Gruyter.
- Sharifian, F, Dirven, Yu, N. y Niemeier, S. (2008). *Culture, body, and language: Conceptualizations of internal body organs across cultures and languages*. De Gruyter Mouton.
- Soto, C. (1976b). *Gramática quechua Ayacucho-Chanca*. Ministerio de Educación.
- Tyler, A. y Evans, V. (2003). *The semantics of English prepositions: Spatial scenes, embodied meaning, and cognition*. Cambridge University Press.
- Torero, A. (1964). Los dialectos quechuas. *Anales Científicos*, 2, 446-478.





## **Análisis semántico-cognitivo de la polisemia del morfema apreciativo-aumentativo -azo<sup>1</sup> en español**

### *Semantic-cognitive analysis of the polysemy of the apprecia- tive-augmentative morpheme -azo in Spanish*

**Magali Cleofé Villegas Paz**

Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú

mvillegasp@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-1387-0676

#### **Resumen**

En este estudio se aborda el fenómeno de la polisemia del morfema apreciativo *-azo* en español desde una perspectiva semántico-cognitiva. El objetivo principal consiste en explicar la forma en que se organizan los múltiples significados detectables en los usos de formas léxicas derivadas a través de este sufijo. Reconocemos que esta unidad morfológica presenta un conjunto de categorías motivadas que conforman una red polisémica organizada mediante un punto semántico central o punto de referencia cognitivo cuya naturaleza está definida por la experimentación de la realidad física, que orienta metafóricamente los otros significados posibles de la red radial. Estos hallazgos revelan que los sentidos posibles son el producto de la determinación de una categoría prototípica vinculada con el tamaño, la cual **amplía la red mediante un mecanismo** de conceptualización metafórica.

**Palabras clave:** polisemia, *-azo*, red radial, prototipo, lingüística cognitiva

#### **Abstract**

In this study approaches the phenomenon of polysemy in the appreciative morpheme *-azo* in Spanish from a semantic-cognitive perspective. The main objective is to explain the way in which the multiple meanings detectable in the uses of lexical forms derived through this suffix are organized. We recognize that this morphological unit presents a set of motivated categories that form a polysemous network organized by means of a central semantic point or cognitive reference point whose nature is defined by the experience of physical reality, which metaphorically orients the other possible meanings of the radial network. These findings reveal that the possible senses are the product of the determination of a prototypical category linked to size, which extends the network through a mechanism of metaphorical conceptualization.

**Keywords:** polysemy, *-azo*, radial network, prototype, cognitive linguistics

**Fecha de envío:** 17/2/2022

**Fecha de aceptación:** 25/6/2022

## 1. Introducción

Los estudios morfológicos del español constituyen descripciones que se enfocan en la taxonomía de unidades en distintos niveles. Así, en el marco de los estudios actuales (RAE y Asale, 2010), la propuesta sobre la morfología de la lengua hispana incluye un tipo de derivación en particular: la derivación apreciativa, la cual se caracteriza por incluir unidades con implicancias emotivas o subjetivas en su explicitación. Así, un morfema como *-ito* en la expresión *Mi hijito es muy educado* no expresa sustancialmente tamaño o dimensión, sino afecto. Dentro de este tipo de derivación, el morfema *-azo/-aza* evidencia una serie de significados posibles que se evaluarán en este trabajo a través de la teoría cognitiva del lenguaje. De esta forma, entendemos que los sentidos de naturaleza polisémica están altamente motivados por las experiencias físicas que funcionan como el centro del cual dependen otras categorías que son producto de la experimentación permanente de los hablantes de español. Este estudio se enfoca en la explicación de que el significado no es unívoco; es decir, se sustenta en los presupuestos fundamentales de la lingüística cognitiva, la cual sostiene que los ítems léxicos en particular están conformados por múltiples significados organizados de manera consistente con el conocimiento del mundo. Por esto, sostenemos que el significado es enciclopédico. En el marco de esta orientación, será fundamental determinar en qué consisten las estructuras semánticas implicadas en una unidad simbólica de tipo morfológico: el sufijo de sentido predominantemente aumentativo *-azo/-aza*. Este se usa medularmente para expresar un significado aumentativo de acuerdo con la base léxica a la cual se añade. Además de este valor relativo a entidades materiales, otras categorías semánticas se proyectan metafóricamente y devienen en partes constitutivas de la red semántica, como se desprenderá del análisis de enunciados en español en los cuales se manifieste el uso de este elemento morfológico. Para ello, es menester asumir las implicancias de la lengua como manifestación concreta de la conceptualización humana, de forma que un aspecto importante es la recopilación de evidencia que haga posible definir las categorías semánticas a partir de la evaluación de usos específicos del morfema en cuestión. Las orientaciones descriptivas presentan los significados posibles de una unidad lingüística como un

inventario o lista inconexa, carente de sistematicidad; como contraparte, el análisis que presentamos pretende integrar los elementos lexicales como unidades que integran categorías semánticas plenamente estructuradas y predecibles.

## 2. Justificación

Los estudios gramaticales en español se enfocan de manera específica en las propiedades formales de la lengua, sustancialmente aquellas relativas al nivel fonológico y morfosintáctico; sin embargo, los fenómenos semánticos evidencian un campo aún provechoso de análisis, dado que los trabajos acerca de estos se desarrollan desde enfoques diversos y, además, adolecen de los engarces necesarios para introducir en una línea de investigación consistente cualquiera de los escollos derivados del análisis semántico del castellano. Por ello, la búsqueda de una explicación sistemática sobre la polisemia o cualquiera de las propiedades semánticas del español, en términos de una teoría que las unifique, las explique y las prediga es importante, pues, de esta manera, el enfoque no solo asegura la descripción consistente, sino la explicación de las divergencias dialectales en el nivel semántico. Este estudio es relevante por las implicancias de la polisemia vinculada con la morfología del español, específicamente la denominada morfología apreciativa, pues esta se corresponde con el proceso de interpretación, el cual depende en gran medida del conocimiento extralingüístico. En otros términos, la interpretación enunciativa depende de nuestro conocimiento enciclopédico, el cual, como veremos más adelante, se define como el reconocimiento y la organización del mundo. Por ello, la aproximación a la semántica del español desde una óptica cognitiva es muy necesaria para comprender en qué consiste el uso de la morfología en general y de los morfemas apreciativos en particular. En este caso, nos ocupamos del morfema *-azo*; sin embargo, el análisis que realizamos es aplicable a cualquier morfema de naturaleza similar en español. El análisis es ventajoso por una razón: al estar implicado con el conocimiento de la realidad, el fenómeno de la polisemia se explica por la volubilidad del significado (o de los múltiples significados que se gestan en la interacción diaria) y la aproximación cognitiva permite unificar cualquier posible variación dialectal del uso morfológico del español. En concreto, consideramos que este enfoque permite explicar de forma adecuada el fenómeno polisémico implicado en el uso de los morfemas como *-azo*. Los vacíos teóricos respecto de la semántica del español, la cual ha ocupado un papel marginal en el análisis formal, se superan con la propuesta cognitiva. Además, hace posible entender en qué consisten los cambios semánticos, cuáles son las motivaciones que los dinamizan en contextos de interacción real y de qué manera el conocimiento del mundo orienta tales cambios. El alto potencial explicativo y predictivo de la teoría es fundamental para arribar a explicaciones admisibles sobre el cambio

semántico, el cual, como ya se dijo, adolece de un abordaje teórico cuyos presupuestos sean relativamente homogéneos.

### 3. Planteamiento del problema

Las descripciones tradicionales del sufijo *-azo/-aza* se inclinan hacia la detección y la caracterización de su valor aumentativo; a saber, este es considerado el valor semántico predominante. Así, casos como *perrazo*, *manazo*, *ojazo*, *cajaza*, entre otros productos derivados con este morfema, expresan o aluden a un mayor tamaño, aunque las variaciones semánticas posibles se vinculan con otros ámbitos o dominios de la realidad cuya naturaleza no es material. Algunos de los sentidos posibles que se evidencian en el uso de este morfema son S1: aumentativo, S2: intensificador, S3: peyorativo, S4: calidad, relevancia, S5: rapidez y S6: gravedad.

Proponemos el significado relativo al tamaño, en primer lugar, porque es el sentido paradigmático del sufijo en cuestión y su influencia en la proyección o la ocurrencia de los otros significados posibles es fundamental. Muchas expresiones giran en torno a la dimensión física (el tamaño); por consiguiente, es importante comprender, a través de la evidencia, la forma en que se comporta este morfema al interactuar con piezas léxicas nominales o adjetivales. Es en ese sentido que expresiones como *Ese perrazo* me atacó es consistente con el tamaño del perro, se trata de un perro grande. Es menester señalar que, aunque el significado básico es el de 'tamaño grande', este no es el único, pues también, bajo determinadas circunstancias impuestas por la situación comunicativa, puede aludir a un sentido completamente opuesto, es decir, puede referirse a un tamaño pequeño si se aplica el sentido irónico. En suma, cualquier entidad a la que aluda la base léxica, toda vez que esta sea material, se interpreta sustancialmente en términos de su mayor tamaño: *cajaza*, *ventanaza*, *cuadrazo*, etc., aluden al mayor volumen o dimensión. Sin embargo, es posible detectar un sentido intensificador en expresiones como *Le dio un besazo* o *Le cayó un pelotazo*. En estas, se intensifica el valor de lo expresado por la forma base; es decir, la interpretación es diferente a la de la dimensión paradigmática: el beso no es grande y la pelota tampoco, pero se reliva la intensidad tanto con el acto de besar como con el impacto originado por la pelota. Estos dos enunciados distan de ser equivalentes respecto del sentido dimensional básico. Algunos otros casos como *Siempre imaginas que eres el vivazo*, *Has estado todo el día con tu caraza* son de tipo peyorativo o despreciativo.

Además, el significado de calidad o de importancia se reconoce en expresiones como *Ese es un discazo de Queen*, *Fue un conciertoazo el de ayer* o ¡Buen datazo! Otro de los significados posibles, aunque de aplicación más restringida es el de velocidad o rapidez; como en *Un vistazo* y *me lo devuelves*. Finalmente, la expresión de gravedad mediante el sufijo *-azo* es posible en expresiones como *No entiendo*

*cómo soportaste ese escandalazo, Fue un rochesazo el que pasamos.* Estos últimos datos aluden a la gravedad.

El morfema presentado evidencia diversas posibilidades semánticas, las cuales obedecen a categorías divergentes del dominio espacial. En suma, consideramos que los múltiples significados responden a la funcionalidad discursiva, pues expresan situaciones, eventos y diversos referentes que se categorizan a través de las cualidades dimensionales o espaciales. Estas presentan implicancias con la realidad que experimentamos. Este contexto permite enfrentar un problema, formulado mediante las siguientes interrogantes:

- a. ¿De qué manera se relacionan u organizan los significados del morfema *-azo* en español?
- b. ¿Cómo se explican los sentidos polisémicos relativos al dominio material y al inmaterial del morfema apreciativo *-azo* en español?

#### 4. Objetivos

A propósito de los problemas formulados, los objetivos que perseguimos mediante el presente estudio son los siguientes:

##### 4.1. Objetivo general

Explicar el fenómeno polisémico implicado en el uso del morfema *-azo* en español.

##### 4.2. Objetivos específicos

- a. Registrar los enunciados en los cuales sea posible detectar el carácter dinámico del significado derivado del uso del morfema *-azo* en español.
- b. Establecer la forma en que los significados divergentes del morfema *-azo* se estructuran mediante organizaciones semánticas conformadas por categorías específicas.

#### 5. Hipótesis

A propósito de las preguntas formuladas, la teoría debe ser capaz de explicar los sentidos polisémicos derivados de la interacción de *-azo* con diferentes bases léxicas, de manera que proponemos la siguiente hipótesis: la polisemia implicada en la derivación apreciativa con *-azo* en español es producto de la estructuración de categorías específicas motivadas a partir de la conceptualización del mundo material, centro de referencia cognitivo que determina la ocurrencia de los demás significados.

## 6. Metodología

El trabajo de descripción lingüística se sustenta fundamentalmente en la evidencia obtenida, la cual se corresponde con fenómenos diversos relativos a los niveles gramaticales de las lenguas en general y del español en particular. El presente estudio se valora en términos de la detección y la explicación de los diversos usos del morfema *-azo*; por consiguiente, requerimos recopilar enunciados en los que estos se manifiesten, pues la funcionalidad y la interpretación dependen del reconocimiento de la semántica de este morfema en contextos en los que se evidencie la concreción semántica. De acuerdo con lo señalado, se ha precisado de diversas herramientas para la recolección de datos. Fundamentalmente, se usó tanto el recojo de evidencia de repositorios de datos como el trabajo de elicitación de significados con hablantes nativos de español. Un aspecto importante del trabajo con repositorios es que estos son consistentes con usos reales de la lengua. Así, el más relevante fue el *Corpus del español*<sup>2</sup>, el cual está constituido por varios repositorios de datos del español, en los que se incluyen millones de datos de la lengua. En estos se evidencian diversos usos dialectales, de manera que constituyen una aproximación interesante a las divergencias de significado en lo concerniente al morfema *-azo*. En cuanto al trabajo de elicitación, se consideraron a 30 hablantes nativos (15 hombres y 15 mujeres) de la lengua española que nacieron y radican en Lima y cuya edad es de 26 a 30 años.

Las fases consideradas en la investigación fueron las siguientes:

- a. **Búsqueda bibliográfica respecto del morfema *-azo* en castellano.** Se inició el trabajo con una recopilación de los diversos trabajos sobre la morfología apreciativa del español y sobre el sufijo *-azo* en particular. Sustancialmente, los estudios detectados fueron de tipo descriptivo.
- b. **Recopilación de datos.** El trabajo de recopilación de datos en los cuales se manifiesta el morfema *-azo* se realizó a través de un rastreo en la página web *El corpus del español*. En esta, se incluyen millones de palabras y se presenta los diversos usos del morfema de tipo apreciativo *-azo*. La sistematización de datos registrados en este repositorio digital fue uno de los pasos más importantes en la fase de recojo de evidencia del morfema en español. Aunque, como se indicó, también fue menester la documentación de datos del español a través de las intuiciones idiomáticas de los propios hablantes, de manera que otra de las fuentes fue, por consiguiente, la entrevista a informantes conforme a las variables propuestas en la tabla 1.
- c. **Análisis de datos.** Según los datos recopilados y a través del sustento teórico de la teoría polisémica en el marco de la lingüística cognitiva,

se evaluaron los casos en el marco de significados múltiples que son predecibles en organizaciones semánticas o redes radiales.

## 7. Marco teórico

### 7.1. Del formalismo generativo al enfoque sustentado en el uso: la emergencia de la lingüística cognitiva (LC)

La conformación de teorías que aborden un fenómeno de aristas diversas como el lenguaje ha supuesto cambios progresivos durante el siglo XX. En la década de 1960, se evidenció un cambio de perspectiva transgresor impulsado por discrepancias de fondo respecto de la tradición imperante: la consolidación de esta teoría implicó el reconocimiento de que las indagaciones y las conjeturas profundas acerca del lenguaje involucran un reconocimiento de nuestras propiedades intrínsecas, a saber, la naturaleza humana en buena cuenta está definida por el lenguaje como facultad privativa de nuestra especie (Chomsky, 2017, p. 27). La teoría generativa fundada por Noam Chomsky se sustenta fundamentalmente en la consideración de que la sintaxis es el núcleo gramatical; en rigor, se sostiene que el funcionamiento sintáctico es eminentemente recursivo: a partir de átomos básicos (los sonidos) se configuran infinitas expresiones lingüísticas con una creatividad sin límites (Berwick y Chomsky, 2016, p. 84). Las implicancias de esta revolución científica en el terreno de la lingüística son de diverso cariz: los desafíos derivados de la determinación de su origen, los correlatos neurofisiológicos o la correspondencia de esta facultad se erigen en un campo de indagación proficuo que, sin embargo, dista de ser el objetivo del desarrollo de esta sección (para una revisión, véanse Hauser, Chomsky y Fitch, 2002; Chomsky, 2006; Piattelli-Palmarini, Uriagereka y Salaburu, 2009). Uno de los aspectos relevantes de esta revolución teórica se deriva del enfoque sintáctico que signa su derrotero, pues las consideraciones formales que sustentan la explicación de la forma en que se configura la sintaxis en los seres humanos determinaron la exclusión de la semántica; es decir, se generó una deuda con los estudios acerca del significado, el cual sería cubierto posteriormente con la teoría cognitiva del lenguaje (Moreno Mojica, 2016). Así, la teoría cognitiva del lenguaje se abre camino en franca confrontación respecto del núcleo duro generativo: la aparición de la LC supuso el rechazo de la especificidad gramatical (entendida en términos de un módulo especializado en la teoría de principios y parámetros) y la consideración de que el lenguaje conforma un continuo con la cognición general (Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela, 2012). Además, este enfoque se consolida como una propuesta cuyas pesquisas se fundan en el lenguaje en uso (Glynn, 2014, p. 8). Existe un consenso respecto de que la teoría cognitiva encuentra el germen necesario para su consolidación como paradigma científico con la conocida obra de Lakoff y Johnson



(1980), en la cual se discute las implicancias de la metáfora desde una óptica que se opone a las concepciones añejas sobre este fenómeno como tropo exclusivo del ámbito creativo; así, la propuesta medular es que el pensamiento humano es sustancialmente metafórico.

Como toda teoría consistente, la LC redefine conceptualmente y sostiene un conjunto de asunciones que reorientan el enfoque y la forma en que se entiende el lenguaje humano. Dado que se trata de una propuesta basada en el uso, y el lenguaje conforma un continuo con otros procesos cognitivos, es menester definir cuáles son las conjeturas que determinan a cabalidad el poder descriptivo de esta propuesta teórica. A continuación, presentaremos las principales asunciones que defiende la LC.

- a. La experiencia y el conocimiento corporeizado. La corporeización (del inglés *embodiment*) se erige como una de las nociones fundamentales del enfoque cognitivo. Este se concibe como el proceso mediante el cual, a través de la experimentación a través de nuestra propia complejidad física, se desarrolla el lenguaje, de manera que la experiencia se erige como el mecanismo que define nuestra capacidad lingüística (Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela, 2012). De acuerdo con lo expuesto, el lenguaje humano se vincula intrínsecamente con un conocimiento más amplio en el que los aspectos socioculturales cumplen un rol relevante. Visto así, el lenguaje se desarrolla mediante mecanismos que dependen de los diversos factores externos y no ocurren al margen de estos. Los potenciales significados de la corporeización determinan escollos manifiestos en su delimitación conceptual, puesto que son 12 potenciales sentidos relacionados con ámbitos que van desde los modelos neurocomputacionales del lenguaje hasta la robótica cognitiva (Rohrer, 2007). Sin embargo, a pesar de lo heteróclito de su capacidad semántica, la definición consensuada que asumimos en el presente estudio es la que considera la experimentación corpórea de la realidad como una vía importante de organización del mundo, un mecanismo que permite aproximarnos a este e interpretarlo. Esta apropiación de la realidad mediante nuestro sistema sensorial generará, por supuesto, diversas interpretaciones de la realidad. Este aspecto deviene del proceso de conceptualización de la realidad y se refleja en la organización semántica que se manifiesta empíricamente a través del uso.
- b. El uso como actividad determinante del lenguaje humano. Existe una

división paradigmática entre competencia y actuación en el seno del generativismo. Según esta concepción, los aspectos más abstractos del conocimiento lingüístico, emergentes en diversas etapas del desarrollo del lenguaje, se configuran como el conocimiento intuitivo que un hablante-oyente ideal posee de su lengua (la competencia), mientras que la performancia se define como la manifestación concreta de esa competencia. De esta forma, lo extralingüístico queda fuera del dominio lingüístico. No obstante, la LC concibe que es lo extralingüístico lo que define lo lingüístico a través del uso. Así, en palabras de Michael Tomasello (2003), es este proceso el que define las capacidades lingüísticas que interactúan con los diferentes procesos cognitivos tales como la memoria, la percepción o la categorización. Esto quiere decir que la lengua emerge del uso. La tesis implicada en esta propuesta se denomina *usage-based thesis*, a saber, la tesis basada en el uso, de acuerdo con Evans y Green (2006).

La relevancia de la manifestación concreta, de la actuación real en situaciones comunicativas de distinto tipo, se explica en consonancia con la corporeización definida antes, pues el lenguaje emerge a través de la interacción, no al margen de ella. El desarrollo cognitivo se define experiencialmente y, en virtud de que el lenguaje humano está integrado a la cognición y no opera de forma independiente como barruntaba el generativismo, “el sistema lingüístico se construye a partir del uso” (Behrens, 2009, p. 384; la traducción es nuestra). Las diferencias de base entre ambos enfoques se definen con certitud en la tabla 1 (Terejko, 2016, p. 37).

**Tabla 1**

*Oposición entre la teoría basada en el uso y el generativismo*

<b>Teoría basada en el uso</b>	<b>Generativismo</b>
Maximalismo	Minimalismo
No reduccionista	Reduccionista
De arriba hacia abajo	De abajo hacia arriba

Nota. Las teorías propuestas se confrontan, entre otros aspectos, en virtud de que la LC o teoría basada en el uso se enfoca en la

actuación y su complejidad, mientras que el generativismo se decanta por los aspectos más abstractos del conocimiento sintáctico. Así, mientras que el uso lingüístico domina la reflexión para la LC, para el generativismo es el conocimiento lingüístico el que define la actuación, de manera que esta última solo se considera un epifenómeno cuya relevancia es secundaria.

Dado que el uso lingüístico está imbricado con los aspectos semántico-pragmáticos del lenguaje, el significado se erige como el objeto medular de estudio. La sintaxis pasa a depender entonces de los estudios semánticos; por consiguiente, entre las innovaciones de la teoría cognitiva del lenguaje, el saber enciclopédico o saber del mundo constituye un concepto fundamental, pues es consistente con la experiencia del hablante cuya relevancia en el desarrollo lingüístico es fundamental.

- c. Más allá del carácter monosémico del signo: el significado enciclopédico. Dado que el lenguaje está integrado a la cognición general sin delimitaciones precisas y, además, como ya se vio, el lenguaje se justiprecia en términos del uso o la explicitación concreta de este en contextos comunicativos, el significado, entendido como componente delimitado del signo lingüístico, ahora pasa a ser parte de un conocimiento más amplio, a saber, el conocimiento enciclopédico (Brenda, 2014). En correspondencia con esta consideración, la experiencia y los procesos como el de categorización permiten organizar la realidad y comprender el mundo, el cual se organiza de forma tal que se gesta progresiva y permanentemente un conocimiento de este. Así, en el enunciado *Compra rápido la entrada para el cine porque vuelan*, es necesario no solo el significado entendido bajo la concepción de signo lingüístico, en rigor, sino que se requiere de un conocimiento de la realidad sociocultural, el cual es apremiante para realizar una interpretación cabal del enunciado (Dirven, 2005). La teoría cognitiva considera la plausibilidad del conocimiento enciclopédico para sostener la funcionalidad del contexto y la situación comunicativa que se configura en la explicitación de enunciados lingüísticos. A su vez, este marco informativo de distinto cariz holístico, dado que comprende información heterogénea de naturaleza tanto lingüística como no lingüística, aparece configurado en dominios simples y complejos (Valenzuela, Ibarretxe-Atuñano y Hilferty, 2012). La simplicidad o la complejidad dependen de la realidad categorizada; por ejemplo, el dominio de los conceptos cromáticos (los colores) es simple, mientras

que el dominio del cuerpo humano es complejo. La continuidad del significado en relación con la cognición general deja abierto un campo productivo de acción investigativa que incluye interesantes y consistentes aplicaciones con el ámbito informático (Orešković, Essert y Kurtović, 2017). Visto así, Evans sostiene que son múltiples formas a través de las cuales opera la conceptualización y son las unidades léxicas las que constituyen puertas de acceso al conocimiento enciclopédico; es decir, se recusa la perspectiva del significado lingüístico al margen del conocimiento general. El significado, en consecuencia, es producto de mecanismos cognitivos más amplios.

## **7.2. La organización de los significados en estructuras de significado: la polisemia y las redes radiales**

La semántica tradicional consideraba el significado en términos de su valor de verdad. Esta propuesta es rechazada por la LC, dado que el significado se sostiene en la experiencia y sus propiedades pragmáticas adquieren valor vivencialmente. De esta forma, lejos de sostener la semántica como una entidad rígida, el significado se define según su naturaleza dinámica (para una visión más completa, véanse Glynn, 2014, p. 9; Evans, 2006, p. 329). Sobre este punto, la tradición monosémica resulta inconsistente con la multivocidad significativa; en otros términos, son múltiples los significados que se manifiestan, pero estos no operan de forma desorganizada, se trata de una estructura conceptual en la cual los significados adquieren valores que giran en torno a un punto de referencia cognitivo (*cognitive reference point*). Este concepto fue planteado por Eleanor Rosch (1975) a partir de un análisis del color, al cual se sumaron los trazos y los numerales. El punto de referencia cognitivo es importante, pues, en lo concerniente a la semántica, existe un núcleo (el significado prototípico) a partir del cual se organizan otros significados posibles más o menos próximos a este. Se establece una familia de significados que varían de forma altamente productiva. En esa línea, la polisemia se asume como un fenómeno semántico-conceptual que se manifiesta como producto de una organización semántica compleja denominada red radial. Las redes radiales son estructuras de significados que permiten agrupar categorías de acuerdo con gradaciones o escalas de tipicidad (Lewandowska-Tomaszczyk, 2007, p. 140).

En el marco de la LC, algunos significados serán más cercanos a otros, los que se alejen serán considerados más distantes del punto de referencia cognitivo y, en consecuencia, se hallarán en la periferia de la estructura semántica. Esta asunción presenta una consecuencia importante: todos los significados de la red radial están motivados por la experiencia, de forma que la polisemia es un mecanismo

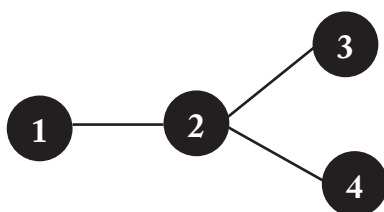
de categorización de la realidad. A fin de ejemplificar la polisemia en español, consideremos los siguientes enunciados:

- (1) a. Es un niño muy *alto*.
- b. Tienes un timbre de voz muy *alto*.
- c. Los precios son *altos*.
- d. Siempre tuvo aspiraciones muy *altas*.

En los ejemplos de (1), el adjetivo *alto* centralmente alude al universo físico en el ejemplo (a), pues expresa una propiedad medible (la altura), de forma tal que este se configura en el centro de la red radial; es decir, es el significado prototípico. Por otro lado, la intensidad acústica, aunque relativa al universo físico, se expresa metafóricamente en términos de una propiedad espacial que puede evaluarse visualmente en (b); finalmente, abstracciones como los precios y las aspiraciones se categorizan a través de las propiedades físicas en (c) y (d). Cada uno de los significados se irradia del significado prototípico y está motivado a partir de la experiencia de la altura, que es mensurable y material. A continuación, presentaremos la red radial asociada con el vocablo *alto*.

### Figura 1

Red radial del vocablo «alto» en español



Nota. El significado prototípico está configurado en (1) y está referido a la altura de un individuo, es decir, a una propiedad física; el significado (2) se corresponde con una propiedad acústica (percibida a través de la audición); en cuanto a (3), este se refiere a una abstracción de los precios, que se categorizan motivados por el mundo material; eso mismo pasa con (4), significado relativo al anhelo, el cual se categoriza mediante las propiedades del dominio físico. Estos dos últimos significados son periféricos, ya que metafóricamente se interpretan a través del mundo material.

En la figura anterior, se muestra la configuración de cuatro significados organizados a través de un núcleo semántico del cual se estructuran los demás significados. Dado que el significado es dinámico, esta organización puede variar, de manera que es posible detectar otros ordenamientos o significados adicionales al de la red, incluso muchos de estos pueden perderse. Así, cada variedad dialectal del español se corresponderá con una organización diferente de la red, aunque el punto de referencia cognitivo sea el mismo para todas. Esta teoría hará posible explicar los diversos sentidos o significados de la unidad simbólica *-azo* en español; por consiguiente, a continuación, abordaremos la forma en que esta unidad morfológica deviene en una red semántica que permite predecir muchos de los significados detectables en el corpus recolectado. A fin de sostener el desarrollo progresivo del texto, presentaremos datos significativos para iniciar el análisis y la discusión relativa a la polisemia del sufijo apreciativo *-azo* en español.

## 8. Análisis de datos

Como se ha señalado en la sección 6, se recolectaron datos mediante dos mecanismos diferentes: la detección de vocablos derivados con *-azo* en la página web *El corpus del español<sup>2</sup>* y a través de entrevistas a hablantes nativos de español. La detección de significados posibles de este morfema no se agota en esta muestra significativa, pues potencialmente los significados son diversos y muchos de ellos podrían carecer de registro en las múltiples fuentes lexicográficas del español. Debido a que la teoría se sostiene en el uso de la lengua en eventos comunicativos reales, nos hemos permitido aplicar la metodología basada en el uso; por ello, los datos distan de ser muestras idealizadas, antes bien, responden a correlatos lingüísticos contrastables. A continuación, presentamos la muestra de enunciados en los que se detectó el sufijo en cuestión.

### (2) -AZO/-AZA

- a. Tiene unos *dedazos* de pianista. (TAMAÑO)
- b. Me cayó un *zapatazo* en la espalda. (INTENSIDAD EN EL IMPACTO)
- c. ¿No viste tremenda *manazo*? (FLAGRANCIA, EVIDENCIA MUY NOTORIA)
- d. Siempre tuvo unos *ojazos* seductores. (GRAN BELLEZA)
- e. El *ojazo* que tiene para los negocios es... (GRAN PERSPICACIA)
- f. Échale un *ojazo* a mis perritos. (MUCHO CUIDADO)
- g. Tus *ojazos* negros casi te tapan la cara. (GRAN TAMAÑO)

- h. ¡El *escandalazo* que se armó por las coimas! (CONFLICTO GRAVE)
- i. Ese tipo es un *vivazo*. No confíes en él. (SENTIDO PEYORATIVO)
- j. El *conciertazo* de Bruno Mars. (VALORACIÓN POSITIVA [VAL Pos])
- k. Fue un *golazo* de Cristiano Ronaldo. (VAL Pos)
- l. Siempre lo vi con su *carrazo* y su *motazo*. (VAL Pos)
- m. ¡Siempre tú con tu *caraza*! (PEYORATIVO)
- n. Siempre ganan los mismos por esta política del *dedazo*. (PEYORATIVO)
- ñ. Les mando miles de *besazos*. (INTENSIDAD)
- o. Se mandó una *carreraza* y ganó. (MAYOR RAPIDEZ)
- p. Es un *tipazo*, por eso lo aprecio. (INTENSIDAD)
- q. Los *jugadorazos* son ustedes. (Ambiguo, puede Pos o NEG)
- s. El *cacerolazo* fue transmitido hoy. (Ambiguo, puede ser Pos o NEG)
- t. Siempre tengo *encontronazos* con mi papá. (INTEMP / VAL NEG)

En los datos propuestos en (2), entre otros sentidos, se evidencia una serie de significados que están relacionados con dominios diferentes al físico. Si bien el morfema *-azo* presenta un valor aumentativo que básicamente se vincula con el ámbito de las entidades físicas (tal es el caso de 2a y 2g), este sentido se aplica a dominios que difieren del de tipo material; por ello, será importante definir en qué medida ese significado central, motivado por nuestra experiencia directa con los objetos físicos, motiva a su vez otros significados que se asocian a este mediante una estructura semántica que predice la manifestación de las expresiones propuestas. Para evaluar los significados en su conjunto, será necesario ordenarlos de acuerdo con su mayor o menor proximidad al significado central, pues de esta forma será posible aproximarnos a la configuración de la polisemia implicada en la manifestación del sufijo *-azo* en enunciados que son una clara muestra de la interacción de la categorización y la metáfora conceptual como mecanismos organizadores de los significados posibles. En la figura 2, se muestra el esquema de imagen asociado con el sentido que expresa valoración positiva.



## Figura 2

*Esquema de imagen relativo a la valoración positiva motivada por el mundo físico*



Nota. El esquema de imagen representa la forma en que el dominio físico del tamaño se proyecta hacia el significado valorativo, específicamente positivo, el cual puede estar asociado con eventos, acciones o procesos (entidades no materiales).

El significado que se deriva del esquema de imagen anterior se evidencia en casos como los planteados en (2j), (2k) y (2l). En la primera expresión, la ponderación positiva del evento (el concierto) se expresa a través del sufijo, de la misma forma en que se manifiesta la valoración en el caso de un gol. Lo interesante de los datos es que incluso si el sufijo *-azo* se añade a palabras relativas a entidades materiales (como un auto o una moto en la expresión *Siempre lo vi con su carrazo y su motazo*), el significado que se manifiesta no es el de tamaño, pues es el valor superlativo, de naturaleza inmaterial, el que predomina en las expresiones señaladas.

Algunas expresiones adicionales vinculadas con la ponderación, aunque con un sentido más próximo a la intensidad, son las presentadas en (2d) *Siempre tuvo unos ojazos seductores*, (2ñ) *Les mando miles de besazos* y (2p) *Es un tipazo, por eso lo aprecio*. El primer dato se refiere a la belleza, la cual se expresa a través de la intensificación derivada de *-azo*; además, en el segundo caso, la intensificación recae en el cariz afectivo detectable en el acto simbólico de besar, el cual no se realiza físicamente; finalmente, el gran aprecio (engarzado con la valoración positiva propuesta previamente) se manifiesta con el aumentativo asociado con la palabra *tipazo*. Otras expresiones con un valor similar al de intensidad son (2b) *Me cayó un zapatazo en la espalda* (2e) *El ojazo que tiene para los negocios es...*, (2f) *Échale un ojazo a mis perritos* y (2o) *Se mandó una carreraza y ganó*. En el primer enunciado, se expresa la intensidad del impacto o la dureza del golpe, mientras que en el segundo de estos el vocablo somático referido al *ojo* se refiere a la agudeza mental y al cuidado extremo, respectivamente, y en el último caso se expresa la velocidad. Todos estos casos responden a la conceptualización de categorías inmatrimales expresadas a través del dominio material. Esta afirmación es la que

determinará la organización de significados posibles de *-azo*, la cual se detallará a partir del análisis de otros elementos en los que las categorías involucradas en el uso concreto son consistentes con referentes de dominios ajenos al de los objetos físicos. La muestra presentada supone la conceptualización de la ponderación en términos positivos, además de la intensidad y, como se verá a continuación, la gravedad de una situación o la valoración negativa, a través del tamaño. Esto quiere decir que el dominio del mundo físico, el primer acceso experiencial al reconocimiento de la realidad, se proyecta de forma consistente en otras aristas más complejas del universo experiencial: el mundo de lo inmaterial, de lo subjetivo.

Es interesante la forma en que, si bien el significado de ponderación positiva es predominante a través del sufijo *-azo*, es también posible detectar que la dimensión física o el gran tamaño se proyecta hacia la consideración de categorizaciones negativas sobre determinados eventos. Así, en (2h) ¡El *escandalazo* que se armó por las coimas! se advierte que un evento conflictivo es ponderado como muy grave, a través del sufijo *-azo*; también destaca la capacidad del morfema para irradiar un sentido despreciativo en casos como (2i) *Ese tipo es un vivazo. No confíes en él*, (2m) ¡Siempre tú con tu *caraza!*, (2n) *Siempre ganan los mismos por esta política del dedazo* y (2t) *Siempre tengo encontronazos con mi papá*. Cada caso es patente respecto de la conceptualización de diversas realidades a las que se le confiere un valor negativo que desencadena en la expresión del rechazo, la consideración de que los referentes aludidos por las raíces léxicas a las que se asocia el morfema *-azo* son pasibles de sanción, rechazo o cuestionamiento. La expresión de lo negativo también se advierte en el dato (2c) ¿No viste tremenda *manazo*? En este enunciado, lo expresado es un evento, a saber, una jugada que en el fútbol se considera sancionable: tocar la pelota con la mano. En suma, las palabras relativas a eventos son sensibles al reconocimiento subjetivo de su negatividad, de su carácter pernicioso o digno de desprecio. Estos se reconocen mediante el uso de *-azo*. Lo interesante es que la interpretación de *-azo* en términos peyorativos depende, en ciertos casos, del dominio de la realidad aludida, además del conocimiento enciclopédico de quien lo interpreta. Así, en (2q) *Los jugadorazos son ustedes* y (2s) *El cacerolazo se transmitió hoy* pueden interpretarse como positivos o negativos. De esta forma, la palabra *jugadorazo* (relacionado con una persona infiel) puede distinguir una valoración positiva, si es explicitada en un grupo de hombres, o de una valoración negativa, si se expresa en un grupo de mujeres. En la palabra *cacerolazo* ocurre un proceso de interpretación similar, pues los agentes que realizan la acción considerarán que el evento es positivo si permite la consecución de los objetivos deseados, toda vez que este evento se refiere a un acto de protesta; sin embargo, es pasible de ser ponderado negativamente por quienes se ven presionados por el influjo de esta medida de protesta. De esta forma, se considera que

el conocimiento enciclopédico es importante en el establecimiento de un proceso interpretativo cabal con la intención y la información del contexto comunicativo. Algunos otros vocablos con significado similar son *banderazo*, *gasolinazo* o *paquetazo*, en los cuales se expresan ciertos eventos a través de propiedades materiales, aunque los dos últimos se valoran solo negativamente.

La aproximación a los dominios inmateriales a través del mundo físico es posible a través del establecimiento de una red semántica o red radial que se centra en el valor aumentativo del sufijo *-azo*. Este es el que impone importantes categorías que se proyectan hacia las potenciales abstracciones, los procesos o los eventos que se organizan en torno de lo material. Sostenemos que la proyección de significados ponderativos positivos o negativos, intensificadores, etc., dependen de un mecanismo relevante: la metáfora conceptual. Los enunciados metafóricos son producto de la proyección de las cualidades del dominio objetivo ponderable, el universo de las entidades físicas, hacia el dominio inmaterial. Sobre este aspecto, consideramos que la metáfora relevante en este caso es la de tipo ontológico de acuerdo con la clasificación tradicional de Lakoff y Johnson (1980), a saber, LAS ENTIDADES INMATERIALES SON OBJETOS MEDIBLES. De esta manera, es posible la manifestación de significados que carecen de correlato físico y, en muchas expresiones, se vinculan con apreciaciones subjetivas. Esta metáfora conceptual se formaliza a continuación.

## Tabla 2

*Proyecciones de la metáfora conceptual LAS ENTIDADES INMATERIALES SON OBJETOS MEDIBLES relativa al sufijo apreciativo -azo/-aza en español*

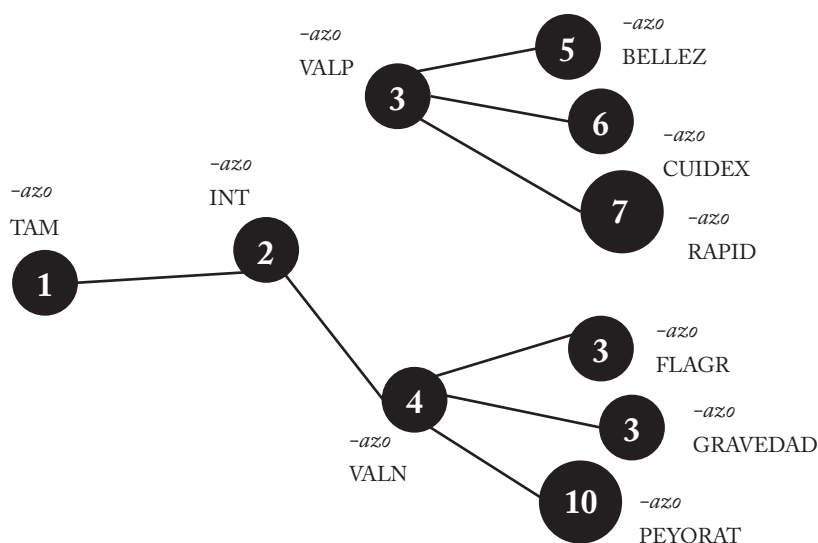
Dominio origen: ESPACIO FÍSICO	Proyecciones conceptuales	Dominio meta: EVENTOS, TIEMPO, EXPERIENCIAS, PARECERES
OBJETOS	→	EVENTOS, TIEMPOS, EXPERIENCIAS, VALORACIONES
TAMAÑO DEL OBJETO	→	DURACIÓN DEL EVENTO, INTERVALOS, INTENSIDAD POSITIVO/NEGATIVO
LÍMITES DEL OBJETO	→	CALIDAD, RELEVANCIA

Nota. En la tabla se define la forma en que el mecanismo de la metáfora A es B se corresponde con el espacio físico (B), el cual se proyecta hacia (A) el dominio meta de las entidades inmateriales. La polisemia se explica en estos términos.

Es a partir de esta metáfora conceptual propuesta que se organizan los significados en la red radial. El punto de referencia cognitivo es el valor aumentativo (el significado prototípico), de manera que los significados posibles están motivados por las propiedades del mundo físico: los diversos objetos que lo conforman, el tamaño, la medida o la capacidad para ser medidos. Es a partir de estas que se interpretan metafóricamente los eventos, los procesos y las abstracciones; de manera más específica, se necesita del dominio espacial para realizar un acceso más simple a la intensidad, la rapidez en la ejecución o el desarrollo, la importancia, la calidad, entre otras propiedades de carácter subjetivo que suponen la valoración permanente. La metáfora conceptual, sin embargo, dista de permitirnos formalizar la organización de los significados. Para ello, es necesario presentar la red radial. Esta se caracteriza, a propósito de la naturaleza del significado, por ser dinámica y sensible a los cambios permanentes. En la figura 3 se propone la red radial de *-azo* en español.

**Figura 3**

*Red radial del morfema -azo/-aza en español*



Nota. La red radial organiza significados en torno al significado central (1) de tamaño e irradia un significado intensificador (2) que puede distinguir entre la valoración positiva (3) y la ponderación negativa (4). Estas, a su vez, irradian otros sentidos posibles: el de belleza (5), el de cuidado extremo (6), el de rapidez (7), el de fragancia en la comisión de una acción (8), el de gravedad (9) y el despreciativo o peyorativo (10).

La red radial predice los significados y permite entender que estos operan de forma organizada y sistemática. Además, es posible detectar divergencias entre estos, de manera que el ordenamiento puede diferir entre las diversas comunidades de habla hispana; por consiguiente, la diversidad dialectal se explica en términos de los posibles reajustes o cambios en la organización. Muchos de estos pueden desaparecer o, incluso, podrían aparecer nuevos significados de acuerdo con la funcionalidad impulsada por el uso concreto. Este motor de cambios e innovaciones dinamiza efectos polisémicos rastreables en expresiones manifiestas, impulsadas por mecanismos metafóricos y organizados en la red radial presentada en la figura 3.

### Conclusiones

1. La polisemia detectada en los usos concretos relativos al morfema *-azo/-aza* en español se explica por la conformación de redes radiales sistemáticas en las que se organizan significados diversos en torno a un significado central o prototípico vinculado con el mundo material o físico.
2. El significado central motiva la proyección de otros sentidos posibles que permiten agregar significados relativos a dominios inmateriales a través de un mecanismo apremiante: la metáfora conceptual. El mundo físico se proyecta hacia entidades no físicas.
3. La metáfora conceptual que dinamiza y permite la proyección de significados en la red es LAS ENTIDADES INMATERIALES SON OBJETOS MEDIBLES. Esta es crucial como mecanismo de creación de significados posibles motivados por la experiencia física y está integrada a la conformación de redes radiales que organizan los significados polisémicos.

### Notas

- 1 Este estudio se deriva del trabajo de tesis sobre la polisemia en los sufijos de tipo aumentativo en español, y constituye el requisito para obtener el grado de magíster en Lingüística por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 Esta página web fue creada por Mark Davies. Recoge diferentes vocablos contextualizados, en los cuales se reconocen variaciones dialectales derivadas de las diversas comunidades de habla hispana. Se puede consultar en el siguiente enlace: [corpusdelespanol.org/xs.asp](http://corpusdelespanol.org/xs.asp)

### Referencias bibliográficas

- Behrens, H. (2009). Usage-based and emergentist approaches to language acquisition. *Linguistics*, 47(2), 383-411. <https://doi.org/10.1515/LING.2009.014>
- Berwick, R. C. y Chomsky, N. (2016). ¿Por qué solo nosotros? Evolución y lenguaje. Editorial Kairós.

- Brenda, M. (2014). *The cognitive perspective on the polysemy of the English spatial preposition over*. Cambridge Scholars Publishing.
- Chomsky, N. (2017). ¿Qué clase de criaturas somos? Ariel.
- Chomsky, N. (2006). *Language and mind*. Cambridge University Press.
- Dirven, R. (2005). Major strands in Cognitive Linguistics. En F. J. Ruiz de Mendoza Ibáñez y M. S. Peña Cervel (eds.), *Cognitive linguistics: internal dynamics and interdisciplinary interaction* (pp. 17-68). Mouton de Gruyter.
- Evans, V. y Melanie G. (2006). *Cognitive Linguistics. An introduction*. Edinburgh University Press.
- Glynn, D. (2014). Polysemy and synonymy. Cognitive theory and corpus method. En D. Glynn y J. A. Robinson (eds.), *Corpus methods for Semantics: Quantitative studies in polysemy and synonymy* (pp. 7-38). John Benjamins Publishing Company.
- Hauser, M. D., Chomsky, N. y Fitch, T. (2002). The faculty of language: what is it, who has it, and how did it evolve. *Science*, 268, 1569-1579.
- Ibarretxe-Antuñano, I. y Valenzuela, J. (2012). *Lingüística Cognitiva*. Anthropos Editorial.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2007). Polysemy, prototypes, and radial categories. En D. Geeraerts y H. Cuyckens (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, (pp. 139-169). Oxford University Press.
- Moreno M., J. A. (2016). La lingüística cognitiva: una aproximación al abordaje del fenómeno cognitivo integrado. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, 48(88), 41-51.
- Orešković, M., Essert, M. y Kurtović B., I. (2017). Encyclopedic knowledge as a semantic resource. En I. Atanassova, W. Zaghouni, B. Kragić, K. Aas, H. Stančić y S. Seljan (eds.), *INFUTURE2017: Integrating ICT in Society* (pp. 151-160). University of Zagreb.
- Piattelli-Palmarini, M., Uriagereka, J. y Salaburu, P. (2009). *Of minds of language. A dialogue with Noam Chomsky in the Basque country*. Oxford University Press.
- Rosch, E. (1975). Cognitive Reference Points. *Cognitive Psychology*, 7, 532-547. [https://doi.org/10.1016/0010-0285\(75\)90021-3](https://doi.org/10.1016/0010-0285(75)90021-3)
- Rohrer, T. (2007). Embodiment and experientialism. En D. Geeraerts y H. Cuyckens (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* (pp. 25-47). Oxford University Press.
- Terejko, P. (2016). Cognitive grammar as a manifestation of the pragmatic turn in Linguistics. *Acta Humana*, 7, 33-45. <https://doi.org/10.17951/ah.2016.7.33>
- Valenzuela, J., Ibarretxe-Antuñano, I. y Hilferty, J. (2012). La semántica cognitiva. En I. Ibarretxe-Antuñano y J. Valenzuela (dirs.), *Lingüística cognitiva* (pp. 41-68). Anthropos.

*Dossier*  
Teatro peruano





## Presentación

El Perú tiene un vínculo con la práctica escénica intenso y extenso. Las teatralidades hilvanan su historia, que empieza mucho antes de que se le dé nombre al país. De eso dan cuenta no solo la tradición oral, sino también otros registros gráficos no alfabéticos, como la cerámica, la arquitectónica y los textiles. Los cuerpos puestos en escena frente a espectadores estuvieron ligados al ritual y a la fiesta desde tiempos inmemoriales en estos territorios. Lo que llega de Europa a partir del siglo XVI son formas nuevas de escenificar, que, prontamente, germinaron en creaciones propias, gracias a la fertilidad y eficacia del encuentro.

La actividad escénica, entonces, es longeva, vasta y variada en nuestro país. Sin embargo, la reflexión sistemática sobre ella no la ha acompañado como merece. Los centros de investigación, las universidades, incluso aquellas que llevan más de dos décadas formando teatristas con grado académico habían evadido flagrantemente esa tarea. Al menos hasta hace poco. Es por eso que resulta relevante que el actual número de la revista *Tesis* incluya un *dossier* especial sobre teatro peruano. Que me haya invitado como editor me honra.

Pocas ocasiones ha habido para dedicar al teatro peruano un volumen de carácter científico como este, en una revista indizada y de libre descarga. Los trabajos de investigación aquí incluidos han pasado el doble filtro de haber sido seleccionados para debatirse en el marco del III Congreso Internacional de Estudios Teatrales que coorganizaron la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras (AIBAL) y la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Y, después de afinarse atendiendo las observaciones del evento académico, haber superado el arbitraje de esta revista.

Los lectores podrán aproximarse en las páginas siguientes a una docena de investigaciones sobre los teatros peruanos que usan variadas perspectivas y métodos. Hay diversos abordajes hermenéuticos sobre obras como objeto de estudio; tales son los trabajos sobre las piezas contemporáneas *El lenguaje de las sirenas* de Mariana de Althaus o las obras de César de María *A ver, un aplauso* y *Morir cantando*. También sobre *Bajo la batalla de Miraflores* de Paola Vicente. Pero también sobre obras de la literatura dramática del siglo XX como *La señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa y sobre *Colacho hermanos* de César Vallejo. Desde los procedimientos de la Creación Investigación se explora la muy reciente obra *Juzgado de Familia Número 6* por su propio director escénico.

Pero también hay trabajos que enfatizan el enfoque temático. Como el de la representación del conflicto armado interno a partir de las obras *El estudiante* del Grupo Solsticio Teatro y *El amor en tiempos de cólera* de Eddy Martínez. Una exploración de los asuntos de género, política y sexualidades pone en diálogo una decena de espectáculos montados en los escenarios de la ciudad en los últimos años. También un trabajo sobre el subgénero testimonial a partir de la obra *Padre Nuestro*, cuya autoría se atribuye a Mariana de Althaus, quien dirigió el proceso creativo en el que participaron artistas, uno de los cuales es el autor de este artículo que explora la relación entre vulnerabilidad y potencia política mediante un análisis filosófico-performativo del paso del “yo de la realidad” al “yo de la escena”. También hay una reflexión de dimensión teórica a partir de una mirada crítica a la obra de Yuyachkani, especialmente de su espectáculo *Discurso de promoción*, poniéndola en el marco de ideas de Jacques Rancière, para debatir la noción ontológica de acontecimiento propuesta por Jorge Dubatti. Se incluye también una revisión de los programas educativos ofrecidos por las instituciones educativas de teatro de Lima, para explorar los cambios que debieron implementar a partir de la pandemia. Finalmente, una revisión de los hitos de la historia contemporánea del teatro oficial peruano y entrevistas claves permiten responder sobre la pertinencia o no de una compañía nacional de teatro en el marco de las condiciones actuales de nuestro país. Distintas entradas y formas de asomar a ese valioso y poco estudiado campo que son los teatros peruanos, a sus maneras de refractarnos como sociedad. Que estas páginas cumplan su función de impulsar el diálogo sobre ellos y difundir su conocimiento.

**Percy Encinas Carranza**

(Asociación Iberoamericana de  
Artes y Letras / Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Editor invitado

## **Géneros, sexualidades y lo político en algunos discursos teatrales limeños de inicios del siglo XXI (2016-2021)**

*Genders, sexualities and politics in some theatrical discourses in Lima at the beginning of the 21st century (2016-2021)*

**Ernesto Walter Llanos-Argumanis**

Universidad Nacional Agraria La Molina

(UNALM), Lima, Perú

ellanos@lamolina.edu.pe

ORCID: 0000-0002-7282-2383

### **Resumen**

El presente trabajo presenta un breve análisis de algunos discursos teatrales que abordan temas vinculados al género, la sexualidad y lo político, de modos distintos, presentados en la escena limeña del siglo XXI, en especial de 2016 a 2021. Por ejemplo, las obras *Nuestros cuerpos sin memoria*, *Fieras*, *2 de Ribeyro*, presentadas en 2021, o *Corpus Christi*, *Independencia*, *Katrina Kunetsova* y *el clítoris gigante*, entre otras presentadas antes de la pandemia, de 2016 a 2019.

**Palabras clave:** teatro, política, género, sexualidad, Lima

### **Abstract**

This paper presents a brief analysis of some theatrical discourses that address issues related to gender, sexuality and politics, in different ways, presented in the Lima scene of the 21st century, especially between the years 2016 and 2021. As, for example, the theater plays *Nuestros cuerpos sin memoria*, *Fieras*, *2 de Ribeyro*, presented in the year 2021 or *Corpus Cristi*, *Independencia*, *Katrina Kunetsova* y *el clítoris gigante*, among other plays presented before the pandemic between 2016 and 2019.

**Keywords:** theater, politics, gender, sexuality, Lima

**Fecha de envío:** 22/9/2022

**Fecha de aceptación:** 18/12/2022

## **Introducción**

La principal intención del presente trabajo es compartir una reflexión crítica, a partir de un análisis interpretativo, sobre diversas obras de teatro en Lima que han tratado problemáticas vinculadas al género, la sexualidad y lo político. A veces estas obras han generado tensiones en la sociedad peruana, por relacionarse con dilemas vigentes y por resolver a nivel político, social y cultural desde el arte teatral.

## **Antecedentes**

Jorge Dubatti (2012), en la introducción de “Teatro, producción de sentido político y subjetividad”, busca expandir las concepciones sobre los vínculos entre teatro y política, considerando la diversidad de las prácticas teatrales en el siglo XXI. Para ello define la política como acción teatral, en un sentido integral, capaz de crear un significado social a partir de ciertas dinámicas de poder en un espacio o campo específico, con la finalidad de influir en los agentes y sus relaciones.

En Latinoamérica, hay una historia compartida de un teatro político, vinculado a sus procesos (dictaduras, posdictaduras, conflictos armados, violencia, etc.) en la búsqueda de reflexión y construcción de una memoria colectiva, desde finales del siglo XX y a inicios del siglo XXI, en diferentes latitudes como Cuba, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Bolivia, México, Perú, entre otras. Es estudiada por diferentes investigadores (Beatriz Rizk, Silvana García, Ileana Diéguez, Omar Rocha Velasco, Araceli Arreche, Laurietz Seda, etc.).

## **Teatro político en el Perú antes de la pandemia**

Sobre el teatro peruano, Percy Encinas (2016), en “Teatro, política y sexualidades en la escena limeña”, analiza las propuestas políticas del teatro limeño, continuando con sus investigaciones previas, pero esta vez se centra en la búsqueda

de inclusión y, principalmente, de reconocimiento de las diversas orientaciones e identidades sexuales, desde un proyecto teatral de base testimonial y documental, *Desde afuera*, que es parte de un movimiento teatral político de reconocimiento de las sexualidades, que tiene raíces en años anteriores y muestra la consigna de crear arte y teatro comprometido con la lucha por la igualdad y el respeto a nuestras libertades.

El teatro tiene una dimensión y cualidad política, implícita o explícita, incluso por evasión u omisión frente a un contexto relacionado con el ejercicio del poder (la política de las autoridades y lo político como participación social), sus dinámicas y su impacto en las relaciones sociales de una comunidad. Por ello, “lo político, como lo entienden Rancière y Proaño, es una forma de hacer política, desde la sociedad civil y, especialmente, desde sus artistas, representantes del sentir y el malestar de su comunidad” (Encinas, 2016, p. 45). Y un discurso artístico desde una perspectiva de género es político.

Siguiendo el texto de Encinas (2016), podemos mencionar, a modo de antecedentes de teatro político sobre género y sexualidad, desde fines del siglo XX, las obras mencionadas a continuación.

A finales de los 70 e inicios de los 80, *El amor de los unos y los otros* (1975), *La locura de la señora Bright* (1976), *Los muchachos de la banda* (1977) y *Orquesta de señoritas* (1977)<sup>1</sup>. *El beso de la mujer araña* de Teatro del Sol, *Un work in progress* (1978 y 1980)<sup>2</sup>. Teatro del Sol estrenaría *El homosexual o la dificultad de expresarse* de Copi en 1989. *Sarah Bernhardt* (1984), *Isadora* (1990), *Federico, Federico* (dramaturgia de Walter Ventosilla, 1992), *Emily* (1995), o las obras *El amor del otro lado* (1984), *Verano y Williams* (1989), hasta *La Misa de Hécuba* (adaptación por Guillén de la tragedia de Eurípides, 2014)<sup>3</sup>. *Calígula/contra proceso* (1997), *Medea contrarreloj* (2001) y *Las Dárdano* (2002), dirigidas por Bruno Ortiz León<sup>4</sup>.

Desde la dramaturgia, Eduardo Adrianzén ha investigado y escrito sobre personajes icónicos del arte con énfasis en su condición homosexual: *Demonios en la piel* (2007), basada en el trágico film del cineasta Pasolini; *Sangre como flores* (2009), basada en la vida de García Lorca; o *Libertinos* (2012), donde explora el desenfreno sexual y la conductual del poeta francés del siglo XVII Claude Le Petit. La dramaturgia de Mario Vargas Llosa también recoge un personaje o una relación homosexual en sus obras *La Chunga* (1986), *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996) y *Al pie del Támesis* (2008), entre otros autores y otras experiencias de performance escénicas.

Fuera del teatro independiente, en el llamado teatro oficial podemos mencionar algunas obras con temas o personajes gay: *El Proyecto Laramie* de Moisés Kau-

fman y los miembros del Tectonic Theater Project, dirigida en 2013 por Jaime Nieto; *El beso de la mujer araña* (la versión teatral de Puig) dirigida en 2008 por Chela de Ferrari; *El príncipe azul de Ramón Griffero* del “Dúo”, acoplado y dirigido en 2013 por Giovanni Ciccía; *Eclipse total* de Christopher Hampton, dirigida por Roberto Ángeles en 2014; *Stop kiss* de Diana Son, basada en una trágica historia de amor lésbico real e intolerancia, poco usual para el teatro de Lima, dirigida por Norma Martínez en 2015 en la Universidad del Pacífico. El drama *Un corazón normal* de Larry Kramer (2013) y la comedia *La jaula de las locas* (2014) de Jean Poiret, dirigidas por Juan Carlos Fisher; la reposición en 2014 del clásico juvenil limeño *¿Quieres estar conmigo?* de Roberto Ángeles y Augusto Cabada, que dirigió Sergio Llusera.

El colectivo No Tengo Miedo, por medio del teatro, expone problemas de género como los trabajos *Desde afuera* (2014), codirigida con Sebastián Rubio, *Un monstruo bajo mi cama* (2015) y *Al otro lado del espejo* (2015), codirigida con Paloma Carpio. Las tres recurren al teatro testimonial, son escenificadas por personas que no son actores y de identidades sexuales alternativas (no binarias).

### **Otros ejemplos del teatro en Lima de corte político vinculado al género y a la diversidad sexual**

Esta tendencia de montajes teatrales sobre problemas sociales, políticos, como el de la violencia, sigue estando vigente en las siguientes obras<sup>5</sup>:

*Proyecto EMPLEADAS* (2009) [...] creada a partir de entrevistas sobre trabajadoras del hogar dirigida por Rodrigo Benza; *P.A.T.R.LA* (2011) [...] que presenta performances individuales sobre el Perú y su situación política, dirigida por Paloma Carpio; *Criadero* (2011), que parte de las experiencias de las tres actrices sobre la maternidad, haciendo un paralelo con la situación del país, dirigida por Mariana de Althaus; y *Proyecto 1980/2000* (2012), sobre la vida de cinco jóvenes que crecieron durante la época de la violencia política y cruzan sus historias de vida durante esas dos décadas, dirigida por Sebastián Rubio y Claudia Tangoa (Guerra, 2013, p. 1).

Las obras mencionadas utilizan elementos documentales, creados colectivamente en Lima de 2009 a 2012, combinando diversos lenguajes artísticos, el documento y los testimonios de las actrices y actores para expresar múltiples elementos de la sociedad peruana (Guerra, 2013).



Una propuesta teatral que generó distintas reacciones, o polémica, es la obra *La cautiva*<sup>6</sup> (ganadora del Festival Sala de Parto 2013 y estrenada en 2014 en el emblemático teatro La Plaza), escrita por Luis Alberto León<sup>7</sup> y dirigida por Chela de Ferrari. Es situada en una morgue de Ayacucho en 1984 y trata sobre la violencia sexual. Cuenta la historia de una joven difunta cuyo cuerpo va a ser abusado por miembros del ejército, en medio del conflicto armado interno en el Perú (1980-2000) (Del Río, 2015).

Se detecta una objetivación e indiferencia hacia el cadáver de la adolescente por parte del autoritarismo de las fuerzas del orden, y el forense, de esta manera, ha desprovisto de su humanidad a esta joven ayacuchana. Esto se relaciona con la oscura figura del *Homo sacer* que Agamben (1998) rescata del derecho romano arcaico para hacer referencia a una persona desprovista de derechos y cuyo asesinato no es tipificado como crimen de homicidio, con la finalidad de analizar el excluyente sistema político moderno siguiendo la tesis foucaultiana.

En el segundo Congreso Internacional de Estudios Teatrales de la Escuela Superior Nacional de Arte Dramático, en Lima, entre el 15 y 19 de noviembre de 2016, Fernando Rivera Díaz de Tulane University presentó la ponencia “La violencia del deseo o la figura de *La cautiva* en la representación teatral sobre la guerra interna”, donde analiza la objetivación del cuerpo femenino en las representaciones teatrales y como fenómeno de la violencia política<sup>8</sup>.

*Katrina Kunetsova y el clítoris gigante* es una obra de Patricia Romero y uno de los mejores montajes de 2014. Está ambientada en la República Checa y fue una de las piezas ganadoras del Festival Sala de Parto que organiza el Teatro La Plaza. Describe el submundo de la pornografía como excusa para hablar de la pureza del alma humana y la inmensa soledad del ser humano, en medio de un mundo sórdido donde los cuerpos son mercancía. El espíritu inmaculado es el de la prostituta, un ser marginal que revive gracias a su fe. Katrina Kunetsova, famosa actriz porno checa, decide dejar su oficio. Para contarlo, convoca a una conferencia de prensa donde revivirá sus dañinas relaciones amorosas, el tratamiento médico al que se sometió para salvar su vida y, sobre todo, sus experiencias místicas religiosas, que la convencieron de dejar la pornografía. Obra dura y humana a la vez<sup>9</sup>.

En *Ricchari warmi (Despierta, mujer)*, de 2016, la actriz ayacuchana Magaly Solier debutó como directora y guionista con una fusión de teatro, unipersonal y concierto en vivo. La protagonista representa a una anciana que recuerda su vida con drama, suspenso, tragedia y humor. La obra tiene como tema central el amor como fuerza que nos despierta. El relato se cuenta en cinco idiomas (castellano,

muchik, asháninka, aimara y quechua), para mostrar la diversidad cultural del Perú, en la que confluyen las tradiciones y la modernidad<sup>10</sup>. Este experimento escénico evidencia una propuesta que combina el protagonismo femenino y la integración de la diversidad cultural peruana como acción política reivindicativa.

*Independencia* de Lee Blessing relata los conflictos de tres hijas, que buscan liberarse una madre opresora. La mayor de ellas, lesbiana, regresa para confrontar a su familia. La obra fue dirigida por Ruth Escudero en 2016<sup>11</sup>.

En 2017 continuaron presentándose una variedad de obras que abordan temas sociales, políticos y, en particular, sobre la violencia interna terrorista vivida en las últimas décadas del siglo XX. Un ejemplo son *Manta y Vilca*, una puesta de memoria escénica sobre testimonios de casos reales que relata la violencia ejercida por las Fuerzas Armadas peruanas a las mujeres y niñas de las comunidades de Manta y Vilca en Huancavelica, después de su ingreso en 1984. Fue presentada en el teatro del Lugar de la Memoria (LUM)<sup>12</sup>.

También en 2017 se estrenó *La hija de Marcial*<sup>13</sup> en el teatro de la Universidad Pacífico. Es la primera obra teatral que presenta el cineasta Héctor Gálvez, con la dirección adjunta de Maricarmen Gutiérrez. La historia relata el proceso de exhumación del cadáver del padre desaparecido, por 20 años, de una joven, lo que desata miedos, temores, interrogantes, y evidencia la orfandad y la ausencia. La obra permite reflexionar sobre la memoria, el duelo, el olvido, la culpa, y si esta puede o no ser heredada, así como sobre la posibilidad de la reconciliación, especialmente con los sectores vinculados a los terroristas y sus derechos (Encinas, 2018).

Percy Encinas (2018) explica cómo la sociedad peruana posconflicto está representada en obras teatrales como *La cautiva* y *La hija de Marcial*, en sus relaciones de poder y sucesos sociales, las dificultades de superar el conflicto armado interno de forma explícita e implícita, la violencia sexual, etc., como un medio de lucha por la memoria y en contra del olvido.

*Alondra: epopeya de fe*, presentada en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (Ensad), fue escrita por el dramaturgo francés Jean Anouilh y dirigida por Jorge Sarmiento en 2017. Retrata el juicio a Juana de Arco, los tensos vínculos de ella con unos soldados y un rey francés, inspirados por su visión, así como la violenta reacción frente a una mujer que desafía la autoridad del rey de Inglaterra, invasor del territorio francés, y a los dogmas de la Iglesia católica con sus respuestas al interrogatorio de las autoridades eclesiásticas<sup>14</sup>. Aquí vemos el sistema machista en contra del poder de una mujer que lidera un ejército con una óptica distinta de las creencias católica dominada por hombres.

*Corpus Christi* del dramaturgo Terrence McNally (1998) se puso en escena bajo la dirección teatral de David Carrillo en 2018. Trata sobre una historia similar a la de Jesús en los 90, pero sobre jóvenes homosexuales que sufren la crueldad e injusticia de la sociedad<sup>15</sup>.

Todos estos ejemplos tratan sobre discriminación, racismo, acontecimientos políticos o el conflicto interno armado<sup>16</sup>, entre otros temas en línea de lo político.

## **Discursos teatrales limeños sobre género, sexualidades y lo político a partir del retorno a la presencialidad en 2021**

### **Memorias fieras: desconstrucciones de los discursos machistas en dos obras teatrales (2021)**

*Nuestros cuerpos sin memoria* es una obra basada en *Los fundacionistas* de Baptiste Amann, bajo la dirección de Sarah Delaby-Rochette. Es una coproducción francoperuana<sup>17</sup>, que trata sobre momentos de desencuentros e incomunicación, en una reunión juvenil de madrugada, entre música, alcohol, bailes, risas, humo, sueños, pesadillas, gritos y furia. Unos seis jóvenes, amigos de años, se sienten perdidos luego de la inesperada partida de uno de los miembros de su grupo y tratan en vano de seguir sus vidas, pero el orden y sus relaciones se alteran por la intranquilidad reinante que explota en la velada. Entre revelaciones se desatan confrontaciones hirientes y violentas<sup>18</sup>.

Después de medianoche, mientras preparan un video para redes en Internet, gritan sin oírse, recurren más al monólogo que al diálogo, e incluso a la violencia verbal y física. En una escena una expareja discute y desata un momento de tensión y violencia, al punto de pasar de la amenaza al feminicidio. La historia, en parte, puede simbolizar el proceso de maduración de las nuevas generaciones en la década de 2020, donde las redes imposibilitan el dialogo, según Lucía Lora, directora de la Ensad (Planas, 2021).

*Fieras*, del dramaturgo Mateo Chiarella y dirigida por Norma Martínez<sup>19</sup>, parte de la pregunta: “¿tiene sentido montar *La fierecilla domada* de William Shakespeare en pleno siglo XXI?”. A partir de ello, se presenta un espectáculo con una lúdica energía retadora, una propuesta que plantea otro enfoque y da voz protagónica a las hermanas Bianca y Katerina, representadas por cuatro actrices. Ellas se confrontan al texto de Shakespeare, de más de 400 años, en el contexto del siglo XXI y el rol femenino actual frente al machismo, la discriminación y la violencia de género, bajo el marco de la tercera ola del feminismo y una mirada interna teatral, en el proceso de preparación de la obra, que revela las construcciones dis-

cursivas contemporáneas de la masculinidad y feminidad, como paradigmas en elaboración, como menciona su directora Norma Martínez<sup>20</sup>.

Los personajes de *Fieras* cuestionan si se debe seguir leyendo o interpretando el monólogo de Katerina, sobre la sumisión al machismo, y una de ellas afirma que el público debe revelarse y los artistas deben sublevarse. Como considera la directora<sup>21</sup>, el asunto es hacer de este mundo un lugar mejor para todas las personas; en eso consiste la lucha (*La República*, 2021).

### **Rol femenino y crítica política desde Ribeyro**

*2 de Ribeyro*, adaptación que cuenta dos historias, en clave de comedia, del célebre escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, fue dirigida por Alberto Ísola, con la interpretación de Sandra Bernasconi, Javier Valdés y Roberto Ruiz. En primer lugar, *El último cliente* muestra la vulneración de una mujer por la presión de una sociedad conservadora y un hombre desconocido que se aprovecha de sus ilusiones para embaucarla. En segundo lugar, *Confusión en la prefectura* relata la crisis, la inestabilidad y el oportunismo de la clase política en el Perú. Ambas historias, de los años 60, revelan problemas sociales y políticos vigentes en la sociedad contemporánea peruana (Caretas, 2021).

En palabras del director Alberto Ísola<sup>22</sup>, estos relatos son parte de una trilogía llamada *El uso de la palabra* que versan sobre la instrumentalización del lenguaje como medio de engaño y pertenecen la aguda y mordaz tradición del humor costumbrista del Perú, desde Pardo y Aliaga y Ascencio Segura en el siglo XIX, pasando por la radio y la televisión en los siglos XX y XXI, para cuestionar la realidad a través de sátira burlesca.

### **Sospechas, intolerancia, hipocresía, discriminación y violencia homofóbica y de género en obras limeñas (2021-2022)**

En la compilación *Descastados*<sup>23</sup>, que integran nueve obras teatrales recientes de Alfredo Bushby (2021), varios personajes se enfrentan a la pérdida de su inocencia, el abuso, la violencia y la corrupción ejercida por personas e instituciones de una sociedad impregnada de cinismo e hipocresía.

Por ejemplo, en *Bahía Bruna*, la localidad de pescadores Shunco Blanco parece una especie de microuniverso, una alegoría de los problemas de la sociedad peruana, como el comercio carnal, la violencia, el machismo, el racismo, la mentira y la falta de confianza. En *La Casa de Yuosia* se cuenta la turbia historia al interior de una agrupación religiosa, investigada por las autoridades y medios de comunicación por casos de denuncia sobre abusos.

En la obra *Vergüenzas* el personaje principal, Saturna, al igual que Bruna, personaje de la primera obra, es víctima de violencia por un hombre. Saturna ha vivido en Cajamarca de los años 50, y debido a la dura autocrítica y la presión social por ser soltera a sus 40 años, se ve motivada a buscar un misterioso hombre extranjero y expone su vida para ello. De esta trama es posible interpretar cómo el conservadurismo machista expone a las mujeres a la violencia hasta hoy.

En la historia *Entre primas y cuñados* el autor cuestiona, por medio del absurdo de “los cuñados de las aguas”, la lógica de algunos grupos políticos con ideales utópicos, ideas descabelladas o sin apoyo real, con la intención de graficar la aridez y la falta de realismo político, como un símil de la falta de preparación, sumado a delirios mesiánicos de grupos precarios políticos. En *Las máscaras santas* se interpreta que la hipocresía, el cinismo y la corrupción no se limitan a la sociedad de la Lima virreinal, sino al Perú contemporáneo. Por medio de este relato, Alfredo Bushby revela el lado humano y contradictorio de San Francisco Solano. A su vez, de modo similar a las obras *Tenebrae* o *La Casa de Yuosia*, se critica la soberbia de las instituciones y las personas con posturas morales religiosas que han cometido actos deplorables.

El *principio de Arquímedes*, obra de teatro del catalán Josep María Miró, dirigida por Roberto Ángeles, presenta el dilema de un joven instructor de natación por una serie de rumores distorsionados en redes sociales de Internet. Estos rumores inquietan a la directora de la academia y los padres de familia, que reaccionan alteradamente y cuestionan el profesionalismo del instructor, por suposiciones relacionadas con aspectos personales como su orientación sexual. Un tema en cuestión es el prejuicio y sus consecuencias, basados en dudas y sospechas, y formular opiniones sin fundamentos, como menciona el director Roberto Ángeles y su elenco (Ponce, 2022). De forma simbólica y minimalista, el espacio estrecho gira para ver distintos puntos de vista, para sumergirnos en la dificultad de juzgar sin que emerja la verdad. Se muestra cómo la sociedad se ahoga en un mar de especulaciones, sanciones y acciones precipitadas e injustas (Ponce, 2022).

## Conclusiones

La mayoría de las obras mencionadas tienen a protagonistas mujeres, homosexuales, lesbianas, etc., que sufren discriminación o violencia por su condición de mujer, identidad u orientación sexual no binaria ni heterosexual. Por ello, se expresan y se enfrentan a la opresión de la sociedad y sus instituciones, familia, Iglesia, ejército, etc. En algunos casos sufren de violencia de personas intolerantes o que los reducen a objetos de placer.

La presión o la violencia que afectan a estos personajes radica en una sociedad estructurada de forma tradicional, bajo principios machistas que limitan los derechos y las libertades de todas las personas que no encajen en los parámetros establecidos históricamente de raíz patriarcal, o que cuestionen abiertamente, con su conducta o presencia, las injusticias sociales y políticas que imperan en el orden institucional y las relaciones sociales.

Es importante resaltar la continuidad del arte teatral para sensibilizar, concientizar y criticar los problemas sociales y políticos, como el sexismo y la misoginia (Nussbaum, 2019), por medio de enunciar las diferentes voces (Patrón, 2007) que deben ser escuchadas, mostrar la diversidad humana (Duque, 2010) y cuestionar la violencia. Esto permite contribuir a crear una ciudadanía consciente del respeto a la diferencia y a la igualdad ante la ley, necesaria para construir una sociedad justa y realmente democrática, en concordancia con otras manifestaciones artísticas y organizaciones sociales que enfrentan la discriminación y la violencia, como el movimiento Ni Una Menos (Bidaseca, 2015).

En algunos casos estas temáticas son invisibilizadas o fuertemente invalidadas o cuestionadas en la sociedad peruana, fuera del campo teatral, por grupos vinculados a sectores conservadores de Iglesias católicas y cristianas, como por representantes de fuerzas políticas, a veces de forma conjunta, coordinada o independiente. Un ejemplo de ello es el movimiento Con Mis Hijos No Te Metas<sup>24</sup>, que ha realizado marchas y se ha manifestado en las calles y por medio de voceros en medios de comunicación, en contra del enfoque de género en políticas públicas en el sector educativo.

## Notas

- 1 Todas destacaron con un reparto talentoso. Edgard Guillén dirigió las cuatro obras.
- 2 Montaje adaptado de la novela del mismo nombre de Manuel Puig por Ormeño, presentado en el Encuentro de Ayacucho de 1978, para ser estrenado como espectáculo en 1980 en la sala Cocolido de Miraflores.
- 3 Edgard Guillén es un actor y director que desarrolló tempranamente un repertorio de unipersonales muchas veces ligados a temas y personajes homosexuales, travestidos y transexuales, que conforman un corpus teatral precedente del teatro *queer* en Lima.
- 4 Quien ofrece una serie de obras con temáticas y una estética cercana al *drag queen*, una poética de teatro gay con estilo propio.

- 5 Parte de esta sección está basada en Llanos (2021).
- 6 Del 31 de agosto al 25 de septiembre. Para mayores detalles, revisar: [www.canalipe.tv/eventos/cautiva-breve-temporada-en-el-lum](http://www.canalipe.tv/eventos/cautiva-breve-temporada-en-el-lum) y <http://larepublica.pe/espectaculos/1075582-ingresolibre-la-obra-la-cautiva-se-estrena-en-el-lugar-de-la-memoria>
- 7 El texto completo fue publicado en 2018 en la revista cubana *Conjunto*, 186.
- 8 Consultar Llanos (2021).
- 9 Así lo comenta en una entrevista la actriz protagonista de la obra Kareen Spano. Ver *Perú 21* (2015).
- 10 Para más detalles, revisar *El Comercio* (2016) y TV Perú (2016).
- 11 Para más detalles, revisar <https://enlima.pe/agenda-cultural/teatro/independencia-lima>
- 12 Del 25 al 27 de agosto, con datos y testimonios recogidos por la CVR (2003). Para más detalles, ver <https://lum.cultura.pe/actividades/el-caso-manta-y-vilca-en-memoria-escénica>
- 13 Obra ganadora del concurso Sala de Parto en 2015.
- 14 Para más detalles, revisar <https://elperuano.pe/noticia/60984-alondra-epopeya-de-fe> y <https://ojo.pe/mujer/obra-la-alondra-juana-de-arco-y-su-epopeya-de-la-fe-301186-noticia/>
- 15 Para más detalles, revisar <https://www.infoartes.pe/estreno-de-obra-teatral-corpus-christi/>
- 16 Sobre este tema puede consultarse Encinas (2011), Vargas-Salgado (2011), Llanos (2021), entre otros trabajos mencionados en las tesis sugeridas.
- 17 Coproducción de la Alianza Francesa de Lima (Perú), la Ensad y la Escuela Nacional de las Artes y Técnicas del Teatro (ENSATT, Francia). Editado por Tintas Frescas (Argentina) y traducido por Lil Sclavo. La colección reúne a los mejores dramaturgos contemporáneos de Francia, seleccionados por el actor y director francés Michel Didym. Contó con la colaboración del Institut Français de Argentina y el apoyo del Relai spectacle Vivant pour l'Amérique du Sud Hispanophone (Ministerio para Europa y de Asuntos Exteriores de Francia, Ministerio de la Cultura de Francia, Institut Français), y del programa Fabula Mundi Playwriting Europe: Beyond Borders. Para más detalles, revisar: <https://www.afima.org.pe/artes-escenicas/los-fundacionistas/> y el programa en [https://www.afima.org.pe/wp-content/uploads/2021/08/Programa-de-mano\\_17.pdf](https://www.afima.org.pe/wp-content/uploads/2021/08/Programa-de-mano_17.pdf)
- 18 Para más información, revisar <https://www.afima.org.pe/artes-escenicas/nuestros-cuerpos-sin-memoria/?estado=pasadas>
- 19 Para más información, revisar <https://britanico.edu.pe/centrocultural/tea->



- tro-obra/fieras/ y <https://www.facebook.com/teatrobritanico/videos/ensayo-en-vivo-fieras/387071286481747/>
- 20 Para más información, revisar <https://www.facebook.com/teatrobritanico/videos/fieras-x-norma-mart%C3%ADnez-parte-v/200091835662864/>
- 21 Para más información, revisar <https://es-la.facebook.com/teatrobritanico/videos/fieras-idea-de-la-obra/293505072714155/>
- 22 Consultar entrevista en Carvallo (2021).
- 23 Para mayores detalles puede revisar Llanos Argumanis (2022).
- 24 Meneses (2019).

### Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida. I. Pre-Textos*. <https://tac091.files.wordpress.com/2008/12/agamben-giorgio-homo-sacer.pdf>
- Bushby, A. (2021). *Descastados*. Caja Negra.
- Bidaseca, K. (2015). *Escritos en los cuerpos racializados*. Ediciones UIB.
- Caretas*. (9 de noviembre del 2021). Dos obras de teatro de Julio Ramón Ribeyro que nos recuerdan lo poco hemos cambiado: “El último cliente” y “Confusión en la Prefectura”. <https://caretas.pe/cultura/dos-obras-de-teatro-de-julio-ramon-ribeiro-que-nos-recuerdan-lo-poco-hemos-cambiado-el-ultimo-cliente-y-confusion-en-la-prefectura/#:~:text=Dos%20obras%20de%20teatro%20de,en%20la%20Prefectura%22%20%2D%20Caretas%20Cultura>
- Carvallo, F. (11 de noviembre de 2021). Teatro de Lucía presenta “Dos de Ribeyro”, obras del escritor peruano dirigidas por Alberto Ísola. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=cT8MmxpU0Pk>
- Del Río, P. (15 de enero de 2015). Ensayo sobre la ceguera. *El Comercio*. <http://elcomercio.pe/opinion/rincon-del-autor/ensayo-sobre-ceguera-patricia-rio-noticia-1783655>
- Dimeo, C. y Dubatti, J. (Eds.). (2016). *Otras geografías. Otros mapas teatrales. Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas*. Universidad de Bielsko-Biala, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo y La Campana Sumergida.
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. Ensad.
- Dubatti, J. (2012). Teatro, producción de sentido político y subjetividad (1990-2011). *Gestos*, 27(53), 13-22.
- Duque, C. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de Educación y Pensamiento*, 17, 85-95

- El Comercio. (18 de abril de 2016). Magaly Solier: “Quiero ver hasta dónde soy capaz de llegar”. <https://elcomercio.pe/luces/teatro/magaly-solier-quiero-ver-capaz-llegar-395035-noticia/>
- Encinas, P. (2011). *Tipificación de la macropoética dramática del conflicto armado interno*. [Tesis de licenciatura en Literatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Encinas, P. (2018). Teatro y política en la sociedad peruana del “post”. *Conjunto*, 186, 50-56.
- Encinas, P. (2016). Teatro, política y sexualidades en la escena limeña. En C. Dimeo y J. Dubatti (eds.), *Otras geografías. Otros mapas teatrales Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas*. Universidad de Bielsko-Biala, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo y La Campana Sumergida.
- Encinas, P. (2012). Teatro como práctica política en el Perú: dos momentos históricos. *Gestos*, 27(53), 125-142.
- Guerra, R. (2013). Una mirada al Perú: Teatro documental contemporáneo. Anais do Simpósio da International Brecht Society, 1. [http://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/09/Una-mirada-al-Per%C3%BA\\_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf](http://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/09/Una-mirada-al-Per%C3%BA_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf)
- La República. (2 de diciembre del 2021). *Fieras*: revisando el clásico de Shakespeare. *La República*. <https://larepublica.pe/cultural/2021/12/02/fieras-revisando-el-clasico-de-shakespeare/>
- Llanos, E. (2022). La memoria como arma de la justicia frente a la pérdida de la inocencia: *Descastados (Nueve obras dramáticas)* de Alfredo Bushby. *Argus-a*, XI(45). <https://www.argus-a.com/publicacion/1655-la-memoria-como-arma-de-la-justicia-frente-a-la-perdida-de-la-inocencia-descastados-nueve-obras-dramaticas-de-alfredo-bushby.html>
- Llanos, E. (2021). *Análisis e interpretación de los conceptos: democracia y progreso en los discursos cinematográficos y teatrales peruanos sobre el terrorismo (1980-2016)*. [Tesis de maestría en sociología con mención en Estudios Políticos, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/16317>
- Meneses, D. (2019). Con Mis Hijos No Te Metas: un estudio de discurso y poder en un grupo de Facebook peruano opuesto a la “ideología de género”. *Anthropologica*, 37(42), 129-154. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.201901.006>
- Nussbaum, M. (2019). Un cóctel tóxico: sexismo y misoginia. En *La monarquía del miedo. Una mirada filosófica a la crisis política actual* (pp. 193-225). Paidós.

- Patrón, P. (2007). Iguales y diferentes. Una ética atenta a la pluralidad de voces. En M. Giusti y F. Tubino (eds.), *Debates de la ética contemporánea* (pp. 259-270). Estudios Generales Letras, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Planas, E. (24 de agosto del 2021). “Nuestros cuerpos sin memoria”: la obra que muestra la incomunicación entre jóvenes en tiempos del Tik Tok. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/teatro/nuestros-cuerpos-sin-memoria-la-obra-que-muestra-la-incomunicacion-entre-jovenes-en-tiempos-del-tik-tok-alianza-francesa-ensad-ensatt-noticia/>
- Perú 21. (25 de febrero de 2015). ‘Katrina Kunetsova y el clítoris gigante’ regresa a los escenarios. <https://peru21.pe/espectaculos/katrina-kunetsova-clitoris-gigante-regresa-escenarios-169008-noticia/>
- Ponce Gómez, J. (31 de marzo de 2022). “El principio de Arquímedes”, la obra sobre la cancelación con la que el director Roberto Ángeles vuelve al teatro presencial. RPP. <https://rpp.pe/cultura/teatro/el-principio-de-arquimedes-la-obra-sobre-la-cancelacion-con-la-que-el-director-roberto-angeles-vuelve-al-teatro-presencial-noticia-1396571?ref=rpp>
- Sistema de Información de las Industrias Culturales y Artes, SIICA. (5 de junio de 2018). Estreno de obra teatral: Corpus Christi. <https://www.infoartes.pe/estreno-de-obra-teatral-corpus-christi/>
- Vargas-Salgado, C. (2011). Teatro peruano en el período de conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización. [Tesis de doctorado, University of Minnesota]. [https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/109853/VargasSalgado\\_umn\\_0130E\\_12009.pdf;jsessionid=EF066C80630DC1BCE89723F3D4C4285E?sequence=1](https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/109853/VargasSalgado_umn_0130E_12009.pdf;jsessionid=EF066C80630DC1BCE89723F3D4C4285E?sequence=1)

## **De la realidad a la escena. Vulnerabilidad y potencia política en el teatro testimonial**

*From reality to the stage. Vulnerability and political potency in testimonial theatre*

**Diego López Francia**

Universidad Concordia, Montreal, Canadá

dlopez@pucp.pe

ORCID: 0000-0002-8588-9034

### **Resumen**

La vulnerabilidad es un componente fundamental de las artes escénicas. El cuerpo performando “aquí y ahora” se encuentra en riesgo constante de concretar lo preparado en los ensayos, además de estar expuesto a la mirada y juicio del público. En el teatro testimonial, que presenta personas, testimonios y documentos reales, la vulnerabilidad de quien está en escena adquiere otra dimensión; en tanto que quien performa, en lugar de representar a un personaje, presenta su propia historia. Este paso de la realidad a la escena, que puede entenderse como un acto de “quitarse la máscara”, genera una identificación directa con el público, que revela el alto potencial de impacto político del teatro testimonial. Así, tomando como caso de estudio la obra *Padre Nuestro*, este artículo explora la relación entre vulnerabilidad y potencia política en el proceso creativo y resultado de un espectáculo testimonial, a través de un análisis filosófico-performativo del paso del “yo de la realidad” al “yo de la escena”.

**Palabras clave:** teatro testimonial, teatro documental, vulnerabilidad, potencia política, máscara

### **Abstract**

Vulnerability is a fundamental component of Performing Arts. The body performing “here and now” is constantly at risk of realising what has been prepared in rehearsals, in addition to being exposed to the gaze and judgement of the audience. In Testimonial Theatre -which presents real people, testimonies, and documents- the performer’s vulnerability acquires another dimension, as the performer presents his/her/their own story instead of representing a character. This passage from reality to the stage, which can be understood as an act of “taking off the mask”, generates a direct identification with the audience, which reveals the high potential of the political impact of Testimonial Theatre. Thus, taking the play *Padre Nuestro* as a case study, this article explores the relationship between vulnerability and political power in the

creative process and outcome of a testimonial play through a philosophical-performative analysis of the passage from the “reality’s self” to the “stage’s self”.

**Keywords:** testimonial theatre, documentary theatre, vulnerability, political power, mask

**Fecha de envío:** 17/9/2022      **Fecha de aceptación:** 11/12/2022

*Todos llevamos máscaras,  
y llega un momento  
en que no podemos quitárnoslas,  
sin arrancarnos la piel.*  
André Berthiaume

El teatro testimonial es una forma dramática cuyo núcleo es el testimonio (De Althaus, 2018). Es un tipo de espectáculo que pone en escena discursos generados por la memoria de una o más personas en función de un tema. Los testimonios pueden ponerse en escena a través de la performance de quienes los generaron (como la obra que motivó este estudio, *Padre Nuestro*, de la dramaturga peruana Mariana de Althaus) o a través de su “puesta en cuerpo” (Contreras, 2017, p. 5) por parte de performers profesionales (como la pionera del género y mundialmente representada, *Monólogos de la vagina*, de Eve Ensler). En esta investigación, nos centraremos en el primer caso<sup>1</sup>. En él, a diferencia de lo que ocurre en un drama con personajes, les performers se presentan en escena narrando una historia personal, recurriendo a testimonios y documentos en diversos formatos, como fotos, videos y cartas. Sin embargo, a pesar de referirse a la realidad, les performers testimoniales forman parte de una pieza escénica y para la audiencia podrían ser personajes de una obra de ficción.

Por otro lado, en esta exposición de la vida real, quien performa está en una particular situación de vulnerabilidad. La palabra *vulnerable* refiere a lo que “puede ser herido o recibir lesión, física o moralmente” (RAE, 2022). En el hecho escénico, le performer siempre se encuentra en riesgo de concretar lo preparado en

los ensayos, además de estar bajo la constante evaluación de la audiencia. Así, la posibilidad de equivocarse y fracasar está siempre presente. Para la investigadora Brené Brown (2015), ser vulnerable implica la valentía de asumir no solo la posibilidad, sino la realidad del fracaso. En el teatro testimonial, la vulnerabilidad adquiere esta dimensión, pues quien performa “se quita la máscara” y nos muestra sus pérdidas, caídas y derrotas, así como su lucha por superarlas.

Personalmente, viví esto en el espectáculo testimonial *Padre Nuestro*, obra en la que los actores Omar García, Gabriel Iglesias, Giovanni Ciccía y yo presentamos nuestras experiencias como padres e hijos, para abordar los temas de la conformación de la identidad masculina y la paternidad (familiar y política) en el Perú. El público respondía agradeciendo la valentía de contar nuestra historia. El acto simbólico de “quitarse la máscara” en escena fue altamente valorado. Esta experiencia me llevó a preguntar qué genera en la audiencia este “despojarse de la máscara”. Así, bajo una perspectiva filosófico-performativa, y tomando como caso de estudio mi participación en la obra *Padre Nuestro*, la hipótesis de este artículo es que la acción de “sacarse la máscara”, o el paso del “yo de la realidad” (o la persona que decide compartir su historia en un escenario) al “yo de la escena” (o la persona convertida en un híbrido entre una persona real y un personaje), transforma la vulnerabilidad individual de le performer en potencia política. A partir de esa dicotomía persona/personaje, la vulnerabilidad se empodera en escena y el público se identifica con ella, para alcanzar así un alto potencial de impacto político.

### **Le performer y el testimonio**

Cuando fui invitado a participar de *Padre Nuestro*, la idea de poder contar la historia de mi búsqueda de un papá de reemplazo, ante la intermitente presencia de mi padre, me atraía y emocionaba; pero, a la vez, me atemorizaba, cuando me imaginaba expuesto en un escenario como performer de mi propia vida y no como un actor que interpreta un personaje.

Uso el término *performer* y no *actor* o *actriz*, pues refiere a una persona que acciona más allá de que se encuentre en un escenario y tenga la intención de representar, mientras que lo segundo encierra la idea de interpretar a un personaje teatral. Derivo la palabra *performer* de la concepción de performance de Richard Schechner (2004)<sup>2</sup>. El autor entiende la performance como un aspecto de nuestra condición humana, en tanto que siempre estamos preparando y asumiendo roles en función de nuestras distintas identidades, ya sean íntimas o sociales. Partiendo de esta premisa, Schechner entiende como performance no solo a las manifesta-

ciones escénicas tradicionales, como el teatro, la danza y la música, sino también a las prácticas culturales con las que comparten características, como los rituales religiosos, las ceremonias, los deportes y los juegos, e incluso manifestaciones de la vida cotidiana, como nuestras expresiones emocionales, las situaciones familiares y nuestros roles profesionales. Así, mientras que performance es una categoría amplia que refiere a las múltiples posibilidades culturales en que nuestro “yo” se puede manifestar, el teatro que representa personajes puede considerarse un tipo específico de performance (Schechner, 2004)<sup>3</sup>.

En el teatro testimonial, la performance comienza con la generación del testimonio. Un testimonio es la declaración de un testigo o, simplemente, la afirmación de una persona (RAE, 2022). Desde que el performer asume la revisión de su pasado y se entrega a un ejercicio de memoria y construcción de testimonios, comienza su actividad performativa. Como posibilidad del lenguaje, el testimonio, según Giorgio Agamben (2005), es un sistema de relaciones entre lo que se puede decir y lo que no, entre la posibilidad de decir y la existencia de lo dicho. En el límite entre estos dos polos, se encuentra quien performa, trabajando con el testimonio como potencia (al buscarlo en la memoria) y como acto (al afirmarlo en escena).

Por otro lado, la relación del público con el testimonio en un espectáculo testimonial no es nueva, pues el testimonio es uno de los modos actuales en que performamos en el sistema de relaciones del espacio virtual. Las personas del mundo contemporáneo exponen sus experiencias a través de las redes sociales a un público que lo evaluará en diferentes sentidos. ¿Por qué nos sometemos a una situación donde somos altamente vulnerables? La libre entrega al escrutinio público puede entenderse como un intento de nuestra psicología de cubrir vacíos o pérdidas que habitan en nuestra memoria. Para el filósofo Byung-Chul Han (2019), nuestra psicología está sometida al capital, que nos crea necesidades y nos hace trabajar para ellas; además, ha convertido, en el mundo contemporáneo, a los esclavos del antiguo capitalismo en empresarios emprendedores del neoliberalismo, es decir, en amos y esclavos de sí mismos. A través de nuestros testimonios, creamos un discurso personal y una identidad individual en las redes sociales, que nos permite performar en ellas, y obtener así un mecanismo de autocontrol y sumisión al capital. A esto, Han (2019) lo denomina “psicopolítica”, una forma contemporánea y neoliberal de lo que Foucault (1990) llamó “tecnologías del yo”, para referirse a los mecanismos de autodominación corporal, mental o conductual, que desarrollamos con la finalidad de transformarnos en otra versión de nosotros mismos.



En ese sentido, nos hemos acostumbrado al uso del testimonio virtual como una manifestación personal cotidiana. Como señala Leonor Arfuch (2007), existe un interés común en los discursos ligados a la vivencia de construir una narrativa que perpetúe o singularice a una persona a través del relato ordenado de sus experiencias: desde formas académicamente valoradas, como la autobiografía, las correspondencias o los estudios de ciencias sociales; hasta manifestaciones de la cultura popular contemporánea como las entrevistas, los *reality shows* o los relatos de autoayuda. Así, la narrativa vivencial está presente en nuestra vida cotidiana, en los medios de comunicación, en las redes sociales y en el arte. Incluso se podría afirmar, con De Althaus, que “el mundo hoy desconfía de la ficción. Inundado de realidad gracias al Internet y las redes sociales, reclama verdad, pruebas, fotos para cada relato” (2018, p. 17). Por ello, el teatro testimonial no es percibido como un producto artístico distante por el público, sino como una forma dramática correspondiente a la tendencia contemporánea de recurrir al testimonio como manifestación individual o política.

### **La escena de lo real: teatro testimonial y teatro documental**

A través de la puesta en escena de testimonios, el teatro testimonial intenta traer al presente la memoria de un pasado dramático vivido de una manera específica por una o más personas, en relación con un tema o problema que atraviesa históricamente a la sociedad. Por ello, los performers testimoniales se dirigen de manera frontal al público y cuentan su historia haciendo hincapié en hechos que evidencian el drama, el tema y el punto de vista del espectáculo.

Por su referencia directa a la realidad, el teatro testimonial puede ubicarse dentro del llamado teatro de lo real, categoría que incluye “una amplia gama de prácticas y estilos teatrales que reciclan la realidad, ya sea esta personal social, política o histórica” (Martin, 2013, p. 5, traducción mía); tales como teatro documental, teatro basado en la realidad, teatro *verbatim*, teatro autobiográfico, entre otras (Martin, 2013). Sin embargo, las fronteras entre los subgéneros del teatro de lo real son difusas, “la única certeza que se tiene es que existen teatralidades que incluyen material extrapolado del plano de la realidad para introducirse en la dimensión ficcional que permite el espacio de representación teatral” (Dávila, 2018, pp. 26-27). Esto ocurre, por ejemplo, en el biodrama, o biografía escénica de personas comunes (como el *Ciclo Biodrama: Sobre la vida de las personas* de Vivi Tellas en Argentina); en el teatro *verbatim*, en el que los personajes dicen exactamente las palabras de los testimonios reales recogidos en torno a un hecho (como *The Laramie Project* del *Tectonic Theater Project*, en Estados Unidos); y en el teatro testimonial, en el que

los testimonios de personas reales son puestos en escena (como la obra *Mi vida después* de Lola Arias en Argentina) (Dávila, 2018)<sup>4</sup>.

El teatro testimonial puede entenderse como un subgénero del teatro documental. Siguiendo la definición de teatro documento que da Patrice Pavis, como aquel que “solo utiliza documentos y fuentes auténticas [...] en función de [un]a tesis sociopolítica” (1998, p. 451), el teatro documental puede entenderse como una categoría amplia de teatro que utiliza elementos reales en escena con la intención de abordar un tema de interés público. El teatro testimonial, en tanto que documenta hechos reales a través del testimonio, se puede incluir como subgénero del documental. El testimonio constituye aquí un tipo de documento<sup>5</sup>. Por otro lado, el teatro testimonial es diferenciado del documental: “El teatro testimonial es el que se basa en uno o más testimonios. El documental se basa en el documento. El documental puede incluir un testimonio, pero este no es el eje central. Hay teatro documental que no es testimonial, y viceversa” (De Althaus, 2018, pp. 21-22). Extendiendo la idea, el teatro testimonial puede incluir otros tipos de documentos para acompañar el testimonio, pero estos no constituyen el núcleo de la historia ni del tema que se aborda. El documento, ya sea un recorte periodístico, el registro en video de un hecho, un objeto utilizado en una situación determinada, o un testimonio, supone el registro de una memoria, pero no necesariamente lo elaboran quienes protagonizaron los hechos que se evocan, ni fue hecho con la intención de constituir un discurso. El abogado y director de teatro testimonial, Gabriel De la Cruz, señala que su teatro es testimonial porque teje dramaturgias a partir de testimonios de performers, no de documentos (López, 2019)<sup>6</sup>.

El nacimiento del teatro testimonial se puede ubicar en Estados Unidos a partir del trabajo de dramaturgas como Eve Ensler y Emily Mann, quienes siguiendo la tradición del teatro documental a finales del siglo XX, le devuelven la voz a personajes silenciados por la historia, en particular, a mujeres en contextos de guerra y violencia (Fernández, 2012). De manera similar a la de Estados Unidos, el teatro testimonial se ha manifestado intensamente en países como Argentina, Chile y Perú, bajo la misma lógica de visibilizar individuos pertenecientes a contextos de represión política extrema (como las dictaduras), o de discriminación social (como situaciones de inequidad para la mujer y la comunidad LGTBIQ+). En ese sentido, hay algo que unifica al teatro documental y al teatro testimonial: su condición política. De Althaus señala al respecto:

[El teatro documental y el teatro testimonial] tienen un origen muy político. Empezaron el siglo pasado con el propósito de dar

visibilidad a las voces silenciadas de la Historia. Son plataformas ideales para el activismo político. Se hace mucho teatro testimonial o documental de denuncia. [...] El teatro testimonial, aun cuando no sea de denuncia, es tremendamente político por definición, porque pone en escena aquello que está confinado a lo privado, a lo oculto, a lo censurado, a lo incómodo (2018, p. 22).

Al igual que el documental, el teatro testimonial es en esencia político. Performando desde la vulnerabilidad, le testimoniante le dice al público que sus problemas, sus preguntas y sus luchas probablemente sean idénticas a las suyas; y si el público se identifica con ellas, ocurre un hecho altamente político, en tanto que se da atención pública al llamado de una persona cuya vida y contenidos no habían sido observados antes:

el teatro documental y/o de testimonio es, ante todo, un drama que pretende vincular lo privado con lo público; lo individual con lo colectivo; en suma, lo personal con lo político. Además, el impulso de los autores y las autoras que lo cultivan es de cambio social (Dawson, 1999, p. 161, citado en Fernández, 2012, p. 146).

En función de los dos elementos principales de la cita se genera el drama del teatro testimonial y documental: por un lado, en la relación entre lo privado y lo público que establece la obra, que genera reconocimiento e identificación en el espectador; y por otro lado, en la exposición del individuo transformado, que pasa de ser una víctima vulnerable a una persona empoderada y resiliente que hace un llamado a la transformación, “una llamada de atención sobre la vida de unas personas que son como las otras personas” (Brownell, 2013, p. 774). En *Padre Nuestro*, por ejemplo, la exposición de la intimidad del sujeto masculino y la aceptación pública de su vulnerabilidad constituyeron un acto político de desafío a la lógica del patriarcado, la masculinidad hegemónica y lo heteronormativo, aún muy arraigada en nuestros países latinoamericanos.

De esta manera, la potencia política del testimonial radica en su trabajo con, como les llama De Althaus, “sobrevivientes”. Personas que lucharon y sobrevivieron en el intento, y que deciden compartir su historia, “la historia de una pérdida y de una transformación” (2018, p. 22). De la Cruz les llama “voces disidentes”, “personas que se encuentran en la periferia de lo que se entiende como la norma” (López, 2019); personas que usan el testimonio escénico como una herramienta de disidencia, un arma para alzar la voz y completar una lucha política. Así,

además de sobreviviente, le performer-testimoniante es una persona que sigue luchando, al tomar la decisión política de contar su historia.

### **Del “yo de la realidad” al “yo de la escena”**

El proceso creativo de *Padre Nuestro* incluyó ejercicios de memoria, autoobservación, reconocimiento, selección y presentación. A partir de entrevistas y cuestionarios propuestos por la directora, recordaba hechos pasados de mi vida en los que resaltaba mis relaciones, gustos, aprendizajes y fracasos. En esos hechos observaba versiones previas de mí y reconocía aspectos que constituían mi “yo”. Finalmente, seleccionaba los testimonios que mostraban mi conflictiva relación con un padre intermitente y mi búsqueda de un papá de reemplazo<sup>7</sup>.

En este contexto ubico al “yo de la realidad” o el “yo” que toma la decisión política de contar su historia y que se embarca en un proceso de exploración performativa. Esta etapa inicial de memoria permite entrar a la etapa de preparación del “yo de la escena”<sup>8</sup>. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el proceso de construcción de un personaje que, concreta o simbólicamente, supone colocarse una máscara; en el teatro testimonial, quien performa se “quita una máscara”. Esto implica un largo recorrido de indecisiones, dudas y miedos. Por ello, la persona que dirige el proceso suele estar muy presente en ese camino de vulnerabilidad. De la Cruz señala que su experiencia como director de testimoniales es la de conducir a sus performers a “liberarse de las máscaras” (López, 2019). Máscaras sociales que han construido a lo largo del tiempo para no incomodar con su lucha y sobrellevar la vida. ¿Cómo atreverse a quitárselas y mostrarse públicamente?<sup>9</sup>. Antes de participar en *Padre Nuestro*, nunca había sido felicitado por mi performance en una obra con frases como “¡qué valiente eres!” o “yo no podría hacerlo”. El teatro testimonial supone reconocimiento y valoración social del acto de quitarse la máscara contando tu historia.

La transformación hacia el “yo de la escena” consiste entonces en “despojarse de la máscara”. Por un lado, el liberarse de la máscara tiene el objetivo de encontrar la verdad de la persona; en esa desnudez del alma radica la verdad escénica del espectáculo. Por otro lado, esa acción revela un camino técnico de creación con miras a obtener un resultado escénico. ¿Pero cuál es el resultado? ¿Es acaso un personaje? Sí y no. El contenido de la performance testimonial es la vida misma. En ese sentido, podemos ver en escena a una persona con nombre propio, contando experiencias que realmente le ocurrieron. Sin embargo, la forma de ese contenido es un producto escénico preparado para ser visto por un público. En otras palabras, el “yo de la escena” es el resultado de un proceso de ensayos: aunque está

compuesto de contenido personal, su forma se prepara como la de un personaje<sup>10</sup>. De este modo, le performer-testimoniante es percibido naturalmente como personaje porque está inserto en un espectáculo teatral<sup>11</sup>. En el paso del “yo de la realidad” al “yo de la escena”, la vulnerabilidad se transforma en potencia política, en posibilidad y fuerza de cambio. Una persona vulnerable decide compartir su lucha contra un gran obstáculo y, tras muchas caídas, su triunfo. Este triunfo puede ser total; pero también parcial, cuando la lucha y la resistencia del testimoniante continúan en su vida diaria, y su subida al escenario es un pequeño paréntesis para alzar la voz y aparecer en el ámbito público<sup>12</sup>.

### Cierre

En síntesis, el performer testimonial asumiendo su vulnerabilidad y afirmando su identidad se “despoja de sus máscaras” y se convierte en un híbrido: una persona que cuenta su propia historia en un escenario, como si fuese un personaje. Así, el “yo de la escena” tiene la posibilidad de darle un giro a la vulnerabilidad individual del “yo de la realidad” y ubicarla en un plano político. La fuerza dramática del teatro testimonial radica en el origen del testimonio. Cuando el público se compromete con la idea de que el testimonio ha sido tomado de la historia real de una persona, se identifica con su vulnerabilidad. Y si esa identificación dispone a la audiencia a un ejercicio de confrontación con su propia realidad y a un eventual cambio, la potencia política de la performance testimonial se realiza. Como señala la investigadora y performer Helena M. Enright (2011), “prestar atención al testimonio de los demás puede ayudarnos a comprender mejor nuestras vidas: tiene el potencial reflexivo de desafiar nuestro propio comportamiento y actitudes” (p. 12, traducción mía). Larga vida al trabajo del teatro testimonial con la realidad, pues aunque esta sea dolorosa y nos muestre vulnerables, es en ese drama de asumir y exponer la vulnerabilidad que radica su potencia política.

### Notas

- 1 Además, si quienes testimonian son también performers del espectáculo, podría tratarse de gente común invitada a subir al escenario, como en *Desde Afuera* (De la Cruz y Rubio, 2014), que convocó a personas de la comunidad LGTBIQ+; o de profesionales, como en *Padre Nuestro* (De Althaus, 2013), que convocó a cuatro actores.
- 2 Para definir performance, Schechner le da una mirada a la antropología y al clásico texto de Ervin Goffman (2001), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

- 3 El término *performance* se utiliza también en Latinoamérica para referirse al *performance art* o arte acción (Taylor, 2016, p. 9).
- 4 Históricamente, los orígenes del teatro documental y los subgéneros del Teatro de lo Real se suelen rastrear en relación con el drama histórico, el teatro político de Erwin Piscator, el teatro épico de Brecht y el Teatro-Documento de Peter Weiss (Dawson, 1999; Enright, 2011; Dávila, 2018). Para otras miradas históricas, véase también, Hernández, P. (2021) y Forsyth y Megson (2009).
- 5 Por ejemplo, vi en Barcelona la obra *Tierras del Sud* (Azkona & Toloza, 2019), sobre el desplazamiento forzado de comunidades mapuches en la Patagonia (Argentina). La información era presentada con sobriedad por dos performers que habían realizado la investigación recopilando documentos históricos y periodísticos, así como testimonios registrados por ellos mismos, ya que se habían acercado a los lugares de los hechos y tomado contacto con algunos de sus protagonistas. Presentaban la información y narraban los hechos de manera neutral y objetiva, mirando de frente al público. No representaban personajes pero sí había un diseño coreográfico y de movimiento de objetos para conformar imágenes y momentos escénicos que ilustraban el contenido y dramatizaban la vivencia de los protagonistas. Esta obra de teatro era documental.
- 6 En *Padre Nuestro*, los performers contábamos nuestros testimonios como hijos y padres, develando las particularidades de la conformación de la identidad masculina en un contexto de clase media limeña desde la segunda mitad de los 70 hasta los años 2013-2014 (años en los que la obra se presentó). Mirábamos directamente al público al contarlos, y en ciertos momentos, recreábamos situaciones, interpretábamos personajes, tocábamos canciones y bailábamos. Recurríamos a ciertos documentos como fotos, cartas y videos personales, pero lo que conducía el espectáculo y generaba una narrativa eran nuestros testimonios. Era una obra testimonial.
- 7 Otra interesante metodología fue la que propuso la directora e investigadora María José Contreras para obtener los testimonios de la obra *Pajarito nuevo la lleva*. Dado que se trataba de recuerdos infantiles ligados al periodo de la dictadura militar en Chile, la verbalización no era suficiente para referirse a experiencias lejanas y complejas; por ello, la propuesta metodológica fue explorar la memoria del cuerpo: “Allí donde la articulación discursiva daba paso a silencios y balbuceos era posible constatar cómo aparecían gestos corporales que entraban en diálogo con las fracturas discursivas. [...] Un análisis detallado de los videos muestra cómo los entrevistados recuperaban *in situ* una memoria que no sabían tener. Las preguntas los sorprenden, los dejan literalmente sin palabras, pero el cuerpo re-acciona, re-actúa y vuelve a vincular el pasado con un presente desde donde

se podía pesquisar esa forma de vida anterior. La gestualidad en estos momentos cobraba una radical importancia, parecía a ratos que el cuerpo fuera encontrando la hebra que permitía relatar la experiencia pasada. Un ejemplo muy claro de esto es la entrevista de Marcela, quien, ante la pregunta ‘¿Y te acuerdas de juegos más tradicionales?’, vacila, titubea y luego inicia a mover sus manos mimando el juego tradicional chileno de la ‘payaya’ (que consiste en lanzar cinco piedras y atraparlas en el aire con la misma mano). Después de unos segundos dice: ‘A la payaya’ (entrevista con Marcela, 2008). El análisis de los videos nos revelaba cómo muchas veces era el gesto el que conducía al recuerdo y en última instancia lo construía” (Contreras, 2017, p. 9) Vale la pena mencionar que en este espectáculo los testimonios luego fueron puestos en cuerpos de performers profesionales.

- 8 Aunque el teatro testimonial se propone presentar testimonios reales, quienes los pongan en escena, sean o no performers profesionales, tendrán un proceso de ensayos.
- 9 A esto se suma el temor a encontrar en el público a una persona que se vea directamente afectada por tu testimonio. El día que mi mamá fue a ver *Padre Nuestro*, un mes después del estreno, en mi primer texto, la voz y el cuerpo me temblaban. Me tomó unos minutos enfocarme. Cuando fue mi familia adoptiva, en la parte en que contaba mi historia sobre mi vida con ellos y mi segundo papá de reemplazo, me costó mucho no quebrarme, pues él había fallecido unos años atrás. El teatro testimonial trata también sobre las personas que te rodean. Si te quitas una máscara en escena, muchas veces se la estás quitando a más personas.
- 10 Generalmente, el resultado escénico del compuesto forma/contenido tiene estas características: 1) el performer no representa un personaje, se presenta a través del testimonio; 2) su mirada está enfocada en el público, a quien le cuenta directamente su historia; 3) ilustra su testimonio revelando documentos (fotos, cartas y objetos) que demuestran que pertenece al mundo real; y 4) utiliza recursos escénicos como la actuación, la danza, la música y la proyección audiovisual.
- 11 A pesar de la presencia de los códigos escénicos de la nota anterior, muchos espectadores que no sepan de antemano que se trata de un espectáculo testimonial, podrían percibir el “yo de la escena” como un personaje. Por ejemplo, sobre la obra testimonial *Criadero* (el equivalente femenino de *Padre Nuestro*, que previamente montó la directora), De Althaus recuerda el comentario de una espectadora sobre lo bien que actuaba “la chica que hace de Alejandra” (2018, p. 20). “Alejandra” era Alejandra Guerra, una de las tres actrices que contaba en escena sus dificultades como hija y madre en la vida real; pero para esta espectadora simplemente fue “Alejandra”, un personaje con vicisitudes, atisbos de felicidad y un espíritu de lucha envidiable. No se puede culpar a esta señora por conservar



en su memoria a un personaje antes que a una persona real, pues la performance de Alejandra tuvo una propuesta escénica, como se suele ver en cualquier personaje de teatro. En espectáculos como *Desde afuera* (De la Cruz y Rubio, 2014), sobre la visibilización de la comunidad LGTBQ+, o *Proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé* (Rubio y Tangoa, 2012), sobre el conflicto armado en el Perú, la mayoría de les performers no tenían formación actoral y su propuesta escénica incluía la no-pulcritud de su performance; sin embargo, tuvieron una preparación para llegar a un “yo de la escena”.

- 12 Este es el caso de las obras del director testimonial Gabriel De la Cruz, ligadas al universo LGTBQ+. Por ejemplo, en su producción testimonial virtual *Cholo macho* (2020) nos muestra la realidad de dos trabajadores sexuales en Perú, uno proveniente de Iquitos y otro venezolano. La obra transcurre dentro de una habitación de hotel, el espacio laboral de los dos jóvenes, que detienen su jornada nocturna, para contarnos su historia de sobrevivencia y lucha diaria en ese medio.

### Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Pre-textos.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico*. Fondo de Cultura Económica.
- Azkona & Toloza. (2019). *Tierras del Sud*. [Obra de teatro]. Barcelona. Teatre Lliure. Fecha de realización: febrero de 2019.
- Brown, B. (2015). *Rising strong*. Spiegel & Grau.
- Brownell, P. (2013). La escenificación de una mirada y el testimonio de los cuerpos en el teatro Documental de Vivi Tellas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 770-788. <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266039202>
- Contreras, M. J. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: Investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1).
- Dávila, Y. (2018). *El teatro documental en el Perú: Análisis de la obra Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*. [Tesis de licenciatura en Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12320>
- De Althaus, M. (2018). *Todos los hijos. Criadero. Padre Nuestro*. Alfaguara.
- De Althaus, M. (2013). *Padre Nuestro*. [Obra de teatro]. Lima. Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fecha de realización: octubre-diciembre 2013.

- De la Cruz, G. (2020). *Cholo macho*. [Obra de teatro virtual]. Lima. Hotel no identificado. Fecha de realización: octubre 2020.
- De la Cruz, G. y Rubio, S. (2014). *Desde afuera*. [Obra de teatro]. Lima. Centro Cultural de España. Fecha de realización: junio-julio 2014.
- Enright, H. (2011). *Theatre of testimony: A practice-led investigation into the role of staging testimony in contemporary theatre*. [Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Performance Practice, University of Exeter]. <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/3639>
- Fernández, M. (2012). Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler. *Asparkia*, 23, 145-166.
- Forsyth, A. y Megson, C. (Ed.) (2009). *Get real. Documentary theatre past and present*. Palgrave MacMillan.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Paidós.
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Han, B.-C. (2019). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- Hernandez, P. (2021). *Staging lives in Latin American Theater. Bodies, Objects, Archives*. Northwestern University Press.
- López, D. (2019). Entrevista a Gabriel De la Cruz. 29 de octubre.
- Martin, C. (2013). *Theatre of the real*. Palgrave Macmillan.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Rubio, S. y Tangoa, C. (2012). *Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé*. [Obra de teatro]. Lima. Centro Cultural de España. Fecha de realización: setiembre 2012.
- Schechner, R. (2004). *Performance theory*. Routledge
- Taylor, D. (2016). *Performance*. Asunto Impreso.



## Un teatro melancólico: estudio de dos obras de César De María

### *A melancholic theatre: A study of two works by César De María*

Judith Mavila Paredes Morales

Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima, Perú

jparedesm@unfv.edu.pe

ORCID: 0000-0002-8566-9760

#### Resumen

En este trabajo se intenta estudiar la metáfora y la alegoría de la enfermedad que propone el dramaturgo peruano César De María. Estos tropos muestran a los personajes enfrentándose a una sociedad desigual a partir del cuerpo. De ese modo, la propuesta de De María configura lo corpóreo desde un espacio marginal donde la lógica hegemónica puede ser descentrada. Por consiguiente, formulamos que las obras teatrales *¡A ver, un aplauso!* y *Morir cantando* trazan una serie de resistencias: la enfermedad y la pandemia. Siguiendo los planteamientos de Stefano Arduini sobre el campo figurativo de la metáfora y Walter Benjamin sobre la alegoría, observaremos cómo estas obras, la primera escrita y expuesta antes de la pandemia, ya proponía el tópico de la enfermedad para cuestionar una realidad, la de otros cuerpos, y la segunda, puesta en escena en plena pandemia, hace uso de las nuevas tecnologías y pone en el tapete el tema de la muerte. De este modo, la metáfora y la alegoría adquieren otra visión del mundo y alimentan la formación de otra representación.

**Palabras clave:** metáfora, alegoría, enfermedad, dramaturgia, teatro

#### Abstract

In this work, we try to study the metaphor and allegory of the disease proposed by the Peruvian playwright César De María. These tropes show the characters confronting each other in an unequal society from the body. In this way, De María's proposal configures the corporeal from a marginal space, where the hegemonic logic can be decentered. Therefore, we formulate that theatrical works: *¡A ver, un aplauso!* and *Morir cantando* trace a series of resistances: the disease and the pandemic. Following the approaches of Stefano Arduini on the figurative field of metaphor and Walter Benjamin on allegory, we will observe how these works, the first written and exhibited before the pandemic, already proposed the topic of illness to question a reality, that of others bodies, and the second staging in the midst of a pandemic, makes use of new technologies, and puts the topic of death on the table. In this way, the meta-

phor and the allegory acquire another vision of the world and feed the formation of another representation.

**Keywords:** metaphor, allegory, disease, dramaturgy, theater

**Fecha de envío:** 12/9/2022      **Fecha de aceptación:** 8/12/2022

## I. Introducción

En esta ponencia trabajaremos la metáfora y la alegoría de la enfermedad que plantea el dramaturgo peruano César De María. Específicamente nos enfocaremos en sus obras teatrales *¡A ver, un aplauso!* (1989) y *Morir cantando* (2020)<sup>1</sup>.

Ahora bien, existen una serie de planteamientos sobre la alegoría retórica, pero para efectos de nuestro análisis utilizaremos las ideas que Walter Benjamin desplegó en *El origen del Trauerspiel alemán* (2007). Esto debido a que el crítico vincula la alegoría con la melancolía en las tragedias alemanas, relación que pensamos es fundamental si se quiere entender la dramaturgia de César De María.

Benjamin propone que la alegoría “no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión, tal como es sin duda expresión el lenguaje, y también la escritura” (2007, p. 379). El estudioso alemán nos dice que la alegoría muestra una naturaleza fosilizada y el rostro cadavérico de la historia, y es precisamente su lejanía con lo divino, como dirá páginas más adelante, lo que le permite mantener su enigma.

El lenguaje de estas obras fluctúa entre la oralidad y la escritura. *¡A ver, un aplauso!* presenta la oralidad de las calles, de los cómicos que laboran en las plazas; en cambio, en *Morir cantando* se desarrolla más una comunicación poética, sobre todo por parte del personaje del abuelo. Pero ese devenir encuentra un camino en común por medio de la historia de la muerte, esa muerte igualadora de marginales o privilegiados. De ahí que analicemos la obra de César De María en clave alegórica para demostrar cómo el discurso que se opera desde la melancolía nos permite cuestionar el pasado y a la misma muerte.

## II. *¡A ver, un aplauso!* y *Morir cantando: teatro de la muerte*

Con respecto a *¡A ver, un aplauso!*, obra teatral de 1989, observamos que el cuerpo enfermo del personaje se muestra como un enigma de su existencia y también de su historia; un enigma que el lector (y, por supuesto, el espectador) deben descifrar. De este modo, el cuerpo casi cadavérico de Tripaloca se transforma en escritura, en un signo, que visibilizará su existencia; por eso los intentos de contar su historia, una reconstrucción de la memoria que se elevaría sobre la ruina de su cuerpo enfermo. En la obra leemos al respecto:

TRIPALOCA. ¡No me humilles, Tartaloro! ¿Qué tiene de malo ser ignorante? Todos nacemos ignorantes, ¿verdad? Pa' eso estás tú que me ayudas... Así era, señores, yo me estaba muriendo de TBC... ¡TBC! (*A uno del público*). No me mires así, no soy rosquete: ¿tú crees que te-be-sé, o sea que yo me chapo a los hombres? ¡Bestia! ¡Hablo de la tuberculosis, el mal que se lleva más gente en este país! Me estaba muriendo tuberculoso, con unos huecos en los pulmones que parecían hechos con pericotes, ¡carajo! Bueno, yo me estaba muriendo, dictándole mi vida al Tarta y de pronto sonó la puerta. (*Tarta "toca" pateando el piso tres veces*). ¿Y quiénes eran, Tarta?

TARTALORO. No sé, no sé ...

TRIPALOCA. ¡Pero si tú estabas ahí! Y él preguntó, tartamudeando: "¿Quién es?". ¿Y qué te respondieron, Tarta?

TARTALORO. (*Canta una salsa*). "Yo soy la muerte..., yo soy la muerte..., la muerte soy..."

TRIPALOCA. Era la muerte que venía pa' llevarme (De María, 2019, pp. 36-37).

En esta escena observamos una conversación entre Tripaloca y Tartaloro, cómicos de la calle que refieren el tema, precisamente, de la enfermedad que padece Tripaloca, la tuberculosis, que en los años 80 era un mal que ocasionaba una serie de discriminaciones. Sin embargo, el tono que predomina es la unión de lo oral y lo jocoso. Es una forma de evadir a la muerte. Después de todo, la risa se adelanta al dolor.

Con respecto a *Morir cantando*, obra teatral que fue puesta en escena en plena cuarentena del 2020, utiliza la plataforma del Zoom como medio de difusión,

pero también como parte de la trama. A pesar de que el convivio ha desaparecido en este tipo de puestas en escena, la obra intenta precisamente un acercamiento a partir de la nueva tecnología. La obra trata sobre un abuelo que ha fallecido por coronavirus (covid-19) y que encuentra en el Zoom un medio para comunicarse con sus nietos, Andrés y Mía. Este personaje pretende resolver algunos asuntos del pasado, ayudar a su nieto y, sobre todo, unir a los hermanos (Andrés y Mía). Entonces, estamos ante dos obras teatrales que plantean el tema de la enfermedad y la muerte, y su deseo de alargar lo inevitable, ya que es a partir de la enfermedad que los personajes reflexionan sobre la necesidad de dejar algún vestigio o zanjar los asuntos en esta vida.

En el segundo acto de *¡A ver, un aplauso!* vemos cómo el personaje de Tripaloca intenta asirse a esta vida con todo lo que pueda; la cuestión erótica lo ata a este mundo:

MUERTO I. Muere de una vez, ya qué tanto te agarras...

TRIPALOCA. ¡Nunca! ¡No voy a morirme, podridos malditos!  
¡Muéranse ustedes!

MUERTO II. ¡Ya estamos muertos!

TRIPALOCA. Muéranse otra vez, ¡qué fácil se deben haber ido ustedes! Yo quiero vivir, quiero a Jelvi, quiero bailar con ella antes de los comerciales en *Risas y Salsa...*, ser famosos...

MUERTO II. ¡Era una tremenda puta!

TRIPALOCA. No, me quería... (De María, 2019, p. 73).

Vemos una resistencia de parte de Tripaloca, tal como en el abuelo de *Morir cantando*. El paratexto lo anuncia, él ya está muerto, pero aún no se ha despedido, y por eso el abuelo emplea la plataforma del Zoom para comunicarse. Esta idea también se podría ver como una metáfora<sup>2</sup> del teatro en plena pandemia: ¿no es acaso el uso de esta nueva tecnología lo que ha propiciado que el teatro continúe a pesar de todo, a pesar del abandono, a pesar de la enfermedad, a pesar de la muerte? De ahí, la resistencia de ambos personajes de despegarse de esta vida. El abuelo establece un diálogo que comienza con la búsqueda de unos documentos, pero esto es solo la excusa para prolongar su estadía en este mundo. También Tripaloca, Scheherazade masculina, intenta escabullirse de la muerte por medio del relato de su vida. Esto lo leemos en el segundo acto:



TRIPALOCA. No, no, ¡déjenme acabar mi libro! ¡Tartaloro!

TARTALORO. ¡Dicta, dicta!

TRIPALOCA. Anota la vez que se murió Fosforito, le hicimos un entierro de puros payasos...

MUERTO II. Tú tenías siete años, ¡ni diez tenías! ¡No viste el entierro!

TRIPALOCA. Sí lo vi, yo te voy a decir. Todos eran payasos, hacían el cajón, serruchaban. ¿Había velas? No me acuerdo...

MUERTO I. ¡Acaba de una vez! (*Sacan viejas espadas*).

TRIPALOCA. No me mates, falta un montón.

MUERTO II. ¡Cállate ya!

TRIPALOCA. ¡Pero falta el entierro de Fosforito!

MUERTO I. Basta, ¡basta! ¡Muérete de una vez, Tripaloca!

TRIPALOCA. No, no... Falta mucho... (De María, 2019, pp. 73-74).

La metáfora de la muerte toma cuerpo en los muertos que vienen a buscar a Tripaloca. Es una nueva versión de la *Danza de la muerte*, texto del Medioevo donde la muerte danzaba con los muertos. En el texto de De María, Tripaloca se resiste a “danzar” con la muerte, porque está enfocado en escribir sus memorias.

Tanto Tripaloca como el abuelo procuran que se sepa lo que sucedió en sus respectivos espacios. Y es, precisamente, ese deseo obsesivo de contar lo que los une a este mundo, es la hebra que los sujeta. En el caso de Tripaloca, este personaje refuerza la idea del abandono del Estado. Los enfermos de tuberculosis son tratados como seres abyectos. Es desde la calle y, luego, en la sociedad donde el personaje descubre la estigmatización. Con respecto al personaje del abuelo, debido a que estamos ante una enfermedad inédita, no hay un desarrollo al respecto, pero sí un deseo del autocuidado para cuidar a los otros.

Benjamin afirma que, en el campo de la intuición alegórica, la imagen es el fragmento, la ruina (2007, p. 395). Por eso, Tripaloca observa la enfermedad desde su cuerpo, la ruina de él, puesto que en *¡A ver, un aplauso!* se representa a partir del cómico, lo artificial ruinoso, el legado de un pasado que ahora yace reducido a escombros, en fragmentos. Esta alegoría se hace fuerte cuando aparece la imagen de Francisco Pizarro como personificación de la enfermedad; parece decirnos De

María que el Perú arrastra otra enfermedad que viene desde la Colonia. De ese modo, se establece una analogía entre el cuerpo enfermo de Tripaloca y el Perú:

*Tripaloca desfallece mientras huye con Tartaloro, corriendo entre desperdicios.*

TARTALORO. Tripa, Tripita, ¿qué te pasa? ¡Co-corre!

TRIPALOCA. No puedo más, ¡no me hagas vomitar sangre!

TARTALORO. De tu boca no sale sangre, Tripa! ¡Va-vamos!

TRIPALOCA. Espera... (*Se sienta al pie de un monumento*).

TARTALORO. ¡Te está mirando! ¡Fran-Francisco Pizarro te está mirando! ¡Te-te va a matá!

TRIPALOCA. Lo que me va a matar es la TBC.

TARTALORO. ¡Mira, mi-mira! ¡Tu cuerpo es el Perú y la TBC es Francisco Pizarro! (De María, 2019, p. 57).

El fragmento y el escombros son la materia más noble de la creación barroca, nos dice Benjamin (2007, 397). Esta idea la podemos extrapolar a la propuesta del dramaturgo peruano: la ruina representada en el cuerpo de un cómico de la calle y un abuelo se tornan metáforas de un país y de un momento.

Las alegorías caducan, al igual que los cuerpos; el objeto perdido en *¡A ver, un aplauso!* es la comedia, de ahí que se produzca una melancolía. El objeto perdido “vive” en el personaje y lo convierte en un muerto en vida; después de todo, su trayectoria final parece ser descansar eternamente en la alegoría.

Walter Benjamin explica:

Si es luego, en la muerte, cuando el espíritu se libera por fin a la manera de los espíritus, también es entonces cuando se le reconoce al cuerpo su derecho supremo. Pues por sí mismo se comprende que sea solamente en el cadáver donde pueda imponerse enérgicamente la alegorización de *phýsis*. Por ello, los personajes del *Trauerspiel* mueren porque solo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica, Mueren no por mor de la inmortalidad, sino ya por MOR de los cadáveres. [...] Considerada así desde la muerte, la vida es sin duda producción de cadáveres. No solo con la pérdida de los miembros, no solo con las habituales alteraciones del cuerpo que envejece, sino con todos los procesos

de eliminación y purificación, lo cadavérico se desprende trozo a trozo del cuerpo (2007, p. 439).

El personaje de Tripaloca dejará su escrito como marca de su existencia, como huella de un pasado donde la enfermedad se torna en un estigma social, a los que padecen la tuberculosis. En el caso del abuelo, su huella está en el relato que plantea después de muerto, y logra establecer una conexión entre él y su nieto, y entre toda la familia. Ahora, ¿por qué los relatos de personajes muertos en vida o ya muertos? ¿Qué significa eso? La respuesta la tiene Benjamin: solo podían ingresar aquellos que revelaran la *facies Hippocratica*, ya que la alegoría solo se puede desarrollar si se construye sobre la ruina; todo lo que presente vida está impedido. Sin embargo, ambas obras también se mueven en la metáfora, porque, a pesar de la muerte y el dolor, la ternura está presente: Tripaloca tiene a su Tartaloro, su cronista; el abuelo, a su nieto, y en cierta forma una extensión de su vida.

### III. A modo de conclusión

La obra del dramaturgo peruano César De María se desenvuelve en los extremos del lenguaje, uno de la calle y el otro de una familia de clase media. Sin embargo, esos mundos representados en su diversidad y con sus propias ideologías se vinculan con el desarrollo del tópico de la enfermedad (tuberculosis y coronavirus). La muerte acosa al joven que se desempeña como cómico en la calle y al viejo que ama la cultura y la literatura. A ambos la muerte los acosa hasta lograr su cometido. De ahí que estemos ante una escritura alegórica, porque al romper con los moldes de la armonía, César de María nos entrega la representación de un cuerpo desecho y otro muerto; por lo tanto, más próximos a la naturaleza, al cuerpo. Lo corpóreo se desempeña como una biografía de los personajes, es la historia de los enfermos, de lo residual. La alegoría solo es viable en la ruina, en la caducidad; por eso las obras estudiadas funcionan como alegorías porque se concentran en la materialidad, en la ruina; sin embargo, quizá la ternura los (nos) salve.

### Notas

- 1 Esta obra teatral se observó en el contexto de aislamiento en 2020 vía Zoom.
- 2 En este texto entendemos a la metáfora no como una simple intersección entre campos semánticos ni como desvío de la norma, sino como un campo figurativo que presenta una realidad nueva y una modalidad autónoma (esta es la propuesta de Stefano Arduini, en su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, de 2000).

### **Referencias bibliográficas**

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Benjamin, W. (2007). El origen del trauerspiel alemán. En R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.), *Obras. Libro I / vol. 1* (pp. 217-459). Abada Editores.
- De María, C. (2019). *Contra el tiempo. Doce obras de teatro de César De María*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

***Juzgado de Familia Número 6: autoficción,  
autorreferencialidad compleja y lo real***  
**Family Court Number 6: *Autofiction, complex self-  
referentiality and the Real***

**Tirso José Causillas Fonseca**

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

tcausillas@pucp.pe

ORCID: 0000-0002-8332-6430

**Resumen**

El presente estudio explora las relaciones entre autoficción, escena y lo real desde las reflexiones generadas en el proceso creativo de *Juzgado de Familia Número 6*, obra autoficcional que aborda la relación entre la mujer y la ley en el Perú, haciendo énfasis en la posibilidad de construir algo desde el trauma. Para estos fines, se apoya en las premisas de la investigación desde el arte, sobre todo en su dimensión autorreflexiva y crítica. Por otro lado, se asume a la autoficción como una estrategia narrativa que establece al “yo” como en permanente construcción. Ambos caminos se entrecruzan en lo que elegimos llamar autorreferencialidad compleja. Finalmente, se reflexiona en torno al trauma como lo irrepresentable y como límite de la práctica creativa.

**Palabras clave:** autoficción, investigación desde el arte, autorreferencialidad compleja, teatro

**Abstract**

The paper explores the relationships between autofiction, scene and the Real based upon the insights generated in the creative process of the theater play Family Court Number 6—an autofictional play that addresses the relationship between women and the Law in Perú—emphasizing the possibility of trauma as a creating and constructing force. To achieve these goals, on one hand I draw upon premises of artistic research, especially its self-reflective and critical dimensions. On the other hand, I assume autofiction as a narrative strategy that establishes the “self” as being in permanent construction. Both paths intersect in what I choose to call complex self-referentiality. Finally, I reflect on trauma as the unrepresentable and as a boundary to creative practice.

**Keywords:** autofiction, artistic research, complex selfreferentiality, theater

**Fecha de envío:** 2/10/2022 **Fecha de aceptación:** 22/12/2022

## Introducción

En 2020 inicié, junto a mi compañera de vida, tablas y crianza, un proceso de creación escénica autoficcional centrado en sus experiencias en el Juzgado de Familia y sus reflexiones en torno a la violencia contra la mujer en nuestro país. Cuando empezamos este viaje, Nani tenía una gran cantidad de escritos, escenas, monólogos, reflexiones, etc., en una amplia diversidad de orígenes temporales y formatos. A primera vista, podría decirse que se trataba de un archivo inconexo, fragmentado y desordenado. En realidad, creo que era una colección de intentos de comprender, de simbolizar, de ordenar, experiencias difíciles de integrar, *de cosas difíciles de contar*. Palabras alrededor del hueco.

Después, desde este material hicimos una obra que primero fue estrenada para Zoom y luego se estrenó en presencial en el Festival de Artes Escénica de Lima (FAE). Esta fue la sinopsis:

Ella tiene una hija pequeña. Trabaja. Cría, Corre. Siente que ha llegado tarde a casi todo en la vida. Ya se separó de él. Él, ya lanzó todos los muebles de la casa frente a ella. *Juzgado de Familia Número 6* es una creación colectiva que explora la relación de las mujeres con el sistema de justicia. La pieza, especialmente creada para Zoom, explora la relación entre la mujer y los mandatos patriarcales en el contexto de un proceso jurídico. Mediante actividades participativas, relatos fantásticos y monólogos interiores, la actriz/autora, Nani Pease, genera diversos fragmentos escénicos que intentan dar cuenta de la tensión entre mujer, ley y violencia.

Hoy, mientras escribo esto, pienso (medio sorprendido) en que una de las imágenes centrales de la obra es un hueco. Este pensamiento emerge mientras escribo y decido permitirme manifestarlo en estas palabras que, un poco como los textos para el teatro, van a ser leídas en unos meses.

Un hueco.

Un hueco cuyo borde es luz.

Bajemos un poquito; se trata de un aro led que, en las funciones por Zoom, a contraluz, se convertía en un círculo luminoso rodeado y repleto de oscuridad. En las funciones presenciales también sucedía lo mismo, gracias a una miniagresión a las pupilas de las y los espectadoras y espectadores y gracias al aro led más potente que encontré.

Un hueco cuyo borde es luz.

Un hueco cuyo centro es oscuridad.

Palabras alrededor del hueco.

Y, la verdad, como director no quisiera decir que “he ayudado a ordenar esas palabras”. Creo que mi labor fue acompañar a la actriz a que ella misma encuentre esa imagen que, yo no sabía, ya estaba presente en el material: el hueco. Lo incomprendible. Lo que es difícil de decir. Las palabras alrededor del hueco organizadas para la otra, para el otro. El fracasado intento de representar lo irrepresentable que cobra cierto sentido, en este caso, gracias a las virtudes del teatro. Al encuentro, al compartir el grito de rabia en la plaza pública, al convivio, a la reunión. Al encuentro.

Gracias a esa cosa colectiva de las artes escénicas, que por la crisis sanitaria empezamos a ver que no es cosa solo de presencia física, después de todo, estamos físicamente presentes en el supermercado, en el centro comercial y (quiero creer que) en el teatro vivimos una experiencia totalmente diferente. Esa cosa colectiva que, como creador, me ayuda a escapar de un pesimismo individualista, de creer que ser persona es ser un interés autorreferencial con patas, que el hombre lobo del hombre y que no hay forma de acción colectiva que sea duradera. A mí, el teatro me conecta con el sueño de que otros mundos son posibles. Para mí, como creador escénico, el teatro tiene el potencial de ser un acontecimiento radicalmente personal y, al mismo tiempo, colectivo.

El proceso creativo de *Juzgado de Familia Número 6* fue además la base para mi investigación para obtener el título de licenciado en Creación y Producción Escénica por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), donde recibí la respetuosa y aguda asesoría de Lorena Pastor. Se trató de una investigación desde el arte. Un proceso de intensa autorreflexión, un intento de mirarse a sí mismo mientras uno hace eso que hace que uno mismo sea “uno mismo”. Desde



mi perspectiva, implicó también un tratar de relacionar la propia práctica con la práctica de otros, y otras, de mirar las propias herramientas artísticas con cierta desconfianza, tratar de observar mis presupuestos sobre el teatro e intentar relacionarlos con las ideas de otros, y otras, que se han planteado preguntas similares antes que yo. Desde mi perspectiva, como artista/investigador, he intentado mirarme hacia adentro sabiendo que en lo más profundo de mi ser artista, en el “interior” de mi subjetividad, en lo más íntimo de mis vivencias se encuentra Otro.

(Creo que) hacer investigación desde el arte es una acción prima/hermana de hacer autoficción escénica. (Creo que) se trata de unas primas/hermanas casi gemelas. Pero no pretendo establecer ninguna relación única. Por el contrario, mi intención es compartir cómo considero que, desde mi experiencia artística, esta relación se manifiesta en la ruta de trabajo que elegí. Pero tampoco quisiera decir “cada camino es válido e irrefutable”, porque, bien mirada, esta sobrevaloración de la diferencia puede hacernos caer en la trampa de cancelar el diálogo crítico o el conflicto canalizado hacia la construcción colectiva de conocimiento que, a mi juicio, podría ser uno de los mayores aportes de la investigación desde el arte.

### **Palabras alrededor del hueco**

*Juzgado de Familia Número 6* empieza con luz de sala. Es decir, con los focos que no son de teatro. En Zoom, todo aro led o efecto se apagaba y usábamos los focos de la habitación. Una luz sin gracia, una iluminación deficiente. Nani inicia conversando directamente con el público, pregunta sus nombres, hace bromas, etc. Jugamos a olvidar las reglas de la representación. Todos y todas han recibido un papelito y un plumón. Nani, les pide que, si quieren, la acompañen en una actividad. Les pide que anoten en su papelito *algo difícil de contar*. Algo que sea difícil de poner en palabras. (Creo que) esta actividad nos convoca a traer al papel cosas que nos afectan integralmente. En mi caso, las veces que he transitado esta actividad me sigo sorprendiendo de la curiosa sensación que me produce observar las palabras, casi como si verlas ahí fuera una especie de invocación prohibida. En escena, Nani nos habla de cómo la memoria implica un trabajo de construcción y reconstrucción permanente. De cómo el presente, el momento en que escribimos, el momento en que contemplamos lo escrito, también afecta el recuerdo, lo construye ahí mismo. Nani, nos pide que hagamos *algo* con el papelito (romperlo, besarlo, doblarlo, etc.). Lo que se haga con el papelito es cosa de cada uno. Después de desearnos que aquello que hemos hecho sobre el papelito sea duradero, Nani nos cuenta que ella ha decidido compartir su papelito con nosotros y nosotras. Nos lo muestra y vemos el título de la obra, *Juzgado de Familia Número 6*.

(Creo que) *eso que es difícil de contar* nos coloca, parcialmente, frente a los límites del lenguaje para captar la totalidad de la experiencia. (Quizá) nos acerca a lo real lacaniano, entendido como el resto que se produce en el encuentro entre cuerpo y lenguaje (Ubilluz, 2006). (Me parece) que las cosas difíciles de contar responden a nuestra propia incapacidad de simbolizarlo todo. Y aquí creo que es posible pensar una relación con la autoficción; lo haré desde la contraposición entre autoficción y autobiografía en donde, la segunda, implica un pacto con el lector que promete que los hechos relatados serán “reales”, mientras que la primera intenta generar un pacto ambiguo respecto a la “realidad” (Alberca, 1996). Dicha ambigüedad suele ser articulada en el nombre propio del autor, desde el “yo”, pero, según Ana Casas, se trata de un yo puesto en cuestión desde una mirada escéptica que, en diálogo con el psicoanálisis entre otras disciplinas, lo piensa en permanente construcción (2012). Asimismo, creadores como Sergio Blanco reconocen el mismo proceso de escritura autoficcional como un espacio de intensa construcción y (re)construcción de sí mismos (2018). Ahora bien, la palabra *construcción* puede generar malentendidos. Mientras que las construcciones arquitectónicas suelen ser terminadas, la construcción identitaria no termina; podríamos decir, en todo caso, que es interrumpida por la muerte, pero, como sabemos, no existe una persona completa, no existe una identidad cerrada. Al respecto, Yannis Stavrakakis señala lo siguiente:

El sujeto está condenado a simbolizar a fin de constituirse a sí mismo/a como tal, pero esta simbolización no puede capturar la totalidad y singularidad del cuerpo real, el circuito cerrado de las pulsiones. La simbolización, es decir, la búsqueda de la identidad en sí misma, introduce la falta y hace finalmente imposible la identidad. [...] La identidad solo es posible como una identidad fracasada; sigue siendo deseable justamente porque es esencialmente imposible (2007, p. 55).

Este fracaso de la construcción identitaria es, a mi juicio, lo que nos previene de separaciones fáciles entre realidad y ficción en la autoficción. Si tomamos en cuenta cómo el acto de simbolizar o, de forma más específica para este texto, al acto de autoficcionalarse implica confrontarse con la dificultad de nuestras palabras y acciones para “capturar la totalidad y singularidad del cuerpo real” (Stavrakakis, 2007), no por ninguna dimensión “natural”, “original” u “orgánica” del cuerpo, como muchas veces apresuradamente atribuimos en nuestras práctica escénicas al trabajo corporal, como si el cuerpo poseyera un saber articulado sobre nosotros mismos, sino, más bien, por la no omnipotencia del lenguaje y la no omnipotencia del cuerpo y

en el encuentro de estas dos negaciones. Se trata entonces de un encuentro inestable y ambiguo. Un terreno en permanente disputa. La identidad, desde mi punto de vista como creador escénico, es más una batalla sobre un terreno imposible que un presupuesto o un edificio.

Ahora bien, el terreno de la autoficción escénica implica un énfasis en la dimensión corporal de este proceso, dadas la presencia física del cuerpo y la dimensión de encuentro entre cuerpos. Dicha dimensión colectiva podría sentar las bases para pensar la especificidad política de esta. Como propone el dramaturgo Sergio Blanco: “la autoficción obra el cuerpo políticamente, ya que no se trata de exhibirlo, sino de exponerlo, de ofrecerlo, de darlo a la polis: a la plaza pública” (2018, p. 99). El encuentro, asimismo, complejiza la autorreferencia porque suele implicar “prácticas intersubjetivas forjadas a partir de las experiencias simbólicas y materiales del pasado, esto último, en plena tensión con lo autobiográfico y con un hipotético ‘yo plural’” (Tossi, 2015, p. 104). Desde mi punto de vista, esto puede pensarse tanto para el encuentro entre los performers como entre los performers y las y los espectadoras y espectadores. Asimismo, incluso podría señalarse que ese yo plural podría cumplir la función de recordarnos cómo el mismo yo “singular” se encuentra atravesado por el contexto social y cultural. Y cómo las heridas biográficas pueden relacionarse con las heridas sociales. Después de todo, Tossi propone sus reflexiones apoyándose en el montaje *Mi vida después* de Lola Arias, en donde biografía e historia se entrecruzan, en donde trauma social y trauma personal se revelan como íntimamente relacionados.

Partiendo de lo anterior, me gustaría señalar la noción de autorreferencialidad compleja como un recordatorio de la dificultad de decirse “yo”. Por esto, entiendo pensar el sujeto constituido por la cultura, la contienda social y, al mismo tiempo, como constructor (parcial) de su propio contexto. Asimismo, pensarlo desde una relación con el lenguaje similar a la anterior, como señala Judith Butler: “No estoy fuera del lenguaje que me estructura, pero tampoco estoy determinada por el lenguaje que hace posible este ‘yo’” (2007, p. 30). Apoyándome, además, en el enfoque narrativo de investigación cualitativa que comprende la narrativa como una (auto)construcción del *self* (Chase *et al.*, 2015) y en la autoetnografía como una práctica que intenta construir puentes híbridos entre el lenguaje académico y el artístico, con la intención de generar transformaciones en la sociedad (Holman, 2016) y, en coherencia con lo anterior, de buscar “nuevas formas de escenificar y experimentar el pasado” (Denzin, 2017, p. 85). Ambas instancias son, a mi juicio, sumamente útiles para acercarse a la investigación *desde las artes*. Si tomamos

en cuenta que, en este tipo de investigación, la subjetividad es inseparable de la acción que supone conocer y, desde ahí, reconocemos el carácter situado de dicho conocimiento como una alternativa al relativismo, o la ya tan cuestionada y debatida pretensión de objetividad (Sánchez, 2013). Ya que, como es sabido, la investigación desde las artes supone pensar las prácticas artísticas como instancias que producen conocimiento cuestionando la oposición entre teoría y práctica (Borgdorff, 2010), en donde la práctica (que no es una acción, sino una serie de acciones) toma el lugar de articulador entre vida, biografía, estructura social y política (Hannula, Suoranta y Vadén, 2014). Desde ahí, la narrativa sobre nuestras prácticas puede ser pensada como una forma de cultivar una actitud crítica sobre las formas en que hemos aprendido a hacer arte y las formas ideológicas que persisten en nuestras investigaciones.

Ahora bien, la investigación desde las artes puede ser pensada como un intento de compartir los procesos de generación de conocimiento (situado y subjetivo) desde el arte. Desde ahí, creo que es preciso sostener una actitud crítica que nos ayude a tomar distancia de la ideología individualista propia del capitalismo tardío. Después de todo, transitamos tiempos de autorreferencialidad; basta pensar en la gran cantidad de *influencers*, *youtubers* y *tiktokers* que centran su contenido en sus propias experiencias vitales y en sus prácticas (jugar videojuegos, hacer *deliverys* por *apps*, comer en restaurantes, etc.). En ese contexto, la actitud crítica dirigida hacia la propia práctica, o hacia uno mismo, podría generar condiciones que busquen que las investigaciones desde las artes ejecuten parte de sus potenciales de ser prácticas socialmente transformadoras. Sobre todo si queremos que este fenómeno sea algo más que una forma de establecer sueldos y financiamientos universitarios para nuestras prácticas.

Desde mi punto de vista como creador/investigador, la tendencia a la desconfianza hacia yo en la autoficción (Casas, 2012) puede colaborar con una visión crítica y, al mismo tiempo, entusiasta de la propia práctica en la investigación desde el arte. Considero que hay mucho de parecido y mucho potencial contaminante entre autoficción e investigación desde el arte. Y, como artista, quiero desconfiar de las reflexiones que nacen desde el espacio escénico, justamente, por la confianza enorme que el teatro me produce. Intento ver críticamente mis herramientas para que el teatro que hago no sea mera repetición de lo que creemos que es teatro. Para que cada repetición del acto de crear teatro permita el espacio para *algo* diferente. *Algo*, que (ojalá) se parezca a la promesa de otro mundo en donde la vida no sea inviable para tantos y tantas.

## Pedazos alrededor del teatro

La escena, tan querida por los que dedicamos nuestra vida a intentar crear pequeñas interrupciones del orden habitual, tiene también sus límites. Y muchos, y muchas, compañeros, compañeras, nos hemos entusiasmado por la posibilidad de crear autoficciones en primera persona. Y es inevitable hablar de cómo depositamos nuestras esperanzas en la dimensión reparadora del teatro. Por lo menos, desde mi experiencia, con cuatro procesos autoficcionales hasta ahora, puedo decir que mis prejuicios en torno a la dimensión reparadora del arte se han relativizado mucho. *Algo se mueve cuando decidimos poner en escena eso que es difícil de contar*. Pero también quisiera decir que estos procesos han impactado y demandado mucho más que cualquier otro que recuerde. Si le creemos a Sergio Blanco cuando dice que, en la autoficción, es posible transitar “del dolor del trauma hacia la liberación de la trama” (Blanco, 2018, p. 29), entonces se desprende cierta alerta, ya que lo traumático no puede ser reducido a un evento específico, ni puede ser transformado por completo en una pieza escénica; no hay sanación en el sentido de *cura total* que el teatro pueda realizar.

Como señala Miguel Gutiérrez-Peláez, “el trauma opera como un agujero que, si bien nunca va a ser capturado por el lenguaje, es motor permanente del aparato del lenguaje” (2013, p. 300), en tanto la insistencia de lo irrepresentable, en cómo el traumatismo opera de forma continua. Es también aquello que no puede ser integrado, aquello que se resiste al lazo social. Para desarrollar esto, me detengo un poco y quisiera pensar en la relación entre real y realidad para seguir pensando el rol del trauma en la autoficción escénica. Aquí sigo a Luis Sanfelippo al pensar la diferencia (en el planteamiento lacaniano) entre realidad y lo real para acercarse a la noción de trauma. Sanfelippo nos recuerda que la realidad es más bien una especie de escena de lo posible, del cómo se valoran y ordenan los significantes, mientras que lo real es lo irrepresentable para esta escena, no con un carácter previo u original, sino respecto a la escena misma. (2010). Como menciona Victor Vich: “lo Real no es la realidad. La realidad es siempre una ley. La realidad es un discurso de poder articulado según los hábitos cotidianos y las relaciones de fuerza política. Lo real, por el contrario, es un exceso, algo que se ha salido de ese marco, que nunca encaja en ella y que le abre una fisura a la realidad” (2021, p. 20). Y aquí conviene no apresurarse y pensar que el arte escénico se encuentra del lado de lo real, puesto que se escapa de la escena social, al ser justamente aquello que no encaja en el cuadro. El teatro, como práctica situada, aunque muchas veces busque lo real (en la autoficción escénica, por ejemplo), es también una práctica de lo posible, del orden social. Pero esto tampoco quiere decir

que el arte escénico esté totalmente del lado de la realidad. Más bien, me parece, podríamos señalar que lo que hacemos en la autoficción escénica es intentar bordear lo real. Pero me parece importante recordar que por más técnica, riesgo, juego, etc. “no podemos encontrarnos con el trauma allí donde habitamos el mundo” (Sanfeliippo, 2010, p. 440). Y podríamos decir que, para muchos y muchas, hacer teatro es la práctica principal desde la que habitamos el mundo.

En ese sentido, el trauma, pensado como encuentro fallido con lo real, es algo que siempre se resiste a la escena o, mejor, que no puede ser procesado por esta. Aquí me gustaría recordar lo señalado por Lacan en su seminario 11:

La función de la *tyche*, de lo real como encuentro —el encuentro en tanto que puede ser fallido— se presentó primero en la historia del psicoanálisis bajo una forma que ya basta por sí sola para despertar la atención, la del trauma. (1987, p. 63)

### ¿Conclusión?

Pensar el trabajo con lo traumático implica cierta humildad irreversible respecto a lo que nuestra práctica puede, respecto a lo que se puede asimilar, respecto a los límites del decir “yo” en el encuentro público. No quisiera negar el potencial reparador y político de nuestro trabajo. Todo lo contrario, intento pensar sus límites para pensar qué cosa sí podemos hacer. A mi juicio, el mayor respeto que podemos tener hacia nuestra práctica implica no idealizarla. En ese sentido, por poner un ejemplo, podríamos recordar las palabras de la fallecida Carrie Fisher que Merly Streep recordó en su discurso de aceptación de los Globos de Oro. Por supuesto, se trata de una realidad sumamente ajena a la nuestra, en donde ser actriz puede ser un privilegio económico. Sin embargo, en las palabras *Toma tu corazón roto y conviértelo en arte* nos resuenan las voces de algún profesor, profesora, hablándonos cuando éramos jóvenes aprendices de teatristas e, incluso, en nuestras propias reflexiones. Todo bien con esto. Pero creo que también deberíamos preguntarnos, política, ética y creativamente, ¿qué hacemos con *eso* que siempre sobra? ¿Con *eso* que no puede ser convertido en arte, que se escapa de la escena? ¿Qué hacemos con los pedazos que sobran?

### Referencias bibliográficas

Alberca, M. (1996). El pacto ambiguo. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, (1), 9-18. <https://raco.cat/index.php/bueb/article/view/378644>

- Blanco, S. (2018a). *Autoficción: una ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, 25-46.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (comp.), *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Arco Libros.
- Chase, S. E., Denzin, N. K. y Lincoln, Y. (2015). Investigación narrativa. Métodos de recolección y análisis de datos. En N. Denzin e Y. Lincoln (coords.), *Métodos de recolección y análisis de datos. Manual de investigación cualitativa. Volumen IV* (pp. 58-98). Gedisa.
- Denzin, N. K. (2017). Autoetnografía interpretativa. *Investigación Cualitativa*, 2(1), 81-90.
- Gutiérrez-Peláez, M. (2013). Vigencia de la concepción psicoanalítica del trauma. *Desde el Jardín de Freud*, 13, 293-304.
- Hannula, M., Suoranta, J. y Vadén, T. (2014). *Artistic research methodology. Narrative, power and the public*. Peter Lang Inc., International Academic Publishers.
- Holman, S. (2016). Autoetnografía, Transformación de lo personal en político. En N. Denzin e Y. Lincoln (coords.), *Métodos de recolección y análisis de datos. Manual de investigación cualitativa. Volumen IV* (pp. 262-315). Gedisa.
- Lacan, J. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.
- Sánchez, J. A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la Revista*, 12(19), 36-51.
- Sanfelippo, L. C. (2010). *Conceptualizaciones del trauma en Freud y Lacan*. II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XVII Jornadas de Investigación. Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Universidad de Buenos Aires.
- Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. Prometeo Libros Editorial.
- Tossi, M. (2015). Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. *Pasavento, Revista de estudios hispánicos*, 3(1), pp. 91-108.
- Ubilluz, J. C. (2006). *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea (Vol. 3)*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Vich, V. (2021). *César Vallejo. Un poeta del acontecimiento*. Horizonte.



## ***Bajo la batalla de Miraflores: la familia como base de la historia***

**Under the battle of Miraflores: *The family as the basis of history***

**Héctor Alexander Valeriano Rodríguez**  
Instituto Peruano de Publicidad, Lima, Perú  
h.alexander.valeriano.r@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-9561-4616

### **Resumen**

*Bajo la batalla de Miraflores* (2012) es la primera obra de teatro escrita por la dramaturga peruana Paola Vicente Chocano (1977). Inspirada en relatos de sus antepasados y tomando de ejemplo a la familia, Paola Vicente nos presenta un drama donde el miedo, la ansiedad y la angustia ante el peligro próximo producirán en sus protagonistas el valor para enfrentar las tristezas y desilusiones que se presentan dentro del núcleo familiar. Ambientada en el contexto de la Guerra del Pacífico, es una obra donde la mujer peruana demuestra su verdadero coraje para tomar las acciones correctas y resolver los problemas a los que se enfrentan.

**Palabras clave:** teatro peruano, mujer peruana, familia, traición, dramaturgia femenina

### **Summary**

*Under the Battle of Miraflores* (2012), is the first play written by the Peruvian playwright Paola Vicente Chocano (1977). Inspired by stories from her ancestors and taking the family as an example, Paola Vicente presents us with a drama, where fear, anxiety, anguish in the face of upcoming danger, will produce in its protagonists the courage to face sadness and disappointments, which present within the family nucleus. Set in the context of the Pacific War, it is a play where Peruvian women show their true courage to take the right actions and solve the problems they face.

**Keywords:** Peruvian theater, Peruvian woman, family, treason, female dramaturgy

**Fecha de envío:** 14/9/2022

**Fecha de aceptación:** 11/12/2022



*Bajo la Batalla de Miraflores*<sup>1</sup> (2012) es la primera obra de teatro escrita por la directora y dramaturga peruana Paola Vicente Chocano (1977). Según José Ortega y Gasset<sup>2</sup> (s. f., p. 32), el teatro es un género visionario y espectacular, ya que, a diferencia de otros géneros literarios, tenemos que salir nosotros mismos a verlo. La dramaturgia es un elemento secundario y en parte un género literario, y para ser completa su parte de literatura no debe contemplarse aisladamente sin el espectáculo que es el teatro. En la obra *Bajo la batalla de Miraflores*<sup>3</sup> (2016a) el escenario del drama es el sótano de la casa de la familia Garay, un lugar pequeño, oscuro y de difícil acceso, escondido de ojos extraños, que se convierte en el escondite perfecto para mantener a salvo a las mujeres de la casa. Esta habitación cerrada y claustrofóbica también representa los miedos de estas mujeres ante los acontecimientos que se desarrollan fuera de la casa, es decir, la batalla y la amenaza de derrota. El destino de las mujeres de la familia es peligroso: Julia, de 24 años, es la hija mayor de don Mariano Garay, catedrático de Historia<sup>4</sup>; doña Clara, 48 años, es la esposa de don Mariano; Esperanza, 14 años, es la sirvienta de la casa. Otros personajes son: Marianito, 20 años, hijo de don Mariano, hermano de Julia e hijo de doña Clara, y un hombre de 30 años.

Los miedos y conflictos internos de la familia Garay emergen en la trama, a través de los diálogos, entre los personajes a medida que se les acerca el peligro. Antonio Cándido (2011, p. 53) afirma que, a través de los personajes, estos viven la trama: el personaje vive la trama y las ideas, y les da vida. Por su parte, Guinsburg (1988), al comentar el drama, afirma que son los diálogos entre los personajes los que construyen el contexto en el cual van descubriendo la trama de la historia:

El rasgo característico principal del drama como género literario es que su lenguaje tiene sus raíces en el diálogo, mientras que la lírica y la narrativa derivan del monólogo. En consecuencia, la construcción semántica de una obra de teatro depende de la

pluralidad de contextos que se despliegan simultáneamente, se turnan, se interpenetran y luchan en vano por subyugarse y absorberse unos a otros. Cada uno de ellos está asociado a un personaje diferente<sup>5</sup> (Guinsburg, 1988 p. 164, traducción propia).

Son los diálogos escritos por Paola Vicente Chocano los que nos introducen en la tensión que viven las mujeres escondidas en el sótano y la amenaza del invasor aproximándose; las figuras masculinas de la familia están en la zona de combate. En este contexto encontramos a doña Clara, matriarca de la familia, quejándose de la situación y de no escapar a casa de parientes. Por su parte, Esperanza, la niña empleada, no consiguió huir y debe quedarse con la familia Garay. Julia, la hija mayor, es quien toma las decisiones, pues recibió instrucciones de su padre don Mariano para proteger a todos en la casa.

Paola Vicente comentó que la fascinación por los relatos de su familia sobre la participación de sus antepasados durante la guerra le sirvió de inspiración para el drama *Bajo la batalla de Miraflores*. Originalmente fue pensada para el cine, pero con los años dejó de ser una historia romántica ambientada en la época de la guerra, para convertirse en un drama familiar, como se puede apreciar en sus comentarios:

es lo que yo sé escribir sobre una familia era mi primera obra de teatro y sobre una mujer, sobre una familia, entonces y ahí es donde empecé con los componentes de familias; si tú lees la obra, está muy muy soslayado, pero está mi familia, está mi papa, mi mamá, mi hermana, estoy yo en esa familia, yo no soy Julia, por si acaso, hago paréntesis, Julia es mi hermana. Julia siempre es mi hermana, para mí es como mi gran heroína, no yo, soy más Marianito, más normal, aunque la gente piense, al contrario, pero hay que ser esta familia, quise mostrar esa humanidad, que no hay buenos ni malos en la guerra, simplemente sobrevivientes (Vicente, 2022)<sup>6</sup>.

Que la propia familia de la autora sirva de inspiración permite acercar a los personajes de la ficción en una situación real que fue vivida por muchas familias durante la guerra entre el Perú y Chile. Transcurridos 10 años desde que Paola Vicente escribiera *Bajo la batalla de Miraflores* en 2012, los ejemplos de situaciones extremas vividas por familias están presentes en textos biográficos, periodísticos, literarios y cinematográficos. La pandemia mundial en 2020 nos obligó a protegernos con nuestras familias dentro de casa de un enemigo externo e invisible del virus de la covid-19.

En *Bajo la batalla de Miraflores* (2016b) las mujeres asumen el protagonismo. La autora construye un drama donde la mujer es la base y fortaleza de la familia; busca dar visibilidad y merecida importancia a la mujer peruana, quien no es mencionada debidamente o es olvidada en los relatos históricos. Desde esta perspectiva, es la realidad social latinoamericana, donde la mujer es la cabeza de familia.

sentí que escribía sobre algo, sobre una mujer que es lo que yo conozco, pero al mismo tiempo sí sentía que le estaba dando un espacio a las mujeres, porque en ningún libro de historia o ninguna historia de ficción se habla de las mujeres y la participación de las mujeres en la guerra (Vicente, 2022)<sup>7</sup>.

De las tres mujeres, Julia asume un papel más activo, es la que toma las decisiones difíciles, quien recibe las instrucciones del padre y la que debe enfrentar los miedos de las otras mujeres en casa. Julia domina al “hombre” que invadió su casa; a la llegada de Marianito, este se revela como oficial del ejército enemigo y que el hijo de don Mariano, aceptó dinero a cambio de entregar información.

El tema de la traición se encuentra en diferentes historias: Efiltes traicionó al rey de Esparta, Leónidas, y ayudó a los persas en Termópilas, en la segunda Guerra Médica. Judas Iscariote, a cambio de 30 piezas de plata, entregó a Jesús de Nazaret a los sumos sacerdotes judíos. En el teatro contemporáneo en Brasil tenemos el ejemplo de *Calabar: elogio de la traición* (1973) de Chico Buarque y Ruy Guerra, donde el protagonista debe tomar partido por los invasores portugueses u holandeses. Su recurrencia en la ficción no necesita estar ligada a hechos reales, como afirma Beth Brait (2000):

No es trabajo del poeta narrar lo que realmente sucede; es, más bien, representar lo que podría suceder, es decir: lo que es posible, plausible y necesario. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian, ya que escriben en verso o en prosa [...] Se diferencian en que uno dice las cosas que pasaron, y el otro, las cosas que podrían pasar (Brait, 2000, p. 30, traducción propia)<sup>8</sup>.

En esta visión, los hechos ficticios pudieron haber sucedido o pueden suceder, por lo que la traición puede ser económica, social, política, sentimental, etc. Y eso no cambia el hecho de que destruye la confianza en alguien. En el caso del texto de Paola Vicente, la actitud de Marianito rompe la confianza que le tenían las mujeres de la familia Garay. Esto refuerza las palabras del dramaturgo, que afirma que “la guerra siempre saca lo peor del ser humano”.

MARIANITO. Sí, nosotros somos gente “decente”, “honrada”, “patriota”. Pero ¿por qué siempre son ellos los que ganan? ¿Por qué nosotros, los “decentes”, tenemos que pelear sus guerras? ¿Por qué esta vez no tener algo para nosotros también? (*Tomando la bolsa de monedas*). ¡Mire este dinero, Julia! Podremos comprar una hacienda como la del tío Bernardo y estar a salvo. ¡Dejemos todo atrás!

JULIA. ¡Lo desconozco, usted no es mi hermano! (*Julia tira la bolsa de monedas*). Nuestro padre no nos crió así (Vicente, 2016).

Alfonso Quiroz (2013, p. 230) describe bien la situación política en la que se encontraba el Perú durante este momento de la guerra. El descalabro político y económico del país no era desconocido por la población, que vivía con indignación la catástrofe del país<sup>9</sup>. Marianito tiene razón desde su punto de vista en reclamar y en los “buenos ciudadanos” que deben sufrir. Es la pérdida de fe en el sistema, por lo que trata de escapar de esa realidad “vendiéndose” al enemigo.

Dentro del seno familiar, Marianito destruye con los sentimientos y lazos de sangre. Christopher Vogler (2006, p. 83) define a los antagonistas como “Sombras”, que representan la energía del lado oscuro, o los elementos negativos y reprimidos que devoran todas las cualidades positivas que poseía el antagonista y ahora villano. Por otra parte, el héroe o heroína, en el caso representado por Julia, está dispuesto a sacrificar sus propias necesidades en beneficio de los otros, en este caso de su familia y de los patriotas combatientes. El arquetipo del héroe es aquel que consigue superar a través de su jornada trascender los límites e ilusiones del ego:

El arquetipo del héroe representa la búsqueda de la identidad y la totalidad del ego. En el proceso de convertirnos en seres humanos completos e integrados, todos somos héroes, enfrentándonos a guardianes y monstruos internos, con la ayuda de aliados. (Vogler, 2006, p. 52, traducción propia)<sup>10</sup>.

Christopher Vogler (2006, p. 56) indica que muchas historias tradicionales comienzan con la muerte de uno de los padres o el rapto de uno de los hermanos. Este quiebre de la unidad familiar es el eje de la historia que solo será restablecida con el equilibrio de una nueva recomposición familiar. En la obra de Paola Vicente podemos simbolizar este quiebre como el rapto del “buen hijo” que traiciona a su familia. La recomposición familiar está con las mujeres, quienes determinarán el nuevo equilibrio familiar. Erich Fromm (1958, p. 68)<sup>11</sup> señala que el amor

paterno está condicionado a cumplir las expectativas del padre en cuanto a los deberes con sus hijos, porque son iguales a él mismo. En este caso Julia es quien representa los ideales del padre, por lo que se convierte en la nueva jefe de la familia Garay.

Mariano es expulsado de la familia. Esperanza decide quedarse y cuidar de doña Clara, Julia toma la decisión de llevar personalmente la información que su padre le había entregado y se unirá al ejército patriota que tendrá que seguir resistiendo. Como la propia autora Paola Vicente Chocano comentó: “En la vida real no hay personas completamente buenas o malas. Son situaciones que transforman a la persona”.

entonces sí siento que también yo cuestionaba eso, ¿no? La integridad moral hasta qué punto podemos juzgar al otro en una situación tan extrema y tan de vida o muerte. Este es de esos, uno en que el tema de las mujeres está ahí [...] Yo no quise que sean mujeres buenas, hombres malos, yo quise que todo sean humanos, y la madre sufre transformaciones en la obra, la niña sufre transformaciones en la obra, Julia sufre también transformaciones en la obra (Vicente, 2022)<sup>12</sup>.

Por lo expuesto, *Bajo la batalla de Miraflores* no es una historia de guerra llevada al teatro, es la transformación para mejor de una familia ante la adversidad. La traición dentro del núcleo familiar expresa nuestras fallas humanas; ante situaciones extremas, pueden llevarnos a tomar decisiones equivocadas. También la obra de Paola Vicente nos indica que el verdadero enemigo destructor muchas veces está dentro del propio hogar y no es el invasor externo, quien a su vez se revela más humano de lo que pensamos. *Bajo la batalla de Miraflores* da la relevancia necesaria a la mujer como base protectora de la familia, y nos trae la participación activa de la mujer peruana que ha enfrentado heroicamente situaciones muy difíciles desde tiempos pasados hasta la actualidad. Esta es una obra que escapa de la escena local y tiene el dramatismo que la hace universal, pues toda familia ha pasado, pasa o pasará por algún tipo de situación difícil. De esta manera, es factible adaptar esta historia para otra situación dentro de una realidad específica, sea latinoamericana o mundial. El final en *Bajo la batalla de Miraflores* es para Julia la responsabilidad de hacer lo correcto; y para Paola Vicente Chocano, como su autora, la responsabilidad de crear nuevas historias para escenificar.

## Notas

- 1 *Bajo la batalla de Miraflores* (2012), obra de teatro escrita por la dramaturga peruana Paola Vicente Chocano (1977), ganó el segundo premio en el IV Concurso de Dramaturgia Peruana 2012 del Teatro Británico. Temporadas: octubre de 2015 en el Centro Cultural Ricardo Palma, y octubre de 2016 en el Centro Cultural de la Universidad de Lima. Festival: VI Festival Internacional Santiago Off (Chile), 2017. Edición de radioteatro en Spotify por la Universidad Católica San Pablo de Arequipa (2021).
- 2 Este texto fue publicado por la editorial Perspectiva a partir del artículo publicado en 1946 en la *Revista Nacional de Educación*, núm. 62, en Madrid. Nuestra versión en PDF no muestra el año de publicación.
- 3 En el siglo XIX Miraflores era un pequeño poblado a pocos kilómetros de la ciudad de Lima. Actualmente se encuentra dentro del área urbana metropolitana de Lima. En la batalla de Miraflores, en enero de 1813, el Ejército peruano estaba compuesto en su mayoría por reservistas: estudiantes, comerciantes, artesanos, profesionales liberales, etc.
- 4 El personaje de don Mariano Garay no aparece en la obra físicamente, pero por su importancia es mencionado varias veces.
- 5 “O traço característico primordial do drama como gênero literário é que sua linguagem radica no diálogo, enquanto que a lírica e a narrativa derivam do monólogo. Como resultado, a construção semântica de uma peça depende da pluralidade de contextos que se desdobram simultaneamente, revezam, interpenetram e em vão lutam para subjugar e absorver uns aos outros. Cada um deles está associado com uma personagem diferente” (Guinsburg, 1988 p. 164, traducción propia).
- 6 En enero de 2022 Paola Vicente Chocano conversó gentilmente sobre su obra y sobre la inspiración para su elaboración.
- 7 Conversación con Paola Vicente Chocano (enero de 2022).
- 8 “Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa [...] Diferem sim em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder (Brait, 2000, p. 30, traducción propia).
- 9 La estrategia seguida por Piérola para defender Lima de las fuerzas invasoras chilenas fue del todo inepta y estuvo dirigida por oficiales del Ejército de reserva como Juan Martín Echenique, a los que se había nombrado por razones políticas. En su huida del Ejército chileno que avanzaba sobre Lima, los incompetentes oficiales de Piérola olvidaron destruir información delicada y confidencial, que

cayó en manos chilenas. Dicha información revelaba, entre otras cosas, la política exterior de Piérola y sus tirantes relaciones con el ministro británico en el Perú. En medio de una crisis extrema, Piérola encontró excelentes oportunidades para malversar y saquear los fondos destinados a la defensa nacional (Quiroz, p. 231).

- 10 “O arquétipo do Herói representa a busca de identidade e totalidade do ego. No processo de nos tornarmos seres humanos completos e integrados, somos todos heróis, enfrentando guardiões e monstros internos, contando com a ajuda de aliados” (Vogler, 2006, p. 52, traducción propia).
- 11 “O amor paterno é amor condicional. Seu princípio é: ‘Amo-te porque preenches minhas expectativas, porque cumpres o teu dever, porque és como eu’” (Fromm, 1958, p. 68).
- 12 Fromm, 1958, p. 67

### Referencias bibliográficas

- Brait, B. (2000). *A personagem*. (7.<sup>a</sup> ed.). Editora Ática.
- Candido, A. (2011). *A personagem de ficção*. (12.<sup>a</sup> ed.). Perspectiva.
- Contreras Carranza, C. y Cuero, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. (5.<sup>a</sup> ed.). Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad del Pacífico.
- Fromm, E. (1958) *A arte de amar*. Editorial Itatiaia Limitada.
- Guinsburg, J., Coelho Netto, T. y Chaves Cardoso, R. (1988). *Semiologia do teatro*. Perspectiva
- Ortega y Gasset, J. (S. f.). *A ideia do Teatro*. Perspectiva.
- Quiroz, A. W. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos e Instituto de Defensa Legal.
- Vicente Chocano, P. (2012). *Bajo la batalla de Miraflores*. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/516/>
- Vicente Chocano, P. (2016a). *Bajo la batalla de Miraflores*. Parte 1. [Video]. <https://youtu.be/qz-UvoMrYWE>
- Vicente Chocano, P. (2016b). *Bajo la batalla de Miraflores*. Parte 2. [Video]. <https://youtu.be/GbOE5JeDxKc>
- Vicente Chocano, P. (2020). Sitio web. <https://www.paolaVicente.com/home>
- Vicente Chocano, P. (30 de enero de 2022). Comunicación personal.
- Vogler, C. (2006). *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Nova Fronteira.

**El efecto del ritmo en el discurso dramático de *Colacho hermanos* (1934) de César Vallejo**  
*The effect of the rhythm in the dramatic discourse of Colacho hermanos (1934) by César Vallejo*

**Williams Nicks Ventura Vásquez**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

wventurav@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-7047-6336

**Resumen**

Los estudios sobre la poesía, los cuentos y las novelas de César Vallejo evidencian el proceder poético y la exhaustiva búsqueda por elaborar una composición artística innovadora. Ese mismo ánimo literario se percibe también en el aspecto teatral, pues sus acercamientos teóricos y propuestas teatrales demuestran el interés por replantear la dramaturgia de su época como lo realiza en *Colacho hermanos* (1934). Esta obra, si bien resalta el problema político, social y económico de la sociedad peruana, desarrolla una incesante labor por conseguir un discurso teatral vinculado a su inclinación estética. Por ello, desde un análisis semiológico y rítmico, la presente investigación verifica la composición del diálogo dramático en la pieza teatral del afamado vate.

**Palabras clave:** teatro peruano, César Vallejo, *Colacho hermanos*, semiología, rítmica

**Abstract**

Studies about the poetry, tales and novels of César Vallejo evidence the poetic proceed and the exhaustive quest to elaborate an innovative artistic composition. That same literary encouragement is also perceived in the theatrical field, because the theoretical approaches and theatrical proposals show the interest in rethinking the dramaturgy of his time as he planted it in *Colacho brothers* (1934). This play, although the political, social and economic problem of peruvian society is highlighted, develop an incessant effort to achieve an theatrical discourse linked to its aesthetic inclination. Therefore, since a semiological and



rhythmic perspective, this research focuses on verifying the composition of the dramatic dialogue in the play by the famous vate.

**Keywords:** Peruvian theater, César Vallejo, *Colacho hermanos*, semiology, rhythmic

**Fecha de envío:** 1/9/2022

**Fecha de aceptación:** 28/11/2022

## Introducción

En el Perú, durante las primeras décadas del siglo XX, la tendencia romántica y la postura costumbrista limitaron el quehacer teatral. No obstante, las manifestaciones poéticas europeas, alentadas por los alcances de vanguardia, empezaron a generar el desarrollo y la consolidación de modernas tendencias artísticas. De manera progresiva, las innovaciones en el tratamiento de la producción teatral implicó una transformación frente a los lineamientos tradicionales para asumir una ruptura innovadora.

Entre los años 20 hasta la década de 1940, se percibieron diversas propuestas estilísticas en el campo dramático por escritores que se destacaron en otros géneros. En Hispanoamérica, la influencia del simbolismo y el expresionismo europeo determinó el enfoque de las propuestas dramáticas. Así, se resaltó la intuición, el gusto por el espacio onírico y fantástico, la inserción de lenguajes escénicos (conversión de música, danza e iluminación), el desdoblamiento del personaje, el afán de ruptura con el mimetismo, el rechazo a los tres actos, el desarrollo lineal y la racionalidad; el interés por la tragedia y la reinterpretación de mitos clásicos, y la nacionalización de temas y mitos universales (Reverte, 2006).

Respecto al teatro peruano, el instinto de superar las estéticas románticas, realistas y costumbristas, y asimilar las tendencias expresivas extranjeras, promovió la renovación de la escena teatral. Esto determinó que lectores y espectadores se convirtiesen en entes capaces de descifrar obras no convencionales (Seda y Quiroz, 2008). En efecto, el término *vanguardia* en el teatro se considera como una expresión artística inclasificable e innovadora en el estilo y la técnica escénica. En otras palabras, se denomina vanguardia a las tendencias “que, en clara oposición

al estatus teatral mayoritario, insuflaron nuevos valores éticos, estéticos o técnicos a la práctica del teatro” (Ruiz, 2012, p. 29). En consecuencia, la búsqueda por lo moderno propuso un modelo frente a la práctica teatral decimonónica, mientras que la vanguardia supuso un quiebre mayor, una ruptura sin desintegrar las pautas de lo “tradicional”, pero atendiendo una técnica novedosa.

Entre los principales autores que proponen una renovación en la composición teatral, se encuentra César Vallejo<sup>1</sup>. Sus piezas teatrales (*Los topos*, *Lock-out*, *Entre las dos orillas corre el río*, *Colacho hermanos* y *La piedra cansada*, escritas entre 1930 y 1937) no se estrenaron en su momento, pero han subsistido y establecieron un replanteamiento estético en el texto dramático<sup>2</sup>. En tal sentido, se verifica el empleo de los elementos teatrales en el efecto del ritmo de la prosa en el diálogo de la composición dramática *Colacho hermanos* (1934)<sup>3</sup>.

La pieza teatral invita al lector a comprender una “verdad dramática” a través de situaciones crueles y farsescas realizadas por los personajes en Taque, una aldea en los Andes. Allí, los hermanos Colacho, Mordel y Acidal (“mestizos de indígena y español”), dueños de un bazar, se vinculan con la alta sociedad y las autoridades de una transnacional minera norteamericana. Luego de conseguir la exclusividad comercial, contratar peones para la mina, arrebatar las tierras a los indios, se convierten en patronos accediendo a un cargo político. Apoyados por la minera, realizan una campaña política y, tras un acto de revolución, Mordel se convierte en el presidente del Perú. Sin embargo, en un solo acto son destituidos por un golpe de Estado por un general que ordena fusilarlos, mientras una muchedumbre celebra la destitución.

### **La concepción estética teatral de César Vallejo**

Los valores estéticos sobre el teatro de Vallejo se verifican en los ejes fundamentales de su composición escrita y puesta en escena. El poeta no establece un criterio sistemático sobre el empleo del ritmo, pero sí reflexiona sobre lo estético. Esto determina una mirada consciente sobre la necesidad de replantear una pieza teatral que refleje los valores estéticos en la escritura dramática.

En su estancia por Europa, Vallejo redactó ciertas apreciaciones sobre el teatro moderno. En 1931, escribió un artículo sobre la escenificación de *El brillo de los rieles* de Kirshon en el artículo “El nuevo teatro ruso”. Describió con admiración el desarrollo formal y moderno de la puesta en escena rusa: el decorado del escenario relacionado con las intenciones de representación en un montaje con fábricas e instalaciones electromecánicas, el efecto sonoro de los motores, las

calderas y la iluminación. Así, consideró original que “el aparato de la producción” genere emoción y despierte interés en el espectador ante “un decorado verista y realista un trozo palpitante de la vida” (Vallejo, 1987 [1931], p. 432). El decorado, entonces, le resulta una revelación que anuncia ya una escenografía moderna en el teatro.

Respecto al diálogo de la obra, Vallejo confiesa que no entiende ruso, pero la sonoridad o “ritmo” lo considera “errátil y geométrico”; es decir, le resulta variable y con una forma equilibrada con los sonidos en la *performance*. “Yo, que ignoro completamente el ruso, me atengo y me contento solo con la fonética de las palabras. [...] esta sinfonía de las voces ininteligibles mezcladas a los estallidos de las máquinas me fascina y entusiasma extrañamente” (Vallejo, 1987 [1931], p. 432). En ese sentido, comprende que la sonoridad del diálogo debe ir acorde a los efectos escénicos de la representación.

En “Notas sobre una estética teatral” (1999 [1934]), Vallejo considera que las leyes del sueño se aplican a la escena por la arbitrariedad y la libertad de la acción de los personajes; es decir, la naturaleza del teatro se plantea a partir de las situaciones espontáneas, inesperadas, incoherentes, incluso contradictorias. No obstante, para que ese juego escénico se desarrolle, se debe advertir al público espectador de lo que tratará la obra. Con estas impresiones, se pretende ampliar los recursos que han limitado el teatro de su época.

Así, pues, hay que derribar esta frontera entre subjetivo y objetivo, entre lírica y épica, entre autor y obra creada. Se subjetiviza, así, la obra escénica, que debe ser obra de poeta, en la cual pueda contemplar él mismo y no solamente a través de sus personajes (Vallejo, 1999 [1934], p. 506).

Sobre la elaboración artística del diálogo en la pieza dramática, Vallejo señala lo siguiente: “deseo introducir en escena la mayor cantidad posible de vida y realidad. Solamente hay que teatralizar ese material, darle una existencia expansiva, elástica, ágil e infinita” (Vallejo, 1999 [1934], p. 509). En tal virtud, considera importante el manejo de un diálogo que congenie con una situación real, pero llevándolo al efecto dialogado que genere una intervención adecuada de los personajes. Aunque menciona que el texto teatral puede ser improvisada, considera valioso un “marco de diálogo, un límite, en profundidad y en extensión” (Vallejo, 1999 [1934], p. 511). En otros términos, el diálogo dramático debe direccionar la forma artística para aquel que va a interpretar al personaje.

## El ritmo en el diálogo

De acuerdo con Bobes (1997), el “diálogo” remite a una forma concreta de intercambio lingüístico, fija directamente el fenómeno interactivo de la comunicación y lo reviste de un valor y código social. Las relaciones entre signos verbales y no verbales condicionan el nivel de autosuficiencia, la vinculación con la situación y la direccionalidad del diálogo dramático para ser realizado por un actante dirigido a un público. Esta operación lo convierte en una forma literaria diferente a otras manifestaciones dialógicas de lo lingüístico estándar (Bobes, 1992). Así, el diálogo en el discurso dramático constituye un elemento vital para la construcción expresiva de los personajes en la ficción teatral. Si bien toda forma dialogada no proporciona necesariamente una marca dramática, el discurso prescinde de dicha dramaticidad al incorporar un recurso literario (Bobes, 1997).

No obstante, el diálogo denota elementos rítmicos. En el diálogo escrito en prosa, el timbre, la cantidad, el esquema tonal, el grupo acentual, el grupo fónico o la oración y el ritmo de pensamiento determina un esquema cuyo valor estilístico integra una expresión y contenido (Paraíso, 1976). Al respecto, se considera la existencia de 1) un ritmo lingüístico (reiteración de las unidades lingüísticas), 2) un ritmo tonal (reiteración de tensiones y distensiones de esquemas melódicos), y 3) un ritmo de pensamiento (reiteración de elementos semánticos). De ese modo, se podrá entender el manejo de la prosa dialogada relacionada con la presentación artística del texto dramático.

## El ritmo de pensamiento en *Colacho hermanos*

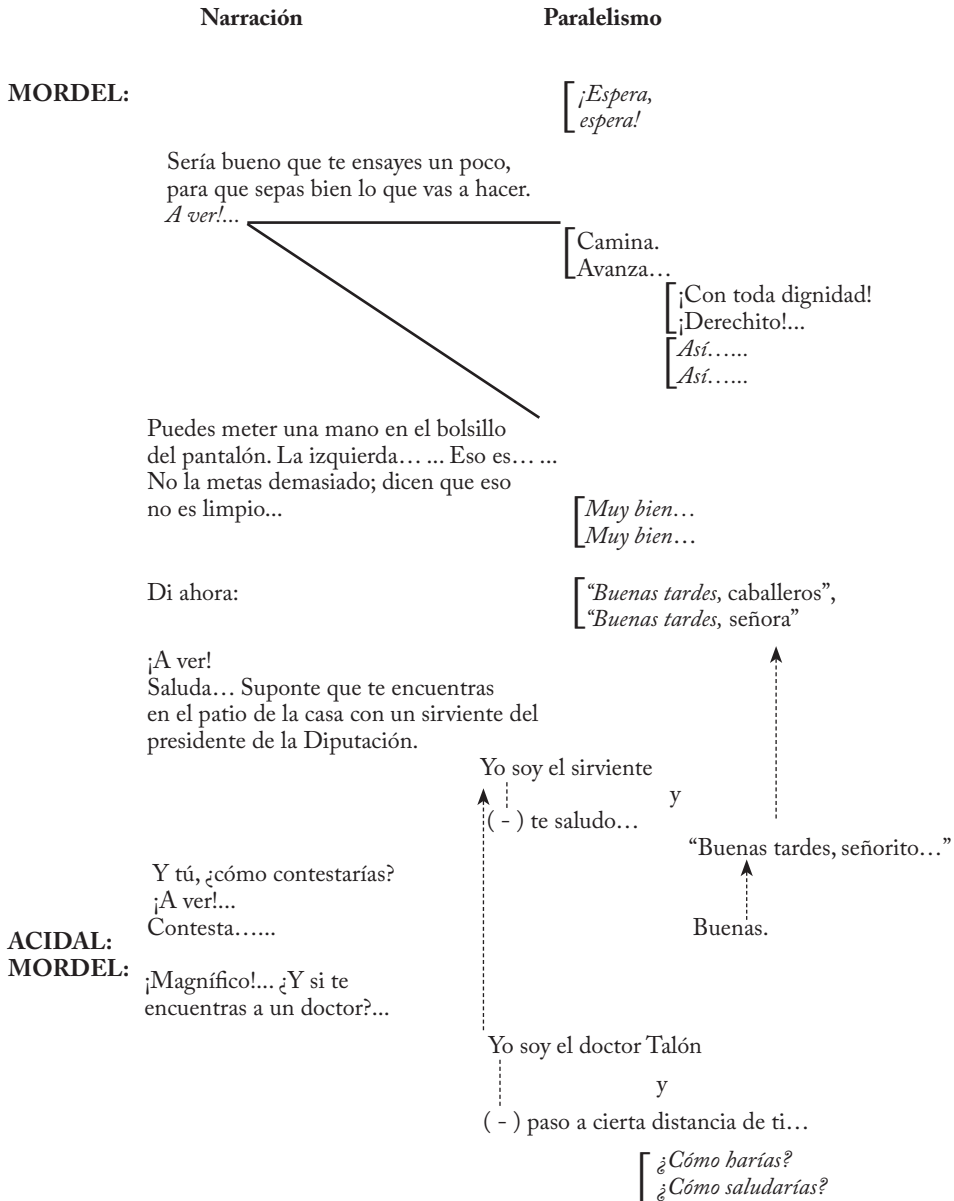
Conforme con Paraíso (1976), cada tipo de prosa presenta diversos elementos rítmicos de expresión y contenido. Si bien el diálogo en el teatro emplea un enfoque narrativo, hay una “prosa dialogada artística” como se refleja en *Colacho hermanos*. Para ello, se planteará un análisis del ritmo de pensamiento, el cual busca “la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos motivados por representaciones psíquicas recurrentes” (Paraíso, 1976, p. 42). Este recurso metalingüístico recurre a una estructura a partir de un fragmento dialógico de la pieza teatral donde se percibe, en el tono narrativo, una labor artística del diálogo.

### a. Fragmento del cuadro primero del acto I

El personaje Mordel insiste a su hermano Acidal a asistir al almuerzo del alcalde para aprovechar la oportunidad de vincularse con las autoridades. Lo alienta para que se comporte adecuadamente conforme a códigos de conducta.

A continuación, se presenta el esquema rítmico sin las acotaciones ni las didascalias para visualizar el registro del ritmo como factor elemental en la elaboración creativa, obteniendo el efecto de cortes intempestivos que exige cambios repentinos de ideas en el interlocutor:

**Figura 1**  
*Esquema rítmico*



**ACIDAL:** ¡Adiós, señor doctor!...

**MORDEL:**

[ ¡Inmenso! [sinonimia]  
¡Formidable!

¿Te duele todavía el cuello duro?

**ACIDAL:** ¡Es el garrote! ¡Pero prefiero el cuello duro al badilejo!

**MORDEL:** ¡O a tener que ir en prisión! ¡Hasta ahora!

[ ¡Bien, hermanito!  
¡Bien!

¡Dios te mire con ojos de misericordia  
en la comida!...

[ ¡Bueno,  
bonito, [sinonimia]  
barato!...

¡Pañuelos casi de seda!

¡Sardinas de dos cabezas!...

¡Manteca! ¡Píldoras

*para el dolor de muela,  
para la pena,  
para las almorranas,  
y [enumeración]*

*para el mal del sueño!...*

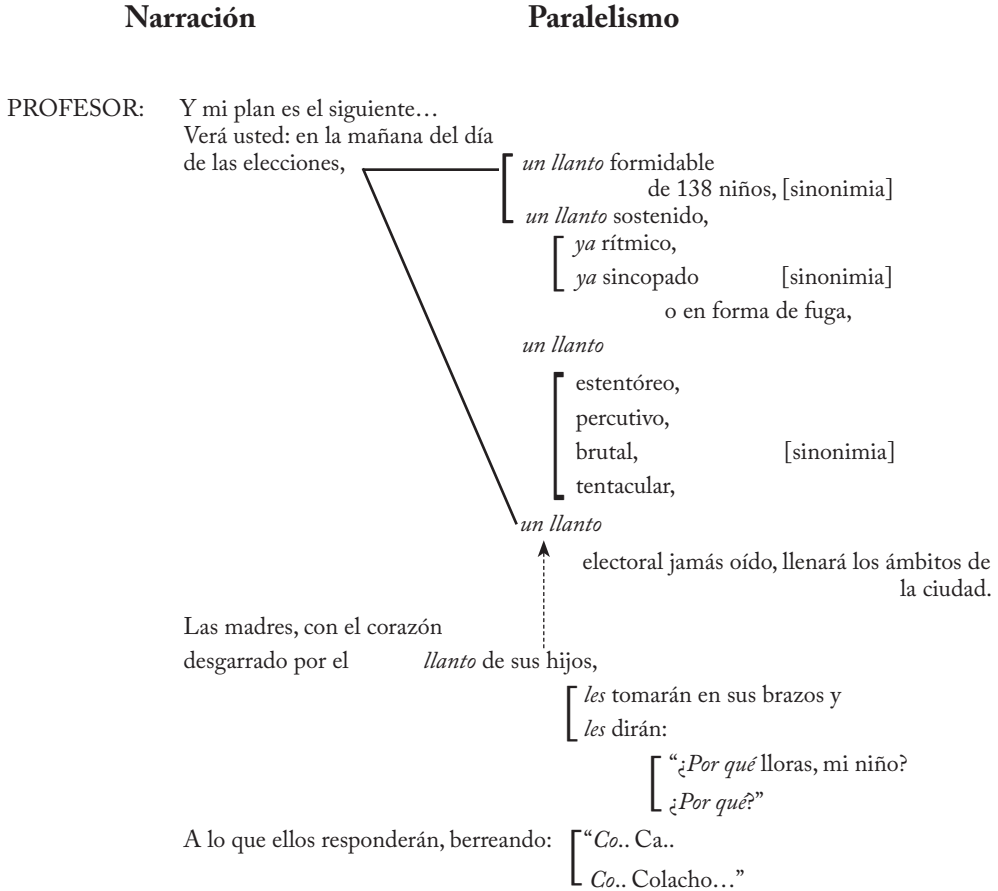
La intervención directa de Mordel revela el ánimo de orientar a Acidal para aparentar una conducta de alta sociedad. Las repeticiones estructurales reflejan el énfasis del comportamiento mediante los gestos y términos que emplean las autoridades. Luego, Mordel continúa con la venta en la tienda, y emplea en su discurso la frecuencia repetitiva de sinonimia y enumeración para comercializar sus productos.

## b. Fragmento del cuadro tercero del acto II

Don Isidoro, el profesor, se encuentra con Acidal. Han pasado 10 años y el hermano Colacho postula a las elecciones nacionales como diputado. El profesor le comunica al candidato que el pueblo de Taque no lo apoyará con el voto, porque lo consideran un comerciante y lacayo de los norteamericanos. No obstante, piensa utilizar artimañas como el llanto de los niños para cambiar el voto a favor.

A continuación, mostramos el diálogo escogido para visualizar la reiteración de elementos similares que genera un ritmo de pensamiento paralelístico sinonímico.

**Figura 2**  
*Reiteración de elementos similares*



La predominancia del ritmo paralelístico por encima de la estructura narrativa en este segmento anula el desarrollo lineal de la acción; en otros términos, la retarda por medio de describir al detalle el tipo de llanto de los niños y el accionar de las madres. Asimismo, establece una serie de simetrías sinonímicas que producen un efecto rítmico en la intervención del diálogo.

### c. Fragmento del cuadro quinto del acto III

Mordel se convierte en el presidente y, para mantener su postura de autoridad, ensaya su comportamiento con sus demás acompañantes (Trozo y Llave). En el siguiente fragmento, se muestra la conversación farsesca que crea Mordel con Trozo como el presidente del Congreso.

**Figura 3**  
*Conversación farsesca*

**Narración**

**Paralelismo**

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO:

La culpa, en realidad, es mía.

Usted no quiso apoyarlos en las elecciones

y yo me empeñé en darles a cada uno

[ un gobernador [enumeración]  
y fondos para  
los gastos electorales.

Pero, excelentísimo, señor, yo nunca supuse

que, un día, se volvieran contra el régimen

que les hizo elegir, para hablar

[ de “honradez”,  
de “erario público” [enumeración]  
y otras zarandajas.

EL PRESIDENTE:

General, ¿qué opina usted de una pequeña temporada,

de unos seis meses, para Ugarte y Chumpitaz,

en la Isla de los Cóndores?

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO:

Como usted disponga, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE:

Arreglado, general. Ahora mismo

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO:

El mal ejemplo cunde. Mañana,

otros diputados se creerán

también autorizados a hablar

[ de “libertad”  
y [enumeración]  
de “democracia”.

A diferencia de los anteriores fragmentos, no se encuentra un paralelismo sinonímico, sino uno basado en la enumeración. Esto genera una exposición ágil de las ideas en el discurso de los personajes.



## Conclusiones

El presente trabajo analizó una parte del proceso poético del teatro de Vallejo: se ha revisado el efecto del ritmo en el diálogo de *Colacho hermanos*. Los fragmentos del texto dramático reflejan el enfoque innovador del planteamiento estético. Asimismo, se detectó el empleo del ritmo de pensamiento en los elementos repetitivos, paralelismos sinonímicos que acentúan la vivacidad del diálogo. En otros términos, el dramaturgo-poeta no resalta los elementos retóricos ni las figuras literarias, ya que puede producir monotonía y un efecto de desorientación de la problemática social que plantea. Finalmente, la composición semiológica y la presencia del ritmo en *Colacho hermanos* revela una propuesta ajena a los modelos dramatúrgicos de su época, al establecer una búsqueda de liberación poética en el quehacer teatral, un impulso vanguardista que empieza a desarrollarse en el primer tercio del siglo XX.

## Notas

- 1 La mayoría de los estudios críticos se han centrado en los aspectos ideológicos (Ballón, 1998) y la problemática social en el espacio andino (Reverte, 2010; Yangali, 2018; Vélez, 2019).
- 2 Del 5 de abril al 5 de mayo del 2019 se representó *Colacho hermanos* a cargo de la Compañía de Arte Dramático (CAD), dirigido por Roberto Vigo con la asistencia de Diana Chávez en la Asociación Campo Abierto en Miraflores (Pacheco, 2019).
- 3 Se empleó la versión de la pieza dramática de Vallejo publicada en el quinto tomo de la *Antología del teatro peruano* (2002).

## Referencias bibliográficas

- Ballón, E. (1988). El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: *Colacho hermanos o Presidente de América*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455.
- Bobes, M. (1992). *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*. Gredos.
- Bobes, M. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco/Libros.
- Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel.
- Paraíso, I. (1976). *Teoría del ritmo de la prosa*. Planeta.
- Pacheco, E. (5 de mayo de 2019). *Crítica: Colacho hermanos o Presidentes de América*. Oficio Crítico. <http://eloficiocritico.blogspot.com/2019/05/critica-cola-cho-hermanos-o-presidentes.html>

- Reverte, C. (2006). *Teatro y vanguardia en Hispanoamérica*. Iberoamericana.
- Reverte, C. (2010). El conflicto entre individuo, familia y colectividad en el teatro de César Vallejo. *Arrabal*, 259-272.
- Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. (2.<sup>a</sup> ed.). Artezblai.
- Seda, L. y Quiroz, R. (Eds.). (2008). *Travesías trifontes. El teatro de vanguardia en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Silva-Santisteban, R. (2002). *Antología general del teatro peruano*. Tomo V: Teatro republicano. Siglo XX-1. Banco Continental y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (1987). El nuevo teatro ruso [1931]. En J. Puccinelli (recop.), *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Fuente de Cultura Peruana.
- Vallejo, C. (1999). Notas sobre una nueva estética teatral [1934]. En R. Silva-Santisteban y C. Moreano (eds.), *Teatro completo*. Tomo I. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vélez, J. (2019). Del indigenismo a la farsa teatral: *El tungsteno* y *Colacho hermanos*. *Espergesia*, 6(1), 19-41. <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.v6i1.987>
- Yangali, J. (2018). Mímesis colonial y mítica en *Colacho hermanos* o *Presidentes de América* de César Vallejo. *Revista de Artes y Letras de Costa Rica*, 42(2), 279-292.



## **Bibliografía mínima para el estudio de *La señorita de Tacna* (1981) de Mario Vargas Llosa. Panorama analítico del estado de la cuestión**

*Minimum bibliography for the study of La señorita de Tacna (1981) by Mario Vargas Llosa. Analytical overview of the literature review*

**Daniel Orellano Miranda**

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

daniel.orellano@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-6085-7450

### **Resumen**

En este trabajo, centrado en la recepción crítica de *La señorita de Tacna* (1981), nos planteamos dos objetivos. El primero es analizar, desde un enfoque panorámico, el desarrollo histórico y conceptual de los aportes más trascendentales sobre esta obra; para ello, proponemos dividirlos en tres periodos, que abarcan desde la publicación de la obra teatral hasta la actualidad. Nuestro segundo objetivo es presentar un listado exhaustivo de referencias de la bibliografía crítica sobre la obra teatral, con lo cual buscamos constituir una bibliografía mínima indispensable para cualquier investigador interesado en la obra del escritor peruano. Finalmente, este trabajo nos ha permitido: a) visualizar los géneros críticos recurrentes de dichas investigaciones, b) proponer una periodización de la crítica, y c) brindar un panorama más claro para el desarrollo de nuevas lecturas que se interesen por aquellos aspectos que aún no han sido tratados.

**Palabras clave:** *La señorita de Tacna*, Mario Vargas Llosa, literatura peruana, teatro peruano, bibliografía

### **Abstract**

In this paper focused on the critical reception of *La señorita de Tacna* (1981), we set two objectives, the first is to analyze, from a panoramic approach, the historical and conceptual development of the most transcendental contributions to this work; for this, we propose to divide them into three periods, from the publication of the play to the present. On the other hand, our second objective is to present an exhaustive list of references of the critical bibliography on the play, whereby we seek to constitute a minimum indispensable bibliography for any researcher interested in the work of the Peruvian writer. Finally, this paper has allowed us to: a) visualize the recurrent critical

genres of these investigations, b) propose a periodization of criticism, and c) provide a clearer overview for the development of new readings that are interested in those aspects that have not yet been covered.

**Keywords:** *La señorita de Tacna*, Mario Vargas Llosa, Peruvian literature, Peruvian theatre, Bibliography

**Fecha de envío:** 5/9/2022

**Fecha de aceptación:** 2/12/2022

## Introducción

Hay dos motivos por los que consideramos conveniente realizar este trabajo sobre la recepción crítica de *La señorita de Tacna*. La razón principal es que no podría llevarse a cabo ningún estudio riguroso sobre esta obra sin antes revisar, por lo menos, una antología crítica al respecto, y con mayor razón en casos como el de Mario Vargas Llosa, cuya bibliografía secundaria es ciertamente amplia, pero no inconmensurable. Es más, si tomamos en cuenta que han pasado 41 años desde que su obra de teatro fue publicada, tendríamos que decir que el estado de la cuestión es más bien moderado. La otra razón es que este breve balance bibliográfico ayudará a identificar temas y géneros críticos recurrentes en los estudios vargasllosianos, lo cual, a su vez, podría favorecer al surgimiento de investigaciones con enfoques diferentes, que además de ser novedosas sumen en este arduo esfuerzo por desentrañar y comprender esta sugestiva obra del escritor peruano.

Lamentamos tener que pasar directamente al análisis y prescindir de toda presentación sobre la vida y obra teatral de Mario Vargas Llosa; también, desatenderemos aspectos de carácter social, histórico y cultural, que son siempre relevantes para comprender la obra de cualquier autor; sin embargo, por cuestiones de espacio hemos dado prioridad a lo más interesante de nuestra propuesta; es decir, al análisis panorámico del estado de la cuestión, pero, sobre todo, al listado bibliográfico que consignamos al final.

Es en ese espacio de este trabajo en donde, además de los textos citados, consignamos ediciones y traducciones de la obra, así como libros de teoría teatral e historia literaria peruana y latinoamericana publicados desde 1981 hasta la actualidad —con dos excepciones: Nelson (1958) y Abel (1963)—, los cuales tratan temas relacionados con la obra teatral vargasllosiana, aunque aludan o no a ella. No obstante, hemos excluido cualquier apunte al respecto, puesto que aquello bien podría ser tema de otras investigaciones. Hecha esta salvedad, pasamos al análisis del primer periodo de la recepción crítica de la obra en cuestión.

### 1. Los años 80: el despertar de la crítica teatral vargasllosiana

Como suele suceder, el género que abre, por un lado, la curiosidad al lector o espectador (ya que esta es una obra de teatro), y, por otro lado, el camino a la reflexión crítica es la reseña. Existen dos casos: la reseña a la obra escrita —publicada, en la mayoría de los casos, en revistas especializadas— y a la representación de esta, que se publica en medios de difusión como los diarios.

Si bien este segundo caso es el que, aparentemente, compete menos a los estudios literarios, sirve para contribuir a una historicidad de puestas en escena de la obra. Es aquí en donde tenemos la contribución del diario peruano *Expreso* con el trabajo de Rodríguez (1983), y los aportes del *New York Times* (Lacayo, 1983; Mitgang, 1983; Goodman, 1987) y *The Washington Post* (Montgomery, 2014; Wren, 2014)<sup>1</sup>.

Con respecto a la reseña de la obra escrita, el idioma privilegiado es el español, y el medio, las revistas académicas, sea cual fuere el idioma: Del Cañizo (1981), MacAdam (1982), Álvarez (1982), McMurray (1982) o Castañeda (1990). Sin embargo, no podemos dejar de lado los aportes de Bojunga (1981), que escribió en portugués; Rabey (1992), en inglés; y Frías (1981), que publica para la revista peruana *Caretas*, enfocada en temas de actualidad y reportajes.

Es importante resaltar que el único trabajo de este género que brinda una apreciación negativa de *La señorita de Tacna* es el de Del Cañizo (1981):

esta obra de teatro recién estrenada en Buenos Aires y publicada en España en abril del 81, obra decididamente menor, casi mínima, no puede empañar [...]. Y entonces aparece, como de puntillas, sin ningún alarde publicitario (¡qué contraste con el lanzamiento de la reciente novela de García Márquez!), esta señorita de Tacna que sobre las tablas del escenario vive ante nosotros una historia de una sencillez que raya en lo banal. [...] el mostrarnos unos hechos del pasado y cómo un escritor va inspirándose

en ellos no es suficiente para dar a la obra interés, garra, pasión, maestría, estilo..., todo aquello que rezuman las obras maestras de Mario Vargas Llosa (p. 42).

Resulta interesante cómo a esta querella que peca de subjetiva se le suman — aunque sin citar o aludir al texto anterior— dos artículos de Pérez (1984 y 1986). En estos, el crítico trata de desbaratar poéticamente el texto para demostrar, mediante citas textuales, que no existe cohesión ni coherencia entre narrador, personajes y trama. La diferencia sustancial entre los textos de Pérez y Del Cañizo descansa en la extensión del trabajo que lo distancia, al menos en ese aspecto, de la reseña. Consideramos que estos no contribuyen a la difusión ni a la apertura de líneas de investigación, ni tampoco toman en cuenta a la bibliografía crítica sobre la obra que tanto les disgusta. Prueba de esto es la ausencia de un listado bibliográfico al final de su texto, ya que demuestran que, para ellos, lo único que se requiere para opinar “académicamente” de un texto es la bibliografía primaria.

Por otro lado, el crítico literario que despierta la crítica teatral vargasllosiana es José Miguel Oviedo. Es el pionero en construir el camino de la rigurosidad a la hora de estudiar al escritor peruano. Prueba de esto son sus publicaciones tan cercanas a la fecha de publicación de la obra en cuestión: el artículo “Vargas Llosa: de *La tía Julia* a *La señorita de Tacna*”, de 1981; el libro originalmente publicado en 1970, y, posteriormente, revisado y aumentado *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, de 1982; y la entrevista que le realizó al nobel peruano en 1983. Que nosotros aludamos tan brevemente a este crítico no hace justicia a lo mucho que publicó sobre la literatura peruana e hispanoamericana; sin embargo, nos permite comprender por qué se le considera el primer crítico de Mario Vargas Llosa.

En este sendero construido por el crítico literario peruano, transitan artículos que van desde reflexiones que proponen un análisis e interpretación, una relación intertextual entre sus obras anteriores y posteriores, propuestas de poética teatral, la representación del personaje femenino, la metaliteratura, entre otros. Es importante mencionar que el medio académico que más dio espacio a dichas reflexiones —al menos en este periodo de auge del artículo— es *Latin American Theatre Review*. En menor medida, pero con aportes significativos, tenemos los estudios publicados en *Hispania*, *Cuadernos Americanos* e *Hispanic Review*.

Nos gustaría resaltar los aportes, durante este periodo y género, de Dauster (1985, 1990), Boschetto (1986a, 1986b), Rivera-Rodas (1986, 1989, 1992) y

Standish (1988, 1993). Esta alusión no va en detrimento de los aportes de los demás críticos consignados en la bibliografía<sup>2</sup>, sino que pretende mostrar un interés constante sobre la obra de teatro vargasllosiana.

La gran mayoría de estos aportes están escritos en español y así seguirá siendo con el pasar de los años. Sin embargo, existe un caso excepcional: las tesis de doctorado publicadas en universidades estadounidenses por Castañeda (1987), Rodríguez (1989) y McCoy (1994). Estos trabajos de largo aliento demuestran un considerable interés en la obra teatral de Mario Vargas Llosa. Es cierto que tienen un enfoque amplio, por lo que no tratan a un solo objeto literario, pero esto no va en perjuicio de la calidad del trabajo, sino que nos permite notar que en el esfuerzo de llegar a un público mayor —como es el caso de Castañeda (1990) y McCoy (1995)— publican artículos académicos en donde tratan temas investigados en sus tesis. Esto, como veremos en el tercer periodo, sucederá en el ámbito hispano con artículos y libros sobre el teatro vargasllosiano que son fruto de tesis.

Para finalizar este periodo, no podemos evitar mencionar que se desarrollaron los géneros de la entrevista (Espinoza, 1986), el libro (Castro-Klarén, 1990; Rivera-Rodas, 1992), historia literaria (Bravo-Elizondo, 1982, Luchting, 1982), y bibliografía crítica (Shaw y Martin, 1984; McCoy, 1995). Tan variados, pero todos con el mismo objeto de estudio: la obra teatral de Vargas Llosa y, específicamente, *La señorita de Tacna*.

Nos detendremos un momento en el aporte de McCoy (1995), el cual consistió en proponer una bibliografía crítica sobre la obra de Mario Vargas Llosa y sobre todo de las obras de teatro de los años 80: *La señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* y, por último, *La Chunga*; así como dar cuenta del año, la organización encargada de la representación y el país en donde se presentan estas tres obras teatrales. No obstante, en el realizar de su empresa comete dos errores. El primero consiste en dar cuenta de la obra de “Daniel, L. A. ‘Vargas Llosa and the Theater’. *Hispania* 66.4 (1983): 619”, ya que ni el artículo se encuentra en dicho volumen, ni en ninguno de dicho año, ni en todos los números de la revista. Asimismo, alude a una entrevista aparentemente escrita que le realizaría José Miguel Oviedo a Mario Vargas Llosa en 1985; sin embargo, no hemos podido encontrar en ninguna base de datos o plataforma la ubicación de dicho texto. Tenemos la suposición de que quizás la entrevista que realiza Oviedo en 1983 se haya, posteriormente, transcrito y publicado, aunque no encontremos evidencia de esto ni lo hemos podido constatar pese a nuestros intentos.



## 2. Mario Vargas Llosa: un dramaturgo consolidado para la academia

Antes de comenzar consideramos necesario resaltar que este trabajo no suprime al lector la revisión de los textos consignados, ni quiere ser un trabajo totalizador, sino, más bien, pretende ser una guía sistemática de la bibliografía crítica en torno a la obra literaria en cuestión. Ahora bien, tomemos en cuenta que, para este segundo periodo, ya han transcurrido aproximadamente 15 años de la publicación de la obra, por lo que ya se puede notar cierta tendencia a un género y ciertas temáticas, los cuales intentaremos dilucidar. Veamos.

Para este periodo, las secciones de libros (Rosenberg, 1994; Reverte 1998; Azúa, 2001; Rojas, 2008) son lo que más abundan. Lo que denota un mayor interés por parte de la academia de realizar proyectos grandes en los que se reúnen a especialistas de la obra vargasllosiana para publicar un libro que trate los diversos momentos, géneros y problemáticas que la obra del escritor posee, ya sea en su narrativa, ensayo o teatro.

En segundo lugar, tenemos los artículos de revistas académicas (Cusato, 2000; Ángeles, 2003; Escudero-Alie, 2001, 2008). Es en este grupo en donde tanto Cusato como Escudero-Alie publican estudios previos a sus publicaciones de mayor dimensión, como veremos años después. En tercer lugar, tenemos los libros de Zapata (2006) y Cusato (2007). Y, por último, pero no menos importante, tenemos el libro de Balta (2001). Este es el primer libro publicado en el Perú que le dedica un espacio importante, aunque breve, en tanto datos histórico-literarios de la obra teatral de Vargas Llosa.

## 3. Siglo XXI: de los medios digitales al retorno del trabajo de largo aliento

En aras de la difusión de la biografía, obra literaria, bibliografía crítica, distinciones y cronología de Mario Vargas Llosa, Rosario de Bedoya (2005) se encarga de crear la página web oficial *Mario Vargas Llosa*. Si bien esta plataforma virtual reúne la bibliografía sobre el autor ordenada desde 1956 hasta 2007, posee errores de referencia, como sucede con el artículo de Magnarelli (1986) “Mario Vargas Llosa’s *La señorita de Tacna*: Autobiography and/as theater”, el cual consigna con una fecha errada (1985), o carece de un sistema de citación que proponga un orden al dar cuenta de los artículos, capítulos de libros o revistas, libros, entrevistas, etc. Sin embargo, por el afán de englobar tantos años de producción de conocimiento sobre la obra del autor, esta plataforma no deja de ser pertinente para la consulta.

Otro ejemplo de una producción recopilatoria exhaustiva es el del proyecto de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (2013), el cual nos presenta de manera

ordenada y específica aspectos tan esenciales como título, autor, fuente y descriptores (que vendría a ser lo que conocemos como “palabras clave”) de diversas publicaciones sobre las obras del escritor peruano. Con estos dos aportes que mencionamos culmina el género bibliográfico, por lo que consideramos que es más que necesario la contribución al conocimiento con este tipo de trabajos, cuestión que pretendemos hacer.

Además, este periodo produjo artículos (García, 2007; Rojas, 2008<sup>3</sup>; Fernández, 2009; Segade, 2011; Peirano, 2013), un diccionario (Young y Cisneros, 2011), y un libro (Bottin, 2016) en el que Ana Godoy da cuenta del papel determinante que juegan, en el teatro vargasllosiano, los sueños, las mentiras, los cuentos y los personajes femeninos. Y también, una publicación periódica (Batalla, 2001) en *El Comercio*, que es una remembranza por los 30 años de la primera puesta en escena de *La señorita de Tacna*.

Ahora bien, en este periodo destacan lo que mencionamos en el anterior: los trabajos de largo aliento. Tenemos las tesis doctorales de Escudero-Alie (2010) y de Guichot (2012), las cuales son fruto de sus investigaciones sobre la obra teatral vargasllosiana realizadas en una universidad estadounidense y una española, respectivamente. La primera de las investigadoras culmina su labor investigativa sobre el teatro de nuestro autor un año después, es decir, en el 2011, con un artículo sobre *La Chunga*. En este año, como una competición de atletismo, le cede la posta a Guichot para que lidere la carrera con sus investigaciones sobre el teatro vargasllosiano. Prueba de ello son los libros (2011a, 2016) y los artículos académicos (2011b, 2013). Asimismo, en 2017, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú), la investigadora Tuesta sustenta la tesis para obtener el grado de magíster con su trabajo *Lo femenino en la obra dramática (1981-1986) de Mario Vargas Llosa*.

Para finalizar queremos mencionar que el trabajo más reciente que tenemos con signado es el artículo de Otero (2019) que reflexiona sobre la conexión entre la biografía del escritor peruano y sus obras de ficción —específicamente, la de *La señorita de Tacna*—, para dar cuenta de que eso puede interpretarse, metafóricamente, como la resurrección del autor. Como el mismo autor del texto lo menciona, esto “no es otra cosa que un ejercicio meramente especulativo” (Otero, 2019, p. 5).

## Conclusión

A modo de conclusión general para la sistematización de la bibliografía crítica, podemos destacar al artículo académico y a la tesis de posgrado, así como el fruto

de estos (artículos y libros), como los géneros que han aportado significativamente al estudio de la obra. Sin embargo, resultaría falta de rigurosidad no tomar en cuenta los demás trabajos de los géneros de la reseña, historia, bibliografía, libro y plataforma en red para una investigación académica que tenga a *La señorita de Tacna* como su objeto de estudio, sea cual fuere su enfoque o finalidad: desde crear una edición crítica hasta escribir un artículo sobre la historia de la traducción editorial de la obra, por dar dos ejemplos del vasto universo de posibilidades investigativas.

A continuación, en las notas, consignamos las notas de pie de página (1, 2 y 3) y los textos (4, 5 y 6) que también forman parte de la bibliografía mínima que proponemos para el estudio de la obra dramática en cuestión. Estos últimos se encuentran en el apartado de textos complementarios.

### Notas

- 1 Si bien los textos del *The Washington Post* no cumplen con el criterio temporal de este periodo, resulta importante mencionarlos para notificar que sí existieron posteriores representaciones y, por ende, una apreciación distinta de la obra.
- 2 Como los de Albertocchi (1982), Frechilla (1983), Majcherek (1984), Mierzyńska y Samsel, (1984), Magnarelli (1986), Rabbell (1986), Rosser (1986), Feal (1987), Monleón (1988), Montañez (1988), Santos (1988), Gladieu (1989), y Gerdes y Holzapfel (1990).
- 3 Este, a diferencia de los demás artículos, forma parte del *Perú en el espejo de Vargas Llosa* (2008).
- 4 Teoría teatral: Abel (1963), Abuín (1997), Elam (1993), Esslin (1976), Fortier (1997), Hornby (1986), Nelson (1958), Pavis (1998, 2006), Ryngaert (2002), Ubersfeld (2002), Villegas (1991) y Waugh (2009).
- 5 Historia literaria latinoamericana y peruana: Balderston, González y López (2004), Castro y Ángeles (1999), García-Bedoya (1990), Higgings (1987), Mego (2016) y Toro (1990).
- 6 Ediciones y traducciones de *La señorita de Tacna* (1981): Vargas (1981, 1990, 1991, 2001, 2005).

### Referencias bibliográficas

Albertocchi, G. (1982). L' 'avventura' brasiliana di Mario Vargas Llosa. *Il Ponte: Rivista Mensile de Política e Letteratura Fondata Da Piero Calamandrei*, 38(4), 401-405.

- Álvarez, A. (1982). Mario Vargas Llosa: *La señorita de Tacna*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 379, 203-205.
- Ángeles, R. (2003). La verdad de las mentiras en el teatro de Mario Vargas Llosa. *Quehacer*, 140, 112-117.
- Arts & Humanities Subject A - Biblioteca Tomás Navarro Tomás*. (1 de mayo de 2013). Yumpu. <https://www.yumpu.com/it/document/view/13835788/arts-humanities-subject-a-biblioteca-tomas-navarro-tomas>
- Azúa, E. (2001). El teatro de Vargas Llosa: suma de una teoría literaria. En R. Forgues (ed.), *Mario Vargas Llosa: escritor, ensayista, ciudadano y político* (pp. 569-586). Minerva.
- Balta, A. (2001). *Historia general del teatro en el Perú*. Universidad de San Martín de Porres.
- Batalla, C. (1 de diciembre de 2011). 'La señorita de Tacna' triunfó en Lima. *El Comercio*. <https://archivo.elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2011/12/la-seniorita-de-tacna-triunfo-e>
- Bojunga, C. (1981). Os fantasmas de Vargas Llosa libres na arena. *Veja*, 688, 84-92.
- Boschetto, S. (1986a). Metaliterature and the representation of writing in Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*. *Discurso Literario*, 3(2), 337-347.
- Boschetto, S. (1986b). On the margins of self-conscious discourse: Reading and writing as conversation in Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*. En E. Rivers (ed.), *Things done with words: Speech acts in Hispanic drama* (pp. 127-145). Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- Bottin, B. (Ed.). (2016). *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*. Fundamentos.
- Bravo-Elizondo, P. (1982). Teatro latinoamericano 1981: un recuento. *Inti*, 15, 41-44. <https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/23284985?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=teatro+mario+vargas+llosa&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dteatro%2Bmario%2Bvargas%2Bllosa%26acc%3Don%26wc%3Don%26fc%3Doff%26group%3Dnone&>
- Carlson, M. (2006). *Speaking in tongues: Languages at play in the theatre*. University of Michigan Press.
- Castañeda, B. (1987). *Mario Vargas Llosa: crítico, novelista y dramaturgo*. [Tesis doctoral inédita, Universidad de Wisconsin-Madison].
- Castaneda, B. (1990). Mario Vargas Llosa: el novelista como crítico. *Hispanic Review*, 58(3), 347. <https://doi.org/10.2307/473811>

- Castro-Klarén, S. (1990). *Understanding Mario Vargas Llosa*. University of South Carolina Press.
- Cusato, A. (2000). *La Señorita de Tacna* ovvero la vocazione narrativa di Mario Vargas Llosa. *Cultura Latinoamericana. Annali dell'Istituto di Studi Latinoamericani*, 1-2, 113-127.
- Cusato, A. (2007). *El teatro de Mario Vargas Llosa*. Andrea Lippolis.
- Dauster, F. (1985). Vargas Llosa y el teatro como mentira. *Mester*, 14(2), 89-94.
- Dauster, F. (1990). Bridging the quantum gap: Considerations on the novelist as playwright. *Latin American Theatre Review*, 24(1), 17-28.
- De Bedoya, R. (2005). *Mario Vargas Llosa*. <http://www.mvargasllosa.com/>
- Del Cañizo, J. (1981). Notas de Lectura. *El Ciervo*, 30(365-366), 42-43. <https://www.jstor.org/stable/40811858>
- Escudero-Alie, M. (2001). Las últimas obras de teatro de Mario Vargas Llosa. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero19/varreat.html>
- Escudero-Alie, M. (2008). Poética de la nostalgia en *Tío Vania* (1899) de Antón Chéjov, *La señorita de Tacna* (1981) y *El loco de los balcones* (1993) de Mario Vargas Llosa. *Especulo: Revista de Estudios Literarios*. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/nostalgia.html>
- Escudero-Alie, M. (2010). *La estructura temporal en el teatro de Mario Vargas Llosa*. [Tesis doctoral, Universidad de Georgetown]. <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553244/lunaEscuderoAlieMariaElvira.pdf>
- Escudero-Alie, M. (2011). Erotismo, metaficción y memoria en “La Chunga” (1986), de Mario Vargas Llosa. *Sincronía*, Spring. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/lunaescuderospring2011.htm>
- Espinoza, C. (1986). ‘Para mí, el teatro es una ascesis, una cura de adelgazamiento’: Entrevista a Mario Vargas Llosa. *Latin American Theatre Review*, 20(1), 57-60.
- Eyring, J. (1988). Vargas Llosa’s *Kathie y el hipopótamo*: The theatre as a self-conscious deception. *Hispania*, 71(2), 254-261.
- Feal, R. (1987). La ficción como tema: la trilogía dramática de Mario Vargas Llosa. *Texto Crítico*, 13(36-37), 137-145.
- Fernández, G. (2009). Mario Vargas Llosa, la creación y la crítica. *América sin Nombre*, 13-14, 183-191.
- Frechilla, E. (1983). La obra teatral de Vargas Llosa. *Archivum*, 33, 383-390.
- Frías, E. (abril, 1981). Comenta la obra teatral de Mario Vargas Llosa, sumario: próxima a presentarse en Buenos Aires. *Caretas*, 645, 84-85.

- Garavito, L. (1982). *La señorita de Tacna*. *Latin American Theatre Review*, 16(1), 3-14.
- García, M. (2007). Mario Vargas Llosa habla sobre su teatro. *Latin American Theatre Review*, 40(2), 127-133.
- Gerdes, D., Holzapfel, T. (1990). Melodrama and reality in the plays of Mario Vargas Llosa. *Latin American Theatre Review*, 24(1), 17-28.
- Gladieu, M. (1989). *Mario Vargas Llosa (Classiques pour demain)*. L'Harmattan.
- Golluscio, E. (1984). Los cuentos de La señorita de Tacna. *Latin American Theatre Review*, 18(1), 35-43.
- Goodman, W. (17 de agosto de 1987). Stage: 'Señorita de Tacna' at Public. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1987/08/17/theater/stage-senorita-de-tacna-at-public.html>
- Guerra, J. (1981). Notas sobre *La señorita de Tacna*. *Hueso Húmero*, 8, 125-129.
- Guichot, E. (2011a). *La dramaturgia de Mario Vargas Llosa: contra la violencia de los años ochenta, la imaginación a escena*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Guichot, E. (2011b). El teatro vargasllosiano de los ochenta: la mujer entre la tinta y la sangre. *Revista Chilena de Literatura*, 80, 29-50.
- Guichot, E. (2012). *La obra dramática de Mario Vargas Llosa*. [Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=141128>
- Guichot, E. (2013). Contar desde cero: La literatura oral como matriz. *Inti*, 77/78, 285-288. <https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/24583483?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=teatro+mario+vargas+llosa&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dteatro%2Bmario%2Bvargas%2Bllosa%26acc%3Don%26wc%3Don%26fc%3Doff%26group%3Dnone&>
- Guichot, E. (2016). *Vargas Llosa en escena. El teatro en la didáctica de la ficción*. Síntesis. La primera obra teatral de Mario Vargas Llosa. (mayo de 1981). *Oiga*, 27, 52-56.
- Lacayo, R. (22 de mayo de 1983). A Latin American vision comes to The New York Stage. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1983/05/22/theater/a-latin-american-vision-comes-to-the-new-york-stage.html?searchResultPosition=10>
- Lavenia, V. (2003). El teatro de Mario Vargas Llosa: 'El loco de los balcones'. *Rassegna Iberistica*, 78, 105-111.
- Luchting, W. (1982). The usual and some better shows: Peruvian theatre in 1981. *Latin American Theatre Review*, 15(2), 59-63.
- MacAdam, A. (1982). La señorita de Tacna. *World Literature Today*, 56(4), 663.



- Majcherek, J. (1984). Llosa: Zmyslenie i prawda. *Dialog: Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej: Teatralnej, Filmowej, Radiowej, Telewizyjnej*, 29(5[332]), 116-121.
- Magnarelli, S. (1986). Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*: Autobiography and/as Theater. *Mester*, 14(2), 79-88. <https://escholarship.org/uc/item/6c50r1tm>
- McCoy, K. (1994). *Sex, sin and storytelling: Eroticism in the theatre of Mario Vargas Llosa* [Tesis doctoral inédita, Universidad de Bowling Green State].
- McCoy, K. (1995). The theatre of Mario Vargas Llosa: A bibliography and production history, 1981-1994. *Latin American Theatre Review*, 28(2), 105-111.
- McMurray, G. (1982). *La señorita de Tacna*. *Chasqui*, 11(1), 69-70.
- Meléndez, P. (2012). Inventing the self, fictionalizing the other: False memories in the theatre of Mario Vargas Llosa. *Symposium*, 66(2), 93-105. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu/10.1080/00397709.2012.677351>
- Mierzyńska, M. y Samsel, R. (1984). Panienka z Tacny. *Dialog: Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej: Teatralnej, Filmowej, Radiowej, Telewizyjnej*, 29(5[332]), 47-78.
- Mitgang, H. (10 de junio de 1983). Stage: Llosa's 'Señorita'. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1983/06/10/theater/stage-llosa-s-senorita.html?searchResultPosition=4>
- Monleón, J. (1988). El teatro de Vargas Llosa: La realidad del imaginario. *Antípodas*, 1, 121-126.
- Montgomery, D. (7 de febrero de 2014). Vargas Llosa muses on fiction, theater as GALA revives 'The Young Lady from Tacna'. *The Washington Post*. [https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater\\_dance/vargas-llosa-muses-on-fiction-theater-as-gala-revives-the-young-lady-from-tacna/2014/02/06/ecaac-3fc-8cc2-11e3-98ab-fe5228217bd1\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/vargas-llosa-muses-on-fiction-theater-as-gala-revives-the-young-lady-from-tacna/2014/02/06/ecaac-3fc-8cc2-11e3-98ab-fe5228217bd1_story.html)
- Montañez, C. (1988). La simultaneidad en *La señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa. *Ariel (Lexington, KY)*, 5, 35-40.
- Otero, F. (2019). Parricidio simbólico y resurrección del autor en *La señorita de Tacna* (1981) de Mario Vargas Llosa. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 33, 1-35.
- Oviedo, J. (1981). Vargas Llosa: de *La tía Julia* a *La señorita de Tacna*. *Quimera*, 4, 23-26.
- Oviedo, J. (1982). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Seix Barral.
- Oviedo, J. (1983). *Mario Vargas Llosa [videograbación]*. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/15276>

- Pérez, L. (1984). El teatro: nueva desventurada obsesión de Vargas Llosa. *Cuadernos Americanos*, 252(1), 202-215.
- Pérez, L. (1986). *La Chunga* de Mario Vargas Llosa entre la certera y desventurada obsesión. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 15, 199-210.
- Peirano, L. (2013). El teatro: el primer amor de Vargas Llosa. *Latin American Theatre Review*, 47(1), 123-132. <https://doi.org/10.1353/ltr.2013.0029>.
- Rabell, C. (1986). Teoría del relato implícito en *La señorita de Tacna*. *Cuadernos Americanos*, 265(2), 199-210.
- Rabey, D. (1992). A review of plays published in Britain, 1990-1. *Theatre Research International*, 17, 74-77.
- Reverte, C. (1998). La problemática de la mujer en el teatro de Vargas Llosa. En J. Castellanos, F. Velázquez y J. Bustamante (eds.), *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo* (pp. 409-420). Universidad de Cádiz.
- Rivera-Rodas, O. (1986). El código temporal en *La señorita de Tacna*. *Latin American Theatre Review*, 19(2), 5-16.
- Rivera-Rodas, O. (1989). La dramática de la reflexión existencial. *Alba de América: Revista Literaria*, 7(12-13), 347-372.
- Rivera-Rodas, O. (1992). *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa*. John Benjamins Publishing Company.
- Rodríguez, A. (29 de mayo de 1983). Norma Aleandro: la estrella de Vargas Llosa. *Expreso*, 37.
- Rodríguez-Vivaldi, A. (1989). *From narrative to the spectacular: The dramatization of the 'Boom'* (Publicación AAI8917394). [Tesis doctoral, Universidad de Massachusetts Amherst]. Proquest.
- Rojas, L. (2008). La invención teatral de Mamaé y del escritor Belisario en *La señorita de Tacna* (1981), de Mario Vargas Llosa. En J. Vargas y E. Deffis (eds.), *Perú en el espejo de Vargas Llosa* (pp. 145-154). Universidad de las Américas Puebla.
- Rosenberg, P. (1994). Los personajes de *La señorita de Tacna*: ¿víctimas o victimarios? En A. Hernández (ed.), *Mario Vargas Llosa. Opera Omnia* (pp. 343-350). Pliegos.
- Rosser, H. (1986). Vargas Llosa y *La señorita de Tacna*: historia de una historia. *Hispania*, 69(3), 531. <https://doi.org/10.2307/342733>
- Santos, J. (1988). Vargas Llosa: El teatro fue mi primer amor. *Antipodas*, 1, 118-120.
- Segade, C. (2011). Vargas Llosa en Tacna: el dramaturgo tras el novelista. *Cálamo EASPE*, 57, 69-72.



- Shaw, D. y Martin, G. (1984). The Twentieth Century. *The Year's Work in Modern Language Studies*, 46, 430-440.
- Standish, P. (1988). A novelist's theatre. *Antípodas*, 1, 133-141.
- Standish, P. (1993). Contemplating your own novel: The case of Mario Vargas Llosa. *Hispanic Review*, 61(1), 53. <https://doi.org/10.2307/473286>
- Tuesta, T. (2017). *Lo femenino en la obra dramática (1981-1986) de Mario Vargas Llosa*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Vargas, L. y Deffis, E. (Eds.). (2008). *Perú en el espejo de Vargas Llosa*. Universidad de las Américas Puebla.
- Wren, C. (10 de febrero de 2014). 'La señorita de Tacna': An affecting drama of family torment and family love. *The Washington Post*. [https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater\\_dance/la-senorita-de-tacna-an-affecting-drama-of-family-torment-and-family-love/2014/02/10/fd58755e-927c-11e3-b3f7-f5107432ca45\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/la-senorita-de-tacna-an-affecting-drama-of-family-torment-and-family-love/2014/02/10/fd58755e-927c-11e3-b3f7-f5107432ca45_story.html)
- Young, R. y Cisneros, O. (2011). *Historical dictionaries of Latin American literature and theater*. Scarecrow Press.
- Zapata, M. (Ed.). (2006). *Mario Vargas Llosa and the persistence of memory*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

### Textos complementarios

- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A new view of dramatic form*. Hill and Wang.
- Abuín, A. (1997). *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Balderston, D., González, M. y López, A. (2004). *Encyclopedia of contemporary Latin American and Caribbean literature, 1900-2003*. Routledge.
- Castro, J. y Ángeles, R. (1999). *Dramaturgia peruana*. Latinoamericana.
- Elam, K. (1993). *The semiotics of theater and drama*. Routledge.
- Esslin, M. (1976). *An anatomy of drama*. Hill and Wang.
- Fortier, M. (1997). *Theory / Theater: An introduction*. Routledge.
- García-Bedoya, C. (1990). *Para una periodización de la literatura peruana*. Latinoamericana Editores.
- Higgings, J. (1987). *A history of Peruvian literature*. Cairns.
- Hornby, R. (1986). *Drama, metadrama and perception*. Associated University Presses.
- Mego, A. (2016). Cien años de teatro en el Perú. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, 23(91), 40-43.

- Nelson, R. (1958). *Play within a play. The dramatist's conception of his art: Shakespeare to Anouilh*. Yale University Press.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre. Terms, concepts and analysis*. University of Toronto Press.
- Pavis, P. (2006). *Analyzing performance*. University of Michigan Press.
- Ryngaert, J. (2002). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Nathan Université.
- Toro, C. (1990). *Manual de literatura peruana*. A. F. A. Editores.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna.
- Vargas, M. (1981). *La señorita de Tacna*. Seix Barral.
- Vargas, M. (1990). *Three plays. The young lady from Tacna, Kathie and the hippopotamus, La Chunga*. Faber & Faber Ltd.
- Vargas, M. (1991). *Istoria Lui Mayta: roman; Domnisoara din Tacna: piesa de teatro*. Cartea Româneasca.
- Vargas, M. (2001). *Obra reunida: teatro*. Alfaguara.
- Vargas, M. (2005). *La señorita de Tacna; Kathie y el hipopótamo*. Santillana.
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books.
- Waugh, P. (2009). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Routledge.



## **Teatro Nacional: de la institucionalidad pública a las redes de articulación (1971-2022)**

*National Theater: From the public institutions to the networking articulation (1971-2022)*

**María Carina Moreno Baca**

Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Lima, Perú

carina.moreno@uarm.pe

ORCID: 0000-0001-8222-0581

### **Resumen**

Este texto explora en la historia de las compañías nacional de teatro y sus contextos para buscar considerar su pertinencia en este momento. La investigación se desarrolló a partir de la revisión de libros, documentos, artículos académicos, artículos periodísticos y entrevistas con los responsables de algunas de las iniciativas. El resultado fue la identificación de cuatro hitos: el nacimiento en 1946 con Santiago Ontañón, el paso a la INSAD y a La Cabaña con Armando Robles Godoy y el Teatro Ambulante en 1957, el Teatro Nacional Popular con Alonso Alegría en 1971 y el Teatro Nacional en 1995 con Ruth Escudero. Tras la revisión, se concluyó que, en este momento, no es pertinente ni necesaria una compañía nacional, ya que competiría con la producción local.

**Palabras clave:** gestión cultural, compañía nacional, Teatro Nacional, políticas culturales, Ministerio de Cultura

### **Summary**

This paper explores the relevance of the National Theater Companies by delving into their history and their circumstances. This research was developed from book review, documents, academic articles, journalistic articles and interviews with people directly involved with some of the initiatives. The resulting data identified four major hits: the beginning in 1946 with Santiago Ontañón, the step with INSAD and La Cabaña with Armando Robles Godoy and the Teatro Ambulante in 1957, the Teatro Nacional Popular with Alonso Alegría in 1971 and the Teatro Nacional in 1995 with Ruth Escudero. At the end of the revision it was concluded that, at this point in time, it is no longer pertinent nor necessary participation of the national company as it would compete directly with the local productions.

**Keywords:** cultural management, National company, the National Theater, cultural politics, culture Ministry

**Recibido:** 19/9/2022 **Aceptado:** 7/12/2022

## **Introducción**

La existencia de elencos nacionales, es decir, agrupaciones artísticas dependientes del Estado, tiene larga data. Basta revisar las fechas de fundación: la Orquesta Sinfónica Nacional (1938), el Ballet Nacional (1967), el Coro Nacional (1965), el Ballet Folklórico del Perú (2008), la Orquesta Sinfónica Juvenil Bicentenario (2003) y el Coro Nacional de Niños (1995). Como se puede apreciar, no existe una agrupación nacional dedicada al teatro. Esta investigación nace de la pregunta: ¿es pertinente una compañía nacional de teatro en este momento? Para ofrecer una respuesta, este texto recorrerá los diferentes momentos en los que las compañías o elencos nacionales tuvieron una vida activa en la historia reciente. La revisión analizará los contextos y las propuestas escénicas de cada una de las experiencias a partir de documentos, publicaciones en diarios y entrevistas con dos de sus responsables.

## **Las primeras noticias**

Una primera noticia está vinculada a la actriz, directora, docente y empresaria catalana Margarita Xirgu, quien realizó dos temporadas de teatro en Lima. La primera fue en 1937 y duró un par de meses, de acuerdo con lo comentado por Gustavo von Bischoffshausen H. durante una conferencia brindada en la Casa de la Literatura en 2015. La Compañía de Comedias de Margarita Xirgu, integrada por 22 actores, había sido contratada por los empresarios Carlos Mendivil y Autónomo Soriano.

La segunda se realizó en 1945 en diferentes teatros como el Teatro Municipal y el Teatro Segura en el Centro Histórico de Lima, el Teatro Marsano en Miraflores y el Teatro Municipal del Callao, según relata la página oficial de la artista catalana. Esta temporada se prolongó hasta enero de 1946.

El interés en el teatro posibilitó que el Parlamento peruano promoviera la creación del Consejo Nacional de Teatro, la Compañía Nacional de Comedias y de la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE). Por ello, el presidente Bustamante y Rivero promulgó la Ley de Fomento al Teatro el 19 de diciembre de 1945, que creaba la escuela y la compañía, e instituía el Premio Nacional de Teatro (Poole, 2013a). La publicación de la norma en el diario oficial *El Peruano* se realizó el 16 de enero de 1946 (Coloma, 2001b, p. 14).

La Compañía de Margarita Xirgu jugó un papel determinante en estas iniciativas, ya que tres de sus integrantes (los actores Edmundo Barbero y Pilar Muñoz y el escenógrafo Santiago Ontañón) fueron contratados por el gobierno para participar en las primeras temporadas de la compañía y en la implementación de la ENAE. Barbero asumiría la dirección de la Compañía Nacional de Comedias y de la escuela (Poole, 2013b).

La primera obra de la compañía fue *Anna Christie* de Eugene O'Neill (Mediavilla, 2016, p. 54). Su repertorio incluyó no solo a los clásicos, sino también obras premiadas en los Concursos Anuales de Drama y Comedia, como *Don Quijote* de Juan Ríos Rey y *Esa luna que empieza* de Percy Gibson.

De este periodo es importante destacar el nacimiento en 1953 del Club de Teatro de Lima fundado por Reynaldo D'Amore, Sebastián Salazar Bondy, Ofelia Woloshin, entre otros (Club de Teatro de Lima, 2023).

### Otro hito en la historia

En mayo de 1957, mediante la Resolución Suprema N.º 201, se declaró en reorganización la Compañía Nacional de Comedias, la Escuela Nacional de Arte Escénico y la Sección Teatro de la Dirección de Cultura (Coloma, 2001b, p. 10). Ese mismo año, el 5 de agosto, se creó el Teatro Nacional del Perú como la autoridad a cargo de la actividad teatral generada desde el Estado, y de la formación y capacitación de los actores y actrices. Ello devino en la desarticulación de la ENAE y la creación del Instituto Nacional de Arte Dramático (INSAD) a través de la Resolución Ministerial N.º 4239, del 12 de abril de 1958 (Coloma, 2001b, p. 11).

De acuerdo con esta norma, el Teatro Nacional del Perú, organismo dependiente del Ministerio de Educación Pública, estaría regido por el Consejo Nacional de Teatro, el que era presidido por el ministro de Educación Pública y era la instancia consultiva para las actividades teatrales, el radio teatro y el teatro transmitido por televisión. Su rol estaba circunscrito a una tarea de supervisión y vigilancia (Coloma, 2001b, p.11).

El Instituto Nacional de Arte Dramático del Teatro Nacional del Perú tuvo como sede al Teatro La Cabaña, gracias a una cesión en uso que, a fines de 1957, habían firmado el Concejo Provincial de Lima y el Ministerio de Educación Pública por cinco años, plazo que podría extenderse. Este contrato de comodato fue respaldado por la Resolución Suprema N.º 520, del 31 de diciembre de 1957 (no publicada en el diario oficial *El Peruano*).

El reconocido cineasta y escritor Armando Robles Godoy jugó un papel fundamental en la cesión en uso de La Cabaña y la creación del Instituto Nacional de Arte Dramático del Teatro Nacional del Perú, cuya dirección asumió. Una de las acciones más destacadas de este periodo fue la creación de la Compañía de Teatro Ambulante del Perú, con la que desarrolló una nutrida actividad en diversos barrios de Lima y en otras regiones del país. Sin dudas, el objetivo era hacer llegar el teatro a quienes no habían podido acceder a él.

Es importante destacar también que en 1961 nació el Teatro de la Universidad Católica (TUC), con la intención de “dedicarse al teatro en todas sus facetas, la interpretación, la investigación y lo que es muy importante en el contexto peruano, la publicación de jóvenes autores nacionales” (Mediavilla, 2016, p. 62).

### **El Teatro Nacional Popular**

La creación del Instituto Nacional de Cultura (INC) en 1971, mediante el Decreto Ley N.º 18799 del 9 de marzo, en reemplazo de la Casa de la Cultura, trajo consigo un nuevo impulso para el Teatro Nacional, que ahora era denominado el Teatro Nacional Popular (TNP) y que fue incorporado al organigrama del INC.

Desde 1971 hasta 1978, el TNP estuvo a cargo del dramaturgo peruano Alonso Alegría. El escritor peruano José Miguel Oviedo, por entonces a cargo del nascente INC, fue quien convocó a Alegría. La idea fue, en un primer momento, contratar actores de acuerdo con los requerimientos de cada puesta en escena. El montaje con el que iniciaron sus actividades fue *La muerte de un viajante* de Arthur Miller en el Teatro Felipe Pardo y Aliaga, que por entonces dependía del Ministerio de Educación.

Entre los actores que participaron en este primer montaje, que tuvo una temporada de dos meses (Alegría, comunicación personal, 13 de julio de 2022), se encontraban Edgard Guillén, Elva Alcandré, Luis Peirano, Pablo Fernández, entre otros.

En un segundo momento, hacia 1973, la forma de producción del TNP cambió y se constituyó como una compañía estable. Para ello, según comenta Slawson,

convocó a audiciones abiertas de las que se contrataron a 15 actores (p. 5). Indica Alegría (2022): “Me pareció interesante tener un grupo juvenil ágil que pudiera hacer funciones de difusión haciendo montajes modernos, pero no incomprensibles”. Entre los actores seleccionados se encontraban Edgar Saba, Delfina Paredes, Víctor Prada, Edmundo Torres, Claudia Dammert, Luis Felipe Ormeño, Edgard Guillén, entre otros.

Por entonces, en 1972, había asumido la dirección del INC, la lingüista Martha Hildebrandt y ella brindó el apoyo necesario para que Alegría pudiera desarrollar su labor al mando del TNP.

El régimen militar había instituido una política cultural que entre otros postulados detalla: “Una primera tarea nacional consistirá en eliminar las trabas existentes, de modo que las expresiones culturales puedan manifestarse, y generarse así un pluralismo creativo capaz de hacer de la cultura una realidad compartible individual y colectivamente” (INC, 1977, p. 19).

Esta afirmación es respaldada por Mediavilla, quien en su investigación sostiene que el gobierno militar deseaba “incentivar el interés por el teatro a las diferentes clases sociales a las que hasta ese momento les había sido vetado el acceso, a la cultura en general, y al teatro en particular (Mediavilla, 2016, p. 280).

El Teatro La Cabaña fue también la sede del TNP. Contar con un teatro permitió a la agrupación desarrollar temporadas de obras como *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda, cuya temporada se prolongó por aproximadamente cinco meses. Con este montaje la agrupación inauguró esta segunda etapa, que incluyó también, según recuerda Alegría, *Un tranvía llamado deseo* de Williams, *Esperando a Godot* de Beckett, *Edipo rey* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, una versión de *Los cachorros* de Vargas Llosa, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, entre otras.

Sin embargo, en el texto de la Política Cultural del INC se detallan otros montajes, algunos de creación colectiva como *Historias de la tierra*, sobre temas de la reforma agraria, y *Biombo*, una obra de teatro infantil. Es importante destacar que la actriz y directora Ruth Escudero, que será fundamental para Teatro Nacional más adelante, integró también el TNP y estuvo muy vinculada a la producción para niños. Ella recuerda que mientras Alegría dirigía las obras grandes, ella trabajaba con algunos actores las piezas para niños.

Formamos un equipo con Paula van Ginneken, que hacía el trabajo de expresión corporal; Ana María Izurieta, que escribía



teatro; Carolina Carlessi, que es socióloga, y yo. Nosotras cuatro hicimos investigación en colegios nacionales y privados, y Ana María escribió una obra lindísima que se llamó *Biombo* (Escudero, comunicación personal, 13 de julio de 2022).

Tras una investigación dedicada al rescate de los valores nacionales estrenó *La tragedia del fin de Atau Wallpa*, de autor anónimo y, en simultáneo, *Se están marchitando las flores de mi sombrero*, una obra para niños. En 1976, específicamente en junio, la agrupación estrenó *La zarzuela del mendigo* (*The beggar's opera*) de John Gay (INC, 1977, p. 36).

El TNP tuvo acceso a realizar funciones en televisión y así lograron presentar, en 1975, una selección de obras de Sebastián Salazar Bondy, una adaptación de *La Cenicienta*, y en 1976 llevaron a escena en televisión nacional *La de cuatro mil* de Leonidas Yerovi y *La tragedia del fin de Atau Wallpa* (INC, 1977, p. 36).

De acuerdo con el reporte de la PNC, el TNP participó en festivales internacionales como el Festival de Teatro Latinoamericano de Manizales (1973) y el Festival de Teatro Latinoamericano de Caracas (1974).

Junto a las funciones en La Cabaña, la agrupación desarrolló campañas de difusión que llevaron el teatro a la población y se presentaron en espacios no convencionales como plazas, colegios e incluso a través de la televisión nacional, buscando según cita Mediavilla a Alegría, “hacer un teatro que le interesara al público, a las clases populares y que les sirviera para su liberación, para su realización como seres humanos individuales, y como parte de un colectivo social” (2016, p. 143). De esta manera, el TNP se preciaba de ser un teatro popular en la forma de difusión y en contenido (Slawson, 1991, p. 5).

Es importante también destacar que, simultáneamente a este proceso, en 1971, se habían formado agrupaciones de jóvenes dedicados al teatro independiente como Yuyachkani y Cuatrotablas (Mego, 2016, p. 3).

Una de las acciones que determinó un hito en la vida cultural de este periodo fue la concesión, en diciembre de 1975, del Premio Nacional de Cultura al artista popular Joaquín López Antay, lo que motivó una confrontación entre diferentes gremios de artistas. La gestión del INC fue cuestionada, porque era la institución organizadora del premio, a pesar de que la decisión recaía en una comisión formada por intelectuales de reconocido prestigio; entre ellos, Carlos Bernasconi, Juan Günther, Cristina Gálvez, Leslie Lee, Enrique Pinilla, Alfonso Castrillón y Vera Stastny (Gargurevich, 2017). Poco después, en 1976, Martha Hildebrandt fue

sucedida en el cargo por el crítico literario Jorge Cornejo Polar, ya que ella debió asumir la Subsecretaría General de la Unesco, en París. Alonso Alegría dejó el cargo en 1978 para asumir una cátedra en una universidad norteamericana.

### **Una nueva etapa del Teatro Nacional**

En 1990 fue nombrado director del Instituto Nacional de Cultura el investigador Pedro Gjurinovic y en 1995 convocó a Ruth Escudero para dirigir el Teatro Nacional. Ella asumió la Dirección del Teatro Nacional (DTN) el 1 de febrero de 1995. Una de las primeras tareas fue realizar un análisis de la situación del teatro en el país, con la intención de entender cuál debería ser el rol de una institución como la que se le había encargado dirigir. La respuesta fue que el TN debería asumir un rol promotor de la actividad teatral nacional: estimular a los nuevos creadores, revalorar la dramaturgia clásica y difundir el teatro entre un público nuevo. “Debía ser una institución abierta a la participación de los artistas peruanos y debía afirmar su legitimidad con su respaldo” (Escudero, comunicación personal, 13 de julio de 2022).

Se decidió contratar a los actores de acuerdo con las necesidades de cada montaje. A lo largo de los años presentaron *Santiago el pajarero*, basada en la obra de Julio Ramón Ribeyro, *Collacocha* de Enrique Solari Swayne, dirigida por Luis Álvarez, en homenaje a los 50 años de su trayectoria artística.

Presentaron además *El día de la luna* de Eduardo Adrianzén bajo la dirección de Miguel Iza en 1996. En 1997, *Un juguete* de Manuel Ascencio Segura dirigida por Ruth Escudero; en 1998 presentaron *El poeta, la mujer y la maleta*, realizada por el Grupo Olmo de Trujillo; *Ipacakure* de César Vega Herrera, a cargo del Grupo Aviñón de Arequipa; y *Pinocho, el último viaje* de María Teresa Zúñiga, realizada por el grupo Expresión de Huancayo.

En 1999 se presentó *Paralelos secantes* de Juan Manuel Sánchez, bajo la dirección de Carlos Acosta. Ese mismo año se estrenó *Qoillor Ritti* de Delfina Paredes, dirigida por Ruth Escudero en la Huaca Pucllana. En 2000 se llevó a escena *Los Ruperto* de Juan Rivera Saavedra, dirigida por Ruth Escudero, en el Teatro Municipal, con motivo de los 50 años de actividad teatral del dramaturgo. Al finalizar su gestión, el equipo de la DTN presentó un informe detallado, al que hemos tenido acceso gracias a la enorme generosidad de su directora Ruth Escudero y del que hemos extraído buena parte de la información consignada en este artículo.

La DTN impulsó convocatorias de proyectos de dramaturgia nacional que luego de una primera edición devinieron en los premios “Enrique Solari Swayne”

para dramaturgos consagrados, “Hacia una dramaturgia joven” para autores noveles y “Proyectos de dramaturgia del interior” para los grupos de las diferentes ciudades del país. Como consigna la investigadora española Paz Mediavilla, estas iniciativas fueron un gran impulso para fomentar la creación dramática nacional, así como para la creación de un nuevo público que se identificara con los personajes y situaciones que estas nuevas historias narraban (Mediavilla, 2016, p. 226).

También se buscó generar redes y, para ello, se organizaron cinco encuentros nacionales en los que participaron 23 elencos de todo el país. Los dos primeros se realizaron en Lima, el tercero en el Cusco, el cuarto en Trujillo y el quinto en Ica. Escudero recuerda: “Se crearon con el propósito de fomentar la participación de los teatristas de todo el país, contribuir a la descentralización del teatro peruano y conocer las propuestas estéticas propias de cada región” (Escudero, comunicación personal, 13 de julio de 2022).

Además, se realizaron publicaciones y, en alianza con el ICPNA, el Festival de Teatro Peruano Norteamericano para jóvenes talentos. Se dieron en total cinco ediciones, en coordinación con la DTN, pero luego la institución binacional continuó organizándolas de manera independiente hasta 2019.

Es importante destacar que la DTN estuvo integrada por seis personas, cuatro de las cuales no volvieron a ser contratadas al asumir una nueva gestión en 2001. Al poco tiempo, la directora decidió renunciar. Ella resume su experiencia en estas palabras: “Me parece que viví un sueño. Fue un tiempo muy feliz en mi vida. Sentí que cumplía mi tarea, que cumplía el ser una persona de teatro y que estaba privilegiada con esta tarea” (Escudero, comunicación personal, 13 de julio de 2022).

### **Las redes asociativas**

Desde 2001 a la fecha han cambiado muchas cosas. El nacimiento de agrupaciones como Yuyachkani y Cuatrotablas, ambas en 1971, determinó una nueva forma de hacer teatro que marcó y definió a la escena latinoamericana de esos años. Ana Correa, integrante del grupo Yuyachkani, considera que estas agrupaciones dejaron la verticalidad del grupo al mando de un director para abrazar “la creación y el funcionamiento colectivos”. Son grupos de integrantes estables que tienen como común denominador “la autoformación, el entrenamiento corporal y vocal, el aprendizaje de danzas nacionales, instrumentos musicales y trabajo en espacios abiertos” (Correa, 2021, p. 30). El punto de partida es la investigación permanente

y el intercambio con pares en espacios como encuentros nacionales que nacieron gracias al empuje y decisión de la dramaturga peruana Sara Joffré, integrante del Grupo Homero Teatro de Grillos. Ella se planteó la pregunta: ¿existe un teatro peruano? Y para responderla inició las Muestras Nacionales de Teatro Peruano el 29 de julio de 1974 en el Callao, donde también se organizan las siguientes cuatro anualmente (Del Campo, s. f.).

Correa (2021) define las muestras como “experiencias de encuentro, formación y confrontación del quehacer escénico nacional que mantiene una continuidad de 45 años” (p. 58). Poco después, en 1979, comenzaron a descentralizarse y fueron asumidas por las agrupaciones como “carguyoc” para organizar la siguiente convocatoria.

En 1984, aparece el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN Perú) para entender y recoger esta nueva forma de pedagogía teatral y permitir un espacio de reflexión (Correa, 2021, p. 252).

La creación del Ministerio de Cultura en 2010 trajo consigo la creación de la Dirección de Artes e Industrias Culturales. Desde ella, en 2017, nació la Red Nacional de Teatros del Perú, con el fin de estimular el trabajo colaborativo entre gestores de teatros y auditorios, así como mejorar los estándares de gestión y ampliar el circuito de producción, circulación y consumo de artes escénicas. Hasta 2019 se realizaron tres encuentros, con la participación de 51 teatros y auditorios de todo el país (Estado Peruano, 2017).

La pandemia develó una serie de problemas; entre ellos, la necesidad de saber cuántos y quiénes eran los trabajadores y trabajadoras de la cultura. Nace así la Red de Teatros y Espacios Alternativos del Perú, de manera simultánea a la gestada desde el ministerio. Esta red ha creado de manera continua un espacio de difusión para los diferentes grupos de teatro a nivel nacional y ha hecho un seguimiento exhaustivo de los espacios que se encontraban en emergencia.

Por otro lado, más allá del espacio de formación pública que devino en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, en las décadas de 1980 y 1990 se organizaron talleres de teatro dirigidos por actores y directores como Alberto Ísola, Roberto Ángeles y, de manera institucional, el Conservatorio de Formación Actoral del Británico, que estuvo a cargo de Leonardo Torres Vilar. El TUC se transformó en la actual carrera de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. También se abrieron las carreras de Artes Escénicas en la Universidad Científica del Sur y la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

## A manera de conclusión

Después del recorrido realizado por la historia de las compañías nacionales de teatro o teatros nacionales, vale la pena reflexionar sobre su pertinencia en el contexto actual. Revisemos un poco los ejemplos vistos: la compañía nacida por la influencia de la agrupación de Margarita Xirgu buscaba promover e incentivar el teatro, pero no uno local, sino obras universales. Más tarde, hacia 1957, la idea era alcanzar a otros públicos con la Compañía de Teatro Ambulante del Perú, que se presentaba en diversas zonas de la ciudad y en otras regiones; esa fue también la idea del Teatro Nacional Popular, pero con el sesgo de las temáticas mixtas (teatro universal y propuestas locales), siguiendo la política cultural impuesta por el Estado. Más tarde estuvo la gestión del Teatro Nacional dirigida por Ruth Escudero (1995-2001), cuyo rol se enfocó en la articulación y promoción de las propuestas escénicas nacionales, dado que existía una amplia producción local y regional.

En 2018 se inició un fondo concursable denominado Estímulos Económicos para la Cultura del Ministerio de Cultura, que anualmente entrega aproximadamente S/ 36 millones a un centenar de proyectos en diversas disciplinas.

A partir de todo lo anterior, no nos parece conveniente ni pertinente un elenco nacional rentado por el Estado, que competiría con aquellos que ya están produciendo, tanto desde las agrupaciones independientes, como desde la producción institucional de los centros culturales. Consideramos que se requeriría una dependencia que promueva, difunda e integre las miradas y genere espacios de reflexión.

## Referencias bibliográficas

- Alegría, A. (13 de julio de 2022). Comunicación personal.
- Coloma, C. (2001a). *El Consejo Nacional de Teatro y el Teatro Nacional del Perú (1945-2001)*. Centro Nacional de Información Cultural, Instituto Nacional del Cultura.
- Club de Teatro de Lima. (2023). Sitio web. <https://clubdeteatrodelima.com>
- Coloma, C. (2001b). *La Escuela de Arte Escénico (1946-2001)*. Centro Nacional de Información Cultural, Instituto Nacional del Cultura.
- Córdova, L. (16 de noviembre de 2021). Sara Joffré: la dramaturga y actriz chalaca que dio vida al teatro para niños en el Perú. *El Comercio*.
- Correa, A. (2021). *La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano (Andahuaylas, 1988) y la creación de una voz y cuerpo público*. [Tesis de magíster en Antropología Visual, Pontificia Universidad Católica del Perú].

- Del Campo, G. (2013). Las muestras y el movimiento de teatro (1). Asociación Cultural Yawar. <http://quienessomos-yawar-teatro.blogspot.com/2010/01/las-muestras-y-el-movimiento-de-teatro.html>
- Escudero, R. (13 de julio de 2022). Comunicación personal.
- Estado Peruano. (2017). Ministerio de Cultura anuncia la creación de la Red Nacional de Teatros del Perú. <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/5114-ministerio-de-cultura-anuncia-la-creacion-de-la-red-nacional-de-teatros-del-peru>
- Gargurevich, J. (15 de agosto de 2017). El día que López Antay derrotó a los cultos de Lima. *Cosas del Periodismo*. <https://tiojuan.wordpress.com/2017/08/15/el-dia-que-lopez-antay-derroto-a-los-cultos-de-lima/>
- Instituto Nacional de Cultura, INC. (1977) Políticas culturales: estudios y documentos. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000134157/>
- La República*. (13 de enero de 2019). XIV Festival de Teatro Peruano Norteamericano. *La República*. <https://larepublica.pe/cultural/1393712-xiv-festival-teatro-peruano-norteamericano/>
- Mediavilla, P. (2016). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación*. [Tesis de doctorado en Filología, Universidad Complutense de Madrid].
- Mego, A. (2016). Cien años del teatro en el Perú. *Archipiélago, revista cultural de nuestra América*, 23(91).
- Poole, E. (2013a). Sobre el teatro del absurdo (II). *Detrás de la Cortina*. <http://www.detrasdela cortina.com.pe/noticia.html?id=427>
- Poole, E. (2013-b). Breve historia de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático del Perú (ENSAD). Primera época (1946-1949). *El Consueta*. <http://elconsueta.blogspot.com/p/breve-historia-de-la-escuela-nacional.html>
- Podestá, B. (1973). Teatro Nacional Popular: ¿Un teatro popular o la popularización del teatro? *Latin American Theater Review*, 7(1).
- Xirgu, M. (2023). Sitio web. <http://www.margaritaxirgu.es/>
- Slawson, R. (1991). The Teatro Nacional Popular and Peruvian Cultural Policy (1973-1978). *Latin American Theater Review*, 25(1).
- Tauro, A. (2001). *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Peisa.
- Von Bischoffshausen, G. (6 de noviembre de 2015). *Acerca de las temporadas 1937 y 1945-46 de la compañía teatral de la española Margarita Xirgu en Lima*. (Lectura de *paper*). <https://www.youtube.com/watch?v=-W0pq0iaYUM>



## **Una mirada a la enseñanza teatral universitaria de cara a la pospandemia**

*A view at the university theatrical teaching on the road to a post-pandemic period*

**Victor Coveñas**

Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

vcovenas@pucp.pe

ORCID: [0000-0001-8729-7422](https://orcid.org/0000-0001-8729-7422)

### **Resumen**

La educación es un proceso en constante cambio e investigación. Resulta importante, más aún en el campo de las artes, sobre todo en el contexto peruano, ver cómo eran las dinámicas educativas en el contexto de la enseñanza universitaria en torno al teatro, considerando que en los últimos años se ha advertido un incremento notorio de las instituciones que ofrecen este tipo de carreras. La llegada de la pandemia trajo cambios en las metodologías y procesos educativos en los diversos ámbitos y, claramente, uno de los más afectados fue el universitario. El presente documento pretende hacer una revisión de los programas educativos ofrecidos por las instituciones educativas en teatro con rango universitario en la ciudad de Lima (Perú), los cambios que sufrieron con la llegada de la pandemia, y los horizontes que pueden tomar ahora que estamos en una nueva circunstancia como sociedad.

**Palabras clave:** dinámicas educativas, teatro, pandemia, programas educativos

### **Summary**

Education is a process in constant change and research. Moreover, in the field of the arts, it is important, especially in the Peruvian context, to see how the educational dynamics are being given in the context of university teaching around theater, since in recent years there has been a notable increase in institutions that offer this type of degree. With the arrival of the pandemic, this brought changes in educational methodologies and processes in various fields and clearly, one of the most affected was the university one. This document aims to review the educational programs offered by educational institutions in theater with university degree in the city of Lima in Peru, the changes that they suffered with the arrival of the pandemic and the horizons that they can take now that we are in a new circumstance as a society.

**Keywords:** educational dynamics, theatre, pandemic, educational programs

**Recibido:** 27/9/2022 **Aceptado:** 29/11/2022



## Introducción

Al hablar de enseñar, educar, formar y sus múltiples denominaciones, es necesario hacer el ejercicio de acudir a la raíz de estas palabras. Etimológicamente, y para fines de esta ponencia, quiero que prestemos atención a *enseñar* y *educar*. Las dos palabras provienen del latín. La primera hace referencia a “orientar o servir de guía”, y la segunda, a “sacar lo mejor de”. Parece simple, pero es complejo entender el significado; si no, preguntémonos cuántos docentes nos han servido de guía o han sacado la mejor versión de nosotros. Hagamos memoria de quiénes han significado esas dos cuestiones en nuestro trabajo como artistas, profesionales o investigadores de arte.

Habiendo comentado estas acepciones, ahora vamos a hablar de la formación actoral y su devenir de cara a la pospandemia, concretamente en el ámbito universitario en el Perú y, en específico, en Lima. Antes de seguir, quisiera recalcar que acudo al ámbito universitario pues es del que más información disponible se tiene. Además, al haber sido docente en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro (Ensad), y en otrora tiempo alumno y primera promoción de uno de estos centros de formación, puedo aportar no solo un análisis de bibliografía, sino también de mi propia experiencia. Sin embargo, sería interesante, en otro momento, hablar de formaciones autodidactas o de otras dialécticas no universitarias que son válidas, que muchos de los maestros hemos seguido, incluyendo el propio Stanislavski.

Desde hace algún tiempo, en Lima, más que en otras regiones, existe una predisposición o un interés para que la profesión escogida siga un sistema de enseñanza universitario. Por ello, muchas escuelas pasaron a ser facultades o especialidades dentro de una facultad. Así contamos hoy con una oferta numerosa, como la que

proporcionan la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), la Universidad Científica del Sur (UCSUR) y la Ensad (esta última ya desde algún tiempo otorga el bachillerato universitario y la licenciatura). No voy a entrar en el debate de si la formación de actores debe ser o no un tema de universidad o de escuelas, pero sí deberíamos tener conciencia, y esto puede ser motivo de otra discusión, de que la formación universitaria encarna en su esencia la producción de nuevo conocimiento. Quizá por ello, en algunos casos, opta por dejar una parte del tiempo que se dedica propiamente a la praxis artística por preponderar la parte académica del asunto.

Antes de la pandemia, la educación teatral universitaria estuvo orientada a los actores. Por ejemplo, la Ensad ofrece diseño escenográfico y pedagogía teatral como otras opciones, y está marcada por un alto contenido de materias teóricas de estudios generales e investigación. Basta con ver las mallas curriculares, más aún ahora, con las exigencias que la Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria (Sunedu) ha ido implementando, para asegurar una calidad educativa en el sector superior. En consecuencia, hoy tenemos artistas con la capacidad de investigar y sistematizar la teoría teatral de una mejor manera. Solo se requiere revisar los repositorios de tesis de cualquiera de estos centros de estudio para darnos cuenta de la cantidad de acceso a material teórico ya generado por una nueva y joven generación de artistas que estudia allí, como mínimo, cinco años.

## Desarrollo

Con fines de esta reflexión, y tratando de ver qué actores están egresando y cómo la pandemia hizo que este tema entrara en cuestión, sería fundamental ver cómo estos centros de estudio superior han creado un propio perfil del actor que quiere formar. Al revisarlo, nos vamos a encontrar con lo siguiente:

1. En el caso de la Ensad, se habla de “creadoras y creadores escénicos que construyen estructuras y discursos poéticos [...] articulad[o]s con la cultura peruana contemporánea [Asimismo], producen conocimiento a través de la investigación teórico-práctica para innovar en el campo de las artes escénicas [...] son capaces de gestar proyectos escénicos”.
2. La PUCP plantea un profesional en la actuación con interés por cualquier arte escénico, con “una actitud lúdica, innovadora y creadora”, capaz de “trasladar lo imaginado a la escena” y de trabajar en equipo, y en búsqueda constante de conocimiento.

3. Por otro lado, la UPC se propone “un profesional multidisciplinario”, “apasionado por el cine y el teatro”, creativo, versátil, perseverante, empático, “capaz de adaptarse a las circunstancias con estilo propio, para aprovechar las oportunidades del mercado y desarrollar al máximo su creatividad e innovación para así demostrar su trabajo al mundo”.
4. Finalmente, la UCSUR nos sugiere un artista escénico completo caracterizado “por su visión humanista, capacidad de gestión, identidad artística” y que promueve “la investigación y la formación de audiencias”.

Quisiera resaltar algunos puntos. En primer lugar, ver que todos hablan de la formación de “un artista completo”. La salvedad la hacen la Ensad y la PUCP, que hacen referencia a actores o profesionales de la actuación. En segundo término, es importante también rescatar que todas mencionan la capacidad de adaptación y la innovación que debe existir en el egresado de arte escénico (sobre todo tras la experiencia de la pandemia). En tercer lugar, resulta curioso que, de las cuatro casas de estudio, solo la UPC ofrece la capacidad de sacar una mención complementaria en otras ramas del quehacer escénico, como la producción teatral, el diseño de vestuario o diseño escenográfico, además de la obvia mención como bachiller en Artes Escénicas que todas ofrecen. Finalmente, y creo es que muy certero en estos momentos, las cuatro señalan que su egresado es capaz de generar su propio trabajo.

Entonces, si hacemos un breve recuento, tenemos que la enseñanza teatral universitaria actual apuesta por un bachiller en Artes Escénicas que:

1. Sea actor o tenga habilidades actorales.
2. Pueda desempeñarse en más de una rama del hecho escénico.
3. Genere nuevo conocimiento y lenguajes escénicos de manera innovadora.
4. Tenga capacidad de autogestión para generar y generarse ofertas laborales y, en algunos casos, nuevas audiencias.

Creo que, para aportar cualidades al debate, debemos conocer el perfil de actor desde la óptica de diferentes maestros de actuación. Para esto, quisiera recordar lo que proponía el maestro Stanislavski, en palabras de Bella Merlin (2016), haciendo la excepción de que él nunca quiso escribir en piedra sus ideas, sino que estas permuten con los cambios del arte mismo. Stanislavski buscaba un actor que: 1) pueda vivir cualquier papel, 2) tenga una disciplina artística sólida, 3) logre un

instrumento psicofísico apto, y 4) tenga una ética para el trabajo dentro y fuera del escenario.

Estas son algunas cualidades que Stanislavski nombraba como necesarias para quien quisiera dedicarse profesionalmente al oficio de la actuación. Es interesante reconocer que varias de ellas aún se mantienen en los perfiles que hemos revisado. Quizá el cambio más grande es que ya no deberíamos hablar de “vivir cualquier papel”, sino de “actuar en cualquier formato”. Los que han debido hacerlo durante la pandemia me entenderán con mayor razón. Por lo demás, podemos decir que las bases de lo que aquel maestro sostuvo en el siglo XIX todavía se mantiene en el siglo XXI. Sería importante conocer algún referente local con un punto de opinión sobre el asunto. Por esta razón, considero muy valioso revisar el texto del maestro Ernesto Ráez Mendiola (2017), *El arte del hombre*, que nos da una mirada muy precisa sobre el estado de la educación universitaria en el Perú y nos propone las siguientes pautas: “La formación del artista [reclama] perfección técnica y afirmación del estilo, entrega, ética, creatividad, compromiso con la historia y las formas propias de su tiempo y de su espacio”.

Vemos que hay una conciencia más o menos unificada de territorios que debería abarcar el actor que las universidades quieren formar. Quizá la pregunta más grande sea entonces: ¿por qué no se ve el resultado? ¿Existe un impedimento tangible que restrinja el asunto? Claramente, aquí no pretendemos dar la respuesta. Sin embargo, ya el maestro Ráez (2017) advertía de ciertos asuntos como: 1) si la formación inicial pretende formar en todo y no forma en nada, hay que ahondar; 2) no hay un único método de construcción de personajes, no todo le funciona a todos; 3) debido a la expansión de expresividades y especies dramáticas, resulta necesario entrenar la flexibilidad y adaptación; y 4) finalmente, resalta que la formación que ofrecen las instituciones, que es amplia y variada, no se refleja en la cartelera teatral. Yo agregaría que tampoco se traduce en el desarrollo de una industria actoral y mucho menos en la creación de nuevas audiencias.

El maestro cierra haciendo la invitación al diálogo entre instituciones para resolver ese problema en conjunto, pues el debate y la permanente investigación, reestructuración y compartir de experiencias serían una solución saludable (Ráez, 2017). Desde mis reflexiones en el aula, como maestro joven, he detectado con creces los mismos problemas y las mismas situaciones incluso en 2021. Sería bueno recalcar que la virtualidad supuso muchos cambios en la manera de enseñar y en el mercado laboral para los jóvenes egresados de los centros de estudios.

En una orilla tenemos que los docentes debimos adaptar un aparato educativo presencial a uno virtual. Es más complejo de lo que se cree, pues esto supuso nuevas rúbricas de evaluación (sobre todo, de actuación frente a cámara), nuevas metodologías para dictar las sesiones, capacitaciones para los docentes y un repensar del plan de estudios. Por el lado de los alumnos, creo que lo más difícil fue lidiar con los estragos en la salud mental que causó el encierro, lo corto de los nuevos plazos, y lo más complejo fue el equipamiento técnico necesario para tomar las clases. Ahora bien, en mi opinión, y haciendo referencia al mercado de otros países, esto desató también fenómenos importantes: 1) la toma de conciencia de una globalización, pues se pudo tomar seminarios o talleres con maestros internacionales; 2) los *castings* y audiciones empezaron a usar el *selftape* (autograbado) como modo único de trabajo; 3) para el actor supuso adaptarse a actuar para la cámara, ya sea mediante la plataforma Zoom o por grabación en vivo, y esto a su vez a que adquiriera conocimientos audiovisuales, como el plano o encuadre en que debe situarse para actuar determinada escena; y 4) la creación de un nuevo lenguaje híbrido, llamado “teatro virtual” o “teatro cinematográfico”, como estética de trabajo, al menos durante lo más estricto del encierro.

Teniendo en cuenta que hablamos de otro formato, o más bien de la combinación de formatos al hacer la actuación y su modulación para diversos formatos (cine, teatro, televisión y mezclas híbridas), ¿no será que la pandemia, más bien, reveló las carencias de nuestra educación artística a nivel teatral? ¿Es que actuar frente a la cámara ya no era una exigencia en una era globalizada? ¿Cuestionó entonces el perfil del actor que queremos o más bien reveló que no estamos formando adecuadamente a los actores para una era diferente en la que ya estábamos inmersos y que la pandemia hizo resaltar? Más aún, y como última pregunta, ¿no será que ni siquiera se estaba preparando adecuadamente a los estudiantes cuando una era más globalizada ya se vivía en otros mercados? Solo basta mirar a nuestro alrededor a países como Argentina, México, Colombia y, si se quiere ir más lejos, Estados Unidos y Europa (en concreto, Reino Unido), para caer en la cuenta de que para nosotros la pausa generada por la pandemia fue una sensación de total retraso, porque nos tomó no solo por sorpresa, sino muy fuera de cualquier tipo de preparación.

La pandemia significó una toma de conciencia y una posibilidad de replantear cómo se estaba enseñando la actuación en los centros educativos. En ese sentido, tuve la suerte de ser miembro de la comisión de reforma de plan de estudios de la Ensad, que coincidentemente ocurrió en 2020. Además, en paralelo a este suceso, todas las instrucciones reestructuraron sus mallas y contenidos para 2021 y 2022.

Estos cambios, al menos en el caso de la Ensad, se dirigieron por este camino:

1. Tratar de sentar mejores bases al inicio de la formación. Para ello, se añadieron cursos de cine, de lectura de textos, que demanden el alumno los cimientos de un acercamiento crítico que luego servirá para enfrentar los cursos prácticos.
2. Aumentar y variar los cursos referentes al entrenamiento físico, para que el estudiante tenga más posibilidades de exploración de su rango actoral.
3. Poner los cursos teóricos a disposición de los prácticos. Lo primordial sería mejorar su calidad actoral y que la teoría sirva para sistematizarla, reflexionar y reinventarla en torno a ella.
4. Tomando en cuenta las nuevas exigencias del mercado, se optó también por incorporar el acercamiento a la tecnología, la actuación frente a la cámara, y la incorporación de tres prácticas preprofesionales en vez de dos.

Son estas directrices las que, en mi opinión, enmarcan un cambio necesario para la manera en que se dispone a nivel ejecutivo la enseñanza de las artes escénicas. Tener claro hacia qué actor queremos ir es vital, a fin de brindarle las herramientas necesarias para enfrentarse al mercado laboral.

La creación de nuevas audiencias y mercados es primordial. La ausencia de una industria que despegue de manera unificada se debe a temas como los criterios de inversión de productores, los *targets* específicos a los que quieren llegar formatos como el cine y la televisión peruana, más que solo a un problema de actuación. Quizá el gran inconveniente es que no existe una diversificación del trabajo y de los contenidos que las grandes empresas quieren mostrar al público peruano, pero eso sería, nuevamente, materia de otra discusión.

La pandemia trajo cambios al salón de clases. Sería relevante analizar las nuevas metodologías y, por ello, quisiera comentar algunos conceptos que nos brindan los mejores *coaches* de actuación actualmente en el mundo.

Por un lado, Larry Moss (2006), que ha entrenado a actores como Leonardo DiCaprio o Hilary Swank, nos dice que el principal problema y el gran reto de enseñar actuación es tener mejores y nuevas interpretaciones actorales, pues hoy los actores ya no tienen el bagaje de antes, no leen, no ven arte, no escuchan música variada y, más peligroso, no van al teatro. Esto, según Moss, se refleja en una toma de decisiones poco acertada y sale a flote al momento de crear, pues para él la actuación tiene que ver con modular, según el formato, y tomar decisiones

creativas innovadoras. Según el maestro, el oficio es de carácter práctico, pero refleja en gran medida nuestro mundo interno, y es difícil obtener calidad en la actuación si ese mundo no es variado. Es algo llamativo, pues estamos en la era de mayor cantidad de contenido en las plataformas de *streaming* y en YouTube; sin embargo, mi sorpresa es grande cuando entro a un salón de clase y la referencia actoral que se tiene son únicamente las producciones de América Televisión.

Por otro lado, Nick Moseley (2013) es un docente actuación en la prestigiosa Royal Central School of Speech and Drama en el Reino Unido. En su propuesta, Moseley rompe con la idea de un único método o técnica para actuar, y sostiene que el estudiante debe acercarse a más de uno. Menciona también que el problema de la actuación consiste en crear vínculos específicos en escena y hacerlos cambiar constantemente, manteniendo la organicidad que el formato requiera. Para Moseley, enseñar actuación pasa por hacer entender al estudiante que el error es parte del trabajo, lograr que rote por la mayor cantidad de posiciones en escena (desde protagonista a mensajero), y acostumbrarlo a dar y recibir constantemente en escena, a fin de crear apertura emocional y que, de esta forma, amplíe su rango actoral.

## Conclusiones

Estas apreciaciones son significativas porque nos brindan algunas directrices a los docentes sobre ejercicios y metodologías que hoy se aplican, incluso después de la pandemia. Más aún, esto siempre debería estar en contante cambio y renovación para acercar y sacar del alumno al mejor actor que puede dar y luego guiarlo hacia una carrera próspera. En ese sentido, el deber de los maestros y las instituciones es ser claros en la oferta educativa propuesta. De igual modo, los estudiantes deben ser conscientes del centro de estudios al que se están insertando y de cuál es el artista que quieren en que se convierta, pues no es lo mismo ser “un profesional de la actuación” que “un artista escénico”. Con esto no quiero decir que una oferta sea mejor o peor, pues quien se toma la profesión en serio, sea cual fuere su formación, va a terminar actuando. Lo que sí me permito aseverar es que las instituciones deberían hacerle más preguntas al estudiante antes de aceptarlo, para que así vea si está o no en el lugar correcto.

Vale decir también que la pandemia cambió el paradigma del mercado laboral para los actores y la manera de impartir enseñanza, ya que supuso una virtualidad total que paulatinamente se está trasladando a una semipresencialidad. Ojalá pronto todo pueda volver a la presencialidad, pero ya sabemos cuántos elementos trajó la virtualidad y llegaron para quedarse. Creo sustancial, y quiero cerrar

con esto, que es curioso que uno de los últimos *bestsellers* de libros de actuación, nuevamente de la extraordinaria Bella Merlin (2016), se llame *Venciendo al miedo* (*Facing the fear*), y es que, para ella, una dificultad de la que hasta ahora no se habla es la de los bloqueos actorales y naturales que puede afrontar un creador escénico. No voy a ahondar en eso, pero sí recomendaría a las instituciones trabajar activamente con un servicio de psicopedagogía y de nutrición para los estudiantes. Muchas veces pensamos que los bloqueos del actor solo se relacionan con lo artístico y no siempre es así.

Finalmente, la pandemia nos ha hecho mirar hacia adentro en la enseñanza, como estructura, y como didáctica, en el aula, y ha traído cambios y conversaciones profundas. Es importante seguir reflexionando sobre las artes y su formación, haciendo foco en la constante capacitación de los docentes para así exigir a los alumnos. No castigemos el error, sino hagamos que sea una costumbre reinventarse y aprender de él. Seamos claros en la información para obtener lo mejor de los estudiantes de actuación, siempre recordando hacia qué perfil de actor queremos apuntar, que, en muchos casos, se refleja en el tipo de persona que queremos lograr, pues finalmente formamos no solo actores, sino ciudadanos.

## Referencias bibliográficas

- Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Chamorro, Ensad. (S. f.). Actuación. Especialidad: Teatro. <https://www.ensad.edu.pe/serv-academicos/carreras/actuacion/>
- Facultad de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú. (S. f.). Especialidad de Teatro. Perfil vocacional. <https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/especialidades/teatro/perfil-de-egresado/>
- Merlin, B. (2007). *The complete Stanislavsky toolkit*. Nick Hern Books.
- Merlin, B. (2016). *Facing the fear*. Nick Hern Books.
- Moseley, N. (2013). *Acting and reacting. Tools for the modern actor*. Nick Hern Books.
- Moss, L. (2006). *The intent to live. Achieving your true potential as an actor*. Bantam Books.
- Ráez, E. (2017). *El arte del hombre. Reflexiones de un profesor de teatro*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Universidad Científica del Sur, UCSUR. (S. f.). Artes Escénicas. <https://www.cientifica.edu.pe/sites/default/files/2021-11/ARTES%20ESCÉNICAS.pdf>
- Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. (S. f.). Facultad de Artes Escénicas. <https://cdn.upc.edu.pe/static/pdf/brochures/Brochure-Artes-Escenicas.pdf>





## ***La otra escena en El lenguaje de las sirenas de Mariana de Althaus***

### ***The other scene in El lenguaje de las sirenas by Mariana de Althaus***

**Óscar Giovanni Gallegos Santiago**

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, Lima, Perú

ogallegos@ensad.edu.pe

ORCID: 0000-0003-4940-3049

#### **Resumen**

El presente artículo tiene el objetivo de demostrar cómo lo fantástico en conjunción con nociones como lo “cholo” y el “taki onkoy” se potencian para abrir nuevas perspectivas con respecto a los clásicos conceptos de discurso, poder e ideología. Para ello, se analiza la obra teatral *El lenguaje de las sirenas* (2012) de la escritora peruana Mariana de Althaus, en la que aparece una “sirena chola” varada en la orilla de una playa peruana. Es en ese momento en que el canto de esta sirena (taki onkoy) mestiza confrontará no solo las prácticas y discursos de los personajes, sino también su cosmovisión occidental, su condición subalterna y el ruido frenético del capital previo al verdadero horror. Por ello, más que analizar lo que se dice en la obra, nos interesa captar el rumor de lo no dicho, lo intersticios de este silencio milenario, lo incomprendible de esa “otra escena”.

**Palabras clave:** taki onkoy, sirena chola, discurso, ideología, otra escena

#### **Abstract**

This article aims to demonstrate how the fantastic in conjunction with notions such as “cholo” and “taki onkoy” are strengthened to open new perspectives regarding the classic concepts of discourse, power and ideology. To this end, the play *El lenguaje de las sirenas* (2012) by the peruvian writer Mariana de Althaus is analyzed, in which a “chola siren” appears stranded on the shore of a peruvian beach. It is at that moment that the song of this mestizo siren (taki onkoy) will confront not only the practices and discourses of the characters, but also their Western worldview, their subordinate condition, and the frantic noise of capital prior to the true horror. For this reason, rather than analyzing what is said in the work, we are interested in capturing the rumor of the unsaid, the interstices of this ancient silence, the incomprehensibility of that “other scene”.

**Keywords:** taki onkoy, chola siren, speech, ideology, another scene

**Recibido:** 9/9/2022      **Aceptado:** 17/12/2022

## Introducción

¿Cómo hablar de la soledad insondable de una sirena chola? Una sirena migrante y quechuahablante que ya no seduce por su belleza ni por su melodioso canto, pero que logra perturbar con su lenguaje y un silencio estridente. ¿Cómo entender ese lenguaje, pero sobre todo su silencio? El presente artículo pretende dilucidar cómo las nociones de lo “cholo” y el “taki onkoy” (enfermedad del canto), en un texto dramático fantástico, se potencian para abrir nuevas perspectivas con respecto a los clásicos conceptos de discurso, poder e ideología. Esto es, se sostiene que la obra dialoga con la tradición de lo fantástico moderno o “posmoderno”, y también busca inscribir su lugar de enunciación desde un pensamiento decolonial que busca desestabilizar las lógicas de las ideologías dominantes. Para ello, se analiza la obra teatral *El lenguaje de las sirenas* de la escritora peruana Mariana de Althaus, en la que aparece una “sirena chola” varada en la orilla de una playa peruana frente a una familia de clase alta limeña. Es en ese momento en que el canto de esta sirena (taki onkoy) mestiza y quechuahablante confrontará las prácticas y discursos de los personajes, y también las cosmovisiones entre lo occidental y lo indígena, lo subalterno y lo hegemónico o entre la bulla frenética del capital y el silencio previo al verdadero horror. Por ello, más que analizar lo que se dice en la obra, nos interesa captar el rumor de lo no dicho, los intersticios de este silencio milenario, lo incomprensible de esa “otra escena”. He dividido el análisis en tres grandes momentos escénicos que representan a los acontecimientos centrales de la obra.

### Primer momento: encuentro en playa Blanca

Como toda escena, esta primera se configura a partir de un encuentro. Son una familia de clase alta limeña que se reúne para disfrutar de la playa y el mar. Todo normal hasta aquí, pero la primera acotación señala: *mar embravecido y bandera*

*roja por alerta de tsunami*. ¿Por qué una familia decide ir a una playa en plena alerta de tsunami cuando todos los demás están regresando a sus casas? Pero esto que puede resultar insólito o irracional, no es nada más que la constatación de esa fascinación inconsciente por la autodestrucción que habita en el hombre moderno. En efecto, esta escena representa a una familia, núcleo de la sociedad, como un barco dirigido directamente al abismo, ciegamente comandado por ese imperativo del goce. Un goce mortífero que no puede aplazarse, porque la repetición es quizá el verdadero monstruo que nos carcome por dentro. Al respecto, Paul, uno de los hijos de la familia, en un monólogo inicial, anuncia la desgracia: “Pero nosotros, como todos los sábados, hemos bajado a la playa” (De Althaus, 2015, p. 115). Y el mismo personaje más adelante: “Hay días en los que uno debería quedarse en cama. Pero se pone de pie, y sale con un puñal, dispuesto a clavarlo en el corazón de la mala suerte” (De Althaus, 2015, p. 115). Recordemos quiénes son los personajes que, según la tradición occidental, se encuentran con esos fabulosos seres de las sirenas: son navegantes o aventureros. En la *Odisea* de Homero se señala claramente cómo termina la mayoría de ellos frente al canto indescifrable y seductor de las sirenas. Citemos brevemente este pasaje, cuando la diosa Circe advierte a Ulises acerca de las sirenas:

Lo primero que encuentres en ruta será a las Sirenas,  
 que a los hombres hechizan venidos allá. Quien incauto  
 se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso  
 el país de sus padres verá ni a la esposa querida  
 ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma.  
 Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan  
 Para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos  
 Y de cuerpos marchitos con piel agostada.

(Homero, 1993, p. 286)

Pero a diferencia de todos aquellos que terminaron sepultados en esa pradera, Odiseo pudo superar ese escollo. Principalmente por su prudencia, pero también porque supo escuchar a Circe. Como señala Carlos García Gual (2014), hay dos aspectos principales de la seducción de las sirenas: saber y placer. Las sirenas saben el punto débil del héroe homérico: su deseo por saber. Por esta razón, ellas le prometen cantarle sus hazañas presentes y futuras, ensalzando su egocentrismo. Como en un espejo de Narciso, Odiseo ve la tentación de

poseer esa imagen de sí mismo que promete ese canto. Es un canto épico al ego que acrecienta un placer hedonista que puede llevar a la perdición. Volviendo a nuestra obra, podemos señalar que todos los personajes de la familia han caído en un delirio narcisista, porque ya fueron seducidos por ese mandato de goce hedonista e individualista. Y estos personajes dominan el discurso de los diálogos, así como también lo que puede o debe ser dicho. Es una suerte de diálogo imposible en el que cada uno está absolutamente solo buscando su propio placer que los llevará a la autodestrucción. En contraste, los personajes que casi no hablan, los silenciosos, son los más prudentes: Elvira, la empleada, y Camille, la niña. Esta última es tratada como loca. Se refiere que toma pastillas y va al psiquiatra, y que en una oportunidad se le escuchó “gritando como una niña poseída y haciendo pedazos los libros de su biblioteca” (De Althaus, 2015, p. 176). Por su parte, Elvira, la empleada doméstica de origen andino, es quizá la más prudente, porque intenta prevenir la catástrofe, pero su condición subalterna le impide ser escuchada.

Es sintomático que Camille guarde silencio y, al comienzo de la primera escena, permanezca alejada de la familia, como también lo es que Elvira haya olvidado su lengua materna, que es el quechua. Por ello, cuando aparece la sirena emerge otro elemento insólito: la niña, la silenciosa y loca poseída, es la única que puede entender el lenguaje de la sirena. Y, en el caso de Elvira, es ella la que entiende el malestar profundo que aqueja al personaje mítico. La comprende sin necesidad de descifrar el idioma que ya ha olvidado. En suma, las que no tienen poder, las subordinadas o despreciadas son las que se emparentan con la sirena. Y aquí viene uno de los ámbitos de la otra escena: la emergencia de la identidad chola. Para entender esta presencia inquietante, citemos el encuentro que tiene la familia “blanca” o “pituca” con unos “cholos” o “serranos” que llega a playa Blanca:

MARGOT. Bueno, te sigo contando lo de ayer. El caso es que ya nos habíamos instalado aquí, en la sombrilla, y estábamos tomando un trago, cuando de pronto escuchamos una cumbia a todo volumen. “¿Qué demonios es esa música?”, dije yo. Volteo, y veo a un hombre y una mujer que se aproximaban. La mujer era una gorda que se reía de forma estridente [...] Eran del pueblo, no sé cómo entraron. La cumbia salía a todo volumen de un equipo de sonido portátil. ¡Imagínate! [...]

PAUL. ¿Quién los dejó entrar?

MARGOT. No tengo idea. Seguro esquivaron la seguridad (De Althaus, 2015, pp. 133-134).

Notemos aquí cómo esta presencia de este otro “cholo” irrumpe a través de una de sus manifestaciones culturales: la cumbia peruana. Como señala Matos Mar (1986), las grandes migraciones internas de los 40 y 50 cambiaron el rostro de la ciudad. Pero esta transformación no solo fue espacial o económica, sino fundamentalmente cultural. Los migrantes trajeron su mano de obra y sus sueños de progreso, al igual que sus hábitos y costumbres; entre ellos, sus expresiones artísticas, las cuales eran consideradas inferiores por pertenecer a estos sectores marginales y de la periferia de Lima. Pero no es no impidió el cruce, la fusión o hibridación entre elementos tradicionales y los considerados modernos, por ejemplo, “la cumbia peruana es el resultado de múltiples influencias musicales, como las del huayno, las cumbias colombiana y venezolana, el *rock and roll*, la guaracha, el *boogaloo*, la guajira y la salsa, entre otras” (Cosamalón, 2022). En otros términos, entre los años 60 y 70, los grupos migrantes se identificaron rápidamente con este sonido híbrido, porque representaba lo tradicional, además de ciertos rasgos de la modernización musical, como el sonido de la guitarra eléctrica tan característico de la chicha. Y aunque luego la cumbia peruana fue avanzando hacia la aceptación de las clases medias e, incluso, altas, al principio era un estigma fuerte llamar “chichero” a alguien, porque era una forma de discriminación y de señalar algo de mal gusto, estridente o “huachafo”.

Pero más allá de estos complejos procesos de mutación que operó la cumbia peruana hasta su transformación en la chicha, es interesante notar cómo ese “patito feo”, relacionado con comunidades marginales o ilegales, se transformó como un carnet de identidad de vastos sectores, una manifestación legítima y valorada como parte de nuestra identidad nacional, aunque siga operando el racismo sobre estas manifestaciones. Y aquí podríamos traer la analogía con la música de la sirena. Como Ulises, los sectores de la clase alta, se taparon los oídos con la cera ideológica de los prejuicios. No podían escuchar, no podían ver ni sentir esa “otra escena” que estaba en sus narices y a todo volumen.

### **Segundo momento: la aparición de la sirena**

La sirena aparece gracias a un tsunami, es decir, gracias a una ola gigantesca que la expulsa a la orilla de esa playa Blanca. Sostengo que esta ola es una figura de las grandes olas migratorias que empezaron en la década de 1940 a la de 1950 e irrumpen con más fuerza en los años 80. Es indudable, pues, que estamos frente a una sirena migrante. En una parte de su discurso, ella misma señala en quechua su posible origen: “quería conocer el mar. Nadé por el río días y noches. Llegué a un lago sin orillas, de agua fría y salada” (De Althaus, 2015, p. 175). Entonces, a diferencia de las sirenas clásicas que esperan en sus

islas a los navegantes para acecharlos en sus trampas hechiceras, esta sirena, por alguna razón, tuvo que salir de su hogar. Ahora, no olvidemos que en los textos antiguos las sirenas se presentan en grupos de dos o de tres, y que, como hijas de una de las musas, dominan el canto y conocen el pasado y el futuro. Cantan, narran y encantan. Con respecto a su aspecto físico, destaca su hibridez mitad pájaro o pez, mitad humanas, así como su belleza. Como señala García Gual (2014), lo que define a la sirena, aparte de su figura híbrida, es su poder de atracción: “La sirena simboliza la invitación al placer” (p. 8). Por su parte, otro sirenólogo, como Javier Perucho, destaca en esta figura acuática el “erotismo de su cuerpo”, como la universal y constante presencia en el imaginario popular e intelectual. Este último autor rastrea la presencia de esta figura pisciforme en los grandes clásicos como Homero, Dante, Joyce o Kafka, pero también su notoria presencia en la literatura hispanoamericana. Entonces, podemos concluir tres grandes aspectos que la tradición ha remarcado con respecto a la sirena: 1) poder de atracción (sea visual o auditiva), 2) promesa de revelación de un secreto, y 3) peligro de muerte o destrucción.

Entonces, la pregunta es la siguiente: ¿qué tiene que ver este personaje, denominado como sirena “chola” en la obra de De Althaus, con las sirenas de la mitología clásica en las que predominan esos tres aspectos de poder, revelación y peligro? En primer lugar, la sirena de De Althaus se muestra bastante vulnerable e impotente de no poder regresar ella sola al mar. Segundo, no pretende seducir para revelar un secreto. Y tercero, el verdadero peligro no es ella, sino la familia que pretende capturarla para sus propios intereses. Por último, y quizá no menos importante, su apariencia física la aleja del marco representativo que ha predominado sobre ella: blanca, rubia, exuberante, melena frondosa y rotundos pechos desnudos (García Gual, 2014). De ahí que la sirena sufra toda esa violencia epistémica por simplemente no encajar en el marco interpretativo de la clase que domina o ha dominado la representación y el discurso sobre ella. Por ello, cuando la ven se sienten decepcionados porque es “chola”. Como sabemos, el poder colonial dominó por la fuerza militar, y a través de un saber colonial que ha configurado o inventado la otredad inferior del indio y, con él, su lengua, su raza y cultura (Quijano, 2014). Y esto es consistente con una razón instrumental moderna que requiere de esta máquina colonial para sustentar su dominio sobre el hombre y sobre la naturaleza.

Al respecto, García Gual (2014) se queja de que en la modernidad han proliferado

imágenes de fingidas sirenas, imitadoras y réplicas baratas de las bellas damas submarinas. Pueden salirnos al paso insinuantes y

atractivas en locales festivos muy variados, y en antros nocturnos como cabareteras de rojos labios y ojos oscuros. E incluso, en su versión más superficial y burguesa, campean en el emblema de una taberna o el nombre de una cafetería. Pero ahí son solo pintadas sombras de lo que fueron (pp. 8-9).

Volviendo entonces a la pregunta: ¿qué tiene que ver esta sirena chola con las clásicas y temibles sirenas de la antigüedad? ¿Es acaso una versión barata o trivializada de las antiguas hechiceras? ¿Cuál es su carácter dramático en esta propuesta teatral? Creo que el propio García Gual nos puede dar una pista al respecto. El erudito señala que las sirenas se diferencian de otras féminas fatales como las harpías, que son más violentas y tienen garras; de las esfinges, que permanecen en un solo lugar y se caracterizan por sus letanías enigmáticas (García, 2014). Su etimología *sereines* designa “las que ensogan y ligán”, tienen algo ninfas, monstruos y demonios. En tal sentido, creo que esta sirena de la obra de De Althaus se aproxima más al carácter monstruoso de este ser acuático. Pero no en el hecho de causar espanto necesariamente, sino, como reza la etimología en latín, *monstruum* significa mostrar y está relacionado con *monore* o *mónitum*, que significa aconsejar o advertir, dar a entender e indirectamente mostrar (Armal, citado en Donayre, 2013). Esta sirena es, pues, una de las mil caras del monstruo, un ser fabuloso que muestra algo terrible, y que perturba. Este es su carácter dramático: su lenguaje es ominoso, porque contiene un grito que quiebra la tranquilidad y tal vez un espejo para reflejar nuestra propia monstruosidad. Pero ¿qué es lo que muestra? ¿La cara obscena del progreso? Quizá, pero también nos cuestiona cómo la propia literatura fue una suerte de domesticación del otro, sea animal o humano.

### **Tercer momento: el grito de la sirena**

En el libro *El laberinto de la choledad* de Guillermo Nugent (2012), se sostiene que la exclusión del indígena, desde el mismo momento de la invasión española, no solo fue de tierras o de derechos, sino que también fueron “expulsados del tiempo”. Y sabemos que el tiempo es aquello que nos hace seres humanos, porque somos capaces de ordenarlo y darle sentido (Ricoeur, 2004). Esto es, a través de las narraciones expresamos nuestras experiencias, e igualmente nuestra identidad, en una trama que hace posible el tiempo humano. Al ser expulsados del tiempo, la maquinaria colonial pretendió quitarles humanidad y aproximarlos a lo animal: sin lenguaje y sin historia. Por tal razón, Nugent (2012) señala que ser cholo representa una suerte de “anomalía clasificatoria” en la fantasía colonial que aún perdura. Bajo este marco ideológico, los blancos limeños habían identificado a los criollos y mestizos, a los plebeyos de zonas



populares, pero nunca estuvieron preparados para reconocer a una suerte de “indígena urbano” con ambiciones modernizantes. Este indígena solo podía poblar las zonas rurales muy cerca de las bestias. Este paso del indígena a otro espacio urbano ocasionó el término *cholo*, no previsto en el sistema clasificatorio de la arcadia colonial. Pero la presencia, como hemos dicho, no fue gradual, sino que fueron a través de grandes olas que irrumpieron en la ciudad. Llegó un momento en que el propio Estado se convirtió en una suerte de paradoja monstruosa, porque, dominado por las élites criollas, despreció a la gran mayoría de peruanos provenientes de provincia, que eran considerados “cholos”, los olvidados, los desposeídos.

En otras palabras, este desprecio y olvido significó la emergencia de un Estado fallido y de una sociedad fragmentada, pero cuyos grupos de poder se sostenían gracias a esa fantasía de orden y de progreso que prometía una modernidad también imposible. En otras palabras, la choledad de esta sirena aparece en esta obra como un síntoma de este “progreso” contradictorio. Es el monstruo que amenaza la tranquilidad de las élites. Su canto no es, no puede ser una melodía, porque proviene de un mundo roto, un mundo que ha colapsado. De aquí que la interpretación de este ensayo apunte a vincular este canto de la sirena al milenario canto del Taki Onkoy, conocido como “canto y baile de la enfermedad”, parte de un movimiento nativista que surge en 1565, a pocos lustros de la captura de Atahualpa. Los sacerdotes predicaban un rechazo al invasor, como también instruían en las prácticas rituales que incluían cantos y bailes de éxtasis. Esta celebración “intentaba dar sentido comunal a un grupo asediado y arrasado por el conquistador” (Hernández *et al.*, 1996, p. 111). Es parte de una forma primordial con raíces profundas en el imaginario andino, cuyo discurso se constituyó en el refugio de la sociedad conquistada, discurso que contiene una dimensión utópica. En otros términos, este canto y danza fue una suerte de resistencia religiosa o cultural, frente a la otra resistencia político-militar que fracasó, como la de Manco Inca y el grupo de Vilcabamba.

## Conclusiones

En definitiva, este canto de la enfermedad causó temor, porque los sacerdotes, principalmente las mujeres, entraban en una suerte de éxtasis de posesión y podían contagiar el arrebató o “furor divino”. Indudablemente, esto nos remite a los éxtasis dionisiacos originarios de la tragedia griega. No olvidemos, como sostenía Nietzsche (2010), que la belleza apolínea solo pudo ser posible sobre un fondo de conocimiento frente al horror de la vida. Es decir, este canto o grito fue una respuesta mesiánica en nuestras tierras frente a la catástrofe demográfica, social y cultural que significó la invasión española, porque así como

murieron indígenas, murieron también sus dioses y la propia naturaleza. Por lo tanto, esta sirena puede interpretarse también como una sacerdotisa o chamán capaz de revelar el lado oculto y nefasto de la modernidad capitalista: “Crees que puedes ignorar el grito de los desesperados [...] ¿Quién va a salvarse en un mundo donde nadie oye lo que dice el mar?” (De Althaus, 2015, p. 191). Como los chamanes primigenios del mundo andino, esta sirena es capaz de transformarse y transformar a quien sea capaz de escucharla. Recordemos que al final de la obra, la niña, que todavía no está absorbida por la insensatez neoliberal, es transformada en otra mensajera de este canto-danza de la enfermedad: una sirena chola, porque a veces el mar “vomita una sirena para que dejemos de hablar y empecemos a escuchar la verdad de las cosas” (De Althaus, 2015, p. 202).

### Referencias bibliográficas

- Cosamalón, J. (2022). *Historia de la cumbia peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.
- De Althaus, M. (2015). *Dramas de familia*. Penguin Random House.
- Donayre, J. (Comp.). (2013). *Horrendos y fascinantes*. Ediciones Altazor.
- García Gual, C. (2014). *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Editor Digital Trivillus.
- Hernández, M., Moisés L., Millones, L., Péndola, A. y Rostworowski, M. (1996). *Entre el mito y la historia. Psicoanálisis y pasado andino. Psicoanálisis y pasado andino*. SIDEA.
- Homero (1993). *Odisea*. Editorial Gredos.
- Matos Mar, J. (1986). *Desborde popular y crisis del Estado*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Nietzsche, F. (2010). *El nacimiento de la tragedia*. Editorial Gredos.
- Nugent, G. (2012). *El laberinto de la choledad*. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Perucho, J. (Comp.). (2019). *La música de las sirenas*. Fondo Editorial Estado de México, FOEM.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes. Antología esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración*. Siglo XXI.



## **Yuyachkani y el espectador emancipado**

### *Yuyachkani and the emancipated viewer*

**Miguel Ángel Huamán**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

mhuamanv@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-6933-3247

#### **Resumen**

El artículo pone en debate la noción ontológica de acontecimiento propuesta por Jorge Dubatti. Propone una de carácter gnoseológico que implica un tránsito del enfoque hegeliano al kantiano. Así, recupera el discurso performativo estético como constructor de una conciencia crítica artística y literaria disidente.

**Palabras clave:** literatura, discurso, estética, acontecimiento, crítica

#### **Abstract**

The article discusses the ontological notion of event proposed by Jorge Dubatti. It proposes a gnoseological one that implies a transition from the Hegelian to the Kantian approach. Thus, it recovers the aesthetic performative discourse as a constructor of dissident artistic and literary critical consciousness.

**Keywords:** literature, discourse, aesthetics, event, criticism

**Recibido:** 15/9/2022 **Aceptado:** 19/12/2022

## Introducción

Desde *Los músicos ambulantes* hasta *Discurso de promoción* se puede apreciar una continuidad en la producción dramática del Grupo Cultural Yuyachkani, en lo que constituye el teatro: un lugar colectivo en donde la comunidad, en comunión con los cuerpos en acción, resuelve de modo simbólico sus problemas en asamblea, como afirma Jacques Rancière. El proceso ha tenido quiebres y cambios, pero siempre en búsqueda de despertar la conciencia crítica del espectador y liberarlo del adormecimiento enajenante de la información en los medios de comunicación social. Una de estas estrategias de búsqueda en beneficio del objetivo señalado ha sido el uso ampliado del escenario teatral para propiciar respuestas que integren al público como paso crucial para su participación. Este desarrollo, iniciado con *Sin título. Técnica mixta* (2004), parece culminar su propuesta con la obra mencionada de 2017.

Los espectadores, apenas llegan y sin ingresar a una sala teatral parecen curiosear en espera de la función, pero sin darse cuenta ya se encuentran en el acontecimiento dramático de la obra. Se trata de la kermés del colegio público 2021, que, con clara alusión al bicentenario de la nación peruana, se ha montado con las características típicas de este tipo de celebración cívica para que artistas y público interactúen de forma espontánea. Esta fusión dialógica inherente a la perspectiva crítica del arte dramático como acontecimiento se nos mostró como la síntesis de un largo proceso en la tradición teatral nacional, que hemos compartido a través de los años desde nuestra lejana juventud, cuando Carlos Clavo Ochoa y su grupo Yego innovara las formas y ejerciera gran influencia en gran número de directores y actores.

## Un nuevo teatro

Según Jacques Rancière (2008), la búsqueda de un nuevo teatro en la modernidad ha oscilado constantemente entre la indagación distante y la participación vital, con el riesgo de mezclar principios y efectos. Ambas posturas están representadas en el teatro épico de Brecht, que exige al espectador con el efecto de distanciamiento afinar su mirada y el teatro de la crueldad de Artaud, que pretende cancelar su propia mirada. Así, se resumen las tensiones en la paradoja del arte dramático: no hay teatro sin espectador; aunque se podría afirmar casi lo mismo respecto a todo arte al señalar que no existe ni arte ni literatura sin lector; es decir, sin recepción. En tal sentido, nos interesa establecer un diálogo con Jorge Dubatti, autor de *Una filosofía del teatro* (2016), a propósito de la noción de acontecimiento, que creemos constituye un puente entre la teoría literaria y la reflexión teatral, con ánimo de establecer una poética o marco conceptual para el arte y la literatura contemporáneos, concomitante con la interacción entre las prácticas de creación, que caracteriza la actual era de la cultura del espectáculo en el capitalismo cultural o artístico.

Para la tradición occidental en torno al arte y la literatura su estatuto ontológico (su ser) resulta una problemática irreconciliable entre dos opciones: se lo afina al polo racional subordinada la creatividad a la razón o se lo refugia en la experiencia como una fase imprecisa de percepción subjetiva. La consecuencia de ambas posturas consiste en ubicar el discurso artístico y literario como producto, resultado o evento ubicado en la pseudoconcreción de lo superficial, la apariencia y lo irreal. Postura que supone que existe una verdad, una realidad, una razón, una objetividad, una vivencia y fenomenología plena del ser. En tal sentido, constituye un error el enfoque ontológico del acontecimiento teatral, porque los espectadores no van al teatro para relacionarse con el ser y, por lo tanto, no existe una función ontológica en la experiencia dramática que se pueda reducir a la comunicación o transmisión de información ni a la semiosis ni a algún significado. La obra artística y literaria no posee una cualidad inherente o intrínseca en su ser que le otorgue su condición estética, sino que esta se produce por la copresencia y participación del sujeto o lector que activa su dispositivo verbal. Esta singularidad como operación, propuesta y formalización de una vivencia es lo que la teoría literaria actual define como acontecimiento.

Después del giro lingüístico, la filosofía analítica y el dialogismo lingüístico, las interpretaciones filosóficas del fenómeno artístico y literario han quedado desfasadas por constituir simples cambios de denominación con idéntica función

sancionadora y reduccionista. No sorprende que ahora hablen del acontecimiento literario o artístico o que califiquen determinado autor como poeta del acontecimiento, o determinada obra como el acontecimiento narrativo, etc. Sin embargo, siguen sin transitar hacia una perspectiva gnoseológica o cognoscitiva como una vía para la plena comprensión y explicación de la productividad estético-literaria. La obra artística y literaria no posee una cualidad inherente o intrínseca en su ser que le otorga su condición estética, sino que esta se produce por la copresencia y participación del sujeto o lector que activa su dispositivo verbal. Esta singularidad como operación, propuesta y formalización de una vivencia es lo que la teoría actual define como acontecimiento.

En tal sentido, recupera la mediación del lenguaje en todo conocimiento y conferir al uso del lenguaje con intencionalidad no descriptiva, no racional y no referencial, sino imaginaria y simbólica, una condición singular que permite el acceder a lo universal desde lo particular. Es decir, el discurso artístico y literario no se reduce al contenido ni a la forma, ni la crítica literaria consiste en una descripción constativa de los procedimientos temáticos y formales, sino la reconstrucción explicativa de las condiciones de manifestación del discurso en acto y de los efectos desencadenados por el uso con intención estética del lenguaje. Desde la perspectiva de los estudios literarios del siglo XXI, la labor de la investigación y el estudio de la literatura y el arte no radica en informar sobre aspectos descriptivos o anecdóticos de los recursos formales o argumentos de las historias presentadas, sino recuperar su capacidad disidente y subversiva forjadora de una conciencia crítica en diálogo con la colectividad y la cultura.

### **Arte y cultura del espectáculo**

La conversión de la actividad artística y creadora en un espectáculo transformado en producción de objetos para exposiciones o museos, catarsis y entretenimientos son factores importantes de la vigente crisis de la humanidad. El secreto de esta mutación no radica en la economía ni en la política, sino en la relación con el pasado. Esto inevitablemente cambia el eje estratégico de su superación, lo reorienta hacia las regiones periféricas, cuya marginación precisamente impuso el dominio colonial. La modernidad ha significado postergar la evolución histórica de la diversidad cultural, a pesar de que posee un gran potencial revolucionario para la humanidad. La alternativa frente a esta constatación no se encuentra en la filosofía, la ciencia y la ideología, todas estas domesticadas por el capital global. La única acción consciente y crítica potencialmente capaz de revertir el modo de vida hegemónico vigente es la práctica artística y literaria disidente.

Inmune al virus del dinero y la ganancia, enemiga del egoísmo soberbio y autoritario, contraria al monólogo y a la anuencia, la obra del arte propaga la memoria del tiempo hacia un horizonte distinto, desinteresado, solidario y dialogante. Constituye un retorno paradójico al pasado que es a la vez la revuelta del mañana, la recuperación de la imaginación técnica como respuesta inmunológica interior. Esta praxis posibilita retomar la imaginación cooperativa, la fraternidad sin distinción alguna, la confianza en un camino articulado con toda forma de vida en el mundo y con la libertad de soñar lo inmensurable. La situación de la obra y el artista en la Grecia clásica era muy diferente a la actual. Los griegos no diferenciaban entre la actividad productiva y el producto, pues la *poiesis* o destreza creativa residía en la obra y no en el artista que la producía. Hay que recordar que para ellos la belleza radica en una cualidad del objeto. La *mimesis* (imitación), que tiene como materia la palabra, no tenía nombre propio porque el ser humano nace sin obra y, por lo tanto, esa creación constituye una actividad sin nombre ni producto. El lugar propio de la *enérgeia* (ser-en-la-obra) reside en el resultado o producto. Pero los cantos poéticos, como la danza, el teatro o el mimo, eran artes *actuosae* (habilidades prácticas) que no producen cosas u obras.

Con el Renacimiento, el arte se desplazó hacia el ámbito de las actividades que tienen su ser en la obra, en sí mismas su *enérgeia*, como el conocimiento y la praxis. La imprenta y la cultura del libro significaron un cambio sustantivo en los términos de la actividad de creación verbal, denominada a partir del romanticismo como literatura. Sin embargo, la palabra locuaz en medio de las guerras simbólicas de las escrituras se convertirá en muda, en el tránsito de la representación a la expresión, de la transparencia a la opacidad. Con Panofsky (1924), en plena irrupción de la vanguardia, la idea en la mente del artista transita como poética hacia el receptor o lector y se concretará como efecto o vivencia estética con su activa participación.

En lugar de la noción de obra será este acontecimiento el que fundamente la experiencia artística y literaria en la era de la imaginación técnica. Esta condición se dio a partir del Renacimiento, desde donde en un lento proceso llegó a la actual cultura moderna. El arte y la literatura salieron de la condición de actividades que tienen su *enérgeia* fuera de ellas, en una obra, y se desplazó hacia aquellas actividades que tienen en sí mismas su ser-en-obra (*enérgeia*). El artista a partir de ese punto reivindica el dominio y la titularidad de su actividad creativa bajo el individualismo inherente a la modernidad del sistema capitalista. En tal sentido, al inicio del siglo XX, en pleno horizonte vanguardista, Erwin Panofsky enunciará



la concepción según la cual el arte no reside en el producto, sino en la mente del artista, es decir, en la idea por la que se guía al realizar su obra, como culminación de dicho cambio de perspectiva estética.

### **Acontecimiento y espectador**

Nuestras precisiones siguen la fundamentación poskantiana de Rancière sobre el arte; a partir de esta, se revisa los argumentos hegelianos de Dubatti. Así cuestionamos la consideración ontológica del acontecimiento teatral a favor de su consideración gnoseológica como poética de la presencia simbólica y performativa. Nutrido del enfoque filosófico esencialmente hegeliano, este le impiden percibir que el teatro como la literatura constituyen un uso del lenguaje con intencionalidad simbólica. Este uso es muy distinto al uso informativo o comunicativo instrumental, por lo que implica la necesaria comprensión de su naturaleza gnoseológica como acto de lenguaje o como acontecimiento de sentido, cuyo efecto no se reduce a los contenidos ni a las formas.

La capacidad y vigencia del arte y la literatura radica en la posibilidad de interpelar a las personas sobre la toma de conciencia crítica en relación con el actual modo de vida y proponer una perspectiva simbólica que recupere la solidaridad y la cooperación inherente a la humanidad desde sus orígenes. En otros términos, se sugiere dialógicamente que las teorías o poéticas explicativas sobre la base del combustible filosófico no solo son altamente contaminantes y no renovables, sino que han perdido terreno por carecer de una ecología del saber o relación con el entorno indispensable en el quehacer de las ciencias humanas en este siglo XXI.

Consideramos que las reflexiones de Stanislavski, padre de la actuación, han sido interpretadas como enunciados descriptivos o constatativos de los problemas técnicos del actor cuando en realidad aluden al comportamiento, a la conducta comunicativa que el teatro como arte debe proponer y asumir en tanto ritual del uso del lenguaje con intención realizativa. El uso del lenguaje con intención artística se rige por el principio de cooperación no por el de verificación, pues como actos de lenguaje no pretenden enunciar ninguna verdad, sino conseguir conmocionar, un efecto o acontecimiento que en tanto vivencia o experiencia estética posibilite la disidencia esencial para una conciencia crítica. El teatro no es una mentira ni pretende enunciar verdades como un noticiero.

En la actuación, como todo acto de habla, se parte de la sinceridad y autenticidad concretadas en las máximas conversacionales, incluso cuando son desacatadas. Estamos ante una ética del discurso, no ante una normatividad positiva o ley

ni ante una moral que establece un deber ser rígido. Tampoco, en forma complementaria, se puede calificar de ficción el lenguaje en acto del arte dramático, porque no pretende comunicar un contenido regido por la referencialidad o lo real, sino que busca generar representaciones mentales internas en el interlocutor para obtener respuestas adecuadas a la intención cooperativa en la dinámica sociocultural.

En tal sentido, como ha afirmado Mateo Chiarella (2014), el arte dramático propone una realidad paralela o alternativa que, entendida como imaginaria sostenida en los juegos verbales del lenguaje, cuyo objetivo consiste en colocarnos en la situación del otro, en diálogo solidario y libre. “De allí que nuestro principio de enseñanza sea la libertad y el conocimiento [...] [que] lo acerca a una interpretación orgánica y profunda de las cosas” (p. 213); es decir, una conciencia crítica consecuencia del efecto de disidencia. Precisamente porque el teatro no comunica estrictamente, si se considera que la comunicación es *transferencia de información* o la *construcción de significados/sentidos compartidos*, ni es la recepción pasiva de un objeto o datos. El reduccionismo de la semiótica aludido por Dubatti corresponde a la fase inicial del proyecto de Greimás y deja de lado los desarrollos de las últimas tres décadas (Fontanille, Fabbri, Parret, Zilberberg, Landowski, etc.), en especial de la sociosemiótica preocupada de la interacción.

Para esta vertiente vigente el sentido no es un simple producto reducido a la función expresiva y directamente evaluable con la realidad. Constituye una interacción consecuencia de la negociación entre sujetos, cuyas prácticas intersubjetivas requieren centrarse especialmente en la situación o contexto y en la copresencia del otro en tanto experiencia estética o sensible, fundamental para el acontecimiento estético. Este se hace presente como sentido porque una diferencia lo hace significar. El uso con intención artística del lenguaje tiende hacia una dirección, un efecto articulado y global. El análisis del mismo genera una significación de un discurso particular o significado. La crítica más que describir el contenido y los recursos formales debe revelar el efecto de sentido del acontecimiento estético como acto o presencia de una significancia; término que designa la globalidad de efectos estéticos de sentido de un conjunto o acto de lenguaje estructurado y enunciado.

Eric Landowski (2007) ha señalado que el teatro es un espacio de reflexión donde las sociedades se analizan y comprenden. Esa interacción compleja, de carácter especular más que espectacular, debe ser vivida intersubjetivamente de manera participativa muy próxima a una celebración ritual, en una suerte de comunión entre los que actúan y los que asisten, reconociéndose mutuamente. Asumir el arte

dramático como acontecimiento estético o experiencia artística define la naturaleza cognoscitiva (gnoseológica) que involucra a todas las artes frente a la discusión crítica de la vigente cultura del espectáculo. Deviene fundamental diferenciar el uso del lenguaje imaginativo de aquellos de intención informativa. La comunicación simbólica propende a la toma de conciencia crítica y al efecto de disidencia contrario a la evasión y el entretenimiento propios de la recepción pasiva.

## Conclusión

Al romper el escenario, Yuyachkani logra incorporar al público, que con su presencia y participación consigue convertir al teatro en arte disidente y auténtico que genera acontecimiento estético para propiciar conciencia crítica frente a la política cultural enajenante del espectáculo que solo pretende mera recepción y consumo. Por ello, la reflexión teatral debería acercarse a la teoría semiótica interesada en el uso del lenguaje (no solo verbal, sino también de la mirada, los gestos, la corporalidad, etc.) con intención escénica, porque “no solamente cumplen una función de signo en una perspectiva comunicacional, sino porque tiene al mismo tiempo valor de acto: acto de generación de sentido y, por eso mismo, acto de presentificación. De ahí esa ambición tal vez desmesurada: la semiótica del discurso que pretendemos emprender —la del discurso como acto— debería ser en el fondo algo así como una “poética de la presencia” (Landowski, 2007, p. 10). El teatro implica una poética de la presencia de los otros como comunidad cooperativa y solidaria. De ahí su importancia para forjar una conciencia crítica y la disidencia que funda la revuelta pacífica de una desobediencia civil futura.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo Editores.
- Chiarella, M. (2014). “El teatro como realidad alternativa”. En P. Encinas (ed.), *Stanislavski desde nuestros teatros* (pp. 207-216). AIBAL, Embajada de Brasil y Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. Asociación Iberoamericana de Artes y Letras y Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Huamán, M. Á. (2021). *Una poética del mañana. Teoría literaria del siglo XXI*. Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Dedo Crítico.
- Landowski, E. (2007). *Presencias del otro*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones.

## **La representación del conflicto interno: dos casos de teatro político en el Perú**

*The representation of the internal conflict: two cases of political theater in Peru*

**Larry Delao Lizardo**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

[larry.delao@unmsm.edu.pe](mailto:larry.delao@unmsm.edu.pe)

ORCID: 0000-0002-2332-6797

### **Resumen**

El conflicto armado que atravesó nuestro país entre las décadas de 1980 y 2000 marcó no solo nuestra historia social y política, sino también nuestra creación artística. Las obras de teatro representadas en y sobre esta época han sido analizadas desde diversas perspectivas alrededor de lo que se ha conocido como “teatro de la violencia” o “teatro del conflicto”. En nuestra exposición, analizaremos dos representaciones teatrales que nos permitirán comprender cómo se articulan las percepciones y discursos de los vencidos o afectados por el conflicto armado interno. La primera obra es *El estudiante* (2013) del Grupo Solsticio Teatro, enmarcada en el característico teatro de grupo con elementos épicos. La segunda obra a analizar es *El amor en tiempos de cólera* (2014) de Eddy Martínez, una pieza trágica y prácticamente muda, por lo que toda la representación se concentra en el cuerpo.

**Palabras clave:** teatro político, conflicto armado interno, teatro del conflicto, visión de los vencidos, teatro comunitario

### **Abstract**

The armed conflict that our country went through between the 1980s and 2000s marked not only our social and political history, but also artistic creation. The plays performed in and about this period have been analyzed from different perspectives around what has become known as “theater of violence” or “theater of conflict”. In our exhibition, we will analyze two theatrical performances that will allow us to understand how the perceptions and discourses of those defeated or affected by the internal armed conflict are articulated. The first play is *The Student* (2013) by Grupo Solsticio Teatro, framed in the characteristic group theater with epic elements. The second work to be analyzed is *Love in times of anger* (2014) by Eddy Martínez, a

tragic and practically silent piece, for which the entire representation is concentrated on the body.

**Keywords:** political theatre, internal armed conflict, theater of conflict, vision of the vanquished, community theater

**Recibido:** 28/9/2022 **Aceptado:** 16/12/2022

## **Introducción**

El conflicto armado interno (1980-2000) es, quizá, la herida más profunda y más reciente que ha tenido nuestro país. La Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003) señala que este conflicto “ha sido el de mayor duración, el de impacto más extenso sobre el territorio nacional y el de más elevados costos humanos y económicos de toda nuestra historia republicana” (p. 55). Por su cercanía en el tiempo, es comprensible que las víctimas aún se encuentren en proceso de recuperación y, sobre todo, de búsqueda de justicia.

El impacto del conflicto interno alcanzó los distintos aspectos de la investigación y creación social. Las artes, por su parte, no fueron ajenas al conflicto y respondieron desde diversas y hasta distantes perspectivas. Asimismo, la práctica teatral en nuestro país también fue atravesada por el proceso de violencia y trasladó a la escena muchas de las incertidumbres y peripecias de los afectados por el conflicto<sup>1</sup>.

En esta oportunidad, analizaremos dos muestras de teatro producidas en la década de 2010, con una distancia temporal todavía cercana al conflicto armado interno. Estas representaciones interpretan (reinterpretan) y comprenden de manera particular el conflicto y sus componentes: *El estudiante* (2013) del Grupo Solsticio Teatro y *El amor en tiempos de cólera* (2014) del actor y director Eddy Martínez. Ambas obras están ambientadas en las décadas de 1980 al 2000 y representan dos discursos teatrales distintos con respecto al conflicto armado interno. Asimismo, se ubican dentro del movimiento denominado “teatro popular”<sup>2</sup> o “teatro comunitario” (Malca, 2008).

### ***El estudiante y la perspectiva épica del conflicto***

La obra *El estudiante* es la adaptación teatral de un relato popular que narra las travesías del famoso filósofo y político Karl Marx en el infierno. La adaptación fue realizada por el grupo Solsticio Teatro, dirigido por Alan Dávila. Desde su estreno (2013), *El estudiante* se ha presentado en distintos espacios y festivales de teatro dentro y fuera del país, principalmente en espacios y salas de teatro “alternativos” o comunitarios.

La obra inicia con un encuentro deportivo entre un grupo de estudiantes y un escuadrón de policía, que luego deriva en un enfrentamiento bélico. Al ser herido mortalmente, el líder de los estudiantes es llevado al infierno, donde comienza a alborotar a los diablillos en contra del dominio de Satanás. A la cabeza del Partido Infalible del Proletariado Infernal (PIPI), el Estudiante provoca la mayor crisis del infierno, por lo que Satanás lo envía al cielo. La revolución infernal es descabezada y Satanás recupera el control del inframundo; sin embargo, la consecuencia de ello será la constitución de la República Socialista del Cielo.

Como vemos, *El estudiante* plantea una mirada metafórica del conflicto armado interno. De esta manera, “la explicación de la violencia pasa por la Historia, pasada o reciente, para convertirla en metáfora, elipsis, subtexto o metalenguaje que se inscribe en el texto o imagen teatral” (Salazar, 1990, p. 43). Asimismo, al presentar el conflicto interno como un encuentro deportivo, la obra convierte un suceso trágico en un hecho lúdico. Esta transformación reduce el impacto negativo que recibe el tratamiento del tema y lleva el conflicto a un plano inofensivo y hasta emocionante, como un partido de fútbol. Este recurso simbólico permite disponer positivamente la conciencia del espectador para abordar este acontecimiento histórico que dejó profundas heridas en nuestro cuerpo social.

La metáfora del partido del fútbol es particularmente interesante. En primer lugar, mantiene el sentido de lucha o enfrentamiento, lo que permite trasladar el conflicto de un plano social/político a otro lúdico/recreativo. En segundo lugar, tenemos dos equipos enfrentados, lo cual plantea la presencia de bandos o sectores enfrentados en el conflicto interno. En tercer lugar, y quizá lo más importante, como todo partido de fútbol, la afición apoya y alienta a uno de los equipos. La metáfora del partido de fútbol para representar el conflicto armado interno tiene como finalidad lograr que el espectador tome partido por uno de los equipos enfrentados en la obra (los estudiantes versus los policías/el Estudiante versus Satanás).

Por otra parte, el protagonista de *El estudiante* es un personaje plano, con características definidas e invariables. El líder del “proletariado infernal” no evoluciona durante toda la obra, sino que mantiene sus mismas características: convicción inquebrantable, posición política definida, principios ideológicos invariables. El protagonista representa en la obra al líder paradigmático de la revolución social según la perspectiva de los grupos subversivos (Roldán, 2011). El error o la equivocación no eran parte de sus características.

Finalmente, la palabra oral es una herramienta recurrente en *El estudiante*. No solo expresa el diálogo entre los personajes, también se usa para narrar la historia. Es una voz que cuenta, que narra los hechos acaecidos, una voz testimonial. La palabra aparece como instrumento de la memoria, como mensajero de la historia. Es a través de la palabra que podemos conocer lo que sucedió con el Estudiante. El sonido de los instrumentos de percusión que se incorporan en la puesta en escena son solo complementos de la palabra, del mensaje oral. La voz que narra la historia en *El estudiante* es la de los protagonistas del conflicto que, a pesar de haberse hecho notar por sus acciones, fueron silenciados por el poder político y las fuerzas militares. En ese sentido, la obra se convierte en una voz alternativa, una palabra que revela la alteridad que se abre camino en la historia oficial para deconstruirla y reescribirla; en suma, se trata de una voz subalterna en el teatro (Valenzuela, 2011).

### ***El amor en tiempos de cólera y la inevitabilidad del conflicto***

*El amor en tiempos de cólera* es una obra de Eddy Martínez, actor, productor y director de teatro. La obra se estrenó en 2014 y ha sido presentada en diversos escenarios, festivales y salas de teatro. Su técnica es la del mimo corporal y la palabra está reducida a la música de fondo y a una sola expresión en escena: “¡Corre! Como perros sarnosos nos persiguen. ¡Corre!”. Toda la atención y tensión dramática de la obra se ubica en el cuerpo.

La obra se ambienta en un pequeño pueblo de la sierra y cuenta las peripecias de un campesino que se enamora de la hija del hacendado. En su idilio de amor, ambos huyen en busca de una vida tranquila, pero la violencia del conflicto los persigue y encuentra. En este reocorrido, el campesino pasa de ser un personaje indiferente a un luchador comprometido con la revuelta popular.

La obra realiza un guiño al nombre de la conocida novela de Gabriel García Márquez, pero con una transformación conceptual importante: convierte *el cólera* (enfermedad) en *la cólera* (ira). Así como *el cólera* mató a muchas personas



víctima de la enfermedad, *la cólera* se llevó muchas vidas en nuestro país como resultado del conflicto armado interno. En este último caso, la muerte llegó como producto de la virulencia y extensión de una enfermedad social: la violencia.

El protagonista de *El amor en tiempos de cólera* es un personaje redondo, completo, con cambios y transformaciones. Expresa las esperanzas y desventuras humanas de un gran sector de nuestra población nacional. En tal sentido, el personaje viene a representar aquella población que, en medio del conflicto, quedó sumida en la incertidumbre de una existencia peligrosa y, a la vez, frágil. Ser campesino implicaba ser sospechoso de colaborador de los grupos subversivos (Valenzuela, 2011). A la vez, ser campesino significaba ser la espalda del Perú, aquella existencia que gran parte de la élite limeña no alcanzaba a ver. El protagonista pasa de una indiferencia inicial ante el llamamiento de los grupos subversivos a un compromiso político cuyas raíces son más ideológicas y emocionales que filosóficas o políticas. No es la teoría revolucionaria lo que convierte al campesino en luchador social, sino su experiencia de vida y, sobre todo, la pérdida de su familia. Si el conflicto armado interno le había quitado a su esposa y a su hijo, ¿qué más podía perder?

Por último, dos elementos de la obra llaman la atención. En primer lugar, la única frase que el protagonista pronuncia en escena: “¡Corre! Como perros sarnosos nos persiguen. ¡Corre!”. El campesino es un personaje en constante huida. Huyó de la ira del hacendado al arrebatarle a su hija, huyó de su propia tierra que lo vinculaba a su historia y huyó de la pobreza que implicaba formar un nuevo hogar. Sin embargo, no pudo huir del conflicto. Quiso intentarlo al negarse a formar parte de los grupos subversivos; trató de escapar de las fuerzas armadas; más aún, trató de huir de la muerte. No lo logró. El conflicto lo persiguió y logró alcanzarlo. No importó lo mucho que corrió, los “perros sarnosos” de la violencia lo alcanzaron. En segundo lugar, el puño en alto de la escena final tiene un simbolismo particular. Al ser puesto en el paredón y en los segundos finales de su existencia, antes de ser fusilado, el campesino levanta el puño lentamente en un momento que indica el final de su proceso de transformación: el campesino indiferente había cedido su lugar al luchador social comprometido. No importa que solo le queden algunos segundos de vida, su compromiso se había evidenciado. El conflicto lo había alcanzado, pero a la vez lo había obligado a tomar una posición y eligió el lado de los combatientes.

## **Dos perspectivas del teatro político**

*El estudiante* y *El amor en tiempos de cólera* representan dos discursos políticos sobre el conflicto interno y, por lo mismo, dos tendencias dentro del teatro político.



Si bien ambos autores comparten muchas influencias teatrales en común y ambas obras pueden enmarcarse en lo que conocemos como “teatro épico” (Brecht, 2004), en su representación podemos distinguir también algunas diferencias y desencuentros.

Ambas representan la “visión de los vencidos”<sup>3</sup> (León-Portilla, 2013; Watchel, 1976). Aunque en el caso de *El estudiante*, la obra termina con la victoria del protagonista y la instauración de la “República Socialista del Cielo”, la voz que narra la historia es la de los derrotados en el conflicto armado interno, la voz de los grupos subversivos que se rebelaron contra el Estado. En el caso de *El amor en tiempos de cólera*, la voz narradora es la de los campesinos que trataron de mantenerse al margen del conflicto, sin lograrlo. Fueron vencidos no solo por las fuerzas armadas, sino principalmente por el poder absorbente de la violencia interna que no dejó a nadie fuera de su alcance.

Las dos obras reflejan posturas políticas definidas. La obra *El estudiante* representa una posición política muy clara. El conflicto iba a terminar con la victoria de los grupos subversivos. Más aún, la continuidad y prolongación del conflicto iba a permitir mayor concientización de la población y, por lo tanto, mayor enrolamiento en las filas insurgentes. El resultado de esta situación debía ser, tarde o temprano, uno solo: la revolución. *El estudiante* es, pues, una obra “de agitación y propaganda” (Salazar, 1990), lo cual no desmerece su calidad artística<sup>4</sup>. Al contrario, en esta obra el contenido político y la representación artística se condensan de tal forma que resulta una muy buena obra de teatro épico.

En contraste, *El amor en los tiempos de cólera* expone otra perspectiva: la de la inevitabilidad de la acción política. El protagonista de la obra es un personaje que desea vivir su felicidad; sin embargo, se ve atravesado por el conflicto. A pesar de que el personaje intenta eludir la obligación de guerrillero que forzosamente le han encomendado, al final termina siendo arrastrado por el conflicto, prueba de que no se puede huir de lo inevitable. No obstante, con la muerte de su amada y de su recién nacido, al protagonista solo le queda la lucha, aunque sea derrotado. El puño en alto antes de ser fusilado no representa la victoria del personaje, sino de la conciencia política. En resumen, *El amor en tiempos de cólera* es también una obra “de agitación y propaganda”, pero más sutil y más estilizada. No obstante, no representa la visión de los grupos políticos subversivos, sino del pueblo que tomó conciencia de su condición por la fuerza y como consecuencia del conflicto.

El teatro épico se manifiesta de distinta forma. En ambas obras es clara la influencia del teatro épico brechtiano, pero de distintas formas. En primer lugar,

*El estudiante* busca ser una comedia mientras que *El amor en tiempos de cólera* se presenta como una tragedia. Asimismo, la primera busca generar el llamado “distanciamiento” o “Efecto V” (Brecht, 2004) mediante la intervención directa en la obra utilizando la palabra como recurso didáctico; mientras que la segunda trata de ser más sutil, tanto que a veces pasa desapercibido. Esto último es un problema, pues al narrar una tragedia humana logra fácilmente identificar al público con el sufrimiento del personaje, perdiendo el espacio suficiente para la reflexión y la crítica. En ese sentido, *El estudiante* cumple mejor su función de crítica social. No obstante, *El amor en tiempos de cólera* cumple mejor su función de obra de arte.

### Conclusiones

*El estudiante* y *El amor en tiempos de cólera* son intentos de representar los nudos y tensiones de nuestro país durante el periodo del conflicto armado interno. Son formas de interpretar o reinterpretar nuestro pasado colectivo. Como obras de teatro, representan hechos de la realidad a su manera y utilizando los recursos escénicos y técnicas del teatro popular. Como productos sociales, son expresiones de discursos políticos que buscan hacerse oír en la hegemonía de la historia oficial constituida después del conflicto interno.

Ambas obras tienen como escenario el conflictivo Perú de los años 80, con los miedos y enfrentamientos que lo caracterizaron. Mientras *El estudiante* ve el conflicto metafóricamente como un partido de fútbol, *El amor en los tiempos de cólera* lo percibe como un hecho inevitable del que no se puede escapar. La perspectiva de la primera obra es la del protagonista que toma partido por uno de los bandos enfrentados; mientras que la segunda obra muestra la perspectiva de los terceros, de los que huyeron infructuosamente de ambos frentes. El protagonista de *El estudiante* es un personaje definido que, durante toda la obra, representa el papel del luchador épico. El protagonista de *El amor en tiempos de cólera*, en cambio, sufre una profunda transformación desde el hombre indiferente hasta el prisionero comprometido con una causa que apenas llegó a comprender. Finalmente, la técnica de ambas obras se condice también con sus intenciones dramáticas: *El estudiante* tiene en la palabra su principal medio de acción; en *El amor en tiempos de cólera*, en cambio, la palabra ausente expresa la experiencia de los sin voz, de los olvidados que terminaron sumidos en el conflicto, en medio de dos fuegos.

Tanto *El estudiante* como *El amor en tiempos de cólera* nos muestran el conflicto y la violencia como hechos políticos, como consecuencia de acciones y causas políticas. De esta manera, son dos casos de teatro político que buscan expresar

mediante el arte las percepciones, pareceres y lecturas sobre el conflicto armado interno que atravesó nuestro país entre 1980 y 2000.

## Notas

- <sup>1</sup> Entre los autores que abordan la relación entre el teatro y el conflicto armado interno se encuentran Hugo Salazar (1990), Manuel Valenzuela (2009, 2011) y Carlos Vargas-Salgado (2011).
- <sup>2</sup> A partir de los trabajos de Miguel Rubio, Malca (2008) ha señalado seis características constitutivas del teatro popular: 1) uso de la creación colectiva como herramienta esencial de elaboración de los montajes que representan; 2) renovación constante del lenguaje escénico y construcción de nuevos códigos; 3) la noción de grupo; 4) un actor múltiple; 5) conciencia sobre el papel social que se representa como artista; y 6) desarrollo de un teatro dentro de la cultura nacional. Tanto Solsticio Teatro como Eddy Martínez se inscriben en estas pautas.
- <sup>3</sup> Para los efectos del presente trabajo, vamos a simplificar el esquema de los actores del conflicto armado en tres tipos: vencedores (Estado y Fuerzas Armadas), vencidos 1 (grupos subversivos) y vencidos 2 (pueblo, trabajadores y campesinos afectados por el conflicto).
- <sup>4</sup> Es preciso tener en cuenta el carácter de obra de arte de representaciones como *El estudiante*. Al presentarla aquí como “obra de agitación y propaganda” no hacemos referencia a algo así como “apología al terrorismo”, recurso utilizado en nuestro país por sectores conservadores para censurar obras de arte, sino a la finalidad política que diversos autores y colectivos teatrales imprimen a sus creaciones artísticas.

## Referencias bibliográficas

- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Alba.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe final* (Tomo I). Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- León-Portilla, M. (2013). *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista. El reverso de la conquista. Relaciones mexicanas, mayas e incas*. Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio Nacional.
- Malca, M. (2008). *La gente dice que somos teatro popular. Referentes de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana*. [Tesis de licenciatura en Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú].

- Roldán, J. (2011). *Gonzalo, el mito. Apuntes para una interpretación del PCP*. Juan Gutemberg.
- Salazar, H. (1990). *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Centro de Documentación y Video Teatral.
- Valenzuela, M. (2009). *El teatro de la guerra. La violencia política de Sendero Luminoso a través de su teatro*. Arteidea.
- Valenzuela, M. (2011). Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. *Alteridades*, 21(41), 161-174.
- Vargas-Salgado, C. (2011). *Teatro peruano en el periodo de conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. University of Minnesota.
- Watchel, N. (1976). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Alianza.



# Reseñas



**Alex Hurtado Lazo. *Chirapu y el vanguardismo de las periferias internas*. Ediciones MyL, 2022, 164 pp.**

**Sergio Luján Sandoval**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

sergio.lujan@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-4612-4899

*“Lo unilateral es lo muerto; lo vivo es complejo y poliédrico”*

Antenor Orrego (1928)

El libro titulado *Chirapu y el vanguardismo de las periferias internas* (2022), del investigador sanmarquino Alex Hurtado Lazo, es una valiosa publicación que se enmarca en el espectro de las vanguardias peruanas y que se articula dentro de los pocos y potentes trabajos sobre las revistas que emergieron durante las décadas de 1920 y 1930, como *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú* (1999) o *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka* (2000) de Yazmín López Lenci y Cynthia Vich, respectivamente<sup>1</sup>. A ellos, el texto que se reseña se suma para conformar un conjunto de investigaciones que deviene más elástico, polifónico y, al mismo tiempo, que despeja nuevas rutas para continuar explorando las producciones estético-políticas de las zonas surandinas.

El libro está compuesto por una introducción, tres capítulos, conclusiones, anexos y la respectiva bibliografía, y tiene como objetivo principal “establecer la relación tensional entre el campo de poder y el campo literario de las mencionadas vanguardias [el autor se refiere al de las periferias internas] mediante el análisis de los siete números de *Chirapu*” (p. 19). El primer capítulo corresponde a la exposición del marco teórico; en él, se emplea el concepto de “campos de poder” de Bourdieu sin olvidar el diálogo con propuestas que ponen de relieve la situación estar (o de ubicarse) en los bordes: “periferias internas” (Zevallos Aguilar, 2018), categoría que dialoga con lo referido al “colonialismo interno” (González Casanova, 2006, y Rivera Cusicanqui, 2010). Con este capítulo, propone a futuros investigadores herramientas útiles para analizar las siete entregas de *Chirapu* y los contornos históricos, políticos y estético-literarios de dicha publicación arequipeña.



Lo destacado del capítulo es que no asume acríticamente la categoría de “periferias internas”; antes bien, examina su ontología a fin de recalibrar la propuesta de Zevallos Aguilar para el estudio de *Chirapu*. Sin embargo, quizá pudo haberse profundizado un poco más en el desarrollo y en la explicación de esta categoría, es decir, perfilar algunas de sus líneas, arriesgar algún ejemplo que excediera a las zonas surandinas (aun cuando no se haya pensado originalmente para otros contextos)<sup>2</sup> o explorar la potencia del componente orientacional de la categoría. Por otro lado, en el apartado concerniente a los levantamientos indígenas y a los movimientos intelectuales, el autor concibe a estos últimos como “los sujetos encargados de reinterpretar el significado de las rebeliones indígenas para la sociedad civil. Se trata, entonces, de los agentes que realizan un ejercicio de traducción cultural de los sucesos [y de los sujetos] en el Ande” (p. 53).

La idea de la *traducción cultural* es de sumo sintomática cuando nos encontramos frente a un grupo de intelectuales (en este caso, los de *Chirapu*) que encarnan una condición singular respecto de los sujetos andinos—otros representados: mientras los primeros pertenecen a una clase media, son letrados (la mayoría de forma autodidacta) y tienen al español como lengua materna, los segundos, en cambio, poseen escasos recursos para acceder a artefactos de poder (el libro, por ejemplo) y presentan como lengua materna al quechua o al aymara. Por tal motivo, la noción de traducción cultural, que tiene que ver con el hecho de que ciertos sujetos se apropien de códigos, símbolos o artefactos de otros grupos sociales para recalibrarlos con propósitos particulares, es clave para repensar y reindagar en las dinámicas que surgen durante las vanguardias de las regiones andinas. Esto, desde luego, queda como un punto de agenda pendiente que se deja anotado y que urge comenzar a estudiar con detenimiento.

En el segundo capítulo, se advierten tres puntos claves: (i) las formaciones intelectuales, esto es, aquellos grupos que ostentan (y se arrogan) un poder y un capital cultural, (ii) las revistas en tanto órganos de difusión y, muchas veces, con una latente condición —como señala Hurtado— herética y de resistencia; y, por último, (iii) los pilares de legitimación concernientes a la estrategia neoindia (Uriel García) y al empleo de la ortografía indoamericana (Francisco Chukiwanka Ayulo). Sobre el primer punto, se trae a colación un aspecto que podría ser obvio, pero que muchas veces se ha dejado de lado al estudiar a distintos grupos como si fuesen un bloque compacto, orgánico y sin fisuras. Ante dicha concepción, Hurtado manifiesta que: “si bien son una formación intelectual con un impacto crucial en la sociedad, estos no representan

una masa homogénea” (p. 56), hecho clave que enriquece o desdibuja los proyectos.

El segundo punto, por su lado, implica pensar las revistas como órganos de difusión ideológica y como órganos de afirmación en un contexto específico. Es más, varias agrupaciones de la década de 1920 vehiculizan o encuentran soporte en estas plataformas escritas debido a las condiciones materiales de su producción: el diario *El Norte* en Trujillo, las revistas *Amauta* o *La Sierra* en Lima, *Kuntur* en Cusco, el *Boletín Titikaka* en Puno, la revista *Chirapu* en Arequipa, entre otras. Por tal razón, “[una] revista se constituye como el registro más favorable para acceder al conocimiento del estado del campo literario en la década del veinte” (p. 59). Más adelante, Hurtado actualizará un aspecto capital para comprender a las vanguardias: el espíritu, el estado de ánimo o la nueva emoción de estos agentes transgresores, aspecto que se vincula con las *estructuras del sentir* o *estructuras de sentimiento*<sup>3</sup>.

Por último, el tercer punto tiene que ver con los mecanismos de legitimación de dichas formaciones intelectuales. Uno de ellos es lo que en dicho trabajo se denomina *estrategia neoindia* y que se sostiene en la propuesta de Uriel García en tensión con la de Luis E. Valcárcel, y en las que ambos escritores despliegan sus puntos de vista en función del “indio”, ya sea como una continuidad del espíritu o de la raza (para Valcárcel) o como un replanteamiento, es decir, “una reformulación de sus principios” (p. 65) (para García). La otra estrategia es la *ortografía indoamericana* propuesta por Francisco Chukiwanka Ayulo, punto interesante que ya se había manifestado, en menor medida, en las páginas del *Boletín Titikaka* y *La Sierra*, y que encuentra en *Chirapu* un punto de apoyo para traducir dicho alfabeto de carácter pedagógico a la escritura ficcional.

En el tercer capítulo se analizan los siete números de *Chirapu* publicados en el tramo ininterrumpido de enero-julio de 1928; en este apartado corrobora la hipótesis de la lectura sobre la revista: la potente consonancia sobre las tensiones suscitadas entre el campo de poder y el campo literario. Este tercer capítulo se estructura en cuatro bloques. En primer lugar, se lleva a cabo un balance de la recepción crítica de *Chirapu* que le permite concluir que gran parte de las investigaciones iniciales o bien son estudios sin “una herramienta de análisis determinada” (p. 90) —los de Wilfredo Kapsoli (1984, 1990), por ejemplo— o bien son comentarios y notas breves —como los de José Z. Portugal (1928), Víctor Raúl Haya de la Torre (1928) o Gamaliel Churata (1928), quienes lo hacen a través de publicaciones como *Kuntur*, *Claridad* y *Boletín Titikaka*, respectivamente—.

Esta situación, referida a la escasez de estudios críticos sobre *Chirapu*, cambia de manera saludable en 2020, con la aparición de la edición facsimilar, a cargo del investigador Luis Apaza Calizaya, y que supone una revaloración de la revista<sup>4</sup>.

En segundo lugar, Hurtado reconstruye el campo literario de las periferias internas en función del grupo arequipeño Los Zurdos. Este apartado es clave porque se recompone una parte de la historia literaria que suponía un vacío en la crítica y que el crítico ha comenzado a suplir con sus trabajos<sup>5</sup>; además, se demuestra la existencia de otros vínculos con publicaciones del momento (antes y durante la gestación de Los Zurdos). En el siguiente apartado de este capítulo se ahonda en las dos estrategias mencionadas (lo concerniente a lo neoindio y a la ortografía indoamericana) y cuál fue su correspondencia con el material publicado en *Chirapu*; aquí, por ejemplo, destacan el debate entre Segundo Núñez Valdivia y Rómulo Meneses (sobre el neoindianismo), o las publicaciones que dialogan con la ortografía indoamericana (“Epopeya del qe buelbe”, poema de Gamaliel Churata)<sup>6</sup>. Por último, los bloques cinco y seis se relacionan con el quiebre político (léase socialistas y apristas) entre José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre, que generó en *Chirapu* lo que el crítico rotula como “giro político” y que supondría la posible causa del cese de la revista.

Entre las conclusiones, destacamos la que supone que las dinámicas del campo de poder repercuten en el campo literario donde se halla *Chirapu*, lo cual se evidencia tanto en el cambio de su línea editorial como en el sustrato fuertemente político que adquieren sus páginas. Asimismo, la bibliografía y los anexos, como bloques finales, permiten comprobar la rigurosidad de la investigación: existe una correspondencia entre lo planteado como hipótesis y el desarrollo de los capítulos (sobre todo del tercero). Por ejemplo, las fuentes de consulta refuerzan la propuesta del autor y dialogan con otras disciplinas; y en los anexos, por su parte, se pone a disposición un corpus breve de publicaciones como “Chirapu”, “El uno y vario del arte vanguardista” y “Seis microscópicas bailables”.

Ahora bien, un componente capital que saludamos es el atrevimiento para plantear una categoría que refresca los estudios literarios: *vanguardismo de las periferias internas*. Como los conceptos y las categorías no emergen *ex nihilo*, se apuesta por un diálogo fructífero con las ideas de Ulises Juan Zevallos Aguilar (2007) enfatizando en la idea sobre las periferias internas. En ese sentido, y luego de un interesante cuestionamiento de nociones como “indigenismo de vanguardia”, “vanguardia andina”, “indigenismo vanguardista”, “vanguardia plebeya”, entre otros rótulos que resultan limitados para el análisis de un corpus hemerográfico

como *Chirapu*, se propone una noción teórica sin caer en lo impositivo ni en lo dogmático; antes bien, como una posibilidad que ha rendido los frutos con un determinado objeto de estudio y que podría servir, por qué no, para el análisis de otras revistas de la época<sup>7</sup>.

A su vez, ponemos de relieve el análisis de *Chirapu*. Si bien existían ciertos estudios iniciales (Kapsoli, 1984, 1990) y luego menciones breves en antologías (Mamani, 2017; Ortiz, 2013) o en estudios que la abordan tangencialmente (Veres, 2000), el presente libro se convierte en una investigación de consulta necesaria para los estudios de las revistas vanguardistas en el Perú, pero con la precisión de que se trata de “la primera de largo aliento que se ha desarrollado sobre *Chirapu*” (p. 141). De esta manera, el investigador explora detenidamente las páginas de la revista y todos los datos que nos brinda surgen de ella, situación cardinal en la medida en que la investigación supera las especulaciones que muchas veces atenazan a los trabajos enfocados en soportes tan efímeros como las revistas literarias.

Finalmente, se reactualizan las tensiones y las fracturas entre los integrantes de *Chirapu*. Aun cuando estábamos acostumbrados a las referencias del *Boletín Titikaka*, *Amauta*, *La Sierra* o *Kuntur*, la revista arequipeña *Chirapu* también participa de dicho hervor ideológico en el Perú. En ese sentido, el libro de Alex Hurtado enfatiza en valiosos debates (entre Segundo Núñez Valdivia y Rómulo Meneses, o el que se da entre Jorge Núñez Valdivia y Gamaliel Churata, por ejemplo), para analizarlos y, a partir de ello, articular la hipótesis de la investigación. Dicho todo esto, *Chirapu y el vanguardismo de las periferias internas* es un aporte valioso para la crítica literaria peruanista e interesados en revistas literarias. Asimismo, resulta destacable el cuidado del libro a cargo de la editorial MyL (diseños, diagramaciones interiores, tipo de papel empleado, legibilidad tipográfica, entre otros), así como la particular portada de José Carlos Benavides que interpreta lo dialéctico e intrincado del periodo en el que se inscriben *Chirapu* y su director Antero Peralta. Todo ello, desde luego, es una amabilidad para nosotros (las y los lectores).

A pesar de que estamos frente a una revista con resonancias quizá no tan radiales como las del *Boletín Titikaka* (gracias a su sistema de canjes), este estudio ensancha el panorama y da otro golpe al centralismo de aquellos (y de estos) contextos, debido a que Lima tuvo que compartir su hegemonía cultural con regiones como Puno o Arequipa, entre otras; por ello, es cierto recordar y reafirmar que las vanguardias peruanas son un fenómeno provinciano (López, 1999). Por otro lado, antes que dar respuestas concretas o sentar nociones de manera unilateral, en el libro se plantean dudas e inquietudes para ponerlas a discusión como parte

de proyectos individuales y colectivos. Retomo las ideas del autor y menciono que este libro no va a solucionar los problemas inmediatos que campean en el país, pero quizá sí nos ayude a estar siempre alertas y en un constante devenir crítico.

## Notas

- 1 A las investigaciones de Yazmín López y Cynthia Vich es necesario agregar un trabajo previo de la destacada poeta y crítica literaria Esther Castañeda Vielakamen, quien realizó un estudio capital titulado *El vanguardismo literario en el Perú. Estudio y selección de la revista Flechas (1924)* (1989). En él, la autora confirma su inquietud sobre la condición supuestamente rupturista de dicha publicación periódica. Es más, en su tesis de licenciatura sostenía lo siguiente: “[*Flechas*] vislumbra la conciencia de una necesaria renovación [...] cumple el rol de inquietar, de agitar el ambiente” (Castañeda, 1987, pp. 60-61). Mencionamos este punto porque la labor de Esther Castañeda, como crítica literaria, ha sido poco explorada, y también porque su estudio es clave para los procesos históricos de las revistas de la década de 1920.
- 2 Mencionamos esto porque Juan Zevallos Aguilar (2003, 2007) indica que el concepto de periferias internas que desarrolla puede aplicarse a regiones de la franja de los Andes centrales como Ecuador, Perú y Bolivia. Sin embargo, ¿qué sucede con otras regiones (dentro del Perú) que tienen un sustrato muy diluido como Trujillo? ¿Se podría hablar de dicha ciudad como una periferia interna aun cuando no existe un componente andino? Quizá allí resulte un poco problemático el concepto de Zevallos en la medida en que, por ejemplo, Trujillo funcionó (hacia fines de la década de 1910 e inicios de 1920) como un centro aglutinador o fuerza centrípeta de escritores como José Eulogio Garrido (Huancabamba), Antenor Orrego (Chota), César Vallejo (Santiago de Chuco), Alcides Spelucín (Ascope), entre otros, quienes provenían de las periferias de Trujillo en tanto provincia.
- 3 Williams (2000 [1977]). Es clave reorientar el sustrato de la emoción y de los afectos en las vanguardias peruanas (y latinoamericanas) en tanto la hegemonía occidental siempre ha intentado controlar y anular su vitalidad por ser una vía “no racional” del conocimiento. La idea de la emoción y del estado de ánimo pueden leerse como un flujo extendido en el grueso de las producciones estético-políticas de las vanguardias, y *Chirapu* no es la excepción.
- 4 Apaza (2020). Este ejemplar, aparte de una nota introductoria de Iván Rodríguez (rector de dicha casa de estudios) y de una remembranza escrita por Ayar Peralta (hijo de Antero Peralta), presenta también tres estudios sobre la revista y el grupo Los Zurdos: el de Luis Apaza, el de Mauro Mamani y el de Alex Hurtado.

- 5 A continuación, remitimos los trabajos de Alex Hurtado sobre la revista *Chirapu*: “Por la palabra se conoce la dirección del espíritu’: Gamaliel Churata y la vanguardia en *Chirapu*” (2020), “*Chirapu* y el debate de las vanguardias en el Perú” (2021), “*Chirapu* (1928): Antero Peralta y el debate por la vanguardia” (2021), “La reseñantización del vanguardismo en *Chirapu*” (2021), “*Chirapu* (1928), el debate de las vanguardias en el sur andino peruano” (2021) y el presente libro que reseñamos.
- 6 Con respecto al análisis del poema “Epopéya del que buelbe”, hubiera sido pertinente complementar la idea del *abayu-watan* con las propuestas de Mauro Mamani (2015) y Cesar López (2019), quienes también se han detenido en dicha categoría que Churata expone y propone a contrapelo de la ontología occidental que piensa a la muerte como un evento cancelatorio.
- 7 Uno de los trabajos previos en los que ya esboza algunas sospechas sobre el alcance limitado de estas categorías para el campo literario de las revistas que surgen en la eclosión de las vanguardias se publica en el primer número de la revista *Disonancias* (Hurtado Lazo, 2020).

### Referencias bibliográficas

- Apaza, L. (Ed.). (2020). *Chirapu. Edición facsimilar*. Universidad Ricardo Palma.
- Castañeda Vielakamen, E. (1987). “Flechas”: ¿una revista vanguardista? [Tesis para optar el grado de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Castañeda Vielakamen, E. (1989). *El vanguardismo literario en el Perú. Estudio y selección de la revista Flechas (1924)*. Amaru.
- González Casanova, P. (2006). Colonialismo interno [Una definición]. En A. Borón, J. Amadeo & S. González, *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas* (pp. 409-434). Clacso.
- Hurtado Lazo, A. (2020). Reflexiones acerca de las categorías vanguardismo andino e indigenismo de vanguardia. *Disonancias. Revista de Literatura*, (1), 13-23.
- Kapsoli, W. (1984). Prospecto del grupo “Los Zurdos” de Arequipa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 10(20), 101-111.
- Kapsoli, W. (1990). *Chirapu* (1928): Literatura y política en el Perú. *América: Cahiers du CRICCAL*, (4-5), 251-259.
- López Lenci, Y. (1999). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Horizonte.
- López Nuñez, C. A. (2019). La vida no ha dejado de enseñarnos. En D. Espezúa y N. Salazar (eds.), *Churata desde el sur* (pp. 107-122). Pakarina Ediciones y Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Mamani Macedo, M. (2015). Ahayu-watan: una categoría andina para explicar nuestra cultura. *Caracol*, (9), 92-127.
- Mamani Macedo, M. (2017). *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Fondo de Cultura Económica.
- Orrego, A. (1928). Panorama intelectual de Trujillo. *La Sierra*, 2(13-14), 26-27.
- Ortiz Canseco, M. (2013). *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición*. Iberoamericana.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). Pachakuti: los horizontes históricos del colonialismo interno. En *Violencias (re)encubiertas en Bolivia* (pp. 39-63). La Mirada Salvaje & Piedra Rota.
- Veres Cortés, L. (2000). *La narrativa indigenista de Amauta*. [Tesis doctoral, Universitat de València]. <https://core.ac.uk/download/pdf/71030664.pdf>
- Vich, C. (2000). *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Williams, R. (2000 [1977]). *Marxismo y literatura*. Península.
- Zevallos Aguilar, J. (2003). Metrópolis, periferias y periferias internas en las literaturas andinas. *Sieteculebras*, (17), 23-29.
- Zevallos Aguilar, J. (2007). Culturas de las periferias internas en la región andina. El Grupo Orkopata (1926-1930). *Intermezzo tropical*, 5(5), 29-36.
- Zevallos Aguilar, U. J. (2018). Culturas de las periferias internas en la región andina. El grupo Orkopata (1926-1930). En *Literatura y cultura en el sur andino. Cusco-Puno. Siglos XX y XXI* (pp. 17-29). Ministerio de Cultura.



# 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 dos 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. También en los idiomas inglés, italiano, portugués y francés.

## **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 *Tesis* 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](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).

