

Revista de Investigación

TESIS

Año X, N.º 9, Vol. 9 Diciembre 2016



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

TESIS

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

Vol. 9, Año X, N° 9

Revista anual

Diciembre de 2016

ISSN 1995-6967

Tesis

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

Tesis. Vol. 9, Año X, N° 9, diciembre 2016

**Periodicidad Anual
Lima, Perú**

DECANO

Dr. Carlos García-Bedoya Maguiña

Director de la Unidad de Posgrado

Dr. Gonzalo Espino Relucé

Director de la Revista

Dr. Mauro Mamani Macedo

Comité Editorial

Dra. Martha Barriga Tello, Mg. Desiderio Evangelista, Dr. Manuel Conde Marcos,
Dr. Richard Orosco, Mg. Luz Carrillo Mauriz.

Comité Consultor y Evaluador

Dr. Félix Quesada Castillo (UNMSM), Dr. Carlos García-Bedoya (UNMSM), Dr. Raimundo Prado Redondez (UNMSM), Mg. Juan Gargurevich Regal (UNMSM), Dr. Raúl Bueno Chávez (Darmouth College), Dr. Tomás Escajadillo O'Connor (UNMSM), Dr. Zenón Depaz (UNMSM), Arq. Wiley Ludeña (Universidad Ricardo Palma), Dr. Ulrich Mücke (Georg-August Universität Göttingen), Dr. Antonio Peña Cabrera (UNMSM), Dra. María Antonieta Pereira (Universidade Minas Gerais), Dr. Fermín del Pino (CSIC, España), Dr. Edgardo Rivera Martínez (UNMSM), Dr. Daniel Wood (University of Sheffield), Carlos Huamán López (UNAM), Aymará de Llano (Universidad de Mar del Plata)

Secretario Académico

Dr. Mauro Mamani Macedo

Corrección de estilo

Jacobo Alva Mendo

Secretarías Administrativas

Mirtha del Rosario Cubillas M.

Clotilde Cecilia Montejo Ugaz

Correspondencia y canje

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

Teléfono

(51 1) 452-1166

Correo electrónico

upglet@unmsm.edu.pe

ISSN: 1995 - 6967

Depósito Legal: 2007-08404

Título clave: Tesis

Título clave abreviado: Tesis

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

Tesis

Tesis. Vol. 9, Año X, N° 9, diciembre 2016

Contenido

Presentación	5
Los conceptos de centro y periferia en el proyecto transmoderno de Enrique Dussel <i>Iván Natteri Romero</i>	9
Visiones indígenas: los <i>Triunfos</i> de Petrarca en el México del siglo XVI <i>Paola Mancosu</i>	23
César Vallejo: la fundación orgánica y vitalista de la poesía peruana <i>Alex Morillo Sotomayor</i>	35
Atando a un santo. Relatos de origen y construcción de identidad de los intermediarios divinos <i>Teresa Judith Torres Calizaya</i>	51
Forma y fondo de la identidad: el cuerpo reflexivo <i>Anali Ubalde Enríquez</i>	75
Un cuento sobre los años de la violencia política: “Mi hermano Alberto” de Jorge Ninapayta <i>Luis Jaime Díaz Meléndez</i>	93
De espíritu clásico, fálica o ambivalente: la fémica vargasllosiana de los años 80 <i>Teresa Adelaida Aurora Tuesta Figueroa</i>	107
El relato histórico y el mito en <i>Rosa Cuchillo</i> <i>Hardy Rojas.</i>	131
El escritor comprometido versus el escritor profesional <i>Henry César Rivas Sucari</i>	145

Presentación

Uso de los pronombres átonos de tercera persona en el español oral de Pucallpa <i>Jacqueline Delicia Britto La Torre</i>	163
La toponimia de Cochabamba: realidad, historia y cosmovisión <i>Rubén Alejandro Mejía Méndez</i>	181
Requisitos revista Tesis	191

Presentación

Tesis es la revista de investigación de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, su principal objetivo es difundir los resultados parciales o definitivos de las investigaciones que se realizan en los diversos estudios de maestría y doctorado de la Facultad. De esta forma se constituye en un espacio de diálogo con las diversas comunidades académicas del mundo. Así, la revista *Tesis* se abre al debate y atiende al diálogo plural, crítico, reflexivo del horizonte universitario.

Es gratificante comunicarles que desde el próximo período anual, la revista tendrá una aparición semestral. Dos números al año. Es una manera de retribuir la intensa producción académica que se está desarrollando en nuestra universidad. Además, con el ánimo de ampliar la difusión de la producción de nuestros investigadores e intelectuales, a partir de este número se publicará una edición paralela en línea desde nuestro sitio web.

El Comité Editorial, con la aceptación de sus árbitros que evalúan los artículos, ha considerado conveniente incluir, en este noveno número, trabajos de investigación de la maestría y el doctorado que se desarrollan en diferentes líneas de interés académico, así como el artículo de una investigadora italiana que sin duda enriquece el debate académico.

Tesis abre sus páginas con el artículo vinculado a la filosofía “Los conceptos de centro y periferia en el proyecto transmoderno de Enrique Dussel” escrito por Iván Natteri, quien estudia el proyecto transmoderno de Enrique Dussel, y que considera se constituye en la ética política más crítica y novedosa. Además, su concepción de geopolítica tiene como núcleos centrales de la argumentación las categorías socio políticas de centro y periferia, que considera imprescindibles para estudiar la modernidad y la transmodernidad.

En literatura se publica el artículo de Paola Mancosu quien explica que las pinturas murales de la Casa del Deán, inspiradas en los Triunfos de Petrarca y realizadas por pintores indígenas a finales del siglo XVI en la ciudad de Puebla, ofrecen un claro

ejemplo de cómo la imagen se utiliza, con gran eficacia, en el proceso de adopción y consecuente “transgresión” de los cánones europeos, una vez desembarcados en suelo americano, de esta forma grafica una contra conquista, o una respuesta desde el arte, para aclarar la conciencia.

En poesía se presenta el lúcido artículo de Alex Morillo Sotomayor sobre César Vallejo para analizar la fundación de la poesía moderna peruana. Propone una aproximación a las escrituras poética y ensayística de César Vallejo con el fin de reconocer una correspondencia intensa entre ellas, partiendo del hecho de que el proyecto literario del vanguardista peruano se constituyó en una de las propuestas que concentró los mayores y más logrados esfuerzos de reconceptualización de la poesía.

En diálogo entre literatura, discurso y cultura se publica “Atando a un santo. Relatos de origen y construcción de identidad de los intermediarios divinos” de Teresa Torres Calizaya, quien argumenta que los relatos populares sobre santos en la zona de Tarata (Tacna) constituyen una continuidad de los relatos andinos, como resultado de la escucha activa de la hagiografía oficial por los indígenas. En ellos se evidencia la mención de elementos que muestran al santo como paradigma y como este pasó por un proceso de transformación y mimetización con el entorno en que se afincó o “decidió quedarse”.

En narrativa literaria se presentan diversos artículos: “Forma y fondo de la identidad: el cuerpo reflexivo” de Anali Ubalde Enríquez quien encuentra que *No una, sino muchas muertes* y *Los inocentes*, son dos novelas que tienen en común la aparición del personaje adolescente en un entorno marginal. En el análisis de estos elementos comunes observa el proceso de construcción de la identidad adolescente, el cual tiene como característica el hecho de que el fondo de la identidad, lo más subjetivo e íntimo del sujeto, es determinado por la forma, que sería el cuerpo adolescente. Por eso, propone el concepto de cuerpo reflexivo, como el cuerpo que al ser externo y encontrarse bajo la mirada de los otros, genera la reflexión necesaria para que exista un predominio del sujeto sobre lo comunitario.

El artículo de Luis Jaime Díaz Meléndez: “Un cuento sobre los años de la violencia política: *Mi hermano Alberto* de Jorge Ninapayta”, indaga sobre los mundos ficcionales que subyacen en este cuento cuya génesis y referencias implícitas tienen como trasfondo los años de violencia política de la década del ochenta que padeció el Perú, para ello utiliza la teoría de los mundos posibles.

El siguiente artículo “De espíritu clásico, fálica o ambivalente: la fémica vargasllosiana de los años 80” de Teresa Adelaida Aurora Tuesta Figueroa, quien considera que con las publicaciones de *La Señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* y *La Chunga*, los personajes femeninos del autor, que habían quedado relegados a un rol secundario en su narrativa, irrumpen y protagonizan la acción; así, la fémica vargasllosiana revela el retrato crítico a los estamentos patriarcales en la literatura del autor.

El artículo “El relato histórico y el mito en *Rosa Cuchillo*” de Hardy Rojas Prudencio, considera que *Rosa Cuchillo*, novela del escritor peruano Oscar Colchado Lucio, aborda el tema del terrorismo en la década de los ochenta. Destaca la mirada andina de la novela al plantear la violencia ejercida contra el runa. Afirma que Colchado proyecta a un mundo andino abierto, capaz de dialogar y encontrar puntos en común con el Otro. En *Rosa Cuchillo*, la cultura andina es parte de la solución, implica acaso una mirada alternativa sobre el desencuentro cultural, encuentra que son fundamentales los personajes. Para proponer dicha postura, el autor construye dos personajes antagonicos: Inkarri y el pishtaco o nakaq.

Henry César Rivas Sucari en el artículo: “El escritor comprometido versus el escritor profesional” precisa que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas fue escrita en el contexto de La Revolución Cubana y del Boom latinoamericano y que determinaron una forma de entender el sentido social sobre el trabajo del escritor y la función del intelectual, en ese sentido estudia conceptos como “escritor comprometido” y “escritor profesional”.

En lingüística se presenta dos artículos. En el primero, Jacqueline Delicia Britto la Torre propone que los nombres, las frases nominales y oraciones que cumplen las funciones sintácticas de objeto directo y de objeto indirecto en español pueden ser sustituidos por las formas pronominales átonas de tercera persona le, lo y la. En el español oral de variedad amazónica hablado en Pucallpa, las formas pronominales átonas asumen diferentes realizaciones según la procedencia andina, oriunda o indígena shipiba del hablante.

El segundo artículo corresponde a Rubén Alejandro Mejía Méndez quien estudia los nombres de lugares o topónimos que corresponden a Cochabamba, comunidad nativa que se extiende en la vertiente occidental de la Cordillera Negra, provincia de Huaraz. El estudio aborda el examen lingüístico de los nombres de los orónimos, hidrónimos y las organizaciones espaciales que revelan la relación hombre-tierra. Explica que estas configuraciones geográficas, albergan los diferentes recursos naturales: flora, fauna y minerales.

La producción académica es amplia y variada como se puede colegir y *Tesis* las acoge, y tiene en cuenta que una revista se sostiene gracias a esa producción intelectual, y a la severidad de los jurados o árbitros que evalúan cada uno de los artículos; en ese sentido, agradecemos a cada uno de los investigadores académicos y a los jurados que prestigian nuestra publicación. También una revista se sostiene gracias a la voluntad institucional, por lo que es nobleza extender el agradecimiento al Dr. Gonzalo Espino Relucé, director de la Unidad de Posgrado, quien muestra una firme voluntad por la difusión del conocimiento que se produce en nuestra comunidad académica.

Mauro Mamani Macedo
Director de Tesis

Los conceptos de centro y periferia en el proyecto transmoderno de Enrique Dussel

Iván Natteri Romero

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

ivan_natteri@hotmail.com

Resumen

El proyecto transmoderno de Enrique Dussel intenta conformar una nueva perspectiva en la ética política más crítica y novedosa de nuestros tiempos. Pero a pesar de su articulación con la metafísica también lo hace con la geopolítica. En esta última tienden a tallar como núcleos centrales de la argumentación las categorías socio políticas de centro y periferia. Sin ellas, no podría hablarse de Modernidad, tampoco de su superación, la transmodernidad. Esta investigación intenta dar cuenta de dicha inclusión categorial intrínseca en el proyecto convivencial de Dussel. Se explora además el espacio como forma de justificar la centro perifericidad.

Palabras clave: transmodernidad; centro; periferia; exterioridad; espacio.

Abstract

Enrique Dussel transmodern project tries to form a new perspective on the most critical and novel political ethics of our times. But in spite of its articulation with metaphysics, it does so with geopolitics. In this last one tend to carve as central nucleus of the argumentation the socio-political categories of center and periphery. Without them, one could not speak of Modernity, nor of its overcoming; the transmodernidad. This research attempts to account for this intrinsic categorial inclusion in Dussel convivial project. Space will also be explored as a way of justifying the center periphery.

Keywords: Transmodernity, center, periphery, exteriority, space.

Introducción

La filosofía latinoamericana ha destacado en las últimas décadas entre muchas razones por una que es fundamental: su capacidad para proponer proyectos de convivencia alternativos cargados de una crítica ético-política sistemática a la Modernidad, el Capitalismo y la Occidentalización de la vida. Desde la perspectiva intercultural tenemos el proyecto de Villoro o de Fernet Betancourt; desde la interreligiosa lo dicho por Scannone o Raimundo Pannikar; desde la humanista la visión esbozada por Juan Abugattás o Francisco Miro Quesada Cantuarias, entre otros. Así también, el proyecto transmoderno de Enrique Dussel muestra su relevancia en la fuerza explicativa de nuestros problemas histórico-sociales y cuya vigencia se ha ampliado desde un enfoque latinoamericanista –en sus inicios– hacia un horizonte mundial.

El propósito de esta investigación es analizar este proyecto, pero enfocándonos en dos categorías centrales que tejen las distintas tramas argumentativas de la transmodernidad, me refiero a los conceptos de centro y periferia. Se verá como Dussel reconstruye la semántica de estos conceptos a partir de fuentes sociológicas y económicas, como la *Teoría de la Dependencia*. El apoyo filosófico en Marx no bastará para una justificación y retroalimentación de estas categorías. Así, se indaga los cuatro accesos principales a este par de conceptos: el económico, el metafísico, el ético, el histórico. Luego, se pasa a un segundo momento en que habiendo reconocido la potencia explicativa y predictiva de la categoría de exterioridad para reforzar aquellos conceptos claves de la transmodernidad se sugiere que el concepto de espacio permite una justificación filosófica complementaria.

La transmodernidad

Lo transmoderno es la perspectiva convivencial que resulta de estar fuera o más allá de la Modernidad y el Capitalismo, y por fuera de todo aquello que implica la totalidad de sentido que encierran estos fenómenos. Se refiere a aquellos componentes culturales, modos de ser, sujetos negados, que mantienen vitalizados hasta nuestros días sus procesos de identidad y saberes desde cierto ámbito exterior.

Lo de «trans» quiere indicar que no sólo es posterior a la Modernidad central occidental sino que nace *fuera, más allá*, desde una «fuente creadora «desde la nada» de la cultura occidental y aun de su «condición postmoderna» (.....) señala una alternativa *imposible* a la Modernidad y Postmodernidad (.....) *posible y creativa* a partir de la «exterioridad» de dicha Modernidad, pero en diálogo permanente con ella. No se trata ni de un rechazo de *lo mejor* que la Humanidad produjo en la Modernidad (.....) ni de lo mejor que la tradición de las culturas *atacadas* por la Modernidad hubieron producido *antes del choque*, pero que siguieron reaccionando *durante los últimos siglos*, en intercambio inevitable con dicha Modernidad. Los aspectos *excluidos* de las culturas clásicas, hoy afirmativas de su Diferencia, nunca dejaron de continuar un proceso de cambio continuo. Dichas culturas no conservaron intacta una identidad sustancia *ya constituida*, sino que fueron desarrollando potenciales

de su propia cultura, antes y con la Modernidad, en una *identidad como continuo proceso* de gestación creativa (Dussel, 2007, pp.207, 209).

Señala el filósofo que se pretendió subsumir a las culturas no occidentales, tarea que sería imposible, ya que implicaría el sometimiento y la pasividad social permanente:

Pareciera que el impacto de la Modernidad, el colonialismo y el capitalismo, bajo el control de los sucesivos imperios europeos y hoy norteamericano globalizándose, hubieran *subsumido por entero* a la Humanidad con sus antiguas culturas y tradiciones, con *universalidad regional (...)*. *Subsumir por entero* es pretender haber eliminado en las culturas dominadas y periféricas de la Modernidad madura o tardía todo momento propio *externo* a la lógica de la cultura occidental. Habría sido una *domesticación* sin posible futura liberación ni desarrollo autónomo de las otras culturas (Dussel, 2007, p.206).

Se señala además el proceso que posibilita dicha exterioridad: el *desprecio*. Desde lo exterior o, en otros términos, desde la situación de degradación o disminución del ser sea de un individuo, grupo y/o nación se reclama lo digno. Entonces, lo exterior no solo es una categoría metafísica sino simultáneamente ética, ya que la exclusión de la totalidad conlleva el daño de la dignidad personal o colectiva. Veamos:

Esas culturas han sido en parte colonizadas (incluidas en la totalidad como negadas) pero en la mejor estructura de sus valores han sido excluidas, despreciadas, negadas, ignoradas más que aniquiladas (...) se ha evaluado a esas culturas como despreciables, insignificantes, no importantes, no útiles. Ese desprecio, sin embargo, ha permitido que ellas sobrevivieran en el silencio, en la oscuridad, en el desprecio simultáneo de sus propias élites modernizadas y occidentalizadas. Esa “exterioridad” negada, esa alteridad siempre existente y latente indica la existencia de una riqueza cultural insospechada, que lentamente renace como las llamas del fuego de las brasas sepultadas por el mar de cenizas centenarias del colonialismo (Dussel, 2005, p.18).

Tenemos entonces que la transmodernidad es un proyecto político social por el cual se supera a la Modernidad y al Capitalismo y que resulta del diálogo de las diferencias, es decir, de toda aquella diversidad excluida del sistema.

Hay que añadir que en esta relectura de la dialéctica del amo y del esclavo –que yace en los conceptos centro y periferia– que hace Dussel, lo relevante es la pretensión de descentrarse de la categoría de trabajo. Es decir, se rebasa el plano productivo centrado en la contradicción capital-trabajo para saltar a un plano ético, donde lo central es la respuesta ante los embates contra la dignidad. Además, se incide no solo en la toma de conciencia del dominado sino de forma tan o más importante, en la del dominador. Incidir en este ámbito permite que los sectores hegemónicos acepten por ejemplo las consecuencias o reparaciones de las acciones coloniales sistemáticas que permitieron la acumulación originaria. Pensemos un momento en la propuesta de Piketty, que encuentra no directamente en la acción de las empresas o en la burguesía, sino más bien en la dinámica patrimonial de las familias y en los ingresos fiscales

de los Estados, las razones que dan cuenta del fundamento de la concentración de la riqueza; proponiendo en el primer caso un impuesto a las herencias y rentas, ya que por medio de ellas se vehiculiza y transmite la desigualdad social (Piketty, 2014). Lo dicho apunta al ámbito del dominador y no son propuestas idealistas o voluntaristas, ya que es a partir de este señalamiento que el dominador mismo va cediendo ante los efectos de sus acciones y va posibilitando las salidas en la práctica.

Llegados a este punto nos damos cuenta que la categoría de exterioridad articula la argumentación del proyecto transmoderno. Por analogía podemos decir que la exterioridad es la periferia y la totalidad es la ontología del centro. Es más, si atendemos a que la filosofía de la liberación puede estructurarse como un discurso conformado por una histórica, una práctica y una poética; todas ellas justificadas y relativamente fundamentadas por la metafísica (ética), nos damos cuenta que las categorías centro y periferia corresponden a la histórica o a la filosofía de la historia (Marquinez, 1979, pp.38-40) que es donde se ubica la importancia de la transmodernidad. Por ello Dussel nutrirá su proyecto de liberación desde un socio-geopolítica articulada y fundamentada por una ética (pienso en el trabajo vivo, el sufrimiento del cuerpo y la dignidad); por lo que necesita reconstruir dicho par de conceptos luego de una crítica a la *Teoría de la dependencia* que surgió en Latinoamérica durante la década de 1960.

La Teoría de la Dependencia

La idea básica es que la Modernidad y el Capitalismo se constituyen en base a la periferización (en la división internacional del trabajo, por ejemplo) y marginalización de una serie de culturas. El centro lo es en tanto necesita de la conformación de una periferia. Tal proceso tiene dimensiones globales. Siguiendo a Roitman, podemos resumir brevemente su trayectoria y algunos caracteres generales para luego pasar a algunas consideraciones adicionales de Dussel.

Así, podemos empezar con Sergio Bagú que ya afirmaba el carácter global en la constitución originaria de la Modernidad por lo que rechaza la idea de feudalismo como etapa central en nuestra historia (ya aparece claramente aquí la lógica dependentista):

El régimen económico luso hispano del periodo colonial no es feudalismo. Es capitalismo colonial. [...] Lejos de revivir el ciclo feudal, América ingresó con sorprendente celeridad dentro del capitalismo comercial, ya inaugurado en Europa. Más aún: América contribuyó a dar a ese ciclo un vigor colosal haciendo posible la iniciación del periodo del capitalismo industrial, siglos más tarde. La esclavitud no tiene nada de feudal y si todo de capitalista. (Bagú, 1992, p.120).

Esta dialéctica dependentista señala la imposibilidad del desarrollo en nuestra región, ya que un razonamiento simple nos dice que para constituirnos consustancialmente como países capitalistas, deberíamos tener periferias, lo cual parece imposible en la actualidad. Además de la debacle ecológica a la que nos llevaría:

El estilo de vida promovido por el capitalismo industrial ha de ser preservado para una minoría, pues toda tentativa de generalizarlo para el conjunto de la humanidad provocará necesariamente un colapso global del sistema [...] Sabemos ahora que los países del Tercer Mundo no podrán desarrollarse jamás. (Furtado, 1974, p.27).

Pero es con Theotonio Dos Santos, enfatiza Roitman, que podemos llegar a una definición más precisa de la dependencia, centrada en la economía; donde la periferia solo crecerá en función al crecimiento del centro:

La relación de interdependencia entre dos o más países y, entre estos, y el comercio mundial, toma la forma de dependencia cuando algunas naciones (las dominantes) pueden expandirse y ser auto generadoras, en tanto que otras naciones (las dependientes) solo pueden hacerlo como reflejo de esa expansión (Dos Santos, 1974).

Desde antes Cardoso señalaba “Las nociones de centro y periferia por su parte, subrayan las funciones que cumplen las economías subdesarrolladas en el mercado mundial, sin destacar para nada los factores político sociales implicados en la situación de dependencia” (Cardoso y Faletto, 1977, p.25).

No obstante, y siguiendo con (Roitman, 2008), es con Aníbal Quijano y Mauro Marini, a mi parecer, donde dichos conceptos quedan claramente definidos desde su sentido totalizador y relacional.

Las relaciones entre América Latina y los centros capitalistas europeos se insertan en una estructura definida, la división internacional del trabajo, la que determinará el curso de desarrollo de la región. En otros términos, es a partir de entonces que se configura la dependencia, entendida como una relación de subordinación entre naciones formalmente dependientes, en cuyo marco las relaciones de producción de las naciones subordinadas son modificadas o recreadas para asegurar la reproducción ampliada de la dependencia y su liquidación presupone necesariamente la supresión de las relaciones de producción que intervienen (Marini, 1973).

Marini, empleando conceptos marxistas (relaciones de producción, reproducción ampliada), logra establecer una conexión más intrínseca y dialéctica entre el centro y la periferia. Lo que las diferencia y conecta es el tipo de plusvalor que extraen con mayor predominancia. En el centro lo clave es la productividad para aumentar la plusvalía, en la periferia, el aumento de la jornada laboral o la disminución de salarios.

La economía que se crea en los países latinoamericanos es una economía exportadora especializada en la producción de bienes primarios. Una parte variable del plusvalor que ahí se produce es drenada hacia las economías centrales, ya sea mediante la estructura de precios vigentes en el mercado mundial y las prácticas financieras impuestas por esas economías o a través de la acción directa de los inversionistas foráneos en el campo de la producción. Las clases dominantes locales tratan de resarcirse de esta pérdida aumentando el valor absoluto de la plusvalía creada por los trabajadores agrícolas y mineros, es decir, sometiénolos a un proceso de sobreexplotación. La súper explotación del trabajo constituye así el principio fundamental de la economía subdesarrollada, con todo lo que implica en materia de bajos salarios, falta de oportunidades de empleo, analfabetismo, subnutrición y represión policiaca. (Marini, 1974, p.8).

No obstante, y a pesar de las críticas, *La teoría de la dependencia* sigue desarrollándose desde otras metodologías y supuestos. El pensador mexicano Gandarilla Salgado en el 2005 hace un estudio sobre el capitalismo latinoamericano e identifica como carácter permanente las transferencias de excedentes financieros y recursos hacia los centros del sistema global. Es interesante porque incorpora dicho criterio (la transferencia desde la periferia) como factor explicativo clave del operar del capitalismo mundial. Y no solo transferencia sino "la destrucción del excedente potencial periférico". Lo importante son los tipos de transferencia de excedentes que resultan de la investigación de Salgado:

De la periferia al centro: básicamente provocadas por "la deuda externa", el cambio de precios del comercio exterior, las utilidades otorgadas por la inversión extranjera directa así como los movimientos de capital de corto plazo. Por ejemplo, para el primer caso, en el caso de la deuda externa, del 72 al 76 era de 97.4 millardos de dólares, y del 92 al 96 aumenta dramáticamente a más de un billón de millardos de dólares. En algunos casos de América del Sur la deuda pasa de 7.4 % del PBI (1972) al 41.5% (1999) del PBI, según datos del World Bank. Por ello quizás, sea un asunto político clave a resolver o modificar para algunos gobiernos de la región (la deuda externa).

De los asalariados al capital: la pérdida de participación de los trabajadores en la riqueza nacional en América Latina marca una tendencia hacia la baja constante. En los países industrializados, el promedio oscila en una participación de los trabajadores del 65% del PBI. Por el contrario, en los países periféricos llega al 35% y en algunos países es menor. De otro lado, las tendencias que expresan las pérdidas en la participación muestran que para el "grupo de los siete" esta es de 1 a 2% del PBI, y en América Latina del 10 al 15% del PBI.

Del Estado al capital: esta transferencia se centra básicamente en la tendencia a la baja del cobro de tributos a grandes corporaciones. Por ejemplo, en Estados Unidos, en el 57 el tributo por impuesto a las ventas oscilaba en 45%, para el 87 baja al 15%. En América Latina la caída es mucho mayor. Se señala que en una investigación sobre 250 grandes empresas, como la Goodyear, Texaco, MCI WorldCom, entre otras, ganaron 12.2 mil millones de dólares entre el 96 y 98 sin haber pagado ningún impuesto sobre dicha ganancia. Al contrario, obtuvieron reembolsos y créditos por casi 600 millones de dólares.

Y un problema adyacente al anterior es que habiendo una reducción de impuestos, algunos estados subsidian sus productos para ser más competitivos. Pues bien, esta "competencia tributaria" hace que América Latina pierda anualmente casi 40 millardos de dólares por año, además de los casi 20 millardos que pierde anualmente por dinero corrupto de los países centrales que operan en nuestras regiones. (Depósitos financieros y bancarios, por ejemplo). (Gandarilla, 2005, pp.99-121).

Además, existen propuestas que abogan por una *Teoría de la dependencia renovada* en donde se plantea que los países centrales e industrializados se encuentran atravesando una fase de crecimiento continuo e intenso, pero con un mínimo crecimiento

del empleo y, los países de América Latina un crecimiento mucho menor debido a la intervención de las políticas imperialistas de dominio:

Nuestra tesis es que la política del mercado totalizado –ella misma– hace inviable un crecimiento extensivo. Por la eliminación de las denominadas “distorsiones del mercado” y, de las consiguientes intervenciones en el mercado, se bloquea la esfera de las posibles inversiones productivas con el resultado de que el capital debe ser ubicado en las esferas no productivas. Estas esferas son especialmente, los servicios, el endeudamiento de los Estados y la especulación financiera. La razón primera de esta creciente orientación no reside en las mayores ganancias de las inversiones no productivas en comparación con las productivas sino en el hecho de que la política de la totalización del mercado bloquea las inversiones en la esfera productiva, incluso en el caso de que esta esfera produzca altas ganancias (Duchrow y Hinkelammert, 2003, p.170).

Por ello, la pregunta esencial, en tanto que la política puede ejercer control sobre lo económico, es quiénes toman dichas decisiones y por medio de qué estrategias ejercen dicho control. Entonces, por lo presentado anteriormente, el mercado no se autorregula y establece pautas o leyes inexorables, sino que aún existe un espacio para poder tomar nuestras decisiones.

Pues bien, llegados a este punto toca señalar el involucramiento de la filosofía con la temática de la dependencia. En realidad la filosofía de la liberación de Dussel, no es sino liberación práctica de la dominación, de la dependencia. Ciertamente es que la filosofía realiza una reflexión más amplia que la económica o, en todo caso, le da un marco categorial que articula la economía con preguntas fundamentales para el ser humano y la cultura. No obstante, Dussel realiza una interesante caracterización de los capitales mundiales de tal modo que aporta un componente de discusión adicional en dicha *Teoría de la dependencia*. Señala, Dussel la dinámica entre un *capital central fuerte* y un *capital periférico débil*.¹

Podemos resumir la lectura dusseliana presentado de modo general las tesis más importantes que elabora sobre la dependencia (Dussel, 1998, pp.379-385):

Primera. El capital central (Cce) surge en un espacio-tiempo donde se han eliminado las estructuras de apropiación de la riqueza que obstruyen la confrontación esencial entre capital y trabajo vivo. El capital periférico (Cpe) es al que se le ha impuesto de manera coactiva la confrontación capital-trabajo vivo, pero no como resultado de su propia evolución histórica. Además, no tiene las condiciones de la originación del capital por lo que siempre opera y se genera en espacios periféricos.

1 No obstante Marx, no realizó este trabajo completo y se limitó a estudiar la contradicción principal del sistema pero a un nivel abstracto, es decir, del capital en general. Pues bien, se define el capital débil, como aquel que tiene una menor acumulación primitiva o aquel que sufre un proceso de desvaloración de sus productos mayor a comparación de los países centrales. O también es el que posee un menor componente tecnológico o técnico comparándolo con lo producido por el centro o por una menor sobreacumulación de dinero respecto a los centros mundiales.

Segunda: El Cce se encuentra en la *cercanía espacial* de dichas estructuras de apropiación disueltas. El Cpe se sitúa en la lejanía de dicha disolución, por lo que no le permite una mayor acumulación primitiva. Además, dicha distancia determina su tipo de producción y un aumento de la desvalorización (valor inútil).

Tercera: El Cce funda la expansión política colonizante que fija la distribución de los agentes económicos, el tipo de productos que se exportan e importan. Está fuertemente relacionado con la supremacía naviera y militar. El Cpe es el que debe aceptar por diversos modos de coacción lo propuesto por el Cce.

Cuarta: El Cce acumula desde dos fuentes: la del propio centro (capital comercial, lucrativo) y la de la periferia (metales preciosos, esclavos, etc.); por lo que termina en una sobreacumulación inicial. La violencia es una práctica constitutiva del centro en su proceso de acumulación originaria. El Cpe solo puede acumular primitivamente desde su propia realidad, pero se debilita constantemente en su transferencia al centro.

Quinta: El Cce se expande a todo el orbe por un tendencia interna por lo que organiza primero una industria manufacturera, subsumiendo todo el trabajo vivo que queda libre. El Cpe solo tiene un mercado nacional o regional y organiza a posteriori la economía manufacturera.

Sexta: El Cce puede auto determinarse tanto en el proceso de producción como en los tipos de productos a distribuir. El Cpe sufre una coacción externa que orientan su proceso de producción y las mercancías a distribuir.

Séptima: El Cce subsume históricamente la revolución industrial aumentando su capital constante que aumenta a su vez el plusvalor relativo. El Cpe subsume muy posteriormente la máquina en la producción. Además, no puede producir tecnología de punta, ya que las regiones donde se produce dicho capital débil se convierten en un necesario mercado de la producción maquinística del Cce.

Octava: El Cce desplaza su obtención de plusvalor del plano absoluto al relativo. El Cpe prolonga la extracción de plusvalía absoluta, no solo aumentando las horas de trabajo o la población que trabaja sino también la intensidad del mismo.

Novena: El Cce, sea por carencia de trabajo a disposición o por la negociación sindical o debido a la falta de población económicamente activa o a la emigración, tiende a aumentar sus salarios, generando un fuerte mercado interno para sus productos. El Cpe, al presentársele una oferta de trabajo en demasía sumado al bajo valor estimado, que permite subsistir al trabajador además de una presión coactiva directa (policía, militares, etc.) o por un numeroso ejército industrial de reserva, abona salarios mucho más bajos que en el Cce, por lo que no genera un mercado interno fuerte para sus productos.

No obstante, considero que la caracterología esbozada por Dussel presenta algunas dificultades. De modo general me es difícil ubicar empresas de las que se pueda afirmar que se componen de un capital fuerte (históricamente determinado) y otras que son débiles, al componerse totalmente de capital débil. Habría multinacionales,

me parece, que podrían componer en su estructura ambos capitales. De otro lado, más que características –difícil de usarse como elemento clasificador de las empresas– me parece que son funciones generales del capital, modos de operar de acuerdo al contexto. No queda claro en las nueve tesis la causalidad –los mecanismos– por la que el capital débil tiene esas características “debido” al capital fuerte.

Sin embargo, la *Teoría de la dependencia* se renueva desde distintas aristas. Esto, de paso, contraviene algunas críticas que se han hecho a la filosofía de la liberación, al declarar las categorías de exterioridad y de dependencia (centro periferia) como ya superadas por las circunstancias actuales; debido a que la *Teología de la liberación* así como la *Teoría de la dependencia* han decaído y han sido reemplazadas (Castro-Gómez, 1996). No obstante, los hechos desmienten aquel diagnóstico, ya que por un lado con el Papa Francisco, la *Teología de la liberación* de los jesuitas adquiere vitalidad en pleno siglo XXI y, por tanto, la categoría de pobre y excluido. De otro lado, como hemos visto, la *Teoría de la dependencia* adquiere vitalidad por la criticidad que estatuye convirtiéndose pienso en la “teoría crítica” de las sociedades actuales (tanto de las dependientes y de las dominadoras) que Europa no ha podido ni podría elaborar ni pensar.

La justificación filosófica

Los conceptos de centro y periferia –que hemos tratado anteriormente– desde un punto de vista socioeconómico presentan en la propuesta de Enrique Dussel diversos modos de articulación filosófica. Entre los principales considero el metafísico, el ético, el histórico y el espacial. Este último, será desarrollado y visto desde otros enfoques, ya que el autor lo deja en ciernes; no obstante, pienso que podría servir de complemento a las demás perspectivas y para poder retroalimentar en mayor grado las categorías de la transmodernidad que estamos revisando.

De manera más general podemos decir que la exterioridad se constituye a partir de lo que no puede ser incluido en la totalidad de sentido de una cultura, civilización o pensar individual. O podemos decir también que la totalidad en su proceso de consolidación ideológico y práctico conforma una exterioridad.² Este último sentido expresa más claramente la relación intrínseca entre el centro (totalidad) y la periferia (exterioridad). Acá la influencia central es de Levinas pero con un tono sociopolítico.

Desde el punto de vista ético, la categoría más pertinente es el trabajo vivo, que Dussel re-significa a partir de su lectura de Marx. Dicho trabajo no es el contenido en la riqueza objetiva de lo producido hecho mercancía; no es el trabajo subsumido en el proceso de valorización. Por ello, dirá Dussel que no es fundamento del valor, sino fuente del mismo. La diferencia estriba en que el primero se expresa en la canti-

2 No obstante, no solo expresa el resultado de un proceso negativo. La exterioridad del periférico o subordinado permite que adquiera una capacidad crítica, cierta distancia objetiva que le dispone a la múltiple interpretación. Así también lo hacen ver los estudios más recientes sobre nuestras culturas originarias.

dad de horas trabajo con que se queda el empresario, también llamado plusvalor que puede ser rastreado a través del salario, la ganancia o el precio; todas categorías socio económicas que encierran una totalidad de sentido iniciado por el despliegue de la mercancía que constituirá el fundamento explicativo del proceso de valorización y reproducción del capital.

No obstante, por fuera, anterior y más fundamental que el ámbito epistemológico y ontológico en los que quedan enmarcadas las explicaciones del proceso de valorización, se encuentra el trabajo vivo. Aquel expresa la corporalidad y afectividad implicados en la actividad misma de la producción. Carnalidad y funcionalidad corporal que puede ser negada, despreciada, llevada a condiciones extremas, para poder disponer de su fuerza de trabajo y, por tanto, para extraerle mayor plusvalor.

Al trabajo vivo no le corresponden categorías propiamente económicas. Más bien, le competen conceptos éticos, como el de la dignidad y el sufrimiento y, por tanto, a partir de ahí, la protesta y la crítica social le corresponden como forma natural de respuesta. Este concepto es importante para comprender la realidad central y periférica del mundo global.

En los múltiples márgenes de la realidad social como Latinoamérica pueden medirse los índices de afectación corporal y psíquica de la actividad y exigencia del trabajo. Índices de mortalidad, discapacidad, desnutrición del trabajador, explotación laboral de menores de edad y ancianos, enfermedades asociadas a la actividad laboral, mayores riesgos debido a menores medidas de protección, menores expectativas de una vida digna y sana, pérdida de sentido y confianza ante la realidad que nos rodea, suicidios asociados al trabajo, etc., expresarían la mayor cantidad de trabajo vivo extraído en nuestra región a comparación de los índices de los países centrales donde el trabajo vivo tiene la posibilidad de mejorar la calidad de vida de sus ciudadanos .

De otro lado, desde el punto de vista histórico y también de una filosofía de la historia, Dussel concentra sus esfuerzos en buena parte de su obra en articular una crítica desde la periferia a las narrativas sobre el origen y desarrollo de la Modernidad y el Capitalismo, donde se expone que no son fenómenos internos europeos que se expanden por el mundo, ya que dichos procesos aunque no son simultáneos se caracterizan por su carácter global desde sus inicios; por lo que América Latina tendría ya un papel en la constitución de dichos eventos, lo cual no es expresado en la historiografía hegemónica.

Dussel intenta señalar que la realidad central y periférica nace principalmente con la Modernidad y el Capitalismo. En etapas históricas anteriores, el filósofo pone en duda la creación de centros a partir de periferias pero no la existencia de centros económicos y culturales propiamente dichos. Así, en los cuatro estadios de los sistemas interregionales que poco a poco irán desplazándose hasta conformar un sistema mundial, el primero, el perteneciente a Egipto y Mesopotamia, desde el IV a.C. no presentaba centros, también el Indoeuropeo y el Asiático Afro Mediterráneo; no obstante, con el sistema mundo desde 1492, que logra conquistar a Latinoamérica, se

obtiene la interconexión global por medio de la conformación de centros a partir de periferias dependientes (Dussel, 1998, p.21).

Es importante, como dijimos, dichas conclusiones por sus efectos sobre nuestros procesos de construcción identitaria, además de ser expresión de la ordenación real de los hechos históricos, identidad que puede influir en el ámbito político social e internacional actual.

Por último, desde el punto de vista espacial, encontramos algunos indicios que señalen su uso como recurso filosófico para justificar las categorías de centro y periferia. Así precisa:

El espacio como campo de batalla, como geografía estudiada para vencer estratégicamente o tácticamente al enemigo, como ámbito limitado por fronteras, es algo muy distinto a la abstracta idealización del espacio vacío de la física de Newton, o al espacio existencial de la fenomenología. Estos espacios son ingenuos, irreales, no conflictivos. El espacio del planeta dentro del horizonte ontológico es el espacio controlado por el “centro”, por el Estado orgánico y autoconsciente que pretende no tener contradicciones porque es el estado dominador hoy sin contrapartida. Hoy hablamos del espacio claustrófono o del agorófono. Hablamos del espacio ético político, el que comprende todos los espacios, los físicos existenciales, dentro de las fronteras y la competencia del mercado económico, en el cual se ejerce el poder bajo el control de los ejércitos. No advertidamente la filosofía nació en este espacio. Nació en los espacios periféricos en sus tiempos creativos. Poco a poco se fue hacia el centro en sus épocas clásicas, en las grandes ontologías, hasta degradarse en la mala conciencia de las edades morales o moralistas. [...] Se trata de tomar en serio al espacio, al espacio geopolítico (Dussel, 1977, pp.18-19).

Vemos cierta excepcionalidad en esta explicación, ya que rompe la tesis fuerte del autor respecto a que es con la Modernidad y el Capitalismo que se constituyen el centro y la periferia; estos serían ya características de tiempos antiguos y propiamente de la aparición del pensamiento crítico ante el pensamiento mitológico. El pensar filosófico sería espaciante, nace en lo exterior, en lo marginal; y mientras pierde capacidad crítica, mientras consolida sus procesos e implicancias prácticas y va generando un cierre categorial sobre las distintas áreas que contiene. Se va consolidando en una ideología cerrada, con una totalidad de sentido imperialista, ya que en este proceso el pensamiento espaciante ha ido de una periferia y se ha consolidado dogmáticamente en un centro cultural, comercial o militar dominante. Esto no solo es aplicable a Grecia, entiendo, sino que podría ser extrapolado a otras civilizaciones.

Más allá de estas referencias, donde el pensar dentro de los procesos sociales de dominación adquiere una dimensión espaciante, geopolítica; no encontramos más referencias en Dussel.

El espacio está determinado por lo mensurable u objetivo, pero también y principalmente por lo circunscriptivo, en tanto ocupación significativa que abre virtualidades y posibilidades de vida. Es el espacio pragmático (el estar a la mano) que remite a la ocupación diaria en que estamos sumergidos; en un habérselas significativo que me

permite entender la distancia como presencia o ausencia derivada de la preocupación y el cuidado con que el ser humano asume sus posibilidades que le son emplazadas desde el futuro. Esta cercanía de las cosas y las personas es el resultado de una ordenación espaciante del Dasein. (Heidegger, 1927, pp.122-133). Este espacio es el que queremos recuperar –y no como espacio físico objetivo– para que nos sirva de recurso explicativo. En el sentido que en el espacio aparentemente exterior a nosotros, ya está volcada nuestra subjetividad pragmática, que conlleva además del uso, la eficacia, la completud, el ordenamiento, la optimización y la concentración, como modos implícitos significativos que estructuran el espacio y que conforman la subjetividad utilitaria dentro del capitalismo. Es la subjetividad pre-comprensiva pragmática motivada estimativamente por el capitalismo la que permite conformar ordenaciones espaciales centrales y periféricas.

Como resultado de lo dicho, actualmente se señala que con el desarrollo de las fuerzas productivas hemos pasado de un estadio de producción *en* el espacio a la producción *del* espacio social. La realidad de dicho espacio social producido es adquirida en la actualidad debido a tres consideraciones fundamentales.

Primero, se debe a la importancia cada vez mayor en economía política de los flujos. En la realidad económico política tradicional el movimiento era la excepción producida por una perturbación de la estabilidad, mientras que actualmente la estabilidad es un momento excepcional de los flujos. Flujos de dinero, de materias primas, de capital, de inmigrantes, de automóviles, cambian la naturaleza de la relación entre la economía política y el espacio que forma. Todo flujo tiene un origen, un terminal y un recorrido. Los puntos fuertes, por ejemplo, de los espacios de la ciudad son puntos de confluencia de flujos.

Segundo, la contradicción generada entre la crisis de la ciudad simultáneamente a la urbanización general de la sociedad también juega un rol importante. Son tendencias generadas por el capitalismo, el cual empieza su control del espacio a través de la agricultura, la construcción de ciudades y los espacios conformados y reapropiados para la industria del entretenimiento (el mar, la montaña, el cielo). Así, es el espacio entero el que se convierte en espacio dominante y espacio dominado.

Y tercero, la pregunta que deviene de lo dicho anteriormente y que inquiera por la forma en que se reproducen las relaciones de producción en la actualidad.

Y es que Marx llegó a la conclusión que la presión del mercado juega un papel relevante en la reproducción de las relaciones de producción. Pues bien, modificando dicha conclusión, se puede señalar que es el espacio y por el espacio donde se reproducen las relaciones de producción capitalista. Así, este se transforma cada vez más en un espacio instrumental. Dicha reproducción se vuelve crecientemente más contradictoria, ya que, por ejemplo, la producción de dicho espacio está ligada de manera inherente a la violencia.

Todo esto lleva a precisar que la contradicción principal del sistema yace en, por un lado, en conocer y pretender transformar el espacio a una escala planetaria y, por otro, que el espacio se halla fragmentado por la propiedad privada, ya que a cada

lote del espacio correspondería un propietario. Pero también son las ciencias y las estrategias (de mercado, de energía, de la tecnología) las que fragmentan el espacio social (Lefebvre, 1974, pp.219-229). Esto da pie a que Lefebvre nos remita a dos formas prácticas de producir espacio que podrían derivar en dos formas de producir el espacio en general.

Por un lado, el modelo soviético, que hace énfasis en el crecimiento de los puntos fuertes, es decir, en los nudos de congestión de flujos, de funciones; generándose centros y periferias. De otro lado, el modelo chino arrastra el crecimiento y la modernidad a todos los espacios sociales por lo que dicho crecimiento y apropiación del espacio se sostiene en ritmos más lentos. No se producen centros a partir de periferias sino que se construye un espacio homogéneo extensivo pero débilmente estructurado.

Conclusión

Se ha presentado las coordenadas conceptuales que permiten entender la vigencia y alcances de las categorías dependientistas de centro y periferia y, su relevancia para el proyecto transmoderno. En el orden económico, la relación de dependencia es cuantificable, relativamente constatable y clara –enfaticando la dualidad–. En el orden ético, la dignidad y el trabajo vivo, permiten una evaluación moral de nuestra historia, de los procesos que encubren sujetos y aquellos que permiten las condiciones de su irrupción democrática presencial (en el sentido de más inmediata, corporal y hablada respecto a los discursos) esbozando también la dualidad centro periférica por un rastreo cualitativo y cuantitativo de nuestras lesiones morales ubicadas a nivel del trabajo y la exclusión participativa.

En el orden histórico, se constata una explicación de los hechos donde somos partícipes de la historia de la evolución de nuestra interconexión global desde tiempos remotos, rompiéndose las narrativas eurocéntricas –esto incorpora un componente potencial de cambio identitario y de costumbres–. En el orden espacial se identifica un elemento adicional, ya que bajo el Capitalismo y la Modernidad, la razón instrumental predominante configura el espacio social dominante y dominado.

Pues bien, este estado de cosas se sostiene básicamente bajo el sistema capitalista. No obstante, aunque la transmodernidad intenta ser una superación de la Modernidad y el Capitalismo y, por tanto, la posible eliminación de una articulación mundial bajo la figura centro y periferia, debido a que es el resultado del diálogo de diferencias excluidas; no parece que estas figuras desaparezcan completamente en la transmodernidad.

Aunque se acortaran distancias en la opresión, los sistemas sociales siempre producen efectos no intencionales, diría el autor. Es decir, producen un sector de víctimas; sin embargo, Dussel no intenta plantear un proyecto utópico acabado y determinado. Por el contrario, el peso e incertidumbre de las contingencias en contextos complejos perfilan el proyecto transmoderno como un ideal regulativo. Además, el constante avance de nuestra razón instrumental, al no estar guiada por la valorativa del sistema

capitalista eurocéntrico, permitirá que esta se nutra del espacio intercultural abierto en la transmodernidad y adquiera otras formas al ser reapropiada por marcos de comprensión que le den otras orientaciones para manejar y producir el espacio social.

Referencias

- Castro-Gómez, S. (1996). *Critica de la razón latinoamericana*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Duchrow, Ulrich y Hinkelammert (2003). *La vida o el capital. Alternativas a la dictadura global de la propiedad*. San José: DEI.
- Dussel, E. (1966). *Hipótesis para el estudio de Latinoamérica en la historia universal*. Resistencia: Rotaprint.
- (1972). *Para una fundamentación dialéctica de la liberación latinoamericana*. Mendoza: Conferencia.
- (1974). *Caminos de la liberación latinoamericana II. Teología de la liberación y ética*. Buenos Aires: Latinoamericana.
- (1977). *Filosofía de la liberación*. México D.F.: FCE.
- (1985). *La producción teórica de Marx. Un comentario a los Grundrisse*. México D.F.: Siglo XXI.
- (1998). *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Madrid: Trotta.
- (1998). *Hacia un Marx desconocido*. México D.F.: Siglo XXI.
- (2005). *Transmodernidad e interculturalidad. Interpretación desde la Filosofía de la Liberación*. México D.F.: UAM-Iz.
- (2007). *Materiales para una política de la liberación*. Madrid: Plaza y Valdéz editores.
- Heidegger, M. [1927] (2012). *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta.
- Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio. *Revista de Sociología*. (3), 219-229.
- Marini, M. (1973). *Dialéctica de la dependencia*. Barcelona: Anagrama.
- Marquinez, G. (1979). Enrique Dussel, filósofo de la liberación latinoamericana. (Estudio introductorio). En E. Dussel, *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América.
- Piketty, T. (2014). *El capital en el siglo XXI*. Santiago de Chile: FCE.
- Roitman, M. (2008). *Pensar América Latina. El desarrollo de la sociología latinoamericana*. Buenos Aires: CLACSO
- Salgado, J. (2005). *América latina en la conformación de la economía-mundo capitalista*. México D.F.: UNAM.

Visiones indígenas: los *Triunfos* de Petrarca en el México del siglo XVI

Paola Mancosu

Università degli Studi di Cagliari

Resumen

Las pinturas murales de la Casa del Deán, inspiradas en los *Triunfos* de Petrarca y realizadas por pintores indígenas a finales del siglo XVI en la ciudad de Puebla, ofrecen un claro ejemplo de como la imagen se utiliza, con gran eficacia, en el proceso de adopción y consecuente “transgresión” de los cánones europeos, una vez desembarcados en suelo americano. Los *Triunfos*, así como el *Cancionero*, tienen una gran difusión en el mercado libresco virreinal. Empero, si por una parte el canon petrarquista adquiere un papel relevante en el proceso de *mimesis* de las tendencias estilísticas europeas emprendido con la Conquista, por otra, se transforma en un espacio descolonizador, donde las visiones indígenas consiguen coexistir con los elementos neoplatónicos y renacentistas. Sólo a través de esas brechas creadas por la imagen en el seno de los códigos occidentales, se concreta, citando las palabras de Lezama Lima, un “arte de la contraconquista”.

Palabras clave: Petrarca; *Triunfos*; recepción; América virreinal; visiones indígenas.

Abstract

Murals of the Casa del Deán, inspired by Petrarch's *Triumphs* and realized by indigenous painters in the late 16th century in the town of Puebla, provide a clear example of how image is used, effectively, in the process of adoption and “transgression” of the European canons in America. *Triumphs* and the *Canzoniere* were very widespread in the colonial America library market. However, if on one hand the Petrarchan canon acquires a relevant role in the Colonial mimesis processes, on the other hand is converted in a descolonizing space, where indigenous points of view coexist with Neoplatonic Renaissance style elements. Only through those gaps created by image within the Western codes is concretized – as Lezama Lima said – an “art of the *contraconquista*”.

Keywords: Petrarch; *Triumphs*; reception; colonial America; indigenous views.

Introducción

En contextos históricos y sociales que arrastran un pasado colonial, la escritura, en cuanto aliada del discurso dominante y europeizado, se ha erigido portavoz oficial de la “occidentalización”, es decir, en palabras de Serge Gruzinski, de “una empresa multiforme que conduce a Europa occidental a seguir los pasos de Castilla y conquistar las almas, los cuerpos y los territorios del Nuevo Mundo” (Gruzinski, 2007, p.73). La colonización de los imaginarios trae consigo la subalternización tanto de la oralidad como de la imagen, y con ella, la invisibilización de la “visión de los vencidos” (Wachtel, 1971). Como afirma Rivera Cusicanqui, “hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren [...]” (Rivera Cusicanqui, 2010, p.19).

En la sociedad colonial, las imágenes se convierten en uno de los principales instrumentos políticos utilizados para difundir y cristalizar la propaganda de la Monarquía y de la Iglesia Contrarreformista. La evangelización llevada a cabo por las órdenes misioneras, en especial por los franciscanos y dominicos, se da cuenta del poder pedagógico y propagandístico ínsito en los medios visuales (Maravall, 1980, p.503). Maravall opina que a lo largo del Renacimiento y, sobre todo, del Barroco se afirma la superioridad de lo visual para la comunicación del saber en comparación con los medios auditivos ya que la pintura ejerce un papel social importante “por la eficacia con que se piensa que mueve los resortes del ánimo, impresionándolo directamente a través de la visión” (ibíd.). La literatura emblemática circula ampliamente en los virreinos desde mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XIX. Prueba de ello es la gran cantidad de tratados y libros de emblemas que llegan a las bibliotecas conventuales y particulares.

En efecto, este lenguaje icónico-literario florece tanto en el ámbito público, como en el privado. En el espacio público, siempre se asocia a las celebraciones civiles y religiosas, mientras que en el privado, las representaciones emblemáticas se hallan en los biombos, las pinturas murales y en los mosaicos que adornan los conventos o las casas de los colonos. Todas estas muestras simbólicas son portadoras de un claro sentido didáctico y moral. Los libros emblemáticos nutren las bibliotecas privadas y conventuales y constituyen el repertorio simbólico utilizado por artistas y literatos para crear sus programas iconográficos. En la América virreinal, de este modo, la iconografía mantiene una estrecha relación con la literatura. En ambas artes coexiste un universo de símbolos asociados a la ideología dominante y a la glorificación del poder, ya que el objetivo principal de la política colonial es la reproducción forzosa de un imaginario que pueda permitir al arraigo del mensaje evangelizador. En este proceso de *mimesis* colonial la eficacia de la imagen resulta, sin duda, superior a la de la palabra escrita. En palabras de Gruzinski:

Razones funcionales pueden explicar el efecto de la imagen occidental en el seno de las tierras recién conquistadas: la imagen –dibujo, grabado, cuadro, fresco o lienzo– responde a las exigencias de la lucha contra la idolatría y a las de la evan-

gelización, permite atenuar el obstáculo de las barreras lingüísticas y conceptuales, moviliza capacidades de asimilación preparadas por siglos y prácticas pictóricas y pictográficas, y, poco a poco, ocupa el lugar de los antiguos códices. (2007, p.132).

Como es sabido, aunque la creación de los programas iconográficos virreinales se realiza en base a la tradición occidental, su ejecución se asigna a pintores indígenas. Estos artistas reciben en los conventos, según la visión renacentista, una educación basada en el aprendizaje de la lectura, escritura, música y pintura. Empero, no se limitan a copiar pasivamente las técnicas y los temas asignados, sino que los reinterpretan, encontrando, sobre todo, en los grutescos renacentistas, un cierto margen de libertad para injertar elementos simbólicos propios (ibíd., p.124). De este modo, si por un lado el arte iconográfico representa uno de los instrumentos más eficaces para difundir los discursos monárquicos y contrarreformistas, por el otro, se convierte en un espacio en grado de acoger múltiples visiones “dado que”, añade Gruzinski, “la versión indígena de la reproducción incorpora siempre una interpretación, desencadena una cascada de combinaciones, yuxtaposiciones, amalgamas y encuentros donde tiene lugar el fuego cruzado del mimetismo” (ibíd., p. 126).

No es necesario esperar el Barroco para que los pintores indígenas se apropien de los programas iconográficos occidentales para expresar, aunque parcialmente, su voz. Un ejemplo se halla en México, en la casa del Deán de Puebla, Tomás de la Plaza, que decide realizar unas pinturas murales basada en los *Triunfos* de Francesco Petrarca. Como indica la fecha grabada en una pared del edificio, el mural se termina alrededor de 1580. Realizado por artistas indígenas, de los que se desconoce la identidad, el programa se desarrolla en dos salas contiguas: la primera, la sala de las Sibilas, en que se refigura la cabalgata de diez amazonas, y la segunda, la denominada sala de los Triunfos, donde se encuentran el Triunfo de Amor, Castidad, Muerte, Tiempo y Eternidad. Con respecto al texto de Petrarca, los Triunfos son seis, falta, en efecto, el Triunfo de la Fama, y se reproducen según un orden diferente.¹ Escasos son los estudios críticos realizados hasta ahora. De entre ellos, hay que citar el de Palm “El sincretismo emblemático de los Triunfos de la Casa del Deán de Puebla” (1974), el de Buxó “Amor y pudor en los murales petrarquescos de la casa del Deán de Puebla” (1992) y el análisis que hace Gruzinski en su estudio titulado *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento* (1999).

El presente trabajo² se propone, en primer lugar, de reconstruir el *iter* que los *Triunfos* de Petrarca cumplen en su viaje y distribución en territorio americano a lo largo del siglo XVI, en concreto, en la época en que se realiza el mural de Puebla. Se considera indispensable, antes de llevar a cabo su análisis, preguntarse por qué,

1 El orden del texto petrarquesco es el siguiente: Amor, Castidad, Muerte, Fama, Tiempo y Eternidad.

2 Dicha investigación se basa en los datos elaborados en mi libro titulado *Petrarca en la América virreinal (siglos XVI y XVII)* publicado en julio de 2014 y, en particular, profundiza y desarrolla el párrafo dedicado a la influencia del canon petrarquista en los programas iconográficos virreinales (Mancosu, 2014, p.115-126).

cómo y en qué momento los *Triunfos* llegan a América. En segundo lugar, se procede con un estudio del programa iconográfico enfocado hacia la funcionalidad y análisis de los injertos que atestiguan el margen interpretativo de los artistas indígenas en su reproducción de los temas asignados. Su representación si por un lado entronca con la tradición renacentista, por otra, transgrede, aunque parcialmente, los cánones occidentales para dejar emerger su visión de la realidad refigurada.

La recepción de los *Triunfos* en el Nuevo Mundo

Gracias a textos ya considerados clásicos, como el de Irving Leonard (1949), y a trabajos más recientes, como el de González Sánchez (1997) o el de Pedro Rueda Ramírez (2005), queda demostrado que América se convierte, en la época colonial, en un excelente mercado literario. Por lo que respecta a la recepción de los *Triunfos* en territorio americano, se puede reconstruir la trayectoria que va desde su embarque en los navíos que cruzan el Atlántico, hasta su distribución en los círculos letrados virreinales a través de la documentación burocrática relativa a la Carrera de Indias gestionada por la Casa de Contratación (1503) y guardada en el Archivo General de Indias. En particular, se han consultado dos tipologías de documentos:

- 1) Los “registros de ida”, es decir, las relaciones detalladas del contenido de las cajas que se embarcan en los navíos que zarpan desde Sevilla para llegar a América.³
- 2) Las “visitas de navíos”, las memorias de las inspecciones a los barcos a cargo de los tribunales de la Inquisición⁴ y los edictos inquisitoriales que actualizan los índices de los libros prohibidos publicados en territorio americano.⁵

El control realizado por parte de los oficiales de la Casa de Contratación y del Santo Oficio empieza a ser habitual a partir de la publicación del Índice de Quiroga en 1583-1584. Por este motivo, con respecto al período en que se realiza el programa

3 Tras el Concilio de Trento (1545), se prohíbe todas las obras que, según la Iglesia, perjudican la ortodoxia católica o difaman las instituciones eclesiásticas. Por consecuencia, se encarga a la Inquisición española de controlar que los libros censurados no entren ni circulen en las colonias recién adquiridas. El temor del paso de los libros prohibidos a América hace que las cajas que transportan libros se acompañen de un listado detallado de su contenido llamado “registro de navío” sometido al control de los oficiales de la Casa de Contratación y de la Inquisición que se realiza en Sevilla y en los puertos principales de llegada de los galeones: Panamá y Cartagena de Indias. En América, el control es más estricto porque los oficiales inquisitoriales bien saben que los barcos, después de zarpar de Sevilla, violan las normas establecidas y los libros entran y circulan habitualmente gracias al contrabando o a la corrupción de los oficiales del Tribunal (Leonard, 1979, p.148).

4 En Lima y en la Ciudad de México se establecieron tribunales inquisitoriales, respectivamente el 29 de enero de 1570 y el 4 de noviembre de 1571.

5 Los edictos de libros prohibidos pueden acompañar la emanación de los catálogos o aparecer en los intervalos de su publicación ordenando la recogida o expurgación de los impresos incriminados. En conclusión, representan una constante puesta al día para los oficiales que los utilizaban durante las “visitas” de los navíos, o para los propietarios de bibliotecas, públicas y privadas, librerías o imprentas (Guibovich, 2003, p.167).

iconográfico analizado, es decir, alrededor de 1580, se puede hacer una reconstrucción parcial de la circulación de los *Triunfos*. Según los documentos consultados, en los registros anteriores a esta fecha no se halla su presencia.⁶ El primer envío localizado es de 1589 en la nao Nuestra Señora de la Victoria, que forma parte de la flota de Tierra Firme y embarca seis cajas de libros. De entre las obras italianas, se hallan los *Triunfos* de Petrarca, *Elegancia* de Paulo Manucio, *La Arcadia* de Sannazaro, la *Historia de Italia* de Francisco Guicciardini, citada simplemente como “Historia”, y dos ejemplares del *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de las Casas, impreso en Sevilla en 1570 (Torre Revello, 1991, p.227).⁷ La falta de cualquier dato tipográfico dificulta la identificación de la edición enviada. Sin embargo, se sabe que los libreros solían embarcar con frecuencia obras recién editadas, dato que hace pensar que se trate de la traducción de Hernando de Hoces escrita en 1554 y reeditada en 1581 en Salamanca. Por lo que respecta a las “visitas” y registros inquisitoriales, en el edicto publicado en el Virreinato de Perú en 1573 se censura y ordena la recogida de la traducción en castellano de los *Triunfos* de Antonio de Obregón, en su reimpresión de 1541, por contener “proposiciones heréticas”:

Condenación del Consejo. La carta acordada del 20 de abril de 1572 ordena recogerlo y prohíbe “un libro yntitulado los triunphos de Petrarca impreso en Valladolid el año de mil y quinientos y cuarenta y uno” porque “se hallan ciertos errores y herejías” y ordena “que luego que recibáis esta déis señores orden como se prohíba y se recojan todos los que se hallaren desta impresión” (Guibovich, 2003, p.277).

Hoy en día no sólo parece insólito que Petrarca fuera censurado, sino sorprende, como destaca Fernández del Castillo, la precisión con la que los oficiales de la Inquisición conocían el contenido de las estanterías de las bibliotecas particulares de los colonos. Piénsese, por ejemplo, en un documento que informa que “Gaspar Pérez, tiene un Testamento Nuevo, Los Triunfos de Petrarca; si tiene comento tráyanse; tiene Cancionero General y Horas” (Fernández del Castillo, 1982, p.486) o que “Juan de Valderrama, dice que tiene los Triumphos de Petrarca, y porque no dice dónde son impresos, y los impresos en el año 1541, impresos en Valladolid, (son prohibidos) es menester que se pidan” (Fernández del Castillo, 1982, p.486). De la censura y consecuente difusión de los *Triunfos* en la Nueva España, también nos informa el proceso que se hace contra Bartolomé Canseco. Según Margarita Peña, se trata de un testimonio “de inapreciable valor para ubicar el gusto por Petrarca en esa región de América en el año relativamente temprano de 1572, cinco años antes de que se empezara la recopilación del código *Flores de baria poesía*” (Peña, 2004, p.30). En realidad, como

6 Se hace referencia al estudio de Gil *El libro greco-latino y su influjo en las Indias* (1986) donde se transcribe el contenido de los registros de ida de los barcos que viajaron a América en la primera mitad del siglo XVI. En estos documentos, por lo que respecta a las obras de Petrarca, he localizado el envío del *De remediis utriusque fortunae* en 1526 y en 1533.

7 José Torre Revello ha transcrito una serie de registros de libros enviados hacia América entre 1589 y 1720. Como ejemplo de la variedad literaria de los libros enviados, el estudioso afirma que “entre las obras vertidas al idioma castellano hemos de citar entre los autores más difundidos a Petrarca, Jacobo Sannazaro y León Hebreo” (Torre Revello, 1991, p.227).

afirma Martha Lilia Tenorio (1997), el proceso tuvo lugar en 1573 en Santiago de Guatemala. Bartolomé Canseco, acusado por el Tribunal de la Inquisición de haber pronunciado afirmaciones heréticas cita, en su carta de defensa, la edición de 1541 de los *Triunfos* de Petrarca y, en particular, el Triunfo de Divinidad. Seguramente Canseco desconocía el hecho que el 20 de abril de 1572, el Tribunal de Inquisición había ordenado la prohibición de la edición de Obregón, ya que afirma que “este libro no está reprovado por ninguno de los catálogos” (fol. 150v) (Tenorio, 1997, p.206). Además, se sabe que los inquisidores recibieron el edicto de Gregorio XIII sólo el 27 de agosto de 1573, es decir, pocos días después de que Canseco escribiera su defensa. Sin embargo, este documento, así como los edictos inquisitoriales, demuestran la recepción, circulación y el interés que los *Triunfi*, seguramente por su componente alegórica y medievalizante, suscitan, no menos que el *Canzoniere*, entre los lectores virreinales en la segunda mitad del siglo XVI, período en que se realizan las pinturas de la Casa del Deán de Puebla.

Los *Triunfos* de Puebla: ¿Un sabotaje de la copia?

En el siglo XVI, los *Triunfos*, por su mensaje didáctico y moral, inspiraron las pinturas europeas como, por ejemplo, las de Pesellino, Pier Francesco Fiorentino o Jacopo del Sellaio. Empero, como destaca Battaglia (1999), en la mayoría de los casos, los programas iconográficos triunfales no son fieles al texto de Petrarca, ya que prefieren acentuar la lectura alegórica y devocional (p.286). La presencia de los *Triunfos* en los equipajes de los pasajeros de los navíos con destinación americana o en los pedidos de los libreros coloniales, así como en los edictos inquisitoriales, justifica su representación iconográfica en el México virreinal⁸ y, en concreto, en la casa del Deán de la ciudad de Puebla. Dicha refiguración de los carros triunfales, en línea con la tendencia renacentista europea, recalca la visión moralizante ínsita en la obra, transmitida mediante una representación iconográfica alegórica que oscila entre rasgos medievales y renacentistas. Un programa pictórico que, según Buxó (1992), se inscribe en un “humanismo sincretizante en el cual los postulados morales del cristianismo se ven frecuentemente reconducidos a formas medievales de representación” (p.222). Empero, lo que realmente difiere con respecto a las pinturas triunfales realizadas en Europa es su ejecución, en territorio americano, por parte de pintores indígenas de los que, como se ha dicho precedentemente, no se conoce la identidad. Según afirma Gruzinski (2007) “desde la década de 1540, los pintores *tlacuilo*s se convirtieron en

8 Se han podido localizar sólo tres casos pictóricos de época virreinal que desarrollan el tema de los *Triunfos* petrarquescos: las pinturas murales de la Casa del Deán, los tapices flamencos de la iglesia del Colegio de Niñas de México, cuyo inventario es de 1572 y, por último, las del convento de Metztlán (¿1577?), donde fueron pintados dos triunfos, hoy borrosos: uno representa el tema petrarquesco del “Triunfo de la Castidad” y el otro, titulado *Patientiae Triumphantis*, es una imagen alegórica de la Paciencia.

excelentes copistas de las normas europeas” (p.122).⁹ Los artistas *tlacuilos*, término derivado del nahuatl para indicar a los pintores indígenas normalmente de noble extracción, realizaban sus pinturas a partir de los libros ilustrados. Por esta razón, es útil comparar la representación de los carros triunfales de Puebla con las iconografías presentes en la edición de 1541 que, como se ha dicho anteriormente, circula ampliamente en la América virreinal. En efecto, se hallan más semejanzas con la parte ilustrada de dicha edición que con el texto petrarquesco. En el Triunfo de la Castidad, en ambas representaciones iconográficas, se refigura el coro de vírgenes y la pareja de unicornios tirando del carro llevado por la Castidad. También se pueden destacar aspectos en común en el Triunfo de la Muerte donde, en ambos casos, un cadáver con una guadaña conduce un carro tirado por dos bueyes, mientras que el poeta toscano describe a la Muerte como una “donna involta in veste negra” (Petrarca, 2003, p.208).¹⁰ Además, son muchas las alegorías medievales como, por ejemplo, las figuras que se hallan debajo del carro de Amor. Un rey, un monje, un soldado y un labriego simbolizan los estados terrenales del hombre.

Los artistas indígenas para realizar estos temas adoptan diferentes técnicas y propio en esta multiplicidad de estilos que tienen a disposición, afirma Gruzinski (2007) “descubren formas nuevas que se deben a moldes sorprendentemente diversos, puesto que el arte europeo que se difunde en América es una amalgama de maneras y de estilos, español y flamenco, italiano y germánico, medieval y renacentista” (p.132). El desconocimiento de las técnicas occidentales y el hecho de que, en época renacentista, no se exigía la perfección en la imitación ofrecen una relativa libertad de interpretación (ibíd., p.123). Libertad que, sobre todo, adquiere más amplio respiro en los frisos que enmarcan el desfile de los carros, en cuanto partes ornamentales y “secundarias” del programa iconográfico. Las cenefas que acompañan la procesión triunfal se llenan, según la tradición pictórica de los grutescos¹¹ renacentistas, con un decorado vegetal que acoge la refiguración de seres y animales mitológicos. Es precisamente este espacio decorativo, subalterno a la representación de los carros triunfales, que se vuelve cauce de expresión de los elementos indígenas. En los frisos aparecen pequeños jaguares, serpientes y monos, como se observa.

Empero, si por una parte estos elementos pueden considerarse meramente ornamentales, la presencia de monos en su recurrente asociación con centauresas de la Antigüedad clásica representadas como en los grabados manieristas, se carga, sin posibles riesgos de interpretaciones forzosas, de un significado complejo (Figura 2). Si por una lado, la figura del mono aparece en la pintura europea desde la Edad Media

9 Gruzinski (2007) se refiere a las palabras de Bartolomé de Las Casas cuando elogia la capacidad de reproducción e invención de los pintores diciendo “las maneras tan exquisitas y nuevas que inventan” (p.123).

10 “Una mujer en negro manto envuelta” (*Triunfo de la Muerte*, I) (Petrarca, 2003, p. 209; traducción de Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz).

11 La primera recepción de los grutescos en Nueva España es datada alrededor de 1540 en Mérida, en el Palacio de los Montejo (Gruzinski, 2007, p. 197).



Figura 1. Elemento decorativo de los frisos de la Sala de los Triunfos.

ya que, subraya Gruzinski (2007), “está cargada de significados simbólicos y su exotismo la coloca naturalmente junto a los animales extraños o fantásticos” (p.139), por otro, los monos que pueblan las cenefas de la casa del Deán están representados según la forma de los códices prehispánicos “con un zarcillo en las orejas” y “un corte de pelo al cepillo” (ibíd., p.138). En el imaginario mexicano, estas figuras arquetípicas estaban presentes en los rituales y, con el nombre de *ozomatli*, se hallaban entre las veinte figuras del calendario adivinatorio. Por lo que respecta a la flor que entrelaza los monos con la centauresa, Gruzinski la asociaría a la planta del *poyomatli* o *puyomate*, utilizada por los indígenas como alucinógeno para conocer el futuro (ibíd., p.140).

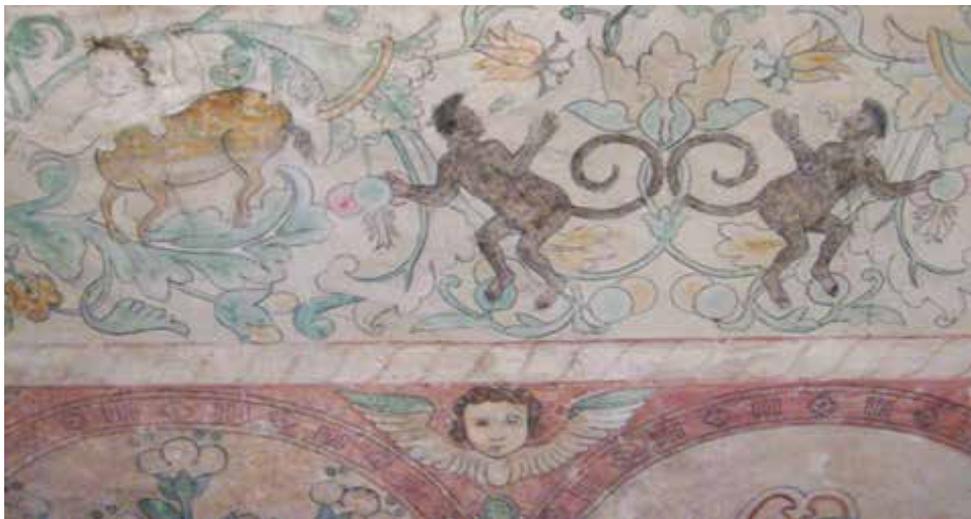


Figura 2. Monos y centauresa. Friso de la Sala de los Triunfos.

Los grutescos proporcionan a los pintores, aunque se trate de un espacio marginal, la posibilidad de anular la verticalidad entre el imaginario clásico occidental y el imaginario indígena. Tal y como afirma Gruzinski:

Tanto en Europa como en México, los grutescos proponen a los pintores una amplia gama de expresiones donde la imaginación puede desplegarse con toda libertad. Cualquier amalgama aparece posible, incluso entre los elementos más distintos e incongruentes. Las formas se encadenan mediante una especie de automatismo asociativo que yuxtapone o conjuga unos elementos que *a priori* se encuentran completamente separados [...]. Al abrir un espacio de relativa libertad en el seno del orden visual occidental, los grutescos podían inspirar a los indios atraídos por las nuevas formas y preocupados por salvaguardar –o revivificar– elementos de su propia tradición. (2007, p.209).

La asociación de las dos figuras no conlleva un hibridaje o mezcla de los imaginarios que ésta evoca, ya que su distancia permanece definida. A este propósito cabe citar las palabras de Lévi-Strauss (1997) cuando afirma que “entre dos culturas, entre dos especies vivientes tan vecinas como se quiera imaginar, hay siempre una distancia diferencial y [...] esta distancia no se puede vencer” (p.322). Aunque la distancia entre las dos imágenes no se pueda trascender y tampoco sea posible aclarar las razones que motivan dicha asociación, es cierto que los artistas consiguen establecer entre ellas un lazo dialógico. Además, a través del injerto de sus propios símbolos inician un proceso de “descolonización” del molde occidental para hallar un cauce de expresión propio. Dentro del canon petrarquista y renacentista, se halla una vía para la representación de un espacio heterogéneo y fronterizo entre lógicas y conocimientos diferentes. Espacio abierto hacia la creatividad de la interpretación. Según Gruzinski:

La proximidad entre los mundos no es una yuxtaposición, un disfraz o una sustitución. Consigue asociar unos motivos y unas formas que, sea cual sea su origen, local o europeo, han sido ya objeto de una o de varias interpretaciones indígenas: el mono no surge directamente del pasado prehispánico, ni la centauresa directamente de un grabado italiano. Ni uno ni otra son un producto puro de los medios que los han concebido y difundido (2007, p.235).

Se podría, entonces, hablar de un intento de sabotaje, aunque marginal, de las técnicas occidentales o, utilizando una definición elaborada por Mignolo, de un “desprendimiento” del molde colonizador. “El desprendimiento”, afirma Mignolo (2010), “no significa negar e ignorar lo que no se puede negar, sino de saber cómo utilizar técnicas o estrategias imperiales con propósitos descoloniales” (p.39).

Elementos indígenas se pueden encontrar también en la representación de unos animales situados en el interior de doce escudos presentes en las cenefas superiores e inferiores del programa iconográfico, que entran en relación con los *Triunfos*. En los escudos asociados al Triunfo de Amor, en la cenefa inferior, se representa un tlacuache, animal que según la visión indígena se asociaba a la esfera de la sexualidad, mientras que en la cenefa superior, se halla un jaguar, sujetando un escudo redondo según los

códices precolombinos. También en el emblema asociado al “Triunfo de la Muerte” aparece un ciervo sentado sobre una cesta con un mortero, como se puede ver:



Figura 3. Triunfo de la Muerte. Emblema del ciervo (Palm, 1974, p. 18).

En el arte cristiano, el ciervo está asociado a la muerte y a la salvación eterna.

Ligado a la muerte y la resurrección, el ciervo tiene una larga tradición, que casi remonta a los mismos principios del arte cristiano. Es un tema que se basa en el salmo 41: *quem ad modum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te*, “como jadea la cierva tras las corrientes de agua, así jadea mi alma en pos de ti, mi Dios. (Palm, 1974, p.15).

Además, según la zoografía medieval, el ciervo se cura comiendo plantas medicinales, por esto, el pintor le atribuye un mortero farmacéutico. Tal y como señala Palm (1974), en el emblema, se pueden ver dos elementos prehispánicos: “A la derecha del ciervo se observan unos pequeños discos y una gota, azules ambos, mientras que en el cuello del animal se advierte un collar de cascabeles” (p.16). Por su parte, Francisco de la Maza afirma que no se trataría de un ciervo sino de una cierva, que está sentada en un canasto mexicano con el cuello adornado con cascabeles o *chalchiutes*, joyas de origen prehispánico, y un caracol estilizado en la espalda, que procede también de la iconografía prehispánica (De la Maza, 1953, p.33). Aunque no se puedan identificar con exactitud los animales refigurados o cuales sean los atributos a éstos asignados, es evidente que en la representación de los emblemas emerge la voluntad de los pintores de visibilizar su interpretación, dando vida a un espacio heterogéneo que entrelaza rasgos iconográficos occidentales y prehispánicos.

Conclusiones

La reconstrucción del proceso de recepción de los *Triunfos* en territorio americano, en la segunda mitad del siglo XVI, ha sido esencial para demostrar su circulación en el mercado librario virreinal. Dicha obra inspira el programa pictórico de Puebla que recalca su mensaje alegórico y moralizante. Sin embargo, a diferencia de las pinturas triunfales europeas, su ejecución, realizada por pintores indígenas, da vida a múltiples lecturas. Si por una parte la representación de la procesión de los carros triunfales se realiza según imágenes alegóricas e medievalizantes, en el respeto del canon occidental, por otra, los frisos que la enmarcan se convierten en un vía de expresión del imaginario indígena. Los murales de la casa del Deán ofrecen un claro ejemplo de cómo, desde la época colonial, lo visual se ha sustraído, a menudo, a la versión histórica “oficial”, convirtiéndose en un medio de expresión de los lenguajes negados o devaluados por la “cultura” letrada. Es indispensable, entonces, la reconstrucción de la historia que, como sostiene Lezama Lima en su ensayo titulado *La expresión americana*, “es ese contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia” (Lezama Lima, 1993, p.49). “Sobre ese hilado que le presta la imagen a la historia”, continúa el escritor, “depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia” (p.59). La imagen consigue abrir la grieta que conduce hacia la restitución y resignificación de una memoria enraizada en la oralidad, dejando emerger la heterogeneidad histórica, social, cultural y epistémica. Heterogeneidad que se aleja de la metáfora de hibridez, elaborada por Canclini (1989) o de la idea de un presunto mestizaje feliz. A diferencia de lo textual, lo visual, y bien lo ha demostrado el cronista Guaman Poma de Ayala en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno* [1615], deja espacio a ese cauce en el que fluyen y confluyen, dialogan o entran en conflicto diferentes lógicas e imaginarios.

Referencias

- Battaglia, Lucia. (1999). *Immaginario triunfale: Petrarca e la tradizione figurativa*. En Berra, Claudia (ed.), *I Triumphi di Francesco Petrarca*. (pp. 280-289). Milano: Cisalpino Istituto editoriale universitario.
- Buxó, Pascual. (1992). Amor y pudor en los murales petrarquescos de la casa del Deán de Puebla. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, v. 48-49, pp. 217-228.
- Canclini, Néstor. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Fernández del Castillo, Francisco. (1982). *Libros y libreros en el siglo XVI*. México: FCE.
- Gil, Juan. (1986). El libro greco-latino y su influjo en Indias. En Bernardo Muñoz Sánchez y Ricardo Puente Brocano. *Homenaje a Enrique Segura Cavarsi*. (pp. 61-111). Badajoz.
- González Sánchez, Carlos Alberto. (1997). *Los mundos del libro. Medios de difusión de*

- la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Gruzinski, Serge. (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. [1615] (1980). *Primer nueva corónica y buen gobierno*. John V. Murra y Rolena Adorno, eds. Traducciones y análisis textual del quechua de Jorge L. Urioste. 3 Vols. México: Siglo XXI.
- Guibovich Pérez, Pedro. (2003). *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial 1570-1754*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Leonard, Irving. (1979). *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, Claude. (1977). *La Identidad*. Barcelona: Petrel.
- Lezama Lima, José. (1993). *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mancosu, Paola. (2014). *Petrarca en la América virreinal (siglos XVI y XVII)*. Murcia: Editum.
- Mignolo, Walter. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Editorial del Signo.
- Maravall, José Antonio. (1980). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Maza, Francisco de. (1953). La defensa artística de Puebla (La Casa del Deán). *Páginas de Arte*, (13), 145-141.
- Palm, Erwin. (1974). El sincretismo emblemático de los Triunfos de la Casa del Deán de Puebla. En *El retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*. (pp. 11-18). México: Instituto de Investigaciones estéticas.
- Peña, Margarita. (2010). *Petrarca y otros italianos en el cancionero novohispano*. Recuperado de <http://descargas.cervantesvirtual.com/servelet/Sirveobras/>
- Petrarca, Francesco. (2003) *Triunfos*. Edición bilingüe de Guido Cappelli. Madrid: Cátedra.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2010). *Ch'ixinaka utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. La Paz: Tinta limón.
- Rueda Ramírez, Pedro. (2005). *Negocio e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Tenorio, Lilia Marta (1997): La carta de Bartolomé Canseco. Cuestión Poética o teológica. *Varia lingüística y literaria*, v. II, 203-212.
- Torre Revello, José. (1991). *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wachtel, Nathan. (1976). *Los vencidos: los indios del Perú frente a la Conquista española (1530-1570)*. Lima: IEP.

César Vallejo: una estética vitalista y orgánica en la fundación moderna de la poesía peruana

Alex Morillo Sotomayor

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad Científica del Sur

Resumen

Este artículo propone una aproximación a las escrituras poética y ensayística de César Vallejo con el fin de reconocer una correspondencia intensa entre ellas, partiendo del hecho de que el proyecto literario del vanguardista peruano se constituyó en una de las propuestas que concentró los mayores y más logrados esfuerzos de reconceptualización de la poesía. Esta correspondencia se analizará a partir de la atribución eje de una estética vitalista y orgánica, que será expuesta como el fundamento de dicha reconceptualización, en el marco de la fundación moderna de la poesía peruana.

Palabras clave: César Vallejo; escritura poética; escritura ensayística; estética vitalista y orgánica; poesía peruana y modernidad.

Abstract

This article proposes an approximation to the poetic and essayistic writings of César Vallejo in order to recognize an intense correspondence between them, starting from the fact that the literary project of the Peruvian avant - garde was constituted in one of the proposals that concentrated the majors and more accomplished efforts of re-conceptualization of poetry. This correspondence will be analyzed from the attribution axis of a vitalist and organic aesthetic, which will be exposed as the foundation of this reconceptualization, within the framework of the modern foundation of Peruvian poetry.

Key words: César Vallejo; Poetic writing; essayistic writings; vitalist and organic aesthetics; Peruvian poetry and modernity.

La fundación de la modernidad en la poesía peruana se ha consolidado, con el tiempo, en un objeto de estudio importante que ha provocado aproximaciones destacadas por su rigurosidad y por los diversos accesos que nos ofrece. Se trata de preocupaciones que se han centrado, por ejemplo, en las particularidades contextuales que graficaron el tránsito del siglo XIX al siglo XX, en las múltiples estéticas influyentes detrás de las obras de los poetas fundadores, en las individualidades poéticas más representativas que encarnaron lo mejor de la modernización de nuestra literatura, y en la organización de estas figuras bajo criterios generacionales.

Sin embargo, es tiempo de revisar la historia de la etapa fundacional en cuestión. Revisarla para repensarla y reescribirla, con la ayuda de otros puntos de accesos, es decir, tomando en cuenta asuntos poco atendidos que nos pueden llevar a nuevas perspectivas, y por ende a nuevos alcances. Nos interesa explorar, en ese sentido, la configuración de una línea de pensamiento en torno a lo poético, como uno de los factores que modernizaron la poesía peruana, durante las primeras décadas del siglo XX. Esta línea de pensamiento tuvo entre sus agentes más activos a Manuel González Prada, José María Eguren, Abraham Valdelomar, César Vallejo, Alberto Hidalgo y Emilio Adolfo Westphalen, quienes forjaron una correspondencia intensa entre la escritura ficcional y la escritura ensayística, con el objetivo de construir un perfil renovado de la figura del artista-intelectual de cara a la creación y, de modo particular, de cara a la conceptualización misma de lo poético, bajo la conjetura de que en la poesía germina una forma de conocimiento en tensión con los saberes hegemónicos de la modernidad. Un conocimiento que remueve los otros desde una operación fundamental, a saber, el de movilizarnos en el lenguaje para diversificar y ampliar nuestra performance en él. Este estudio centra su interés en las escrituras que ofrece Vallejo, las cuales proponen, una visión orgánica y vitalista de la experiencia poética.

Es una consideración bastante extendida el afirmar que la cuestión humana es una carga de sentido que todos los registros del pensamiento vallejiano procesan con un énfasis particular. En la antología titulada *La poesía contemporánea del Perú*, de 1946, preparada junto a Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson, y donde se reúnen a las voces más representativas de la emergente poesía peruana moderna –Martín Adán, Xavier Abril, José María Eguren, el mismo Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, Ricardo y Enrique Peña Barrenechea–, Salazar Bondy redondea la idea de esta manera:

Su consagración como primera palabra auténticamente fiel a la poesía, fiel en interrogante inagotable, no se funda en este o aquél pasaje en el que inserta un recuerdo del lar nativo o de la infancia campesina, sino en un inconfundible poder de seducir sin reparos al hombre libre de nacionalidad o bandería, en sí mismo. (Salazar Bondy 2014, p.281-282).

Cuando se desglosa esa carga de sentido, aparecen tres rasgos fundamentales de la poética vallejiana: a) el tono desgarrador con el que se profundiza sobre la naturaleza del hombre, estratégicamente materializado en un entrampamiento del lenguaje;

b) el posicionamiento vital en torno a una experiencia autóctona, potencializada hasta la consolidación de una visión andina del mundo, y c) el posicionamiento lingüístico de vanguardia que lo lleva a asumir el reto de la revitalización del idioma castellano. Cada rasgo se elabora desde una conciencia particular, de modo que se tiene una conciencia existencialista, una conciencia cultural y una conciencia lingüística, todas ellas profundamente entretejidas.

Pongamos a prueba el entretejido con la siguiente reflexión de José Carlos Mariátegui: la creación de Vallejo es “dolorosa y exultante”, sobre todo cuando consolida una nueva expresión del sentimiento indígena. Desde la materialización de ese sentimiento “se ve aflorar plenamente al verso mismo cambiando su estructura”. Por tales motivos, el americanismo en Vallejo es “genuino y esencial”, dado que la “nota india” no se inserta artificialmente, sino más bien se constituye en un elemento orgánico (Mariátegui, 1980, pp.308-316). De modo que el mensaje, la técnica y el lenguaje son factores que interpelan al lector, removiendo en este la percepción lineal que tenía sobre la palabra poética: digamos que la carga humana deja en un segundo plano la condición de depositaria de sentido de la palabra para exponerla como la pieza de una operación mayor en la que se comprometen fuerzas, materialidades, lógicas y expectativas. La estética vallejiiana del dolor no se agota como cuestión temática, ya que si la creación poética *duele* es porque transgrede su performance convencional –decir algo, cualquier cosa, que no sea sobre sí misma– en pos de una nueva performance que fuerza el *afloramiento* de los elementos, los actos, los agentes y la propia idea de lo poético, como recorridos por los que transitará la significación. En esa misma orientación, William Rowe afirma que el dolor es un elemento decisivo en la poesía de Vallejo, porque supera su escenificación habitual como contenido para provocar una “dramatización de la forma”. Por lo que, por un lado, se presta como la “fuerza universal” que desborda a la corporalidad del yo lírico con el afán de conectarlo con todo lo existente; y por otro, se presta como la “condición previa de todo sentido”, disponiendo al lenguaje como el lugar desbordado por una radicalización –una “máxima penetración”– de la materialización de las palabras, al mostrar la irreductible tensión entre los sonidos y los significados de estas, y al confrontar su funcionamiento social (Rowe, 2006, pp.13-18).

Retomando la reflexión de Salazar Bondy, la condición de primera palabra y la fidelidad poética son referencias sumamente sugerentes, pues sirven para estratificar las conciencias aludidas y tener en cuenta que tanto la conciencia existencialista como la conciencia cultural son las vías para el surgimiento de la tercera conciencia, aquella que desde la objetivación y reformulación de la palabra forja una exploración metapoética. En efecto, la poesía vallejiiana desmonta la imagen del hombre hasta cristalizarla en una subjetividad, racional y afectivamente inducida, que traduce sus intervenciones al lenguaje en un gesto creativo esencialmente contestatario, en una época donde las palabras se convirtieron en los instrumentos del control político y social de una maquinaria global legitimada por la utopía del progreso. Vallejo gira en sentido contrario a las palabras, para mostrarlas desde su condición de lenguaje

–punta del iceberg de la maquinaria– hasta su condición de materia, y ahí mismo repensar la distancia entre ambas condiciones con el fin de tentar una auténtica fuerza cognitiva y comunicativa.

Resulta oportuno recordar, para comprender la funcionalidad del entretejido de las conciencias vallejianas, la aspiración vanguardista que germinó en los ismos históricos y se ramificó en el escenario americano. Como sabemos, la problematización del *status* del arte en una sociedad burguesa que para, el cierre del siglo decimonónico, había codificado su legitimación a partir de las fuerzas productivas, las innovaciones técnicas y tecnológicas y las dinámicas comerciales, es el punto de partida para las manifestaciones contestatarias de vanguardia. El desmontaje y la reinención de dicho *status*, que giraba en torno a la “racionalidad de los fines” –racionalidad instrumental bandera de la maquinaria capitalista–, tenían como objetivo restituir la practicidad del arte, esto es, “organizar, a partir del arte, una *nueva praxis social*” (Burger, 1997, p.104). La *novedad estética* apuntaba a *desmoldar* y *remoldar* las condiciones modernas de la sensibilidad del hombre, en sentido general, y de manera más específica rediseñar los procesos y los alcances de la producción y la recepción de la obra de arte, del mismo modo explorar el potencial creativo de aquella cotidianidad que había empeñado su organización a la maquinaria.

La experiencia de Vallejo en Europa, y en especial el registro que realiza del sistema-mundo socialista ruso, nos acerca al poeta que repensó el arte como desencadenante de una reingeniería vital, en sintonía con algunas de las coordenadas vanguardistas. Vallejo escribió un número considerable de reportajes y ensayos donde registró el pensamiento y la acción del obrero ruso: las rutinas cotidianas, las modalidades y las condiciones de trabajo, el rol fundamental de la clase proletaria en el proyecto socialista, la tecnificación como requisito imprescindible para el desarrollo productivo, social y cultural de un estado socialista, entre otros aspectos. Cuando tenía la oportunidad de entrevistar a un trabajador o cuando asistía a algún Club Obrero, recogía la visión de expansión revolucionaria de la clase proletaria, que sobrepasaba cualquier sentimiento nacionalista, y reconocía su mayor realización social y productiva en la experiencia fundamental del trabajo. Lo particular de esto es que Vallejo ofrece diversos pasajes donde reviste la productividad del proletariado ruso con una mirada estética. Se admira, por ejemplo, del despliegue coreográfico que advierte en las faenas de las obreras rusas que trabajaban al margen del río Niéper:

Empieza el trabajo. Tras el reparto de útiles y herramientas y una rápida revista de las obreras, éstas se dispersan, por equipos, siguiendo, sin duda, un croquis establecido de antemano por invisibles técnicos. A los minutos, vemos en torno nuestro una multitud de cuerpos sometidos a diversos movimientos, con distinto ritmo y en tiempos diferentes. Las obreras operan directamente sobre la tierra. Apenas las separa de ésta un objeto casi insignificante: la herramienta (Vallejo, 2002a, p.259).

El fragmento, que pertenece al reportaje “La dialéctica y la mano de obra”, es una descripción que bien puede encajar en la observación de una danza, una escena teatral o un gesto performático. Se tiene así al agente creativo, el artista-obrero que toma su recurso de intervención –la herramienta para la faena, el vestuario para la danza, la utilería para la escena– para transformar o *producir* la dimensión del soporte –la tierra, el escenario, el cuerpo–, hasta conseguir un verdadero lenguaje que dinamiza y estrecha, vale decir socializa –la convivencia entre las obreras–, el vínculo entre el artista y los receptores. De la circunstancia narrada se puede destacar, además, tres factores que serán determinantes para la conceptualización vallejana que enlaza arte y sociedad: la colectividad, la disciplina y el ritmo. Se trata de factores transversales que potencializan y a la vez organizan todas las labores del hombre.

La mano de obra de las trabajadoras rusas se dialectiza en el pensamiento de Vallejo cuando de la descripción de la jornada del día se extrae la idea de un accionar continuo que reúne todas las tareas del proletariado, incluyendo el arte, con el fin de edificar la realidad socialista que estas mujeres y estos hombres desean. Precisamente, dentro del imaginario soviético de la época, el arte era asumido como un proceso realmente democrático que promovía la descentralización espiritual del país, en favor de la clase proletaria o “masa socialista” que protagonizó una gran revolución económica.¹ En ese sentido, el arte se constituía en una actividad esencial, mas no decorativa, del engranaje social, y su fundamento se encontraba repartido en las múltiples facetas productivas del hombre.

La clase proletaria, o la “humanidad de base”, toma distancia del intelectualismo burgués hundido en el “vicio de la abstracción por la abstracción”.² Este distanciamiento del que nos habla Vallejo es importante por dos motivos: primero porque revela la coincidencia entre la expectativa vanguardista por un arte que, restituida en su practicidad, es capaz de reconfigurar las dinámicas sociales, y el fundamento ideológico socialista que adoptó el poeta de Santiago de Chuco. Y segundo, porque nos acerca a la “función finalista” del pensamiento que, desde la dialéctica vallejana, consiste en desgajarlo del carácter contemplativo y abstracto referido líneas arriba y devolverle su verdadera trascendencia para los intereses y las necesidades concretas del hombre. En otro texto titulado “Función revolucionaria del pensamiento”, el autor señala que dicha revolución niega la intelectualidad pura detrás del arte y confía en que el conjunto de ideas que se cocinan en los discursos estéticos promueva la transformación de las dinámicas que diseñan el trajín cotidiano. Por ello, para Vallejo la obra de un artista-intelectual es “vitalista”, dado que interviene con una sensibilidad removedora la realidad circundante; y es contestataria en vista de que representa un “peligro” para los órdenes –leyes o modelos de vida– que regulan la rutina del ciudadano (Vallejo, 2002d, p.371). Veamos cómo se signa esta sensibilidad vitalista y contestataria en el poema “Un hombre pasa con un pan al hombro”:

1 En «El arte y la revolución» (Vallejo, 2002b, pp.252-253).

2 En «El fuego pasional y racional» (Vallejo 2002c, pp.288-289).

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Bretón?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
¿Cabrán aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Cómo escribir, después del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance
¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando
¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina
¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?

(Vallejo, 1988, pp.215-216).

Los pares versales se articulan a partir de una franca tensión. Los primeros versos de cada estrofa se erigen en la radiografía de una sociedad que mientras más subjetividades, expone, más desgarradora se muestra. Este repertorio de subjetividades está marcado por la desigualdad social en términos de lo precario, lo agónico y lo marginal. El tono impersonal agudiza el desgarramiento, toda vez que *ese otro*, señalado en una circunstancia específica, puede caer en las demás circunstancias, de modo que el dramatismo de las escenificaciones estaría en la irremediable alternancia de los des-

tinios. La subjetividad que las observa, la del hablante lírico, experimenta también su irremediable alteración: “Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano”, una imagen clave que revela precisamente cómo la intimidad lírica parece no contenerse ya en su individualidad y en una aparente distancia cómoda, mientras las otras subjetividades se van filtrando en ella, una filtración que es activada por cada una de las interrogantes que se concentran en los segundos versos de cada estrofa.

Una cadena metonímica de causas y efectos revela que la filtración de esos otros en el Gran Yo se intensifica hasta conseguir la fragmentación de la individualidad lírica, lo que a su vez prepara el terreno para un desdoblamiento irremediable: la individualidad pone en la mira su propia posición respecto a lo que observa, es decir, cómo se enfrenta racional y afectivamente a lo observado, y a partir de ello parece preguntarse por el rol que cumple el lenguaje a la hora de expresar esas realidades. El hablante lírico se desdobra en definitiva para objetivar la naturaleza y los recursos de su constitución identitaria. Desde las interrogantes problematiza, en efecto, las acciones que habitualmente configuran su socialización: el escribir, el hablar y el leer. Y si las problematiza son porque solo han conseguido alimentar un ego culto, competitivo, obsesionado por la abstracción y por el tecnicismo, que ensaya su impostura desde los diversos campos del saber que son mencionados. Son acciones que tras ser puestas en cuarentena por las interrogaciones son signadas en el poema como el entrapamiento del sentido humanista, pues sirven para profundizar la naturaleza del hombre, pero al mismo tiempo alejan a su portador de la realidad inmediata donde convive con otros hombres.

La fragmentación autoinducida del hablante lírico es parte de la operación dialéctica que caracteriza al pensamiento revolucionario vitalista del que nos habla Vallejo, pues dicho hablante se escinde y objetiva tales acciones para revitalizarlas, esto es, para operar sobre ellas y reintegrarse a través de ellas desde una renovada expectativa de organicidad. Y curiosamente al pragmatizarlas, al aterrizarlas desde la abstracción, no les resta valor, todo lo contrario, el recorrido que lleva a cabo sugiere que ha superado dicha abstracción desde una sensibilidad que ha sido capaz de objetivar su forma de significar el mundo, y por lo tanto de realizar un reingeniería de los alcances cognitivo y comunicativo de esas acciones del lenguaje.³

3 Otras imágenes poéticas representativas que concentran esta expectativa vitalista son la del libro que retoña del cadáver tras la batalla, en el poema “Pequeño responso a un héroe de la República”, y del cadáver que vuelve a la vida después de que todos los hombres del mundo se reúnen para demandárselo, en el poema “Masa”. La primera plantea la tensión entre dos materializaciones opuestas en su destino: la desintegración del cadáver que termina de morir en la conciencia de los que lo contemplan —“y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento”— y el libro que contiene acaso los sueños que el héroe escribía o leía y que quedan como la única realidad tras la práctica fantasmal del hombre aniquilando a otro hombre, una realidad que buscará hacerse un lugar —retoñar— en medio del lenguaje de la muerte, que es el olvido (Vallejo, 1988, pp.245-246). Y en la segunda imagen se advierte el código vitalista vallejiano cuando se le otorga un poder sobrenatural a la voz colectiva que hace retroceder a la muerte. Desde luego, la gran muerte que ha sido metafórica aquí va más allá de la escena bélica y es la que somete a los hombres al in-

La revitalización y la organicidad tienen un desenlace muy estratégico en la última imagen del poema, donde el grito irrumpe con su potencia disonante para invertir las condiciones del lenguaje, trayéndose abajo la consagración académica de la palabra y elevando su resonancia ruidosa como la alternativa elegida para *cantar* lo humano, o lo que queda por decir de él. El grito, por lo tanto, es el único lenguaje que queda en pie, por debajo de todas las demás expresiones que han sido desactivadas por la carga emotiva de la subjetividad lírica. En la poesía de Vallejo, la carga emotiva opera como un *exceso* que extralimita las condiciones del ser, comprometiendo su integridad, desdibujando su naturaleza prensil frente al lenguaje, volviéndolo tan permeable que las palabras también se comportan como un *exceso* que lo atraviesa y lo sobrepasa. Esta es, dicho sea de paso, otra manera de comprender la vitalidad en la escritura poética vallejiana, pues la intención de exponer aquel desencuentro de excesos responde a la necesidad de sobrepasar la idea de lenguaje y llegar a la materia verbal, cuyo devenir irreductible e inaprensible se apresta como el paso obligado si se busca la reinención del hombre. El entrapamiento del lenguaje, bajo la lupa poética de Vallejo, es su versión más expresiva.⁴

Son conocidos los instantes de la lírica vallejiana en los que la subjetividad rompe en crisis cuando se enfrenta a prácticas como la escritura y el habla: expulsando espuma, atorándose, sondeando lo más instintivo en ella —“me siento puma”—, escindiéndose entre la intención y la imposibilidad a través de una voz retraída hasta su realización balbuceante —“la toz hablada”—, a todo esto hay que sumar el arrebató autófágico que se presta como la señal de una subjetividad que no ha resuelto su anclaje y despliegue social mediante las prácticas aludidas: “Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,/ carne de llanto, fruta de gemido,/ nuestra alma melancólica en conserva”.⁵ En otro poema la autofagia aparece como sigue: “¡Y si después de tantas palabras,/ no sobrevive la palabra!/ ¡Si después de las alas de los pájaros,/ no sobrevive el pájaro parado!/ ¡Más valdría, en verdad,/ que se lo coman todo y acabemos!”.⁶ Este par de textos de *Poemas Humanos* sugiere, por un lado, una intensificación de la crisis, dado que de la deglución de una individualidad se pasa a la deglución de bocas múltiples que arrasan con el mundo. La destrucción total es el resultado de una subjetividad lírica que ha radicalizado su angustia respecto a la experiencia que le depara el lenguaje, una experiencia que parece reducirse al amontonamiento y a la aceleración, rasgos palpables de una realidad moderna moldeada por el ruido. Y por otro lado, el

dividualismo más desenfadado, el mismo que ha sido revestido con el nombre del progreso en el marco de la modernización capitalista. Las palabras que retumban sobre el cuerpo muerto son las que, desde la sensibilidad poética, liberan otra batalla, la que aspira a construir una verdadera experiencia de comunidad entre los hombres y que se ve graficada en la última escena del poema: el que acaba de recobrar la vida abraza al primer hombre y se echa a andar. (pp.247-248).

4 Se toma como referencia la idea del exceso trabajada por Roberto Paoli, quien apunta: “El discurso de Vallejo guarda siempre un máximo de tensión, como si fuere producto de la experiencia de un exceso, que sólo puede traducirse en otros excesos: exceso del lenguaje...” (Paoli, 1988, p.950).

5 En “Intensidad y altura” (Vallejo, 1988, pp.183-184).

6 En “¡Y si después de tantas palabras...” (Vallejo, 1988, pp.194-195).

contraste entre esa palabra que no se sabe si sobrevivirá y las “tantas palabras” muestra otra tensión importante en la estética vallejiana, a saber, entre una intuición sobre el mundo –basada en el ideal de lo unitario, eterno, infinito y universal, y capaz de ser resumida en una sola palabra– y las palabras que deberían materializar dicha intuición, consistencias caracterizadas por su limitación y su dispersión.⁷

La extralimitación del ser y su proceso doble de fragmentación y desdoblamiento brinda ejercicios metapoéticos interesantes, como ocurre con el siguiente texto en el que es determinante la fuerza deconstructiva de las interrogantes:

¿Qué me da, que me azoto con la línea
y creo que me sigue, al trote, el punto?

¿Qué me da, que me he puesto
en los hombros un huevo en vez de un manto?

¿Qué me ha dado, que vivo?
¿Qué me ha dado, que muero?

¿Qué me da, que tengo ojos?
¿Qué me da, que tengo alma?

¿Qué me da, que se acaba en mí mi prójimo
y empieza en mi carrillo el rol del viento?

¿Qué me ha dado, que cuento mis dos lágrimas,
sollozo tierra y cuelgo el horizonte?

¿Qué me ha dado, que lloro de no poder llorar
y río de lo poco que he reído?

¿Qué me da, que ni vivo ni muero?

(Vallejo, 1988, pp.192-193).

Sale a nuestro encuentro otra vez una organización hecha a partir de pares versales, lo que ofrece una mayor dinamización de los sentidos. La paridad, en efecto, agiliza la operación deconstructiva que la mirada metapoética pone en marcha. La composición inicia con una figuración metonímica de causa y efecto, debido a que el primer par versal se erige en la estimulación que provoca la proliferación de los demás

7 Se rescata la última tensión de la propuesta de análisis de Américo Ferrari, quien advierte justamente una gran riqueza de significación en este tipo de poemas: “En el umbral de ese callejón sin salida que representa la limitación y la dispersión de las palabras frente a la infinitud y a la unidad de la intuición poética, se requiere toda la fuerza y el heroísmo de un gran poeta para ir más allá del silencio”. Luego añade: “Se trata, pues, de buscar un equilibrio entre el mundo finito de las palabras y el universo infinito de la intuición poética, que se traduce directamente en emoción. Este equilibrio es una tensión”. (Ferrari, 1997, pp.206 y 208).

pares. En este primer par se reconoce a una subjetividad lírica que ha sido objetivada por el propio acto de la escritura, lo que supone una inversión interesante, pues si en otros casos era la subjetividad persiguiendo a la significación mediante el gesto prensil de la escritura, ahora es la misma materialidad significativa –“la línea” y “el punto”– la encargada de acorralar a la subjetividad. El lenguaje, desde esta perspectiva, cumple más que nunca con ser el entrampamiento del ser, entrampamiento que se vuelve más crítico debido al componente rítmico que se señala en el segundo verso –“al trote”– y que exhibe siempre su fuerza subversora. El factor rítmico moviliza el pensamiento y lo desancla del lenguaje, motivo suficiente para que este sea reactivado creativamente en la sensibilidad del hombre.

La fragmentación del hablante poético no se hace esperar: lo que sigue es una serie de inquisiciones desde una sensibilidad oscilante que da la impresión de descubrirse para sí la corporalidad que la contiene. Para ello tiene que nombrar dicha corporalidad, hacerla materialidad humana desde las palabras; pero al parecer estas palabras solo atinan a signar la dispersión de aquella materialidad, a desmantelarla desde sus esencialismos y exterioridades –“¿Qué me da, que tengo ojos? / ¿Qué me da, que tengo alma?”–; esto es sumamente subversor si nos fijamos en el acto del nombrar, el cual ya no cohesiona y ordena los sentidos, sino más bien los enrarece, los hace friccionar. Lo que queda es un cuerpo huérfano sin un lenguaje que lo ordene, lo que queda es vaciamiento y nostalgia de consistencia humana, que por extensión sugiere la brecha insalvable que lo separa de los demás hombres: “¿Qué me da, que se acaba en mí mi prójimo”. Sin embargo, el entrampamiento desde la fuerza deconstructiva de la interrogante –que tiene en la lógica antitética su mayor radicalización: “¿Qué me ha dado, que lloro de no poder llorar/ y río de lo poco que he reído?”– instauro la dialéctica vitalista vallejana, y con ella surge la posibilidad de transformar la vacilación, la sensación de la orfandad y de vacío, en una forma de conocimiento. Así, dudar del cuerpo implica también renombrarlo, y renombrar implica a su vez disponer lo resignado para otros, de modo que el hablante poético está en la búsqueda de un renovado anclaje social desde un lenguaje que reaprende a producir conciencia sobre las palabras.

En diversas ocasiones Vallejo articula una reflexión en torno a las nociones de trabajo, creación, ritmo y sociedad. Un buen ejemplo de esta articulación es el texto “El cinema.-Rusia inaugura una nueva era en la pantalla”, donde comenta la película *La línea general*, de uno de los mayores exponentes del cine soviético, Sergei Eisenstein, director también de la obra maestra *El acorazado Potemkin*. Vallejo afirma que la película propone una estética del trabajo, constatable no solo a nivel temático –el “mecanismo social” del trabajo que forja el sentido de la colectividad, el “drama social” provocado por la explotación y la distribución desigual y arbitraria de la riqueza, las características del “mito de la producción”, la tecnificación industrial, la participación del aparato estatal–, sino también a nivel de la composición, puesto que las imágenes logradas, los medios empleados, la técnica cultivada y los fines perseguidos en la obra consiguieron revolucionar el lenguaje filmico de la época. Del acercamiento a la pe-

lícula se desprende la consideración vallejana de que el trabajo es “el gran recreador del mundo, el esfuerzo de los esfuerzos, el acto de los actos” (Vallejo, 2002e, p.152).

Lo primero que salta a la vista es la elección crucial, por parte del poeta, de exponer la idea del trabajo en términos de un acto creador matriz, de modo que para él la creación es la experiencia del ingenio y la fuerza revitalizadora que atraviesa todas las facetas del hombre. El potencial creativo del trabajo pasa por dinamizar y engranar todas las actividades del hombre hasta consolidar el aparato social que le brinde las coordenadas para su devenir histórico. Solo desde esta perspectiva se entiende que la faceta artística es una de las versiones más significativas y reveladoras de dicho potencial, por ello Vallejo no duda en afirmar que el trabajo es la “sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte” (ídem). Por otro lado, en la reflexión de Vallejo hay lugar para el ritmo, con el fin de elevarlo a la condición de un fundamento importante dentro de la idea de trabajo como creación matriz: “No es la masa lo más importante, sino el movimiento de la masa, como no es la materia la matriz de la vida, sino el movimiento de la materia (desde Heráclito a Marx)” (ídem). El ritmo es de carácter dialéctico en la medida de que está en el centro de la dinamización productiva de la sociedad y en el centro de la fuerza creadora del poema. El ritmo, en ese sentido, restituye la organicidad del estatuto ficcional del quehacer poético, toda vez que provoca en todo momento el engranaje de ambos centros.

En el texto aparece, además, una valoración bastante llamativa que ilustra las expectativas revolucionarias del autor: la evolución tecnológica que llegó con el cine hablado no se constituyó en un aporte significativo para la estética fílmica rusa, dado que la inclusión del factor de la palabra a viva voz, y por ende la configuración del nivel dialógico, generaba filtros idiomáticos e imponía barreras culturales que separaban a los pueblos (ibíd. p.147). El mismo reparo tuvo para la poesía, cuando en otras ocasiones expresó su deseo de que la palabra dedicada a los trajines de la ficción poética supere algún día su realidad idiomática y produzca una emoción universal desde un lenguaje unificado. Más allá del carácter utópico de este tipo de observaciones, lo cierto es que se advierte la expectativa por un lenguaje estético universal capaz de deconstruir, a gran escala, las ideas de arte y sociedad. Problemáticas de esta complejidad se constituyeron seguramente en las estimulaciones necesarias para que poetas como Vallejo comprendieran que la dimensión social de la palabra era el blanco ideal para accionar la revitalización de la misma. Y su estrategia ya la conocemos: abordar a la palabra no como la abstracción y la sistematización de un lenguaje, sino como la practicidad y el dinamismo de una materialidad verbal, y desde este estado último repensar su reingeniería, su función renovada. Por ello, no es extraño encontrar la siguiente afirmación en notas como “Universalidad del verso por la unidad de las lenguas”:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere. (Vallejo, 2002f, p.408).

Para entrar a los dominios ficcionales del poema, la palabra debe quitarse el rótulo de lenguaje (desacomodarse de su agresiva lógica excluyente y jerarquizante) y ofrecerse como *materialidad pura*, esto es, como una consistencia de sentidos permeable, redireccionable, el lugar del ensayo y del error, la zona donde se abisman las expectativas cognitivas y comunicativas. De esta manera, el potencial vital y orgánico de la palabra depende, en gran medida, de la resocialización del hombre que logre desde los desmontajes y ensamblajes más creativos del lenguaje. Lo interesante de esta resocialización en la poesía de Vallejo es que se la concibe desde una visión más amplia en la que aparecen otras circunstancias y agentes sociales: «Vi que en tus sustantivos creció yerba» se lee en un poema dedicado al proletario bolchevique.⁸ O cuando se trata de graficar la situación de los mineros, los llamados “creadores de la profundidad”, hallamos estos versos:

¡Crezcan la yerba, el liquen y la rana en sus adverbios!
[...]
¡Son algo portentoso, los mineros
remontando sus ruinas venideras,
elaborando su función mental
y abriendo con sus voces
el socavón, en forma de síntoma profundo!⁹

En los hombres de socavón vibra la fuerza creadora, motivo suficiente para eclipsar su labor con la del poeta. La superposición de estas imágenes proviene de una operación dialéctica que edifica la idea de un hombre multifacético en su productividad y forjador de una sensibilidad social siempre en movimiento. Para esta operación, el bolchevique, el minero y el poeta enuncian y accionan, desde habilidades y técnicas particulares, la refundación constante del sentido de colectividad. Las plantas y los animales que brotan de las voces de los mineros son las marcas que metaforizan un potencial creativo subversor, dado que el vigor mental y la capacidad inventiva no recaen en el típico agente social intelectual encerrado en sus abstracciones, sino más bien en los agentes y en los oficios que construyen comunidad desde las prácticas cotidianas más demandantes de valor y entrega. La mirada poética vallejana desactiva la mirada restrictiva que ve en estos agentes una *mano de obra*, cuyo único lenguaje dispuesto para la construcción de la sociedad se limita al despliegue físico; por encima de la mano está en realidad la voz que *abre el socavón*, vale decir, la voz que explora las fibras de integración *más hondas* entre los hombres. Este poema, en suma, saca a relucir la función finalista del pensamiento revolucionario del que habla Vallejo y con el que se reconceptualiza la poesía a partir de un sentido más englobante de productividad.

Se había señalado al inicio que el mensaje, la técnica y el lenguaje son los tres factores que, entretreídos, interpelan al lector desde la conciencia metapoética que se edifica en los poemas de Vallejo. Toca ahora realizar un apunte necesario sobre la

8 En “Salutación angélica” (Vallejo, 1988, p.154).

9 En “Los mineros salieron de la mina” (ibíd, pp.156-157).

técnica y su inclusión *productiva* en la configuración de su estética vitalista. Cuando Vallejo observa que la productividad moderna se consagra a través de la sofisticación y masificación de las técnicas, lo que se traduce en el poder de mediación de las máquinas entre el hombre y el progreso, alza la voz crítica frente a la idealización, en código divinizador, del rol de aquellas en la sociedad y, de forma más concreta en el imaginario de los artistas. Afirma que las máquinas no deben ser elevadas como los signos absolutos de la belleza y del poder dentro de las dinámicas modernizadoras, justo donde los hombres corren el peligro de mimetizarse en rutinas laborales esclavizadoras. Se lee en unos versos de Vallejo, por ejemplo: “Crece la desdicha, hermanos hombres, / más pronto que la máquina, a diez máquinas”.¹⁰ Las máquinas merecen más bien un lugar dentro de las manifestaciones estéticas del artista revolucionario como las construcciones que revelan una “mayor eficiencia creadora”, desde su innegociable condición de instrumentos de producción económica.¹¹ Dicha eficiencia, en efecto, debe rescatar de la tecnificación de las invenciones materiales un gesto de integración, de cercanía, entre los hombres, antes que la explotación y la concentración individualizadora de la riqueza, signos patentes de la lógica capitalista.

Ahora bien, en cuanto a la tecnificación de la obra de arte, cabe recordar la postura de Mariátegui, en sintonía con el pensamiento vallejiano: no todo arte nuevo es revolucionario. El Amauta advirtió que el mundo contemporáneo estaba regido por dos tipos de almas: las revolucionarias y las decadentes. Solo las primeras tienen el temple necesario para producir un arte nuevo en el que se complemente técnica y espíritu.¹² Técnica menos espíritu es solo novedad, trazo irreverente. En cambio, cuando el espíritu –la sensibilidad, la visión– hace de la técnica la estrategia de sentido que resocializa a los agentes involucrados, pone a pensar al artista y al público en la condición y en la expectativa de interacción con que llegan al contacto. Y el ponerlos a pensar de ese modo es, a final de cuentas, una manera de recobrar la organicidad de la experiencia artística.

Sostendrá Vallejo, por su parte, que el grado de innovación técnica en la poesía que funda una estética vitalista y orgánica a inicios del siglo XX no pasa solo por

10 En “Los nueve monstruos” (ibíd., p.170).

11 En “Estética y maquinismo”, donde arremete contra los cantos futuristas de Marinetti porque se limitan a la exaltación de la novedad tecnológica (Vallejo, 2002g, pp.402-403). Esta postura crítica de Vallejo se debe a la defensa de la organicidad del hacer y del pensar del hombre, que dicho sea de paso sirve para criticar a otros ismos, como se aprecia de modo contundente en “Autopsia del superrealismo”, donde ubica al surrealismo como parte de una tendencia de época que fracciona desmedida, efímera y superficialmente los saberes y las actividades en la sociedad capitalista, lo que probaría la decadencia espiritual de esta. Vallejo encuentra en el surrealismo todas las señales del paradigma decadente que abre el siglo XX: la elaboración de una fórmula estilística y su estandarización –“simple fábrica de poemas en serie”–; la inclinación anarquista y nihilista –pese a su acercamiento a los ideales marxistas–; su anquilosamiento académico al no transformar la crisis moral e intelectual, fuente principal para sus expresiones, y la desagregación promovida entre sus propios miembros (Vallejo, 2002h).

12 En “Arte, revolución y decadencia” (Mariátegui, 1979, p.18).

incorporar los vocablos que representan las nuevas prácticas económicas, científicas, políticas y sociales que conducen el destino de las sociedades modernas. Si bien estas incorporaciones suponen la ampliación y el enriquecimiento del registro poético, conformarse con estas, evidencia un enfoque restringido que aísla al recurso lingüístico, concentrando el valor de la novedad en esa reducción expresiva. Un lenguaje poético vitalista y orgánico demanda, en cambio, un enfoque realmente integrador que ubique a la palabra como el elemento de una tecnificación capaz de producir una “sensibilidad auténticamente nueva”. Y esto ocurre cuando la imaginería en el interior del poema se dispone como la experiencia de sentido que resocializa a la comunidad receptora al ensayar con ella una nueva conceptualización del progreso que alienta el reposicionamiento del hombre frente a la razón y al lenguaje:

El radio, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “radio”, a despertar nuevos tembles nerviosos, más profundas perspicacias sentimentales, amplificando evidencias y comprensiones y densificando el amor. La inquietud entonces crece y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso. Este es su único sentido estético y no el de llenarnos la boca de palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces, el poema no dice “avión”, poseyendo sin embargo, la emoción aviónica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva. (Vallejo, 2002i, p.435).

Este fragmento de “Poesía nueva” es profundamente revelador. En él encontramos, efectivamente, la resignificación de la idea de progreso, tan cara para el sistema-mundo moderno, despojándola de su cliché consumista-materialista –la posesión material codifica al individuo y lo devuelve a la sociedad convertido en *un grado* de clase y empoderamiento económico–, y reconfigurándola como aquella experiencia comunitaria de dinamización, extralimitación y potencialización del lenguaje. De modo que si el arte poético de la época aspiraba a una reorganización de la praxis vital del hombre, como reclamaba el espíritu vanguardista, no lo lograría solo haciéndose *un* lugar y desacomodando la posición conquistada de las otras formas de conocimiento que organizan y norman dicha praxis; sino también proponiendo, con una novedosa e impredecible carga significativa, un conocimiento sobre el lenguaje, lo que a su vez supone un conocimiento sobre los demás conocimientos. Entonces, con la poesía tenemos una metaconciencia, un metalenguaje, un metaconocimiento: las caras de un mismo acontecimiento que nace de una de las vías más deconstructivas de la razón: la ficción.

La reconceptualización del progreso se apoya, por otro lado, en un fundamento rítmico que aparece otra vez para justificar la idea de poesía que defiende Vallejo. En frases como “tembles nerviosos” y “emoción aviónica” se reconocen las marcas de una estética de la vibración y del movimiento. Será una premisa de esta estética que la integración de los hombres mediante la palabra poética viene a ser, entonces, una *conquista rítmica* de la razón y del lenguaje. En otros escritos, la estética vallejana en cuestión llamará “tono” o “timbre humano” a la energía intraducible que da cuerpo y consistencia al poema, y que reúne y organiza a las palabras gracias a los

“movimientos emotivos” del poeta, donde la técnica está al servicio de la vitalidad y la organicidad, y no al revés.¹³ No importa, en consecuencia, qué mundo posible quiera edificarse en el interior del poema, este siempre maquinará una reingeniería de los agentes, de los elementos y de la misma idea de poesía involucrada en el dominio textual. El ritmo, así, se constituye en una de las máximas realizaciones de la tecnificación poética moderna. El ritmo, así, se despliega como el punto de encuentro entre el hombre y la palabra. Desde la reinención rítmica de la palabra, Vallejo diseñará la proyección de una sensibilidad social universal: “Hacedores de símbolos, presentaos desnudos en público y sólo entonces aceptaré vuestros pantalones./ Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres”.¹⁴

Retomamos, para concluir, “Función revolucionaria del pensamiento”, con el fin de acercarnos a otra idea importante de Vallejo: la función política del pensamiento revolucionario debe crear una doctrina y debe generar una práctica de la misma. El intelectual debe ser un creador y un actor de su pensamiento. Y debe ser el agente que reaccione contra las formas tradicionales de producción del pensamiento en pos de nuevas formas y procesos de creación intelectual (Vallejo, 2002d, pp.371-372). Extrapolando estas consideraciones al terreno del arte poético, nos animamos a sostener que fue parte de la fundación de la modernidad de la poesía peruana la constitución de una *función política de lo poético*, en el sentido revolucionario explicado, toda vez que para comprender la real dimensión de dicha fundación no basta con las renovaciones a nivel temático, rítmico-sonoro, figurativo-simbólico y estructural que tomaron forma en el poema y abrieron el camino hacia nuevas estéticas; también fue imprescindible la edificación, por parte de los escritores, de una *doctrina poética*, en el sentido de una producción reflexiva con la energía suficiente para repensar y redefinir las ideas en torno a la poesía misma como una experiencia regeneradora del lenguaje y de la razón, de la resocialización de los agentes productores y consumidores de arte, y de la misma concepción de cultura y su complejo despliegue dentro de las coordenadas de la modernidad.

Vallejo explora, en sus diversas escrituras, la idea de creación como un ejercicio de organicidad y de vitalidad, con el fin de intervenir el sentido de la poesía hasta comprometerlo en la reinención de nuestro lugar en el lenguaje.

13 En “Electrones de la obra de arte” (Vallejo, 2002j) y “Contra el secreto profesional” (Vallejo, 1986).

14 En “Poesía e impostura” (Vallejo, 2002k, p.409). En “El duelo entre dos literaturas”, la proyección se reviste de sentencia: “El verbo está vacío. Sufre de una aguda e incurable consunción social. Nadie dice a nadie nada [...] El vocablo se ahoga de individualismo. La palabra –forma de relación social la más humana entre todas– ha perdido así toda su esencia y atributos colectivos” (Vallejo, 2002l, pp.431-432).

Referencias

- Bürger, Peter. (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- Ferrari, Américo. (1997). *El universo poético de César Vallejo*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Mariátegui, José Carlos. (1979). *El artista y la época*. Lima: Amauta.
- (1980). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Paoli, Roberto. (1988). El lenguaje conceptista de César Vallejo. *Cuadernos Hispano-americanos*. (454-455), 945-960.
- Rowe, William. (2006). *Ensayos vallejianos*. Berkeley-Lima: Latinoamericana Editores.
- Salazar Bondy, Sebastián. (2014). La poesía nueva del Perú. En: *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945 – 1965)*. Tomo I (edición de Alejandro Sustí). (pp.275-283). Lima: Lápix Editores.
- Vallejo, César. (1986). Contra el secreto profesional. En: Verani, Hugo (comp.) *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. (pp.195-197). Roma: Bulzoni Editore.
- (1988). *Poesía completa*. Lima: CICLA-CONCYTEC.
- (2002). *Ensayos y reportajes completos* (edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego). Lima: PUCP. [(2002a). La dialéctica y la mano de obra, (pp.259-261); (2002b). El arte y la revolución, (pp.251-253); (2002c). El fuego pasional y racional, (pp.288-289); (2002d). Función revolucionaria del pensamiento, (pp.369-375); (2002e). El cinema. Rusia inaugura una nueva era en la pantalla, (pp.147-156); (2002f). Universalidad del verso por la unidad de las lenguas, (pp.408); (2002g). Estética y maquinismo, (pp.402-403); (2002h). Autopsia del superrealismo, (pp.415-420); (2002i). Poesía nueva, (pp.435-436); (2002j). Electrones de la obra de arte, (pp.413-414); (2002k). Poesía e impostura, (p.409); (2002l). El duelo entre dos literaturas, (pp.431-434)].

Atando a un santo. Relatos de origen y construcción de identidad de los intermediarios divinos

Teresa Judith Torres Calizaya

Universidad Nacional Jorge Basadre Grohmann

techytc@hotmail.com

Resumen

Se postula que los relatos populares sobre santos en la zona de Tarata (Tacna) constituyen una continuidad de los relatos andinos, como resultado de la escucha activa de la hagiografía oficial (la expuesta por los evangelizadores durante la conquista y colonia) por los indígenas. Aunque los relatos sobre santos distan de la hagiografía oficial, evidencian la mención de elementos que muestran al santo como paradigma y como este pasó por un proceso de transformación y mimetización con el entorno en que se afincó o “decidió quedarse”. Los santos se constituyen en personajes que posibilitan y sustentan el proceso de identificación con la cultura nueva; al atribuirles oficio y conocimiento geográfico de la zona suscitan que a través de la interacción con entes locales se construya un sincretismo y renovación oral constante que no borra la estética y performance andina.

Palabras clave: Relatos populares; santos; hagiografía; panteón andino; resemantización; geosímbolo.

Abstract

It is postulated that the popular stories about saints in the area of Tarata (Tacna) are a continuation of the Andean stories as a result of active listening of the official hagiography (exposed by the evangelizers during the conquest and colony) by the Indians. Although, the stories about saints are far from the official hagiography, the mention of elements that show the saint as a paradigm and how this went through a process of transformation and blend with the environment, in which it was settled or “decided to stay” is evident. The Saints are constituted in characters that enable and support the process of identification with the new culture; when we attribute job and geographical knowledge of the area through interaction with local authorities. Syncretism and oral constant renewal that does not erase the Andean aesthetics and performance is built.

Keywords: popular stories; saints; hagiography; Andean pantheon; resemantization; geosymbol.

Introducción

Se cuentan historias desde mucho antes de que podamos recordarlas, el relato como instrumento de diálogo que no siempre precisa respuesta ha sido desde tiempos remotos la mejor manera de transmitir estructuras míticas, religiosas, políticas, sociales y económicas; aprehendidas y heredadas generacionalmente. Estas estructuras se identifican como relatos, cuentos, historias, etc.; lo que nos enfrenta a las distintas nominaciones que reciben los textos orales como literatura oral, oralidad, tradición oral, oraliteratura, arte verbal u otras nominaciones que en realidad son ajenas para el narrador de las zonas andinas en las que se enuncian, pues el esfuerzo por clasificar el género del discurso es labor del crítico. Así quien transmite el texto recupera un saber que no siempre puede entenderse literalmente, pues forma parte de un entramado que nos revela un imaginario social particular.¹ Espino (2010) resalta que ha de admitirse que la literatura oral o literatura de la tradición oral no posee un lenguaje único sino que aparece vinculada a una serie mayor: el evento; así, el relato oral se configura gracias a las apoyaturas contextuales y dialogicidad de los participantes en el momento de la narración.

De esta manera cada cultura se vale de distintos modos de representación para validar su posición en el espacio y tiempo que ocupan en el mundo. Ante la innegable heterogeneidad de los espacios andinos se postula que los relatos populares sobre santos en la zona de Tarata (Tacna) constituyen una continuidad de los relatos andinos, como resultado de la escucha activa de la hagiografía oficial (entiéndase hagiografía oficial como la expuesta por los evangelizadores durante la conquista y colonia) y la persistencia de signos andinos.

La investigación nace de la fascinación y admiración por mis tíos y abuelos, cada año, según contaba mi madre, mis abuelos caminaban por zonas accidentadas para participar de las fiestas patronales de los pueblos aledaños, a pie o lomo de burro se realizaban las peregrinaciones (45 kilómetros de Tarata a Chaspaya, 11 kilómetros de Tarata a Ticaco) en las que el culto y devoción al santo superaba otras festividades cristianas: navidad y semana santa, por ejemplo, solo la fiesta de las cruces que se celebra en mayo puede equiparse a la fiesta del santo patrón o patrona. Sin embargo, la festividad de la Santa Cruz es un evento que podríamos llamar global en el departamento, mientras que la celebración del santo patrón es una celebración local o comunal que varía de acuerdo a la advocación que cada pueblo venera. Recibí una educación cristiana; por tanto, percibía como una incoherencia el hermanar a tres sujetos nacidos en distintas épocas y lugares, la incoherencia partía de una visión parcial, obviamente no compartía del todo la forma del ver el mundo de mis abuelos

1 La literatura oral (cuentos, mitos, leyendas, tradiciones) en la zona de Tarata está presente en la conversación como ocurre en casi todo contexto oral. Algunos relatos cobran mayor vigencia de acuerdo a la época del año (siembra, cosecha, fiestas patronales, día de los muertos, velorios) y otros prevalecen solo en la memoria de determinados grupos, nos referimos a los relatos de estricto uso familiar (Torres, 2004, pp.77-79).

y tíos y solo cuando se es partícipe de cada una de las celebraciones de los tres santos hermanos, el ciclo adquiere sentido.

Metodología

La investigación pretende saldar una ausencia: incluir los relatos referidos a la llegada e inicio del culto de los santos patronos, producto de la tradición oral tarateña, para de este modo incluirlos en el corpus de la literatura nacional.

Se apela más bien a un estudio literario de los mismos en aras de comprobar la existencia de códigos estéticos y simbólicos, así como las circunstancias que confluyen en la construcción de un imaginario social. Esto supone reconocer que nos enfrentamos a un trabajo multi e interdisciplinario.

Para analizar los relatos sobre los santos hermanos se revisa la hagiografía nacional, regional y local, los referentes históricos y los relatos populares que se corresponden con los relatos a analizar. Se establece los vínculos entre discurso y evento que dilucidan el sentido de las metáforas y símbolos que se concentran en las distintas versiones del relato. Así como se enriquece con la observación directa de las distintas performances, es decir las fiestas patronales de san Benedicto (junio), santo Domingo (agosto) y san Bartolo (agosto); en la medida que los relatos se insertan en las mismas, se procura desentrañar el sentido simbólico que enuncia la identidad y afincamiento en la comuna tarateña.

Para tal cometido se analiza nueve relatos sobre los santos patronos,² en paralelo se acude a referencias de la hagiografía oficial y relatos andinos que guardan relación con temas y parentescos recreados en los relatos. Se emplea la propuesta metodológica de Howard-Malverde, que busca la relación entre texto y contexto a través de la pragmática, así como los estudios sobre narración oral hechos por Hymes (1981), además del concepto de actuación.

Del mismo modo, se recurre a lo propuesto por Antonio Cornejo Polar (1994) con respecto a la persistencia de una memoria que se reelabora en el tiempo y que hay que asumir por difícil que parezca desde una perspectiva sincrónica.

En más de una ocasión creo haber podido leer los textos como espacios lingüísticos en los que se complementan, solapan interceptan o contienen discursos de muy variada procedencia, cada cual en busca de una hegemonía semántica que pocas veces se alcanza de manera definitiva. Ciertamente el examen de estos discursos de filiación socio-cultural disímil conduce a la comprobación de que en ellos actúan tiempos también variados; o si se quiere, que son históricamente densos por ser portadores de tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia construcción, resonando en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia. El mito prehispánico, el sermonario

2 En adelante se refieren los relatos por sus siglas.

de evangelización colonial o las más audaces propuestas de modernización, para anotar solo tres casos, pueden coexistir en un solo discurso y conferirle un espesor histórico sin duda turbador. De esta manera la sincronía de texto, como experiencia semántica que teóricamente parece bloquearse en un solo tiempo, resulta siquiera en parte engañosa. Mi apuesta es que se puede (y a veces se debe) historiar la sincronía, por más aporístico que semeje ser este enunciado. (Cornejo, 1994, pp.17-18)

La densidad a la que alude Cornejo permite dilucidar que el relato en las zonas andinas se manifiesta como atemporal, pero a la vez insiste en perfilarse como un presente, lo que podría parecer confuso, en realidad nos acerca hacia una estética que solo es apreciada si nos involucramos en la visión del tiempo de las comunidades andinas.

El relato normativizado y reiterativo

El carácter dinámico de la literatura oral popular nos permite afirmar que muchos de los relatos vigentes son reelaboraciones y adaptaciones de mitos amerindios que se han expandido por zonas en las que probablemente algunos de los relatos se hayan asimilado a otros o se incluyeron en ellos elementos de la cultura occidental, lo que deriva en una resemantización³ constante de los relatos populares.

En todos los relatos recopilados se hace referencia a la llegada y afincamiento de los santos o santo en la provincia de Tarata; a excepción de uno (RBC5) que alude a la imagen del perro que se encuentra en el templo de Ticaco.

Los tres hermanos se encuentran de peregrinaje. Son tres divinidades que, llevados por circunstancias que varían de un relato a otro, consiguen afincarse en los pueblos aledaños. Si nos remitimos a los relatos que testimonian los cultos prehispánicos advertimos que los dioses guiados por situaciones especiales⁴ deciden permanecer en determinados lugares.

Por ejemplo, en *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, Chuquisuso, una mujer miembro de la comunidad de los cupara, se convierte en divinidad al cohabitar con el dios Pariaca a cambio de agua para sus chacras; ella decide quedarse en la bocatomía de la acequia de Cocochalla convertida en piedra. Pasando a ser benefactora de su comunidad y objeto de adoración. Otro relato que alude al enfrenta-

3 Asumimos resemantización como la operación semiótica de transformar el sentido de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, creando una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial con aquella, de modo que esta última asume un nuevo significado que la primera no tenía. Vemos que la resemantización mezcla o integra aspectos de la analogía, de la metáfora y de la polisemia. (Zecchetto, 2011, pp.127-128)

4 Estas situaciones especiales están en directa relación con el *modus vivendi* del habitante del ande, donde el agua, la guerra o enfrentamiento por el territorio que adquiere valía por su fertilidad se justifica por la presencia de comunidades eminentemente agrícolas. Sobre estos aspectos véase Sperandeo (2001), Köning (1998).

miento entre incas y chancas menciona a la guaca Uscovilca: “Uscovilca es guaca de los indios ananchancas. Es una piedra a manera de indio bestido. Tenía casa en el pueblo de Andaguailas. [...] Ancovilca es guaca de los indios hurinchangas. Era una piedra que traían consigo donde quiera que iban y tenía casa.” (Duviols, 1997, p.296).

Ambos relatos confirman el afincamiento y patronazgo de divinidades en distintas comunidades prehispánicas, divinidades que generalmente truecan su condición humana a piedra y que deciden voluntariamente quedarse en determinados lugares. La divinización se adquiere a raíz de eventos que cooperen con el bienestar común. Como se ve el mecanismo de divinización andino no obedece a patrones de “nobleza de sangre” o no se rige esencialmente por ellos.

Así, se da cuenta de un relato normativizado y reiterativo: “Tres santos hermanos vienen de lejanos lugares (Puno, Bolivia o Europa) y se afincan en cada uno de los lugares a los que llegan, la comuna procura cambiar el lugar y se produce una huida y retorno del santo hasta que consiguen convencerlo apelando a traerlo con ayuda de los kusillos y en medio de festejos y ritos tradicionales”.

En los nueve relatos la hagiografía, toponimia, simbolismo, así como la zoolo-gía se aúnan para formar una red de sentidos que traspasa las fronteras regionales, especialmente cuando se alude al kusillo (mono), el rol del mono aparece unido a un simbolismo que apela a esa condición tan próxima a lo humano, además sus característicos movimientos, promiscuidad y aparente vida disipada hacen del mono todo un arquetipo de las tradiciones orales.

Esta confluencia de elementos relativamente lejanos (mono, ande) nos permite atisbar el feliz tránsito de saberes y tradiciones que se amalgaman a otras dada su complementariedad con respecto al espacio y cosmovisión que nos ocupa.

Cada uno de los relatos apunta a reforzar la permanencia de determinado santo en un lugar, para ello se esboza el tránsito de los santos hasta afincarse en sus respectivos pueblos.

Tabla 1.

<i>Tránsito de: Los tres santos hermanos</i>					
Relatos	RMV1	RGR2	RCH3	RVC4	RBC5
Procedencia	Parten de Potosí (Bolivia)	Vienen de Bolivia	Vienen de Puno.	San Bartolo ya vive donde desea	Santo Domingo vive en el templo
Primer Asentamiento	Caserío de Yungas, cerca de Santa María		Paramarca	Chaspaya (Sitajara)	Ticaco
Traslado	Traslado al pueblo	Traslado al pueblo	Traslado al centro de pueblo	Traslado a Sitajara	
Retorno al Primer Asentamiento	Retorno a Santa María		Retorno a Paramarca	Retorno a Chaspaya	
Oposición	Los kusillos atemorizan al santo		Santo Domingo no desea vivir con animales feroces	Comuna y santo se enfrentan	El perro de la entrada impide que el santo regrese a Paramarca
Afincamiento Definitivo	San Benedicto se queda en el pueblo		El Santo es trasladado al norte del pueblo	San Bartolo se impone al dejar su huella en una piedra	

Como se observa, aun cuando los relatos ofrecen una carta del recorrido de los santos, su paso o movilización por el mundo de los vivos no culmina con la institución del culto. Estos, al igual que sus divinidades prehispánicas, transitan por la tierra o Aka pacha; y, como tales, su injerencia en las actividades diarias de la comunidad es permanente. No son, únicamente, el paradigma que la iglesia católica propone al santificar a un humano, sino un personaje más del panteón andino que posee carga positiva y negativa; ergo, si la celebración anual que corresponde al santo patrón falla –ya sea en su organización o desarrollo–,⁵ es de esperarse represalias contra el pueblo, represalias que la comunidad asume como merecidas.

Atendiendo a estos modos de estructuración se puede suponer que cada relato sustenta el rol temático de cada santo con respecto a su comuna.⁶ Por una parte se

5 Durante la fiesta patronal de san Bartolo uno de los peregrinos, dejó caer sin intención, la bandera del alferado lo que provocó el arremolinamiento de algunos que insistieron en que debía disculparse reiteradamente sino no podría regresar del santuario. Algunos refirieron que años antes algo similar le había ocurrido y el santo colocó “plomo en sus pies” o que no podían jugar fútbol, así que tuvieron que disculparse con el santo. Al peregrino en cuestión se le dijo varias veces, a veces con sorna y otras muy seriamente que tuviera mucho cuidado porque “ya no iba a regresar”.

6 A cada santo se le atribuye un carisma especial y este está unido a su iconografía.

legítima el establecimiento del patronazgo y veneración vigente; y por otro, da cuenta de los ciclos míticos de la divinidad y su asimilación en los cultos autóctonos.⁷

Renovación oral

Los relatos sobre santos son hasta cierto punto producto de la yuxtaposición de la hagiografía oficial, aunque las inclusiones son puntuales, el relato integrado al evento se circunscribe a potenciar, revalorar y visibilizar el modo de vida en Tarata y sus manifestaciones religiosas.

Cabe hacer un deslinde y justificar a que llamo renovación oral. El uso de lenguas vernáculas y la subsistencia de las mismas, ha llevado a un rescate y revaloración del código usado por los pueblos ancestrales. A través del estudio de lenguas como el aymara, quechua y otras se han planteado grafemarios,⁸ y ubicado recurrencias lingüísticas en la tradición oral, lo que permite determinar las particularidades de los textos andinos e ir constituyendo un corpus que valide una estética renovada, producto de la interrelación entre lo oral y lo escrito, lo andino y lo occidental.

Sin embargo, también existe una historia de la negación u ocultamiento de un saber considerado denigrante, es un hecho que muchos aymara y quechua hablantes evitaban expresarse en su lengua materna cuando hablaban con sus hijos, pues consideran que el conocimiento del español les permite a estos una mejor inclusión social. Así la castellanización se intensifica como apunta Cerrón-Palomino (2002):

En general, sin embargo, cuanto más próximos a las ciudades del interior, los pueblos se van castellanizando aceleradamente. La situación del aimara no es diferente: la variedad central se encuentra seriamente menoscabada y uno de sus dialectos (el cachuino) está a punto de extinguirse; la sureña, todavía vigorosa en el altiplano, cede igualmente al castellano en sus reductos de Moquegua y Tacna. (p.536).

Es en este escenario que los padres y abuelos trasladan sus relatos al español, produciéndose así una renovación oral. La oralidad persiste al ser traducida al código dominante. No es fácil establecer la competencia lingüística de los aymara hablantes con respecto al español. Esta varía de acuerdo al grado de instrucción y contexto en que adquirió el español como segunda lengua. Aun así es posible suponer que la traducción llevada a cabo no dista mucho de los contenidos ya existentes en la lengua vernácula, lo que sí es probable es que algunos conceptos se hayan adecuado debido a que no siempre existe una correspondencia entre el término expresado de una lengua 1 a una lengua 2.

7 Cabría hacer una referencia a cada una de las fiestas patronales en las que los actantes de los relatos son representados por los lugareños e interpelados directamente. En las fiestas patronales se muestran más vigentes que nunca los conceptos de reciprocidad y complementariedad.

8 En 1984 se oficializa en Perú y Bolivia el alfabeto unificado de la lengua aymara.

Además, las tradiciones narrativas no son únicamente transmitidas oralmente en lenguas nativas, también puede haber versiones en castellano que se publican y recirculan en las comunidades en forma escrita; luego, lo escrito puede incitar a la creación de nuevas versiones orales. Así que, en los Andes hoy, la relación entre oralidad y escritura se vuelve un circuito de transmisión circular y una simbiosis, sin ruptura ni exclusión mutua entre el medio oral y el escrito. (Howard-Malverde, 1999, p.342).

Lo oral y lo escrito como apunta Howard-Malverde se enuncian en una suerte de simbiosis que invita a observar los hilos con los que se ha ido tejiendo cada relato que circula de boca en boca y que en los últimos años ingresa a la virtualidad escrita a través de blogs, páginas turísticas y antologías locales.⁹ El texto o relato visto como un tejido se interpreta atendiendo al evento; así como el pan de guagua se consume y elabora para el día de los difuntos; los kusillos regresan para el día de san Benedito y santo Domingo, mientras que en Chaspaya se conserva la esperanza de que se reintegren a la fiesta de san Bartolomé.

Puede parecer una limitante no contar con la tradición oral en la lengua originaria, pero no olvidemos que la tradición oral sobre santos se nutrió en parte de la hagiografía oficial. Consideramos entonces que esta “renovación oral” permite contar con un corpus más amplio de la tradición oral andina y que a través del análisis se puede ubicar los vasos comunicantes con la estética originaria.

Códigos estéticos

Los relatos son parte de un ciclo mítico, el mito puede variar en la enunciación, pero no modifica los simbolismos presentes, en este punto puede parecer que los aspectos literarios no importan, pues si de acuerdo a la disposición del lenguaje en uso aceptamos un texto como literario o no, podríamos especular que el mito se escinde de lo literario; sin embargo, como apunta Jolle (1972); las formas simples como el mito, hagiografía, leyenda no son poemas, pero no dejan de ser poéticas, esto debido a la alta carga simbólica que presentan los relatos aquí expuestos y que establecen una simbiosis entre hagiografía y mito, nutrida por la iconografía.

Progresión temática de los relatos

Los relatos analizados tienen una compleja estructura que no puede desligarse de todo lo que rodea el texto oral. Así, la transducción trasciende en el contexto de enunciación porque no se ha disociado la fiesta patronal, el espacio, tiempo, saberes ancestrales y los recientemente adquiridos: Cada nueva información o alusión al santo fortalece una dinámica que se evidencia en la progresión temática, pues cada santo se incluye en un ciclo narrativo que da cuenta de las relaciones que se establecen.

9 Al buscar en Google: Los tres santos hermanos, Tarata; aparecen 21 000 resultados.

Así, el tema, información ya conocida, se irá intensificando al incluirse información nueva: los remas.¹⁰ Por ejemplo, en San Benedicto la progresión temática es compleja, pues no solo se van añadiendo remas al relato, sino que se incluyen aspectos a la performance de la fiesta que multiplican los espacios de culto, pero que no aminoran la devoción. Para ello se procura trazar, en primer lugar, un paralelo que especifique cambios sustanciales.

Tabla 2.

Paralelo que especifica cambios sustanciales

Espacio / Tiempo	Primer espacio o lugar de aparición	Segundo espacio o lugar de afincamiento	Lugar de veneración y celebración	Cambios o innovaciones
Edad o tiempo que corresponde	Santa María Primera edad o tiempo de los gentiles	Tarata Segunda edad o tiempo de Cristo	Templo, plaza de Tarata y casa del alferado Tiempo actual	Alferados de baile
Participantes	Comuna y Santo	Comuna, kusillos y santo	Comuna, sicuris, kusillos y santo	Comuna, grupo de baile de morenada y santo
Forma de veneración	Reconocimiento del poder del santo	Procesión día central (domingo), danza de kusillos, sicuris	Procesión 1 día central (domingo), danza de kusillos, sicuris	Procesión 2 (lunes) a cargo del grupo de baile de morenada. El anda, cargada por los danzantes, se traslada en medio de baile, es decir, el santo baila

Es útil observar la progresión temática sobre San Benedicto:

Tema 1: Tres hermanos salen de Potosí, Bolivia. Descansan en Tarata luego de una larga caminata.

Rema 1: Sin saber qué hacer San Benedicto (abandonado por sus hermanos) continúa su camino y llega a Santa María

Rema 2: San Benedicto es trasladado al pueblo, pero regresa a Santa María

Rema 3: El pueblo organiza una fiesta y lo nombran patrono.

Rema 4: Los kusillos con chicote en mano y máscaras diabólicas asustan al santo para que no vuelva a escapar de la iglesia.

Tema 1: Tres hermanos vienen de Bolivia y se quedan dormidos durante el viaje.

Rema 5: San Benedicto al despertar se encuentra con animales salvajes, kusillos y se va al lugar donde se le venera.

¹⁰ Se entiende por rema a la información nueva que se incorpora a un tema.

Tema 2: Tres hermanos vienen de Puno.

Rema 6: Huyen de asesinos

Rema 7: San Benedicto se va rumbo a Tarata.

Tema 3: San Benedicto llega a Santa María.

Rema 8: Los kusillos corretean a San Benedicto para que no regrese a Santa María

Rema 9: Los ojos del santo son bien abiertos debido al susto provocado por los kusillos.

Tema 4: Tres hermanos vienen de Europa en busca de paz

Rema 10: San Benedicto trabaja con los campesinos en Santa María.

Rema 11: San Benedicto ayuda con los riegos.

Rema 12: Hubo un terremoto que provoca que los pobladores trasladen el pueblo a la actual Tarata.

Rema 13: San Benedicto se ha hecho santo en Tarata y como estatua es trasladado a Tarata.

Rema 14: A san Benedicto le gustan las zamponas y los monos o kusillos que bailan para él.

Rema 15: Ante la falta de agua san Benedicto les dice a los monjes “vayan allá a Ticaco al otro día van los mojes y ahí está un manantial que hasta ahora está allá en Italia”. (En RHA 7, Ticaco e Italia se enuncian como parte de un mismo espacio y tiempo)

Tema 1: Tres hermanos llegan a Tarata.

Rema 16: Los kusillos tienen un sentido que se ha perdido u olvidado así como sus bonitas historias.

Rema 17: Los kusillos atacan a San Benedicto en el río de allí lo han traído y por miedo a los diablos viejos se ha quedado.

Tema 1: Tres hermanos llegan de Bolivia

Rema 18: A san Benedicto lo encontraron marchando en Santa María.

Rema 19: La gente encuentra al santito y dada la incomodidad del lugar se lo traen a Tarata.

Rema 20: El santo volvía a alzar sus piedras en Santa María.

Rema 21: Los kusillos, hijos preferidos de Tarata, hacen todo lo posible para traer al santo.

Rema 22: Desde entonces el santo se queda gracias a los kusillitos.

Al producirse saltos en las relaciones que establece la progresión temática, esta se puede esquematizar así:

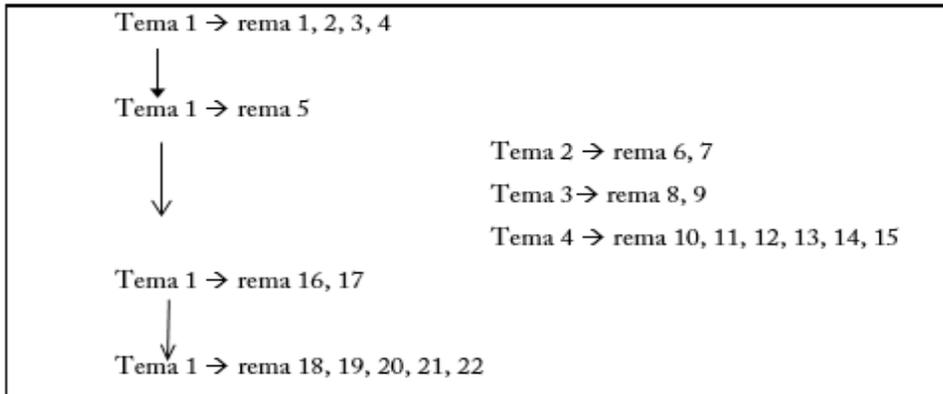


Figura 1. Esquema de progresión textual

En este último esquema la progresión textual es producto de los textos existentes, el elemento temático estable es la llegada de tres hermanos a Tarata y la información nueva o remas van dinamizando el relato, así el texto responde a una intencionalidad comunicativa que surge en un contexto o situación de interacción siguiendo principios de cohesión local, es decir, temas que prevalecen en el imaginario local a través de enunciados reiterativos; asimismo se mantiene una coherencia que organiza el contenido temático y jerarquiza toda nueva proposición que se integra a la unidad semántica que constituyen los relatos sobre los santos hermanos.

Lo antagónico como regulador

Un sentido sugerido por Millones con respecto a la concepción de diablo en la cosmovisión andina fue que: “el diablo fuese asimilado en la condición de dios menor en el nuevo panteón indígena” (1998, p.176).

El poder del demonio puede decrecer pero no desaparecer, además su presencia no es motivo de repudio. Observamos así que en cada uno de los relatos los santos se enfrentan a fuerzas humanas y extrahumanas; primero, como entes pasivos, huyen de unos asesinos (RCH3) y luego, en el proceso de afinamiento, se dará un tira y afloja con fuerzas extrahumanas y humanas (kusillos, pobladores); las deidades medirán sus fuerzas, y aunque es evidente la carga positiva que se le atribuye al santo, la mediación realizada por los kusillos (RMV1, RGR2, REP&NP6, RHA7, RRT8, RSE9) será fundamental para la instauración del culto. Con esto se verifica que, en la construcción de los relatos andinos, subsiste el imaginario social que concibe a los dioses como poseedores de distintas funciones y poderes: el rol de destructor o de demonio de la cosmovisión occidental, no puede ser atribuible a ningún dios andino en especial.

He aquí la permeabilidad del género, la influencia de la hagiografía deriva en nominar al kusillo como demonio cuya presencia perturba a san Benedicto:

“Se dice que San Benedicto por miedo a los diabólicos “cusillos” no volvió a escaparse de la iglesia”. (RMV1).

San Benedicto, al despertar encontró unos animales, que eran los “cusillos” (animal imaginario), que vivían al frente de Tarata; San Benedicto consideraba a estos animales como demonios y con ellos no podía vivir. (RGR2).

Sin embargo, en el mismo relato la figura del kusillo se engarza en la festividad como parte de la fiesta en honor al santo: *“Esa gran fiesta se realizó el domingo después de Corpus Christi, en la que tomaron parte diversos conjuntos de música, tropas de bailes típicos, como cicuris, llameros y cusillos entre otros con ropajes vistosos de estreno para adorar al Santo Señor San Benedicto”.* (RMV1).

En la ejecución de la fiesta patronal el kusillo es tratado con cariño por los alferados a cambio del momento de alegría que ofrece al escalar los troncos de eucalipto con regalos colgados y que han sido encajados en el patio para la ocasión.

En el cuento occidental el demonio es siempre malvado; sin embargo, en el texto espectacular el mal se atenúa y deriva en bufonería. De esta forma el actante que asumiría el rol antagonónico en los relatos occidentales funciona como un ente regulador que permite el equilibrio, afirmando de este modo el principio de complementariedad.

El recorrido que realizan los santos hermanos para afincarse en su lugar de culto implica relación de oposición y conjunción. A la vez que se enfrentan dos tiempos (pasado y presente) y dos espacios que imponen una conjunción entre Kusillos y santos lo que permite que ambos tiempos y espacios coexistan en cada fiesta patronal, que marca en sí misma el inicio de un nuevo ciclo.

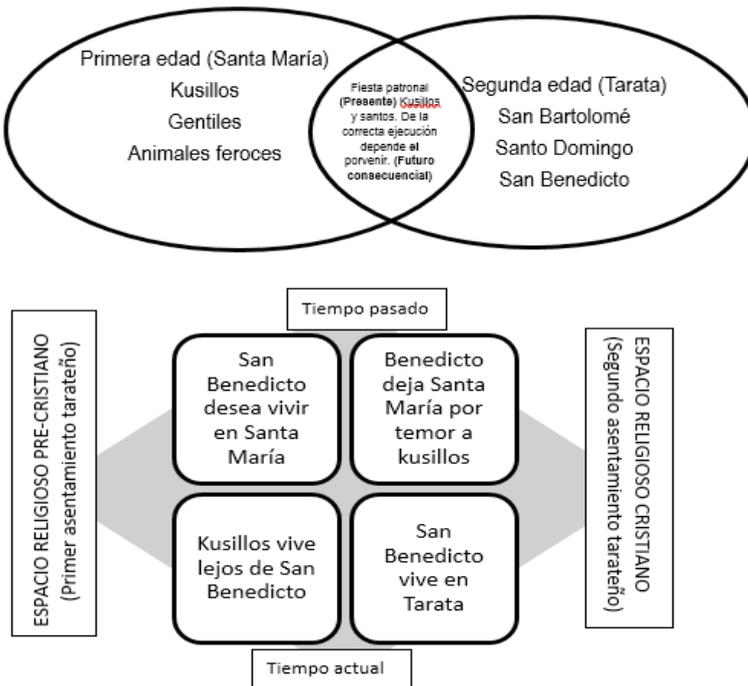


Figura 2. Relación de oposición y conjunción.

De esta manera la relación antagónica entre san Benedicto y los kusillos marca el traslado de la comuna tarateña a un lugar más cómodo y propicio; sin embargo, Santa María sigue siendo un espacio religioso en el que se realizan pagos a la tierra; asimismo el traslado forzado del santo oscila entre la intercesión de la comuna y la negación de los kusillos a compartir su espacio: *“que le han hecho corretear por los cusillos ahí es donde se ha quedado”* (REP&NC6). En este relato a través del objeto indirecto (le) percibimos que la comuna recurre a los kusillos para lograr que el santo se quede en Tarata.

“No sé si por miedo a los monos o porque le encantan las zampoñas o porque le encantan o le asustan o le gustan los monos san Benito se vienen contento y lo ponen en el altar mayor y de ahí nunca más se fue a Santa María” (RHA7).

Aquí prima la incertidumbre; la comuna, los kusillos y los sicuris cumplen un rol más pasivo; pues es San Benedicto quien decide venir y quedarse atraído por la música y el baile.

“Ellos lo han atacado, del río se iba que lo han traído los monos, de los diablos viejos se ha asustado y se ha quedao”. (RRT8).

En este relato los kusillos asumen el rol de oponentes, pues emplean la violencia para conseguir que el santo se quede. El uso de la tercera persona exime a la comuna de los actos contra el santo.

“el pueblo había tomado la decisión de llevar música, esas comparsas de zampoñas su hijos preferidos fue los kusillos o los kusillitos fueron a traerlo a San Benedicto, ya han hecho todo lo posible de traerlo acá (...) y ya desde esa fecha San Benedicto se quedó acá” (RSE9).

Por último, se da una conjunción o acompañamiento entre la comuna, músicos y los kusillos quienes se perfilan como más poderosos, por lo que son ellos quienes consiguen que el santo no se vaya. Aquí la comuna asume a los kusillos como benefactores, por eso, son tratados con cariño: kusillitos.

De esta manera se marca el inicio de un tiempo actual en el que la comuna tarateña se asume como cristiana. No obstante, en cada fiesta patronal santos y kusillos convivirán durante la celebración. Así el kusillo al jugar el rol de bufón acarrea la simpatía de los pobladores que reconocen su rol de ayudante, al asegurar que el santo no huya o regrese a Santa María. Regulando con ello las relaciones entre deidades y espacios de culto.

La imagen y su resemantización en la tradición oral

Teniendo en cuenta el concepto de contaminación iconográfica, podemos corroborar cómo el significado originario se pierde o cómo se produce una confusión de atributos iconográficos.

Al hacer uso de imágenes para catequizar, se asumía el ícono con todos los elementos intervinientes en su representación, es decir, no solo era la persona que representaba si no que todo lo que acompañaba al santo cobraba un sentido y se aunaba o fundía con la deidad.

En el RMV1 san Benedicto se despierta sorprendido: ha sido abandonado a su suerte y *“sin saber qué hacer decidió seguir su camino”*. Llama la atención que un dios no sepa cómo proceder, a no ser que este sea una deidad menor que actúa predestinado por fuerzas mayores, lo que se evidenciaría en la afirmación *“seguir su camino”*, es decir, este dios ya tiene una ruta trazada. En el RGR2, también se menciona el despertar de los santos y su afinamiento, igualmente san Benedicto es el último en levantarse y es más: se cambia de sitio porque los kusillos perturban su paz, con lo que reconoce implícitamente que los kusillos tienen derecho a quedarse, pues ellos estaban antes de que él llegara. En RCH3, nuevamente los santos están en ruta, pero esta vez son perseguidos por asesinos. *“Que eran tres hermanos (San Bartolo, Santo Domingo, San Benedicto) perseguidos por asesinos que venían del lado de Puno”*. San Bartolo es el primero en quedarse porque cuenta con un cuchillo para su protección y puede, por tanto, enfrentarse a los asesinos; observamos como la representación del santo ha originado la transformación de un signo en otro: el cuchillo con el que suele ser representado san Bartolomé rememora la forma en que murió, según la tradición fue desollado vivo en Armenia (Flos sanctorum) pasando a ser considerado patrono de los curtidores y sanador de enfermedades de la piel. El cuchillo se convierte, entonces, en la tradición oral andina en un elemento de defensa y una ventaja, (en la medida que se afina en un lugar).

En Ticaco se puede apreciar la imagen de un perro en la parte exterior del templo. Santo Domingo suele ser representado acompañado de un perro o solo como un perro llevando una antorcha en la boca; esta representación guarda relación con su hagiografía en la que se apunta que la madre de santo Domingo tuvo una visión antes de que él naciera: soñó que un perrito salía de su vientre con una antorcha encendida; preocupada fue a contarle su sueño a Domingo de Silos, quien la tranquilizó diciéndole que su hijo iba a encender el fuego de Jesucristo mediante la evangelización (Flos sanctorum).

En RCH3 y RBC5 se puede ver cómo el signo se ha modificado: primero pasó a ser un elemento de defensa y protección frente a los asesinos y, luego, se desensambla del santo para actuar como contraparte ante los deseos del santo: *“Santo Domingo de Guzmán se apareció en el lugar denominado “Paramarca”,¹¹ éste para su defensa había traído un perrito*. En RBC5 el signo se ha modificado: *“¿Por qué su templo tiene un perro en la entrada? -No sé. Se dice que Santo Domingo cuando llegó vivía en Paramarca y que a cada rato se regresaba. Para que no se regrese se ha puesto al perro ahí”*. El perro pasa de

11 En aimara: Para = frente; Marca= pueblo o lugar. En puquina Para= Apartar; Marca = pueblo. Desde la traducción aimara Paramarca significaría pueblo del frente; desde puquina, pueblo apartado o alejado.

ayudante a oponente que contribuye a evitar que el santo insista en irse del lugar en que se le venera.

Al contrastar las variantes se observa que san Benedicto no cuenta con un signo que aumente o refuerce su poder como deidad, motivo por el cual queda rezagado o debe realizar una caminata más larga a diferencia de sus hermanos. La iconografía nos permite entender cómo ciertos signos cambiaron su sentido y son renovados en el proceso de transducción por el que ha pasado la tradición oral sobre los santos hermanos.

La expresión que se ha plasmado en la imagen del santo es incluida en el relato y revela sentidos que se corresponden con el relato normativizado o troncal. *“Por eso tiene sus ojitos abiertos así como asustado. Dice que los kusillos lo han hecho asustar”* (REP&NC6).

No se puede afirmar que la expresión del santo se supedite al susto ocasionado por los kusillos y que se menciona en más de un relato; sin embargo, el hecho de que los ojos del santo sean más redondos y grandes de los que posee el común de la población tarateña presupone una alteración que se imputa al trauma provocado por los kusillos.

“él trabajaba ahí con los campesinos e inclusive por ser joven era inquieto y jugaba con los campesinos” (RHA7).

San Benedicto, a diferencia de santo Domingo y san Bartolomé, es representado imberbe; por tanto, es un santo joven al menos en el imaginario de Tarata, pues según su hagiografía murió a los sesenta y dos años. Es así, que a partir de su iconografía, el relato suscribe que haya trabajado como campesino y fuera un santo inquieto y juguetón como todo joven.

Tiempo y espacio categorías relevantes en la impronta andina

El tiempo en las comunidades andinas se percibe a partir de ciclos que se renuevan y suceden de acuerdo a acontecimientos que marcan el inicio o fin, o, mejor dicho, el equilibrio o caos. La llegada de los santos hermanos marca el inicio o adopción de una hierofanía en la que todo lo que rodea su asentamiento y veneración forman parte de un orden sagrado.

En estas circunstancias el ciclo que corresponde a cada uno de los cultos ha ido adquiriendo características particulares que se manifiestan en el trato de los pobladores y el desarrollo de la fiesta. La alusión de cada uno de los relatos de los lugares en los que decidieron quedarse los santos hermanos, determina la inserción de la comuna en el mapa católico. Estamos ante un ciclo narrativo que se corresponde con un espacio específico, la provincia de Tarata; donde las nociones de tiempo y espacio andino permiten que las modificaciones en el desarrollo de dicho ciclo, dejen su marca en la oralidad de la zona de estudio.

Veamos cómo se inicia el recorrido a través de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas:

“Se dice que tres hermanos Santos llamados San Bartolo, Santo Domingo y San Benedicto salieron de Potosí, Bolivia” (RMV1).

“San Benedicto y sus hermanos Santo Domingo y San Bartolo vinieron de Bolivia”. (RGR2).

“Bueno, dice que han sido tres hermanos que ellos vivían en el alto Perú, en este caso de Bolivia de ahí se vinieron por condiciones de la vida, a estos lugares de la costa de Perú, los tres hermanos se vinieron a estos lugares por esta zona, acá en las cuevas de Poma” (RSE9).

Los inicios de los relatos RMV1 y RSE9 coinciden en el uso de la forma impersonal “se dice que” o “dice que”, a nivel sintáctico el verbo se formula en presente mientras que “se” nos remite a un sujeto desconocido cuyo relato prevalece, paradigmáticamente el punto de partida: Bolivia en el RMV1 es una salida y, en RGR2 y RSE9 es una venida. Presente y pasado entran en conjunción, para plantear la vitalidad del relato y la importancia de la memoria como elemento de cohesión comunal en un espacio que se presupone ideal.

Asimismo, en el castellano dialectal andino el verbo venir se aplica para dar cuenta de que alguien se acerca, de este modo se puede afirmar que desde el inicio del relato los santos son aguardados, pero sobre todo, reconocidos como parte de la casa o comuna, pues su tránsito no implica un alejamiento sino la búsqueda de un mejor lugar para vivir, lejos de perturbaciones: asesinos, bullicio, demonios.

Si se revisa el espacio y tiempo mencionados en el inicio del RVC4, relato que informa del asentamiento de san Bartolomé: “Todos los días bajaba de lo alto del cerro un niño y una paloma a tomar agua al río. Lo hacían al mediodía”. Siguiendo a Manga (1994) el pasado-inmediato influirá en las características de un determinado futuro coyuntural, así el espacio enunciado en este pasado marca una pauta horaria común en la cosmovisión andina, pues el mediodía es una hora propicia para los enfrentamientos o encuentros entre las fuerzas humanas y extrahumanas, esta hora pasará a ser, por tanto, vista como una hora en la que se debe tomar precauciones; puesto que, puede afectar a una persona e incluso a toda la comuna. Ahora, el tiempo unido a un espacio como el río y el descenso de lo alto del cerro apunta a remarcar que en un solo espacio y a una hora especial puede confluír el pasado y el presente, al igual que el *alax pacha* (el mundo de arriba), *aka pacha* (el mundo de aquí) y *manqha pacha* (el mundo de abajo y adentro).

Tiempos verbales y persona en el ciclo narrativo de los santos hermanos

Los relatos al estar en español permiten observar transferencias de sintaxis y sentido que no siempre se ajustan con las formas de enunciación en español, o mejor dicho, que sobrepasan las construcciones comunes o recurrentes en castellano, es inevitable

afirmar que al no contar con el texto en lengua vernácula, que bien pudo ser puquina o aimara,¹² caben más lecturas con respecto a los relatos sobre los santos hermanos.

Es así, que ante este escenario, se procuró ubicar a través del análisis de los tiempos verbales y personas, los signos y símbolos que revelan motivos propios de la etnoliteratura tarateña, esto nos llevó a optar por una vía inversa a la usual, pues al no contar con el texto en aimara o puquina, se asumió una doble vía: en primer lugar, ubicar qué marcas sintácticas y semánticas se corresponden con la lógica andina y, en segundo lugar, como la hagiografía, suscrita como el discurso oficial, interacciona con el relato popular.

Los tiempos verbales en cada uno de los relatos, remarcan el rol de enunciador y el aspecto del relato. Así, por ejemplo, el uso del pretérito perfecto simple y el pluscuamperfecto ofrece un aspecto perfectivo al relato, para referirse a situaciones anteriores al momento del habla, es decir, el RMV1 nos remite a hechos concluidos, sólo una perífrasis verbal aspectual durativa permite un eslabón entre lo remoto y la vigencia de la celebración: “*todos los años el primer domingo, después del Corpus Christi, festejaron y siguen festejando*”. Además se percibe que el narrador no es un testigo presencial.

Si comparamos los tiempos verbales de las variantes veremos que en el RMV1 prevalecen los tiempos perfectivos, en el RGR2 se alternan el pretérito perfecto e imperfecto, para culminar con el presente, asimismo cuenta con un narrador testigo. El presente no solo actualiza la veneración, marca una tradición impercedera en un lugar específico: *Y se fue al lugar donde hoy se le venera*.

En el RCH3 también prevalece el aspecto perfectivo; sin embargo, la presencia del subjuntivo nos remite a una acción futura concatenada con el pasado: “*construyeron su iglesia en el centro del pueblo, para que viviera allí, pero se fue al mismo lugar donde apareció*”. Posteriormente se presenta una perífrasis aspectual iterativa seguida de un adverbio: “*Lo volvieron a bajar nuevamente*”. Produciéndose un pleonismo que no solo repite la acción, ya marcada por la perífrasis sino que reitera la insistencia, como si el tiempo (volvieron, nuevamente) fuera parte del espacio (a bajar), he aquí un referente identitario, pues nos remite a la etnohistoria del santuario, donde las categorías de tiempo y espacio se ligan como es característico en la cosmovisión andina.

En el RVC4 resulta interesante ubicar perífrasis modales volitivas, que informan de las luchas intestinas entre el santo y el pueblo, en la que se discute el lugar de veneración: “*La gente de Sitajara quería llevárselo. El santo no quería ir a otro lugar*”. Asimismo los presentes dan cuenta de la instauración del lugar de veneración, cabe destacar que en RGR2, RCH3 y RVC4 el presente se usa para enunciar la vigencia el culto y su respectivo espacio.

12 De acuerdo al Documento Nacional de Lenguas (2103) en la zona de estudio se habló puquina; asimismo Bouysson-Casagne (2010), nos remite a dos áreas claramente diferenciadas por los tarateños: Yunga, que fue una zona puquina y lupaca, zona aimara.

Con respecto al uso de nombres, solo los santos hermanos son mencionados por sus nombres, los otros actantes son nominados con sustantivos comunes: feligresía, gente, niño, kusillos o desde su gentilicio: tarateños.

En el ciclo narrativo de los tres santos hermanos se evidencia la necesidad de dejar constancia de la conjunción entre deidad y comuna, esto ha sido posible por la existencia de una memoria colectiva que permite verificar *in situ*, su rol en el acontecer de su comuna.

Ideología sociocultural

La historia del pueblo tarateño y los distritos en los que se enuncian los relatos, no se remite únicamente a la colonización e implantación de la religión cristiana, Tarata a diferencia de Ticaco y Chaspaya, soportó la chilenización o cautiverio por 42 años (1883-1925). Aunque los relatos no circulan en torno a este hecho histórico, se puede apreciar a través del uso prenominal del adjetivo la nostalgia por un tiempo y espacio perdido: *“De este modo, contentos los tarateños, todos los años el primer domingo, después del Corpus Christi, festejaron y siguen festejando con gran devoción al Señor de San Benedicto como Patrón de Tarata, (...) Santo que ha ganado tanta devoción y expectativa en toda la región extendiéndose hasta la antigua hermana provincia de Arica”* (RMV1).

En este sentido se considera importante anotar que la memoria funciona como un mecanismo de cohesión comunal, pues los recuerdos se comparten y repiten a través de generaciones, de esta manera cualquier acontecimiento que impacte e involucre a más de uno, pasará a formar parte de la memoria, es que el relato se funda en una experiencia común; asimismo, la persistencia del recuerdo dependerá en gran medida de la correspondencia del hecho con los valores culturales de la población.

La filiación

Los parentescos no pueden ceñirse únicamente a la familia nuclear; es más, para la agricultura, actividad económica por excelencia del ande, la fraternidad y familia contribuyen al crecimiento de la comunidad. Las obligaciones de ayuda mutua (minka, ayni) se regeneran y continúan a través de las uniones matrimoniales y compadrazgo. Sin embargo, al abordar la llegada de nuevas divinidades, el concepto de familia se extiende a la familiaridad imprescindible entre los dioses que generan nuevas cosmogonías y que aseguran de alguna manera la colaboración perpetua con la comunidad.

La tríada o terna divina además denota dos posibilidades: desde la hagiografía, es posible deslindar la trinidad como concepto recurrente para referirse al Dios supremo católico; o, desde la impronta andina, la hermandad supone un compromiso de mutuo apoyo, así como una identificación con otras tríadas divinas como Illapa, que era una deidad triple que podía llamarse por tres nombres: Chuquilla, Catuilla e Inti illapa. Urbano (1990, p. 19) da varios ejemplos de relaciones tripartitas en las

que se incluye el ciclo mítico de los hermanos Ayar y el de Thunupa; asimismo, la correspondencia del héroe embustero en cada uno de estos ciclos nos lleva a repensar en la figura del kusillo, que bien podría haber adquirido atributos de Thunupa, cuyo origen es más aimara, al igual que el kusillo.

Se constata que en la mayoría de relatos: RMV1, RGR2, RCH3, RHA7 y RSE9 los santos llegan de Bolivia, el Mimulo danza típica de Bolivia en la que participa el kusillo habría llegado acompañando al culto; por tanto, se tiene a santos y kusillos como oriundos de Bolivia. De igual manera, los relatos coinciden al referirse a los santos como hermanos, salvo en el RHA7, en el que la narradora reconoce que ella prefiere llamarlos amigos porque; “yo he leído la historia [...] Otros dicen que eran tres hermanos, tres amigos me gusta más que yo digo que han venido del bullicio de Europa”.

La remarcación del parentesco lleva a observar dos vocablos aimaras que encierran el significado de hermano: *jilata* y *jilaqata* (señor hermano mayor). El primero es usado para referirse a hermano, mientras que el segundo se usa para la autoridad o especie de alcalde que cumple un rol religioso, cultural, social y económico. Entonces dadas las distintas épocas en que vivieron los santos hermanos, su hermandad se torna ilógica desde la perspectiva occidental, más no desde la andina, pues al reconocerse el parentesco, el sentido de unidad y relación prevalece, en palabras de Marchena (2006):

Ese sentido de ser y sentirse “hermanos” en el ayllu confería a sus integrantes un especial sentido de la unidad y de la cohesión interna. Las relaciones de parentesco, [...] podían retrotraerse hasta la época del mítico antepasado fundador, conformando la tradición del grupo, constituían la red de hogares o familias que integraban el ayllu. Por tanto, en el ayllu sentían que reposaba su identidad, y en él se aseguraban la supervivencia y el progreso. (p.15)

Es así que el parentesco presupone la reciprocidad en las actividades cotidianas (sembrar, regar, cultivar) y las extraordinarias (calendario ritual andino), así como el poder o liderazgo que precisa la comuna para su desarrollo; basamos esta afirmación a partir del sentido que encierra la palabra hermano desde su acepción aimara. En consecuencia, la filiación no solo otorga unidad y cohesión, también concede el ejercicio de poder.

Resistencia, retención e identificación espacio-temporal

La penetración de la religiosidad cristiana en el espacio andino se ha convertido no solo en un modelo de devoción, también es una muestra latente de la coexistencia entre los signos andinos y occidentales. Esta pugna se percibe en la insistencia del santo de permanecer en donde él desea, Eliade (1985) apunta que: “Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio de medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente”. (p.29)

En este sentido los santos de los relatos coinciden en el deseo de no quedarse en los lugares que se les ofrece “*Después los tarateños que ya habían levantado el Pueblo de Unificación, para venerarlo (san Benedicto) religiosamente lo trasladaron a la Iglesia con todos sus honores; pero cual no sería la sorpresa de los pobladores que en varias oportunidades no lo encontraban en la Iglesia, pues comprobaron que retornaba siempre a su primer Santuario de Santa María*”. (RMV1).

En esta variante los kusillos y la fiesta celebrada en su honor convencen al santo de quedarse en el lugar asignado. La retención es lograda por fuerzas humanas (al agasajar al santo como se acostumbra agasajar a las huacas) y extrahumana (el kusillo atemoriza al santo y evita su constante alejamiento). Finalmente, el santo se incluye en la comuna tarateña y su devoción se expande.

En RGR2 el tránsito de san Benedicto es producto de una decisión personal, al encontrarse rodeado de los kusillos se aleja de ellos y llega hasta el lugar donde se le venera. El santo evita la pugna de fuerzas extrahumanas. Su llegada y aparición sacralizan el espacio donde se le venera: *San Benedicto consideraba a estos animales como demonios y con ellos no podía vivir. Y se fue al lugar donde hoy se le venera* (RGR2).

En RCH3, santo Domingo escoge el lugar donde desea ser venerado, pues también se niega a convivir con animales feroces. El santo foráneo rechaza la barbarie representada por estos animales y el pueblo se adapta a sus exigencias: *Los pobladores al saber esto lo bajaron a la ciudad, construyeron su iglesia en el centro del pueblo, para que viviera allí, pero se fue al mismo lugar donde apareció. Lo volvieron a bajar nuevamente, porque había revelado a un poblador que no le gustaría vivir en el centro de la población, porque tenía animales feroces. Es por eso que le pusieron en un extremo de la ciudad*. (RCH3).

En RVC4, la voluntad del santo se impone optando por un lugar que se identifica con una vida de anacoreta, como era costumbre de algunos santos; sin embargo, el pueblo rechaza esa posibilidad. *El santo no quería ir a otro lugar, ya que se resistió pisando una piedra, donde quedó estampado su pie, en el lugar Camuco y se les desapareció. Luego la gente regresa a Putina donde lo encuentran en el mismo sitio. Insistió la gente en llevárselo pero en plena pampa todos se quedaron dormidos y soñaron que el santo les decía: No insistan en llevarme, quiero vivir en una parte tranquila, desolada*. (RVC4).

De esta manera, cada santo mide sus fuerzas en el espacio que se le destina, a veces se enfrenta únicamente al pueblo; en otras, a otras deidades. En ocasiones se impone su voluntad, pero no siempre. Lo único cierto es que el santo pasa a formar parte del espacio en el que se le venera y como tal se identifica con la comuna en la que se asentó.

Intencionalidad narrativa

Los relatos sobre los santos hermanos tienen un correlato festivo; pese al conflicto o situación caótica en que los hermanos arriban a la zona, su permanencia está marcada

por el milagro de su aparición. Las pocas discrepancias entre comuna y santo tienen que ver con el espacio a sacralizar: el santo ya ha decidido permanecer en los lugares mencionados. La presencia de los topónimos le otorga a la comunidad un lugar en el mapa cristiano y con ello los beneficios para la comuna se dan de forma interna (buenas cosechas, lluvias, unión comunal) y externas (turismo, mejoramiento de vías de comunicación). La intención de cada narrador es apuntar sobre la efectividad del poder del santo y el lugar donde se expresa ese poder, especialmente en los días de la celebración, lo que conlleva al constante peregrinaje de turistas y lugareños que revitalizan la economía del lugar, lo que solo es posible si el santo recibe en igual o mayor medida retribuciones de parte del pueblo.

Al mismo tiempo, los relatos enuncian topos geosimbólicos¹³ que ha de tener presente el pasado de la comuna tarateña: Santa María, en Tarata y; Paramarca, en Ticaco, se perfilan como lugares ancestrales en clara relación con el espacio mágico o extrahumano, al que san Benedicto y santo Domingo, respectivamente, no olvidan y añoran retornar; Tarata es en sí misma un geosímbolo, pues está cerca del cielo (RHA7), para san Bartolomé permanecer en Chaspaya, lugar desolado, con presencia de aguas termales, asentará el culto pese a la poca accesibilidad de la zona. Así es como estos lugares se constituyen en geosímbolos en los que los sentimientos y emociones se intensifican según el valor asignado a dichos espacios.

Es en estos espacios en los que la fiesta se erige como un sistema con roles y personajes específicos, en ella se producen, recrean y reinterpretan diversos discursos y significados, así cada celebración marca el término e inicio de un nuevo ciclo ritual, social y agrícola. Asimismo, en la fiesta patronal se genera o cobra sentido la relación intertextual entre los relatos de los santos hermanos, la hagiografía y la narrativa local de contenido histórico-mítico, que permiten comprender la red de relaciones que hacen posible la subsistencia de estructuras textuales que involucran y definen a la comuna.

Además los relatos no solo configuran la inserción de cada comuna en el mapa cristiano, también coadyuvan en la inserción a la modernidad tan fructífera para pueblos que se han asumido por siglos como marginales.

13 El concepto de *geosímbolo* es una elaboración del geógrafo francés Joël Bonnemaison [...] “un geosímbolo puede de unirse como un sitio, un itinerario o un espacio que, por razones religiosas, políticas o culturales, reviste a los ojos de ciertos pueblos y grupos étnicos una dimensión simbólica que los fortalece en su identidad” (2004, p. 56). Este concepto permite profundizar el papel de lo simbólico en el espacio y supone que los símbolos adquieren mayor fuerza y relieve cuando se encarnan o se fijan en lugares y parajes concretos. (Citado por Giménez, 2007, p.17)

Conclusiones

Los relatos sobre los santos hermanos develan que diversas formas: leyenda, hagiografía y mito configuran un discurso de resistencia cultural que se puede ilustrar a partir de la conjunción relato-evento que únicamente se da en la fiesta patronal de cada uno de los santos hermanos.

Aunque los relatos están en el castellano en uso de la zona, se puede apreciar a través de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas construcciones lingüísticas propias de las lenguas vernáculas. Así como la importancia de apelar a términos aymaras para interpretar; por ejemplo, el simbolismo de hermano (*jilata*, *jilaqata*) o piedra (*kala*, *kalasasaya*).

La literatura oral, vista como oxímoron cobra un inédito sentido cuando no se asume ni como letra ni como lo oral evanescente; más bien, se yuxtapone y permeabiliza. Así la renovación oral se plasma a través del encuentro entre un género como la hagiografía y el texto oral que persiste en la celebración de las huacas. Solo en la performance se da el intercambio entre lo autóctono y lo foráneo, que exige una relectura de los signos lingüísticos e íconos que, lejos de ser fijos, se dinamizan y resemantizan a través del tiempo.

Las intenciones narrativas también varían (otra conquista de la literatura oral). Si bien los relatos sobre los santos hermanos insertaban a las comunas en el mapa religioso, y con ello las alejaban de la barbarie y juicio inquisidor de los colonizadores, hoy sustentan su religiosidad andina como bastión de desarrollo e inserción a la modernidad. Es pertinente advertir que los ciclos andinos no dan lugar a un texto estable sino a una narración que se renueva con el devenir de sus pueblos.

Referencias

- Bouysse-Cassagne, Thérèse. (2010). Apuntes para la historia de los puquinahablantes. *Boletín de Arqueología PUCP*. (14), 283-307.
1997. De Empédocles a Tunupa: evangelización, hagiografía y mitos. En Thérèse Bouysse Cassagne (Ed.). *Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes*. (pp.157-212). París: Éditions de l'IHEAL, Recuperado de <http://books.openedition.org/iheal/812>
- Cerrón-Palomino, Rodolfo. (2002). Fuentes lingüísticas, *Boletín del Instituto Riva Agüero*, (29), 523-558.
- Cornejo, Antonio. (1994). *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.
1989. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP).
- Duviols, Pierre. (1997). Del discurso escrito colonial al discurso prehispánico: Hacia el sistema sociocosmológico Inca de oposición y complementariedad. *Bulletin de*

l'Institut Français d'Études Andines, N°spécial: Tradición oral y mitología andinas, Tomo 26, (3), 279-305.

- Eliade, Mircea. (1985). *Lo sagrado y lo profano* (6ta. Edición). Barcelona: Editorial Labor.
- Espino, Gonzalo. (2010). *La literatura oral o la literatura de la tradición oral*. Lima: Pakarina.
- Giménez, Gilberto. (2007). El desierto como territorio, paisaje y referente de identidad. *Culturales*, Vol. III, (5), 7-42. Universidad Autónoma de Baja California.
- Godenzzi, Juan (Comp.). (1999). *Tradición oral andina y amazónica. Pautas metodológicas*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Jolles, André. (1972). *Las formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Howard-Malverde, Rosaleen. (1999). Pautas teóricas y metodológicas para el estudio de la historia oral andina contemporánea. En Godenzzi, Juan (Comp.). *Tradición oral andina y amazónica Pautas metodológicas*. (pp. 339-385). Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Hymes, Dell. [1971] (1995). Acerca de la competencia comunicativa. En Miquel Llobera et al. *Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras*. (pp. 27-47). Madrid: Edelsa.
- Köning, Hans-Joachim. (ed.). (1998). *El indio como sujeto y objeto de la historia latinoamericana. Pasado y presente*. Madrid: Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstatt.
- López, Alfredo & Millones, Luis. (2012). *Animales de Dios*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- Manga, Atuq. (1994). Pacha un concepto andino de espacio y tiempo. *Revista Española de Antropología Americana*, (24), 155-189. Madrid: Editorial Complutense.
- Millones, Luis. (1998). *Dioses familiares: festivales populares en el Perú Contemporáneo*. Lima: Ediciones del Congreso del Perú.
- Ribadeneyra, Pedro de. (1790). *Flos sanctorum de la vidas de los santos*, escrito por el padre Pedro de Ribadeneyra, aumentado de muchas, por los PP. Juan Eusebio Nieremberg, y Francisco Garcia, añadido nuevamente las correspondientes para todos los días del año, vacantes a las antecedentes impresiones, por el muy reverendo P. Andres Lopez Guerrero. Y en esta ultimamente adicionado con las vidas de algunos santos antiguos, y moderno. Dividido en tres tomos, y cada uno de estos en quatro meses del año. Barcelona, Imprenta de los Consortes, Sierra, Oliver y Martí, Plaza de San Jaymes.
- Sperandeo, Sebastiano. (2001). *Claves para interpretar el mundo andino*. Lima: Colibrí Ediciones.
- Torres, Teresa. (2004). La Chacra: espacio de producción de relatos. *Guaca*, 1, (1), 77-79.

- Urbano, Henrique. (1990). Thunupa, Taguapaca, Cachi. Introducción a un espacio simbólico andino. *Boletín del Instituto de Estudios Aymaras Serie 2*, No. 36: 3-26.
- Zecchetto, Victorino. (2011). El persistente impulso a resemantizar. *Universitas 14, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, No. 14, 127-142, Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador.

Forma y fondo de la identidad: el cuerpo reflexivo

Anali Ubalde Enríquez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

ciervasuelta@hotmail.com

Resumen

No una, sino muchas muertes y *Los inocentes*, son dos novelas que tienen en común la aparición del personaje adolescente en un entorno marginal. En el análisis de estos elementos comunes vemos el proceso de construcción de la identidad adolescente, el cual tiene como característica el hecho de que el fondo de la identidad, lo más subjetivo e íntimo del sujeto, es determinado por la forma, que sería el cuerpo adolescente. Por eso, ensayamos el concepto de cuerpo reflexivo, como el cuerpo que al ser externo y encontrarse bajo la mirada de los otros, genera la reflexión necesaria para que exista un predominio del sujeto sobre lo comunitario.

Palabras claves: cuerpo; reflexión; sexualidad; adolescente; identidad; subjetividad.

Abstract

No una, sino muchas muertes and *Los inocentes*, are two novels have in common the appearance of the teenage character in a marginal environment. In the analysis of these common elements we see the process of construction of adolescent identity, which has the feature that the bottom of identity, the most subjective and intimate subject, is determined by the shape, that would be the body teenager. Therefore, we tested the concept of reflective body, as the body that being outside and being under the gaze of others, generates the necessary reflection so that there is a predominance of the subject on the community.

Keywords: body, reflection, sexuality, teenager, identity, subjectivity.

En el presente artículo analizaré el concepto del cuerpo como elemento estético y sensible en dos novelas peruanas que corresponden a las décadas de 1950 y 1960: *No una, sino muchas muertes* de Enrique Congrains y *Los inocentes* de Oswaldo Reynoso.

En estas novelas encontramos tres elementos importantes para la comprensión del proceso de construcción de la identidad adolescente. Primero, existe una relación entre la identidad para sí y la identidad para los otros, debido a que los personajes se encuentran en un círculo social que pueda ser la pandilla o la collera. Segundo, el cuerpo adolescente se presenta como eje para el proceso de construcción de identidad y se expresa básicamente en la sexualidad, como promiscuidad en la primera novela y como homoerotismo en la segunda. Tercero, en el entorno marginal de la barriada y el tugurio, respectivamente, se desarrolla la exuberancia del hampa y la construcción de un cuerpo para el goce y el placer.

El cuerpo, por el hecho de ser considerado como un elemento al que no corresponde la actividad de reflexión, puesto que se atribuye esta característica a la mente, es social y es el punto de inicio para la identidad del yo, pues sobre él confluyen la mirada que el sujeto tiene de sí mismo y la mirada del grupo social. De esta manera tenemos que, el cuerpo como la forma, es lo más exterior del sujeto, determina en gran parte lo interno, el fondo del propio yo.

Identidades

Maruja y Cara de Ángel (enfatazaremos en estos personajes, puesto que funcionan como centros de sus respectivos grupos sociales) se encuentran inmersos en un círculo social, la pandilla o la collera, en los cuales podemos ver la parte de la dinámica del proceso de construcción de identidad del sujeto y como la mirada de los otros influye en la configuración de la identidad individual.

En estas novelas el cuerpo y sus usos, se complejizan. Cuando se trata de la construcción de la identidad, el cuerpo funciona como un espacio de encuentro de lo exterior (un entorno marginal y un círculo social) y lo interior (el yo del sujeto) para desarrollar la identidad adolescente. El sentido de las acciones que sujetos como Maruja y Cara de Ángel realizan para construir su identidad personal necesariamente se orienta en relación al otro, pues no solo son objeto de la mirada de quienes los rodean sino que con su presencia interpelan a los otros.

Uno mismo, desde la mirada de los otros

El adolescente, al pertenecer a un círculo social, está sometido a la mirada de los otros, pero su participación debe ser una interacción, debe representar una posibilidad para la construcción de la identidad para sí y el encuentro con los otros “cara a cara” en igualdad. George Simmel (1939, p.18) indica que “cuanto más variados sean los círculos de intereses que en nosotros confluyen, más conciencia tendremos de la unidad del yo”. Maruja y Cara de Ángel, los sujetos que interpelan a los otros, se encuentran

integrados a sus respectivos círculos sociales y tienen relación con diferentes personajes; esta variedad fortalece su subjetividad de tal manera que genera, en la primera protagonista, el deseo de un plan de vida independiente, y en el segundo, la definición de su identidad en relación a su cuerpo ambiguo.

Dentro de los círculos sociales encontramos que se ejerce el poder desde micro estructuras, así como señala Michel Foucault (1999, pp.85-86) el poder se ejerce en el interior de una red donde ocupa una posición de gozne, pues somos a veces gobernantes a veces gobernados. De esta manera, en la pandilla de Mirones y en la collera del Cercado, que son los grupos sociales de los protagonistas de ambas novelas, podemos ver que el poder que se ejerce tiene diversas formas de mostrarse u ocultarse que va más allá de la estructura oficial del mismo (Estado, policía, etc.) pues se muestra en los espacios cotidianos del sujeto donde sus imposiciones son menos visibles y por esa misma razón más eficaces, como por ejemplo en la relación de Maruja con Alejandro y por otro lado, Cara de Ángel en su relación con Colorete.

Así también, debemos tomar en cuenta que la dinámica de los círculos sociales obedece a un proceso de institucionalización. Dicho proceso, es explicado por Berger y Luckmann (1968) donde, dentro de los grupos sociales a los que pertenece cada uno de los personajes existen instituciones que se han establecido para determinar sus roles y estatus, este proceso se da necesariamente en grupo pues el sentido de las acciones (lo que se debe hacer y lo que no) corresponden a las relaciones sociales. Así se precisa que “los estatus y roles de cada personaje se encuentran ya institucionalizados, son estructuras que sobreviven a quienes las crearon y para la generación que se encuentran en estas estructuras se presentan de manera coercitiva” (p.76).

En *No una, sino muchas muertes*, la protagonista al encontrarse en un entorno marginal, tiene como eje su cuerpo que pasa de ser un cuerpo para otros, a ser un cuerpo para sí, manipulador y reflexivo. Proponemos que, la subjetividad de Maruja, muestra una posición idealista, pero como se encuentra en un microcosmos en el que las relaciones de poder también se dan desde microfísicas, el mundo que intenta cambiar esta basado en su yo y el poder que intenta adquirir es precisamente para obtener la posibilidad de forjarse una identidad, es una forma de libertad desde la subjetividad.

En *Los inocentes*, que se encuentran también en un entorno marginal, la sexualidad de los adolescentes se muestra de manera violenta y como un instrumento de construcción de su subjetividad a través de su cuerpo. Los sujetos marginales, debido a las condiciones de vida que tienen, han sido excluidos de la mirada reivindicativa de su cuerpo y sexualidad, puesto que por su situación socioeconómica se pensaba que no era posible que puedan generar reflexiones y acciones concretas más que aquellas relacionadas al ámbito económico que les permita sobrevivir.

No debe entenderse la subjetividad como un mero constructo burgués que aleja y distrae de la verdadera revolución y la toma del poder, ambas novelas nos muestran que la construcción de la identidad también es de interés para los sujetos marginados

y para lograr la legitimidad de esta construcción también se dan luchas contra el orden establecido para lograr relaciones sociales más igualitarias.

Del grupo al sujeto

Debemos mencionar que en el proceso de socialización es necesario realizar el tránsito de los vínculos comunitarios que son lugares y nombres programados y validos tanto para el sujeto como la sociedad, a los vínculos societarios, que son los que se adquieren por periodos y de manera transitoria para socializar, tal como lo indica Claude Dubar (2002):

El sujeto socializado de una manera societaria y no solo comunitaria ha podido aprender el desdoblamiento del sí (self) y del otro: el sí mismo así como el alter ego son identidades “para sí” que resultan de una interiorización reflexiva y de un proceso de “toma de conciencia” (identidad reflexiva) que permite la construcción progresiva de un proyecto personal. La identidad personal es una configuración dinámica de todas esas identificaciones a la que el proyecto de vida garantiza la coherencia interna. (p.201).

La identidad se inicia desde el sujeto hacia los otros, de esta manera se construye el cuerpo social, pero que es también y principalmente el cuerpo para sí mismo. En *Maruja*, el cuerpo se convierte en un instrumento que pasa a ser un cuerpo manipulador y reflexivo, se mantiene como un núcleo identitario pues al quedar fuera de la mirada de los otros da paso a nuevos procesos reflexivos para continuar la construcción de identidad. En *Los inocentes*, la subjetividad se expresa en todos los protagonistas, cada uno muestra un aspecto de su yo individual y no solamente el sentir de la sociedad que los conforma a sus usos como pasa con los adolescentes de otra clase social.¹ Es así que por un lado, podemos establecer que en *Los inocentes* se presenta una reacción individual y por otro lado, en el entorno marginal que los rodea se logra un proceso reflexivo mayor y la construcción de la personalidad se muestra más claramente en este tipo de espacios.

La relación entre estos vínculos, hace que los límites entre ellos entren en una dinámica que los hace indefinidos, se vuelven una unidad, es por eso que en *Maruja*, su identidad para sí y para los otros se corresponden y son congruentes, lo cual puede verse al final de la novela, pues cuando el plan falla, cuando el grupo abandona a *Maruja*, su identidad permanece en cierta medida establecida, tiene una posición que no ha cambiado. El cuadro final, que se ve desesperanzador, da la posibilidad de un comienzo para que la identidad de *Maruja* se reconfigure. Su cuerpo, su sexo y el deseo permanecen pero de modo flexible para comenzar otro proceso.

En *Los inocentes*, la identidad de los adolescentes es construida por la presencia del sujeto andrógino, Cara de Ángel. La identidad se construye por oposición a él en una

¹ Que sería el caso de *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa (1967).

relación homoerótica de atracción - rechazo. El cuerpo del sujeto andrógino, al estar bajo la mirada de los otros, en un círculo social de adolescentes, interpela a los sujetos.

Es importante para la identidad como tal, la valoración del cuerpo, el tenerlo nos da una posición desde la cual podemos definir nuestra sexualidad y así también nuestra identidad, pero deberíamos tener la libertad de poder hacer esta construcción en una sociedad que no nos obligue a vivir en simulacros para atenuar las diferencias, sino una sociedad que permita la construcción de las mismas.

El cuerpo adolescente

El cuerpo adolescente en estas novelas es un cuerpo construido socialmente, enmarcado en la mirada de los otros y cargado de erotismo. En *Los inocentes*, la identidad se desarrolla con la presencia del sujeto andrógino, Cara de Ángel, y a esto se suma el homoerotismo, pues con su cuerpo ambiguo interpela a los otros en la búsqueda de su identidad. En *No una, sino muchas muertes*, Maruja a través de su cuerpo, la libertad para usarlo para el placer y las reflexiones que elabora acerca de lo que siente y puede lograr con él, orienta sus pensamientos teniendo como objetivo liderar la pandilla.

Según Michel Foucault (1999, p.199) los asuntos relacionados con el cuerpo tales como la medicina, el ejercicio, la alimentación y el sexo, fueron tomando cada vez más importancia cuando el hombre comenzó a tener una conciencia de *sí mismo*, es decir, cuando comenzó a interesarse más en el régimen de su cuerpo que está directamente relacionado con *los otros*.

En ese sentido, el cuerpo proporciona lógicas de reflexión, pero no en un sentido puramente individual. En la narrativa (cuento y novela) urbana peruana se presenta al individuo inmerso en un círculo social y su interés se orienta a la individualidad, es cierto, pero bajo la mirada de los otros, en estos casos, los miembros de la collera o pandilla.

Maruja, objeto de codicia

En *No una, sino muchas muertes*, Maruja construye su identidad a través de su cuerpo, siendo más específicos, a través de la expresión libre de su sexualidad. Según Michel Foucault (2003, p.127) se ha producido una histerización del cuerpo de la mujer. El cuerpo de la mujer fue analizado, calificado y descalificado como cuerpo integralmente saturado de sexualidad. El cuerpo de Maruja es presentado efectivamente con un alto grado de sexualidad, pero debemos tener en cuenta cómo está orientada esa sexualidad y vemos que es con un fin específico: el control del círculo social. Así, el cuerpo femenino no permanece pasivo, busca un objetivo, toma una iniciativa y no solo en el espacio privado de las relaciones íntimas, sino en un espacio que se podría considerar público, como es la pandilla y más aún, dentro de este grupo busca el lide-

razgo. De esta manera las dos coordenadas que se pueden percibir en la construcción de la identidad personal y social de Maruja serían: cuerpo y sexualidad, ambos conceptos son producto de una actividad reflexiva para ejercer poder en el círculo social del que forma parte.

El discurso que Maruja elabora es a partir del uso que le quiere dar a su cuerpo, más allá de su propia búsqueda de placer, su cuerpo tiene un objetivo concreto que es la reflexión para construir su identidad con relación a Alejandro.

Ningún puño había machacado sobre su rostro, y el polvo no hacía predominar todo lo ruín y pusilánime que se ocultaba tras su dócil repertorio de sonrisas: volvía a Maruja, y a ella le fue evidente que esta vez no se trataría de sincronizar dos tiernos y anhelantes movimientos con la finalidad de obtener ella el dulce estremecimiento final, sino de rescatarlo a él, de entregarle el dominio de su voz, de su sexo, de sus puños. (Congrains, 1988, p.76).

Es significativo que la elaboración de este discurso se origine en el reconocimiento que hasta el momento le había dado a su cuerpo, por lo que decide no entregarse a cualquier amigo que le cayera bien, como hacía antes, sino hacer coincidir su entrega con algunas virtudes que deberían tener sus compañeros. Con Alejandro su visión se hace más amplia ya que Maruja se orienta a que su cuerpo no sea utilizado ni manipulado sino invertir los roles a través de su cuerpo, generando así un cuerpo manipulador y activo. Es por esta razón que rechaza la oferta de *fábricas y camas* de Alejandro, después de su único encuentro sexual y opta por la salida de organizar su propio lavadero de pomos. El cuerpo femenino de Maruja en este caso ha pasado de ser manipulado a ser manipulador, es un cuerpo para *sí misma*.

Para comprender el cuerpo de Maruja en *No una, sino muchas muertes*, como un cuerpo cargado de erotismo, George Bataille menciona que cuando el matrimonio fue separado del erotismo, se convirtió ante todo en una unión por intercambio en el cual se subraya el carácter mercantil, al regateo y el cálculo del interés.

El aspecto de la asociación económica, con miras a la reproducción, ha llegado a ser el aspecto dominante del matrimonio. Pero esta ha sido una evolución contradictoria. La vida erótica no pudo ser regulada más que durante un tiempo. Las reglas al final tuvieron como resultado expulsar al erotismo fuera de las reglas, una vez disociado el erotismo del matrimonio, este cobró un sentido ante todo material. Las reglas que apuntaban al reparto de las mujeres-objeto de codicia fueron las que aseguraron el reparto de las mujeres –fuerza de trabajo. (Bataille, 2002, p.219).

La mujer como objeto de codicia, pasó a ser objeto de fuerza de trabajo. Pero Maruja es la excepción a la regla, ella permanece como objeto de codicia, se hace a sí misma dicho objeto, puesto que ella, al tener un trabajo informal como cocinera del lavadero, prácticamente en el mundo del hampa y usando su cuerpo según sus proyectos y aspiraciones, tiene sus características eróticas desarrolladas para escapar de la fórmula del cálculo de una relación más o menos formal, un trabajo común en

una fábrica y una lógica que la arrastraría a dejar de lado el uso de su cuerpo para su propio goce y expectativas.

Su propio cuerpo, habituado a labores de recolectora, lavadora de pomos y cocinera, en medio de este entorno, produce reflexión. El cuerpo de Maruja pasa por encima de lo bajo de su entorno que al contrario de minar sus deseos logra cooperar con ella para que pueda apropiarse de él, a producir por medio de su cuerpo, específicamente de su sexo, pensamientos elevados que contribuyen a su identidad y posterior liderazgo.

En Maruja el eje rector es su cuerpo, el cual orienta sus roles y su estatus adquirido. Esto lo ha logrado mediante un proceso de reflexión a partir de algo externo y corporal, su cuerpo también ha sido configurado por el entorno en el que ha desarrollado su proceso de socialización y por la mirada de los otros. Hasta este momento era un cuerpo orientado hacia otros, es significativo que con Alejandro la orientación de su cuerpo es más que nunca para otro, para Alejandro, para salvarlo, para devolverle la fuerza y la voluntad, pero este deseo está también relacionado con su orientación a alcanzar un nuevo estatus, es decir, ya no es un cuerpo enteramente para otro, sino para sí, es más se puede ver al final que está instrumentalizando al otro, se ha invertido de esta manera la orientación del proceso.

Cara de Ángel, el sujeto andrógino

El sujeto andrógino, no se puede definir como hombre ni como mujer, debido a su imagen corporal, es precisamente la indefinición basada en su cuerpo, su característica principal. El sujeto andrógino es un sujeto que tiene un cuerpo ubicado en el margen, con características masculinas y femeninas, tanto físicas como psicológicas.

En la novela podemos ver que, la relación de Cara de Ángel y Colorete presenta un rasgo peculiar en este sentido, pues al existir una indefinición corporal en el sujeto andrógino, la plasticidad aumenta y las pulsiones que despierta en Colorete demuestran que hay algo de la esencia de uno en el otro. Esta esencia es rechazada y además convierte a Colorete, el *capazote* de la collera, casi el símbolo de masculinidad, en un sujeto ambiguo, atraído por el sujeto andrógino. Juan Carlos Callirgos (1996), precisa:

El hecho de que los hombres pongamos más distancia con los homosexuales varones que las mujeres con las lesbianas resulta del mal manejo que tenemos respecto a nuestros impulsos homoeróticos. Se evita casi todo el contacto con el homosexual, por ser fuente de amenazas [...] el miedo al contagio no es más que el miedo a que nuestra homosexualidad reprimida, latente, se haga manifiesta. El miedo al homosexual de afuera, es el miedo al lado homosexual que todos llevamos dentro. (p.81).

Cara de Ángel, produce fascinación y, por la lectura que los otros hacen de su cuerpo, provoca incertidumbre acerca de su masculinidad, que aunque es real es desmentida por lo exterior-corporal. Podemos ver la relación del sujeto andrógino con Colorete, que tiene el estereotipo de *capazote* de la collera, modelo de masculinidad,

vive con un hombre mayor y siente atracción hacia Cara de Ángel, y por otro lado, Cara de Ángel, el sujeto andrógino, que tiene efectivamente una orientación sexual definida como heterosexual y muestra un proceso reflexivo más libre.

Así también, en la novela vemos una referencia a la nueva *erótica*, que sería la unión de Eros (erótica) y Afrodita (aphrodisias) que plantea Michel Foucault (1999, pp.183, 214). Se destaca que las relaciones se complementan y que no habría una separación entre el amor a las mujeres y a los muchachos pues son expresiones del Eros, esenciales para uno mismo y para la relación con el otro. El planteamiento de que Eros y Afrodita se complementan en ambos tipos de erótica, es decir tanto con mujeres y con hombres, se aplica a los sujetos ambiguos como Colorete y el sujeto andrógino, Cara de Ángel, pues ambos tipos de erótica coexisten en una misma persona. En este sentido, la erótica se despliega en el manejo del cuerpo, el amor a los muchachos que menciona Michel Foucault, se presenta con una lógica de conciencia de sí mismo, por parte de los adolescentes, lo cual define y orienta la construcción de su identidad.

El amor con los hombres permite conseguir dones, elementos de realización, es más, en el desarrollo de ambos tipo de amor, la identidad del sujeto se mantiene en un estado liminal bastante útil, ambos tipos de erótica coexisten y el núcleo identitario, que es el cuerpo, no se ve afectado. Debemos considerar que este tipo de relaciones no actúan en desmedro de la masculinidad que debe ser demostrada en el círculo social (es necesario enfatizar que es un círculo social cerrado donde la violencia simbólica tiene una presencia tenaz) pues es bastante conocido que Colorete *se vive públicamente con un maricón*, esto llega a ser parte de lo que se tiene que hacer para ser reconocido por el grupo y forma parte de los rituales de la collera.

Los rituales en conjunto son una performance en *Los inocentes* y son rituales de iniciación represivos para demostrar 1) la diferencia con el sujeto andrógino que causa atracción-rechazo y 2) la pertenencia al grupo de hombres verdaderos.

Como una muestra del primer punto tenemos un ritual que es bastante conocido, el enfrentamiento entre Cara de Ángel y Colorete, la definición de la masculinidad se realiza con un ritual homoerótico, como vemos en este pasaje de *Los inocentes*:

Los dos contendores se quitan la camisa, Colorete, orgulloso, exhibe su pecho moreno y musculoso; Cara de Ángel, pálido y delgado, se avergüenza. Nuevamente, se trenzan. Ahora Cara de Ángel esta echado boca abajo y Colorete está jinete sobre él, torciéndole el cuello. Luego deja el cuello y con los brazos le rodea el pecho ajustando fuerte, al mismo tiempo que, ansioso mete la cara por los sobacos de su rival y aspira con deleite (Le gusta el olor de mi cuerpo, piensa Cara de Ángel). Voltea el rostro y lo mira. Los ojos de Colorete ya no tienen furia, tienen un brillo extraño que asusta. (Reynoso, 2006, p.21).

Lo que está en juego aquí, es la demostración de masculinidad, la identidad en este caso permanece en un estado liminal entre varón y mujer, como aquello que se puede ver de forma externa en el otro (Cara de Ángel) y se rechaza puesto que es parte de lo que el sujeto interpelado (Colorete) tiene dentro de él.

Colorete puede ser ambos a la vez o no ser ninguno, la indefinición de Colorete resalta por la presencia de Cara de Ángel, el sujeto andrógino, pues este último tiene en claro que prefiere las mujeres y rechaza la idea de tener algún tipo de relación con un hombre mayor, pues se da cuenta que causa atracción en ellos; mientras que Colorete, a pesar de sentirse atraído por Juanita, *vive* a un hombre mayor y tiene además un rechazo – atracción hacia Cara de Ángel quien lo delata como sujeto ambiguo.

El cuerpo en este fragmento se expresa en las tensiones de Colorete, de cuerpo masculino, pero con una clara inclinación erótica hacia el cuerpo andrógino de Cara de Ángel, vemos que la identidad se construye en estas tensiones que provoca el sujeto andrógino en el yo hasta trastocarlo, hasta conformarlo a la ambigüedad.

La simultaneidad de la relación en estos dos personajes se encuentra en las relaciones que mantienen entre ellos, como hemos visto y también, con hombres y mujeres: En el caso de Colorete con hombres (sexualmente) y mujeres (idealmente).

Le llevó un regalo. Un prendedor de plata. Caro. Caro. El doctor ese es buena gente. Me dio mosca. Le dije: para mañana necesito azules. No es para mí, aclaré: es cumpleaños de mi gila. La próxima semana tendré que ir a su casa ¡Que se le va hacer! (Reynoso, 2006, p.53)

En el caso de Cara de Ángel, siendo un sujeto andrógino, mantiene relaciones con hombres (idealmente) y mujeres (sexualmente, casi). “Si los muchachos del billar supieran lo que hice con Gilda, la hermana de Corsario, nunca volverían a llamarme María Bonita” (Reynoso, 2006, p.12).

El sujeto andrógino, en *Los Inocentes* interpela a los otros, la identidad adolescente en medio de la collera de barrio, se construye al tener a este sujeto en medio, reflejando lo que uno mismo tiene, el sujeto andrógino es una pulsión del círculo social desde la cual la identidad se orienta. La diversidad sexual es una pulsión que aflora para demostrar que es el eje desde el cual se construye la identidad desde la niñez-adolescencia y también es el reflejo desde el cual el yo puede encontrar orientación y definición.

La presencia del sujeto andrógino en la novela, es una pulsión que interpela al círculo social y al entorno en el cual se encuentra. Es por medio de esta presencia que los otros con los que se relaciona puede construir su identidad en contraposición al sujeto andrógino, pues es reflejo de una parte de la subjetividad de los otros.

La cercanía a este sujeto andrógino, Cara de Ángel, hace de Colorete un sujeto ambiguo, puesto que entra en una relación atracción-rechazo y se presenta el homocotismo de los muchachos. Esta relación se hace más conflictiva por encontrarse en medio de un universo adolescente masculino y marginal, donde es preciso mantener los códigos establecidos para afirmar la masculinidad.

La exuberancia del hampa²

Según George Bataille (2002, p.161-162) solo el hampa es exuberante, está lejos del mundo del trabajo, que reduce la exuberancia, y está prácticamente entregado al ocio. Por medio del trabajo el hombre da orden al mundo de las cosas y se reduce a una cosa entre las demás. El trabajo humano, esencial para el hombre es lo único que se opone sin equívoco a la animalidad.

El estado de marginalidad en el que se encuentran los protagonistas de *No una, sino muchas muertes* y *Los inocentes*, es el mundo del hampa, por eso las expresiones corporales de ella están cargadas de erotismo. El mismo entorno con el que están relacionados los personajes hace que se acerquen a la animalidad y tomen conciencia de ser sujetos u objetos con significado erótico.

Bataille (ibíd., p.164) indica que la animalidad o exuberancia sexual es en nosotros aquello por lo que no podemos ser reducidos a cosas. La humanidad al contrario, en lo que tiene de específico, en el tiempo del trabajo, tiende a transformarnos en cosas a expensas de la exuberancia sexual. Cuanto más humanizados los hombres más reducida es su exuberancia. Es esta exuberancia la característica de la adolescencia en *No una, sino muchas muertes*, puesto que Maruja no se encuentra en el mundo del trabajo formal, por lo cual, su cuerpo todavía conserva parte de esa animalidad que la rescata de ser una objeto dedicado al trabajo y por eso no puede ser reducida a la categoría de cosa, tal exuberancia funciona como un núcleo para que a partir de ella se pueda definir la identidad.

En este mismo entorno, entre la basura y con un trabajo casi inhumano, Maruja reflexiona sobre su cuerpo, porque mantiene su exuberancia, el orden que le da al mundo no se hace desde la mirada de quien está esclavizada por el mundo laboral (situación que propone Alejandro, al mencionarle que podrían trabajar en un fábrica y hacerlo cada vez que quieran) sino desde la informalidad, donde ella ha percibido que su cuerpo responde a sus sentidos y al placer, por eso es que rechaza la idea de entrar al mundo laboral formal, pues esto si la sustraería del goce que vive en el proceso de búsqueda de su identidad y su relación con los otros. En *Los inocentes*, la identidad adolescente en las clases sociales marginales se construye por medio del reconocimiento de un cuerpo que no se encuentra bajo la dominación de un sistema oficial. Así, se tiene la libertad de ser sujetos y usar su cuerpo como objeto, pero de goce, de

2 La exuberancia del hampa está relacionada al entorno y actividades marginales. En el programa de televisión *Al sexto día* edición del 02 de mayo del 2015, se presentó un reportaje en el cual mostraba cámaras de vigilancia que habían captado el momento preciso en el que parejas tenían intimidad en espacios públicos. Una característica que se repetía en estas parejas era el encontrarse al margen de lo oficial, en un caso eran recicladores y el lugar donde mantenían sus relaciones era entre la basura, por ejemplo. Otras parejas, correspondía a adolescentes y jóvenes que de la misma forma buscaban calles escondidas, oscuras y sucias donde, si bien en algunos casos no se concretaba el acto sexual, si realizaban rituales eróticos.

deseo y puede mantener su sexualidad con un código de liminalidad favorable para la identidad.

Barriadas y tugurios³

El entorno en el cual se desarrollan las novelas *No una, sino muchas muertes* y *Los inocentes* es un entorno marginal. Debemos tomar en cuenta que este concepto de marginalidad se orienta a la marginalidad social, un estado en el cual los grupos sociales se encuentran fuera del margen de la sociedad formal y los derechos que les corresponderían como ciudadanos, dicho estado es producido por la nueva dinámica que adquiere Lima en la década de 1950 e inicios de la década de 1960 cuando las migraciones cambian el rostro de la ciudad y definen nuevos sectores sociales.

Respecto a las diferencias entre tugurios y barriadas, Guillermo Nugent (1992) precisa que:

tugurio es una zona pobre, abandonada y no cuestiona la definición del espacio de la ciudad. Las casas pueden aumentar o disminuir, no condiciona ni modifica la ciudad, por otro lado la barriada perturba el espacio urbano, transforma la ciudad, no es decadencia sino renovación a través de la pobreza. (p.30).

No una, sino muchas muertes se desarrolla en la urbanización 27 de octubre, la primera barriada en convertirse en distrito, San Martín de Porres, en el gobierno de Manuel A. Odría en 1951. La barriada en este caso generó Mirones, un barrio marginal, y la ocupación de las dos márgenes del río Rímac, donde se encuentra el lavadero y todo lo que representa. El entorno donde se desarrolla la novela, un lavadero de pomos habitado por locos y rodeado de basura y mugre, determina el sentido y el discurso de la sexualidad activa de Maruja.

La barriada como formación urbana tuvo una característica fundamental que fue la marginalidad, ya que estos asentamientos se establecieron al margen de lo oficial creando sus propios códigos y formas de vida derivadas de la experiencia de los migrantes.

El lavadero tiene como escenario de fondo los montones de basura blandos y humeantes que sofocan todavía alguna fogata. En ese escenario, se genera una dinámica en la identidad de Maruja, que tal vez no se hubiera pensado por la clase social

3 La barriada y el tugurio son las expresiones urbanas, en el aspecto habitacional, más importantes en Lima desde los inicios del siglo XX. Por el proceso de modernización de este siglo la dinámica social en materia de vivienda fue modificándose. Por lo cual, se considera que la barriada es una construcción no solo material sino social, dinámica y que expresa la nueva vida del migrante en la capital, el que no solo se adapta al nuevo entorno, sino que también trae consigo un mundo cultural con el que lo hace dialogar. Y por otro lado, tenemos el tugurio, un espacio que no se construye desde la invasión, sino que ya existía, un espacio empobrecido, posiblemente, pero con sujetos que le dan un sentido a ese entorno y sus relaciones sociales, así como lo muestra el contexto de *Los inocentes*.

a la que pertenece, su tipo de trabajo y el entorno en el que vive. Estas características indicarían que el sujeto que vive en estos espacios solo debe y puede sobrevivir, además que su cuerpo solo podría ser pensado como instrumento de trabajo. Desde una mirada diferente vemos que los elementos de la barriada hacen de la sexualidad y del cuerpo en consecuencia, un objeto estético.

En *Los inocentes*, el tugurio, la quinta y el callejón, forman parte de su entorno. La sexualidad en este entorno de miseria y suciedad, genera en ellos la capacidad de reflexión, para cubrir la necesidad de reconocer su propio cuerpo y su propia identidad.

A inicios del siglo XX, el proceso de modernización de la ciudad, hizo que las familias de clase alta que vivían en el centro de Lima, cambiaran la ubicación de sus residencias hacia nuevos distritos o a balnearios del sur. Aldo Panfichi (2013) señala que:

Durante buena parte de su historia, BA fue lugar de residencia de diversos grupos étnicos y nacionales (negros, indígenas, chinos, españoles e italianos), pero también de coexistencia entre sectores ricos y pobres de la ciudad. Así, junto a las mansiones de las elites concentradas en las calles cercanas a la Plaza de Armas, se ubicaban numerosos callejones, quintas y casas de vecindad donde se hacían esclavos, libertos, comerciantes y trabajadores domésticos. (p.84).

Al desarrollarse el fenómeno migratorio, el centro de Lima, quedó básicamente integrado por el sector empobrecido, ubicados en los callejones, quintas y casas de vecindad, y tuvo una dinámica social muy diferente al de las barriadas:

Las viviendas colectivas, cualquiera fuese su tipo particular, tienen en común la estrechez de sus ambientes, la mala calidad de los servicios urbanos básicos y el deterioro del hábitat, lo que obliga a sus habitantes a desarrollar buena parte de su vida diaria fuera del hogar, en los pasadizos y calles comunes del barrio. (ibíd., p.92).

En esta intensa vida en común *Los inocentes* han construido un universo de la vida callejera y de la collera, donde se presenta la identidad personal de los sujetos en interacción con sus espacios. Los cinco adolescentes aunque pertenecen a este mismo círculo social de marginalidad, tienen características propias que expresan en los usos de su cuerpo y su relación con los otros. Por estas relaciones que desarrollan los sujetos, el tugurio, que normalmente es considerado como un lugar de desesperanza y contrario al dinamismo de la barriada, se convierte en un espacio de construcción e interacción con el sujeto.

El cuerpo en lo marginal

Maruja y Cara de Ángel, al pertenecer a una clase marginal, refuerza lo que Michel Foucault (2003) establecía acerca de la sexualidad, la cual se entiende en la relación entre el poder y el cuerpo.

La burguesía no buscaba la elisión del cuerpo y la represión de la sexualidad, pues una de sus primeras preocupaciones fue darse un cuerpo y una sexualidad, ase-

gurarse la fuerza, la perennidad, la proliferación de ese cuerpo mediante la organización de un dispositivo de sexualidad. Una de las formas primordiales de la conciencia de clase es la afirmación del cuerpo, la burguesía opuso reticencias para reconocer un cuerpo y un sexo a las demás clases, las condiciones de vida del proletariado muestran que se estaba lejos de tomar en cuenta su cuerpo y su sexo. De allí que sin duda la reticencia del proletariado a aceptar ese dispositivo, de allí su tendencia a decir que toda esa sexualidad es un asunto burgués que no le concierne. (pp.152-154).

De acuerdo a esto podemos sostener la importancia del cuerpo en la construcción de la identidad, el cuerpo como elemento que es flexible de cambio da nuevas alternativas para crear identidades. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que cuando hablamos de identidad también se habla de tomar una posición desde la cual dirigirse a los otros e identificarse como diferente a ellos, más aun en los casos donde se encuentra la coordenada de la masculinidad como en *Los inocentes*. La idea del círculo social es que sus integrantes se identifiquen como diferentes a las mujeres y ser reconocido por el grupo de hombres verdaderos. En *Los inocentes* el sujeto andrógino es un elemento que se presenta como eje rector y orientador de reflexión para la construcción de la identidad personal y social. Es interesante agregar en este punto que:

el adolescente (...) reflexiona tanto en el sentido concreto como en el sentido figurado, pues es capaz de pensar en abstracto, pensarse a sí mismo. La aparición del pensamiento formal da cuenta de este acontecimiento primordial que es el despertar de la vida íntima en el sentido de la introspección. Gracias a ella se articula, en el plano de la conciencia, esta búsqueda de la identidad que se persigue a través de toda adolescencia. (Eslava, 1994, p.108).

Podemos afirmar que en el entorno marginal la introspección es más intensa, el adolescente se piensa a sí mismo en parte por las condiciones en las que vive. Estas condiciones, al contrario de entorpecer la reflexión, la hacen posible y más aun tratándose de la sexualidad que es determinante para el yo adolescente.

En este sentido, el proceso de la migración logró formar un espacio miserable y relaciones sociales discriminatorias, pero en dicho espacio se propició la construcción de un sujeto marginal con una subjetividad propia y con un manejo propio de su cuerpo que son bases sólidas para configurar la identidad.

Lo bajo, exterior y corporal

Mijail Bajtin (2003, p.285) plantea que el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado, está siempre en estado de construcción, de creación y el mismo construye otro cuerpo, además este cuerpo absorbe al mundo y es absorbido por este. En el cuerpo grotesco el rol esencial es atribuido a las partes y lados donde él se desborda, rebasa sus propios límites y activa la formación de otro cuerpo, por ejemplo, el vientre y el falo, tienen una exageración positiva.

En *No una, sino muchas muertes*, el cuerpo de Maruja absorbe el entorno y los elementos que se encuentra en él para construir su identidad personal y social. De esta manera, tenemos dos ideas respecto al cuerpo de Maruja: 1) el cuerpo que se desborda a relacionarse con el entorno y, 2) la orientación de la reflexión desde lo bajo, exterior, corporal. Este último punto es el que debe desarrollarse en mayor detalle.

Los episodios de Rabelais como, por ejemplo, el limpiaculos es una muestra de que el movimiento para la producción de algo sublime se origina en lo bajo, la vía de ascensión es mostrada en todos sus detalles: desde el ano, por el intestino, hasta el corazón y el cerebro (Bajtín, 2003, pp.340-341). Respecto a Maruja se puede atribuir que lo bajo está relacionado con su deseo sexual que está presente a lo largo de la novela y las acciones que desarrolla, lo exterior que es el entorno, el lavadero de pomos entre los basurales, el margen del río y el escenario de la barriada, y lo corporal, que es su cuerpo que la orienta y que obedece a una lógica que busca la construcción de su identidad por medio de pensamientos y reflexiones. Maruja avanza en la construcción de su identidad siguiendo esta vía descrita por Bajtín.

El entorno de Maruja entra en juego en la construcción de su identidad personal y social porque la orientación de su sexo se llega a mezclar con la basura del lavadero, el olor a quemado del margen del río, la inmundicia del cuarto de los locos, el colchón mullido que le dejó el negro Manuel y que usa alternativamente con otros compañeros. La construcción de la identidad de Maruja se puede ver en el hecho de que en este espacio marginal, ella pueda generar sus propios espacios privados e íntimos, que son propicios para la introspección. Las covachitas, son lugares que expresan la apropiación de un espacio personal desde el cual fortalecer su identidad, en estos lugares se puede ver la acumulación de objetos rescatados de la basura, donde también de manera alternativa lleva a sus acompañantes.

Yacían como dos tibias aves agónicas, desparramados sobre la tierra húmeda de la covachita y bajo el certero avance de los brotes del matorral, el con las piernas abiertas y laxas y la cabeza reclinada contra el brazo de Maruja y ella encogida sobre sí misma, hecha casi un ovillo de ternura (...). (Congrains, 1988, p.91).

Los momentos de soledad y reflexión, están relacionados también con un tipo de espacio donde Maruja desarrolla sus principales orientaciones para sus acciones, por ejemplo, cuando cae al margen del río, sin falda y se refugia en una de sus covachitas, en este momento reflexiona desde su cuerpo para determinar sus acciones futuras en espacios íntimos.

De esta manera vemos que la función del espacio íntimo determina una correspondencia entre el sujeto y su cuerpo. Por otro lado, desde el cuerpo y la sexualidad se produce un espacio de reflexión sobre sus actos. El sexo en un entorno infernal aunque influye en el yo de los adolescentes, no los hace elementales o primariamente conscientes, sino que por medio de ambos elementos se puede crear reflexión y la identidad del yo.

Reflexionando desde el cuerpo

Los inocentes y *No una, sino muchas muertes*, son una muestra de que el reconocimiento del cuerpo de una clase social marginal es posible, la identidad de estas clases sociales se reconoce por medio del reconocimiento de un cuerpo que no se encuentra bajo la dominación de un sistema oficial y por esta razón tiene la opción de recrearse con libertad dentro de códigos propios. Jacques Rancière (2010) plantea al respecto que para los dominados “la cuestión no ha sido tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación, adquirir pasiones que sean inapropiadas para las situaciones que se les asignan” (p.64).

En *Los inocentes* y *No una, sino muchas muertes*, los adolescentes se construyen un cuerpo y una identidad al margen de lo oficial, lejos de la dominación oficial, crean entre ellos códigos y nuevos mecanismos para la identidad, se hacen cuerpos que pueden expresarlos y tienen la libertad de ser sujetos y usar su cuerpo como objeto, pero de goce, de deseo, pueden asimismo ser dominados y dominantes a la vez, mantener su sexualidad con este código de liminalidad. De esta manera se orientan estos personajes adolescentes en la narrativa urbana, deseando al otro, al estar bajo la mirada del otro, no solo construye su identidad sino que se ven reflejados.

En Maruja, el cuerpo es el eje rector del sentido de la acción, que a partir de él, la protagonista puede elaborar una reflexión acerca de su identidad. El cuerpo puede intervenir en un proceso reflexivo, como una nueva manera de percepción y orientación basada en el sentir y la sensibilidad. Maruja se encuentra relacionada al mundo del trabajo, por su cuerpo que también usa, y en mayor medida, como instrumento de goce y placer, estos usos la acercan a la animalidad para liberarla de este entorno que esclaviza, pero el proceso se orienta a la reflexión.

El cuerpo de Maruja está atravesado por otra categoría que es el paso de ser un cuerpo para otros, tal como se consideraba al cuerpo femenino, a ser un cuerpo para sí y activo, el cambio de orientación que se produce está determinado por la sensibilidad como punto de origen, como elemento y espacio de reflexión el cuerpo.

En las dos novelas vemos la expresión de la sexualidad entre el homoerotismo de los muchachos y la promiscuidad, ambos están contextualizados en entornos marginales lo cual refuerza el concepto del hampa exuberante. En *Los inocentes*, la identidad adolescente en las clases sociales marginales se construye por medio del reconocimiento de un cuerpo que no se encuentra bajo la dominación de un sistema oficial. Así, se tiene la libertad de ser sujetos y usar su cuerpo como objeto, pero de goce, de deseo y puede mantener su sexualidad con un código de liminalidad favorable. En *No una, sino muchas muertes* la identidad adolescente, en el caso de la mujer, al encontrarse en un entorno marginal, tiene como eje el cuerpo que pasa de ser un cuerpo para otros a ser un cuerpo para sí, manipulador y reflexivo.

El poder que ejerce el cuerpo reflexivo desde nuestra perspectiva es un poder que está de acuerdo con los impulsos espontáneos del cuerpo, entreverado con la sensibilidad y los afectos y que se expresa en unos hábitos que se han tornado inconscientes para los sujetos.

El caso de Maruja es una muestra que las reflexiones acerca de la identidad, necesitan de esto que llamamos núcleo de posición identitario, es significativo que el cuerpo siendo el eje rector de la construcción de la identidad funcione como este núcleo de identidad. El cuerpo femenino ha sido considerado como un cuerpo para otros, pero mediante esta novela, la protagonista Maruja, como personaje femenino, construye su identidad por medio de su cuerpo y lo convierte en un cuerpo para sí. Los factores claves para este resultado son: 1) la expresión libre de su sexualidad que orienta hacia los otros para alcanzar un fin y, 2) el entorno marginal y exuberante del hampa; bajo esta mirada se sigue el proceso desde lo bajo exterior corporal al proceso de reflexión para la búsqueda de identidad del yo.

El sujeto andrógino, en *Los Inocentes* interpela a los otros, la identidad adolescente en medio de la collera de barrio, se construye al tener a este sujeto en medio, reflejando lo que uno mismo tiene, el sujeto andrógino es una pulsión del círculo social desde la cual la identidad se orienta. En la actualidad, la diversidad sexual es una pulsión que aflora para demostrar que es el eje desde el cual se construye la identidad desde la niñez-adolescencia, y también es el reflejo desde el cual el yo puede encontrar orientación y definición.

La presencia del sujeto andrógino en la novela, es una pulsión que interpela al círculo social y al entorno en el cual se encuentra. Es por medio de esta presencia que los otros con los que se relaciona puede construir su identidad en contraposición al sujeto andrógino, pues es reflejo de una parte de la subjetividad de los otros. La cercanía a este sujeto andrógino, Cara de Ángel, hace de Colorete un sujeto ambiguo, puesto que entra en una relación atracción-rechazo y se presenta el homoerotismo de los muchachos. Esta relación se hace más conflictiva por encontrarse en medio de un universo adolescente masculino y marginal, donde es preciso mantener los códigos establecidos para afirmar la masculinidad.

La identidad adolescente en la clase marginal como la que presentan estas novelas, se construye por medio del reconocimiento de un cuerpo que se resiste a ser netamente un cuerpo para el mundo del trabajo en un sistema oficial, sino que se orienta a la sexualidad para el goce, y a través de ella para la definición de la identidad. En general, se tiene la libertad de ser sujetos y usar el cuerpo como objeto, pero de goce, de deseo y lograr la configuración de algo subjetivo y profundo como es la identidad.

Referencias

- Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo. (2013). *Lima, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bajtín, Mijail. (2003). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bataille, Georges. (2002). *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Callirgos, Juan Carlos. (1996). *Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina*. Lima: Escuela para el desarrollo.
- Congrains, Enrique. (1988). *No una sino muchas muertes*. Lima: Peisa.
- Dubar, Claude. (2002). *Crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Barcelona: Bellaterra.
- Eslava, Jorge. (1994). *El universo adolescente en Los Inocentes de Oswaldo Reynoso*. (Tesis de Licenciatura en Literatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras.
- Foucault, Michel. (1999). *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- (2003). *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Nugent, Guillermo. (1992). *El laberinto de la choledad*. Lima: Serie Panel.
- Ranciere, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Reynoso, Oswaldo. (2006). *Los inocentes*. Lima: Estruendomudo.
- Simmel, George. (1939). *Sociología*. Buenos Aires: Espasa - Calpe.

Un cuento sobre los años de la violencia política: “Mi hermano Alberto” de Jorge Ninapayta

Luis Jaime Díaz Meléndez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

luisj_07@hotmail.com

Resumen

Se indaga sobre los mundos ficcionales del cuento “Mi hermano Alberto” de Jorge Ninapayta cuya génesis y referencias implícitas tienen como trasfondo los años de violencia política de la década del ochenta que padeció el Perú. Se utiliza el instrumento metodológico de la poética de la inmersión ficcional desarrollada por Ryan en su libro *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y los medios electrónicos* (2004); así como la función de saturación planteada por Dolezel en *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* (1999). Mediante estos instrumentales se busca los elementos constitutivos de los mundos ficcionales para demostrar que “Mi hermano Alberto” es un texto que con una estratégica dosificación de elementos explícitos e implícitos posee un alto potencial para provocar la inmersión ficcional del lector y por tanto cumplir otras funciones trascendentes de la ficción.

Palabras clave: Ninapayta; “Mi hermano Alberto”; inmersión ficcional; función de saturación.

Abstract

In this article ask about fictional worlds of the story “Mi hermano Alberto” of Jorge Ninapayta whose genesis and implicit references have as background the years of political violence from the eighties that suffered Peru. For our approach the methodological tool of the poetry fiction immersion developed by Ryan in her book *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (2004); as well as the saturation function raised by Dolezel in *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (1999). Through such instruments will seek to bring to light the constituent elements of fictional worlds to prove that “Mi hermano Alberto” is a text that with a strategic dosage of explicit and implicit elements has a high potential to provoke the fictional immersion of the reader and therefore to fulfill other functions transcendent of the fiction.

Keywords: Ninapayta, “Mi hermano Alberto”; fictional immersion; saturation function

Escritores como Sófocles, Dante y Shakespeare no se propusieron la belleza como fin, sino el examen de nuestra condición humana, la exploración de sus abismos y límites. Es claro que en este trabajo se encuentra la belleza, pero no aquella que se logra cuando se la busca por sí misma, sino otra: grande y trágica, desgarrada por la disonancia y el horror. Todas las tragedias escritas por el hombre, desde la que cuenta el destino de Edipo hasta la que narra la muerte de Iván Ylich muestran esa belleza de los abismos.

Ernesto Sábato

El primer cuento de Jorge Ninapayta

“Mi hermano Alberto” de Jorge Ninapayta (Nasca, 1957-Lima, 2014) es uno de los diez cuentos que componen el libro *Muñequita linda* (Lima, Jaime Campodónico, 2000). Dicho libro ha recibido, entre muchos otros, los elogios de críticos como González Vigil quien afirma que “prácticamente todos sus cuentos son admirables, por el ingenio de la trama y el esmero estilístico de la prosa; de hecho, es el primer libro narrativo más consistente en las letras peruanas de los años 90” (2001, p.450); de Marco Martos quien califica a *Muñequita linda* como un libro de cuentos sorprendente en donde “la prosa está finamente elaborada, línea a línea, en cada uno de sus relatos (...) Todos ellos son, sin un asomo de exageración, antologables. Son gemas de un orificio de la palabra” (2000, p.72); y de Seymour Menton quien resalta el hecho de que el libro haya sido prologado por Carlos Eduardo Zavaleta y que “nine of the ten are very well crafted” (2001, p.179).¹

Muñequita linda recogía un racimo de cuentos ya publicados en revistas y libros compilatorios, cuentos que habían cosechado una serie de importantes premios nacionales e internacionales. Justamente “Mi hermano Alberto” es el primer cuento publicado por Jorge Ninapayta; se hizo acreedor del primer premio del I Concurso Literario de Cuento Jorge Luis Borges 1987.² Apareció en abril de 1988 en *Fin de siglo*, revista que recogía trabajos de estudiantes de Literatura de la U.N.M.S.M.; en junio del mismo año, en el libro compilatorio *Siete cuentos para Borges* junto a los otros

1 El resto de su producción literaria publicada lo componen la novela corta *La bella y la fiesta* (Lima, Jaime Campodónico, 2005) y una reelaboración de su tesis de licenciatura *Lima en el ensayo literario* (Lima, La Casa de Cartón, 2011) y el póstumo libro *El arte verdadero y otros cuentos* (Lima, Peisa-Esan, 2016). Es importante señalar que algunos de sus cuentos más representativos figuran en antologías como *El Cuento Peruano 1990-2000* (González Vigil, 2001); *25 cuentos peruanos* (Garayar, 2001); *Las fábulas mentirosas y el entendimiento* (Sumalavia, 2002); *El cuento hispanoamericano. Antología crítico histórica* (Menton, 2003); *Cuento Ecuador-Perú 1998-2008* (Yushimito del Valle, 2009).

2 Organizado por la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Embajada de la República Argentina en el Perú en homenaje al escritor argentino por cumplirse el primer aniversario de su fallecimiento. Entre los miembros del jurado destacaban el poeta Washington Delgado y el novelista José Antonio Bravo.

ganadores del concurso; y en la antología de cuento de José Antonio Bravo (1997), *Últimos y recientes narradores nacidos entre 1950-1965*.

En un intento de clasificar la primera producción narrativa de Ninapayta e inscribir al autor en una generación, podemos señalar que las características de “Mi hermano Alberto” corresponden a las planteadas por Niño de Guzmán en su libro *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos* (1987) para referirse a narradores nacidos entre 1950 y 1960 y a los cuales engloba bajo el nombre de “Generación del desencanto”. Niño de Guzmán menciona que hay un pesimismo dominante en la mayoría de relatos de los autores de esta generación, el cual es un reflejo del sentimiento de frustración y desilusión de la época que les tocó vivir: “los nuevos cultores del género breve prefieren explorar la conciencia, indagar en los destinos individuales, analizar los comportamientos humanos en un mundo caracterizado por la incomunicación y el aislamiento” (p.8). En el presente análisis de este primer cuento de Ninapayta encontraremos algunas de las características mencionadas.

Ambientado en las serranías del país, “Mi hermano Alberto”, cuenta la historia, narrada por un adolescente, de la angustiada búsqueda de una madre por el hijo desaparecido en un contexto de violencia y tensión que podría relacionarse con el trasfondo de la época de la subversión de los años ochenta. En una atmósfera de opresión y pesimismo, el narrador y su madre parecen llegar a un estado en que los límites entre la cruda realidad y los deseos por reencontrarse con el familiar tan querido trastornan la imagen de lo real para hacer que una fantasmagoría aparezca ante sus ojos en un ambiguo final: ¿alteración de los estados mentales?, ¿aparición sobrenatural?, ¿ambos a la vez? “Mi hermano Alberto” es uno de los primeros cuentos en donde encontramos implicancias sobre el fenómeno subversivo.³ En relación a la génesis del relato, Ruiz Ayala (2003) cita una carta de Jorge Ninapayta en donde el autor menciona cómo surgió la idea del cuento:

Fue a partir de la imagen de una mujer en un pueblo serrano, que apareció en un informativo de televisión. No fue un caso aislado, había muchos casos como el de ella, que se veían a diario en ese tiempo. (...) La mujer había ido a ver si encontraba a uno de sus hijos, quien no aparecía por ningún lado y sospechaba que podía estar muerto, o a causa de los subversivos o del ejército. (p.171).

Las referencias a un determinado contexto histórico son importantes para un mayor entendimiento del mundo ficcional; pero sostenemos que el vuelo y la hondura del análisis de la condición humana implicado en el cuento “Mi hermano Alberto” trascienden estos hechos históricos concretos.

3 Mark Cox incluye este relato, junto a “Por las noches” (1998), en su “Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo)”.

La inmersión ficcional y la función de saturación

Los postulados de Ryan (2004) sobre la inmersión ficcional así como los de la función de saturación desarrollados por Dolezel (1999) son ideales para abordar el análisis del cuento “Mi hermano Alberto” de Jorge Ninapayta. En los límites de este artículo presentaremos algunas nociones básicas sobre este marco teórico.

Jean-Marie Schaeffer (2002, pp.302-319) plantea la existencia de dos funciones de la ficción: trascendentes e inmanentes. Las ficciones pueden cumplir variadas funciones que trascienden otros modos del ser como la identificación psicológica con los personajes, la compensación, la satisfacción de deseos, la canalización de pulsaciones catárticas, el ser un operador cognitivo, etc. Schaeffer sostiene que la ficción solo tiene una única función inmanente, de carácter estético, que consiste en provocar placer cuando consigue gustarnos como ficción. Por tanto, la ficción es capaz de muchas funciones con la condición de que antes consiga gustarnos como ficción: “una obra de ficción solo puede desempeñar de manera satisfactoria una función trascendente cualquiera si gusta desde el punto de vista de la inmersión ficcional, es decir, desde el punto de vista de la forma específica de la atención estética” (p.318). Teniendo en cuenta lo anterior, nos centraremos en las propuestas de Ryan en relación a la poética de la inmersión ficcional (2004, pp.115-209).

En el ámbito de una fenomenología de la lectura, la inmersión es definida como una “experiencia a través de la cual un mundo de ficción adquiere entidad como realidad autónoma, independiente del lenguaje, poblada por seres humanos vivos” (ibíd., p.32). De aquí podemos establecer que un texto es inmersivo cuando cumple la condición de crear un espacio con el que el lector pueda establecer una relación, y debe poblarlo con objetos individualizados. Hay dos factores inseparables para que se dé la implicación en los mundos ficcionales de manera más profunda: el estilo de la representación del texto y la disposición por parte del lector. Ahora bien, el grado de precisión y la naturaleza de la representación mental de este lector inmerso dependen de si su centro de atención es el escenario, el argumento o los personajes. De aquí surgen las tres formas de inmersión que se corresponden con los tres componentes elementales de la narratología: la “inmersión espacial” o la respuesta al decorado, la “inmersión temporal” o respuesta al argumento y la “inmersión emocional” o la respuesta al personaje.

Para que se produzca la *inmersión espacial* los paisajes privados del lector (recuerdos personales) se mezclan con la geografía textual formando una sola imagen en la que se desarrolla la sensación de estar presente en el escenario de los acontecimientos representados. Esta sensación no se consigue fácilmente mediante el lenguaje ya que solo nos puede acercar de manera gradual al mundo textual. La función del lenguaje es introducir sus referentes en la imaginación y tratar de cautivar la mente del lector para que simule la percepción sensorial. En los espacios textuales aparecen cierto número de lugares distintos y existen una red de accesos y relaciones para formar una geografía coherente. Se puede distinguir entre una “sensación de espacio” en

donde el lector se impregna de una atmósfera y un “modelo de espacio” en donde el lector se orienta en el mapa del mundo ficcional y reproduce mentalmente los paisajes cambiantes.

La *inmersión temporal* se relaciona con el deseo del lector por conocer lo que le espera al final del tiempo narrativo, “nos incita a recorrer el texto a toda velocidad en busca del maravilloso estado de omnisciencia retrospectiva” (p.174). Este deseo del lector está vinculado con el llamado *suspense* que es definido como un cierto tipo de experiencia, “una emoción o estado de la mente que brota de una incertidumbre total o parcial sobre la progresión o el resultado de una acción” (p.175, citado de Prince). En este proceso de inmersión se da progresiva revelación, de aquí que pueda establecerse el suspense dramático que presenta los siguientes rasgos: a) la tensión dramática es proporcional al interés del lector en la suerte del héroe; b) el suspense está relacionado a un horizonte estructurado de anticipación; c) la intensidad del suspense es inversamente proporcional al número de posibilidades. Desde la perspectiva del lector la inmersión temporal depende del objeto del suspense, mientras que en el nivel del discurso este suspense está controlado por las estrategias que utiliza el autor para divulgar la información. Ryan distingue cuatro tipos de suspense, en orden decreciente de intensidad (pp.178-180):

1) *El suspense del qué*. El foco de atención es la resolución inminente de una alternativa binaria. La pregunta central es “¿qué pasará a continuación?”. Este suspense presupone una implicación emocional en la suerte del personaje.

2) *El suspense del cómo (por qué)*. Adopta el formato de enigma. El foco de atención no es el futuro, sino la prehistoria de un estado determinado. Este suspense implica múltiples posibilidades que convergen en un mismo punto (a diferencia del *qué* en donde se presupone una elección entre dos ramas que llevan a direcciones distintas).

3) *El suspense del quién*. Importa la satisfacción intelectual de resolver un problema. Este suspense reduce el número de soluciones a un número de sospechosos. La implicación emocional en la suerte de los personajes decae en comparación al suspense del *qué*.

4) *El metasuspense*, o implicación crítica con la historia como artefacto verbal. El foco de interés del lector es averiguar cómo el autor va a atar los cabos para dar al texto una forma narrativa adecuada. Este suspense no pertenece propiamente a la poética de la inmersión ya que implica un punto de vista exterior al mundo textual.

Ante la paradoja del suspense repetido (¿cómo es que los lectores pueden sentir suspense en la segunda o tercera vez que leen un texto?), Ryan plantea que es “una cuestión de suspensión momentánea del conocimiento debido a una preocupación más importante: la implicación emocional del lector en el destino del protagonista” (p.183). Justamente a partir de esta parcial respuesta, la autora enlaza la *inmersión emocional*.

Otra de las paradojas que intenta resolver Ryan es la relativa a cómo es que el destino de unos personajes de ficción puede generar reacciones emocionales con síntomas físicos a pesar de que el lector sepa que dichos personajes no han existido nunca. Parte de la idea de que ya desde la función aristotélica de catarsis se ha venido dando por sentado que las ficciones literarias pueden provocar en el lector ciertas reacciones emocionales análogas a las de la vida real (empatía, tristeza, alivio, admiración, despecho, miedo e incluso excitación sexual).⁴ Ryan, basándose en Currie, plantea que “las emociones son nexos de relaciones entre sentimientos (tristeza, felicidad), creencias y deseos” (p.190). Pero nuestras actitudes hacia los personajes y las situaciones de ficción no pueden ser creencias y deseos, ya que sabemos que no existen. Por ello se propone que “en la vida real tenemos creencias y deseos que nos provocan emociones; en la ficción tenemos simulacros que nos provocan *cuasiemociones*” (p.190). Una de las maneras de resolver la paradoja de la inmersión emocional se da cuando entendemos que “las emociones generadas por la ficción no impiden que sintamos placer y no nos provocan las mismas reacciones que los sentimientos provocados por las situaciones reales” (p.191). Se puede entender también que el poder de la imaginación es el responsable de las respuestas emocionales por parte del lector. Esta capacidad de la mente humana de sentir emociones solo con el hecho de contemplar una situación imaginaria es uno de los fundamentos de la dimensión antropológica y cognitiva de la ficción.

En relación a la función de saturación se señala que una de las características de los mundos ficcionales es su carácter incompleto; como menciona Dolezel (1999): “construir un mundo ficcional completo requeriría de un texto de longitud infinita” (p.241). Al momento de analizar intencionalmente un mundo narrativo debemos entender que “la textura de un texto ficcional es el resultado de las elecciones que el autor hace al escribir un texto” (p.241). Si produce una textura explícita, está creando un “hecho” de ficción, siempre que satisfaga la función de autenticación. Si no hay escrita ninguna textura (es cero), aparece un “hueco” en la estructura del mundo ficcional. Además, el texto goza, de puertas adentro, del “principio de suficiencia informativa”.

Lo fundamental de esta función de saturación es que sirve para medir el grado de densidad de los mundos posibles. La saturación variable de los mundos ficcionales es un desafío para el lector. Cuando el lector lee y procesa el texto ficcional, reconstruye el mundo ficcional construido por el autor. Pero no es fácil leer textos con textura cero, caracterizados por la existencia de “huecos” en el mundo posible. Es la imaginación del lector, al recrear el mundo, quien llena los huecos a su manera; a medida que lee, toma su propia decisión sobre cómo llenar el hueco.

4 Diferente fue la situación durante el apogeo del estructuralismo y la deconstrucción en que la cuestión de la respuesta emocional era problemático por no decir algo fuera de lugar. En los últimos tiempos se da una revalorización por este asunto desde los enfoques de la semántica de los mundos posibles

Dentro de un texto podemos encontrar distribuida la textura explícita, implícita y cero. Lo implícito es un rasgo general de los textos; los significados que no se enuncian están implícitos en lo que se dice o escribe. Pero es necesario aplicar la lógica de las inferencias para llegar a interpretaciones claras (p.247). Lo implícito basado en la presuposición es fuente básica en la construcción y la reconstrucción de los mundos ficcionales.

Los mundos ficcionales de “Mi hermano Alberto”

A continuación analizaremos las estrategias narrativas que se utilizan en los mundos ficcionales de “Mi hermano Alberto” enfocándonos en los tres tipos de inmersión planteados por Ryan: espacial, temporal y emocional; esto se complementará con las referencias a las texturas explícitas, implícitas y cero de la función de saturación según Dolezel. Para el presente análisis nos basaremos en la versión definitiva del cuento incluido en *Muñequita linda* (2000, pp.105-114).⁵

1. Los espacios de la angustia

En relación a la inmersión espacial, podemos establecer tres ámbitos en donde los agentes ficcionales desarrollan sus acciones y que poseen una fuerte carga semántica: los alrededores del pueblo, la casa familiar y las calles del centro del pueblo. “Mi hermano Alberto” es un cuento que sumerge al lector desde las primeras líneas: “Dijeron que en el fondo de la quebrada Las Trancas habían aparecido algunos cadáveres” (p.105). Luego, que los cuerpos están confundidos entre las rocas, rodeados de riscos y acantilados. Un lugar análogo es recordado por el narrador cuando días antes, este y su madre llegan a un valle cercano al pueblo en donde puede “divisar los cuerpos, diseminados, como pedazos de troncos abandonados” (p.107). En esa misma escena el narrador nos transmite, mediante un lenguaje poético, sus sensaciones al observar a los familiares que buscan a sus seres queridos: “veía a todos como parte de esos parajes desolados, como si de pronto hubieran quedado convertidos en figuras de piedra, condenados para siempre a permanecer aplastados por los inclementes rayos del sol” (p.108). A partir de estas informaciones podemos inferir, mediante nuestra enciclopedia del mundo real, que los hechos narrados tienen como trasfondo una época precisa de la historia peruana: el terrorismo de la década del ochenta. Las desapariciones y ejecuciones por parte de los subversivos o las fuerzas militares eran hechos que se desarrollaban principalmente en las serranías del país. Aunque ya se mencionó que el propio autor explicaba la génesis del relato debemos tomarlo con mucha cautela para no pretender relacionar directamente la realidad factual con el mundo propio de la

5 Es importante señalar que Jorge Ninapayta hizo una serie de modificaciones en relación a la primera versión aparecida en 1988 y la definitiva incluida en *Muñequita linda*. Entre ellas están la disposición más corta de los párrafos, así como la supresión de medio centenar de palabras o frases enteras. Un dato no menos importante es que en la versión primigenia aparece el topónimo de Viseca (en Ayacucho), modificado por Las Trancas (en Nazca).

ficción creado por el autor. El único topónimo mencionado que tiene una ubicación “exacta” en el mundo real es la quebrada Las Trancas, zona ubicada en la provincia de Nazca en el límite con Ayacucho. Lo que el creador de ficciones pretende no es ubicar un lugar exacto para los hechos narrados, sino un mundo posible que tiene como coordenada el lugar mencionado, busca crear una sensación de espacio en donde la historia narrada cobre una mayor verosimilitud. Es importante recordar que en la primera versión el topónimo mencionado es Viseca (Ayacucho), un lugar cercano a Las Trancas.

Decíamos que el contexto de la época de la subversión de los ochenta en las serranías del país sirve como contexto histórico del relato; pero “Mi hermano Alberto” alcanza una universalidad al presentarnos un drama humano que trasciende esas fronteras, al presentarnos unos personajes que sufren una situación extrema que podría darse en cualquier otra circunstancia histórica. Continuando en la inmersión espacial podemos afirmar que es en el ámbito de la casa familiar así como el del pueblo anónimo en donde se desarrolla con mayor intensidad la carga dramática del relato. Es en la casa en donde la angustia por la ausencia del hermano se hace patente por el narrador: “me quedé solo, en medio del silencio inabarcable de la casa vacía, obsesionado por el crujir del piso de madera a cada una de mis pisadas. Casi podía percibir el aliento inconfundible de la desolación aleteando en los rincones. (...) pero a cada momento me venía el recuerdo de mi hermano” (p.105). El recuerdo del narrador por el hermano desaparecido conforme pasan los días sin noticias hacen que mencione que “la tristeza y la desolación parecían haberse asentado definitivamente en toda la casa (...) estuve entrando en las habitaciones con mucho cuidado, como si temiera despertar al propio silencio” (p.109). La casa familiar, con las descripciones del corral, del corredor, de las habitaciones, se llena de una atmósfera angustiante que la ausencia del familiar querido está ocupando paulatinamente. Es en esta intimidad en donde se desarrolla el drama que vive el hermano menor por el recuerdo de Alberto, en este querer encontrar en lo inmaterial lo que la ausencia ha destruido.

El tercer ámbito, el del centro del pueblo, es referido cuando el narrador menciona que unos vecinos del centro dijeron que, la noche que desapareció su hermano, habían escuchado ruidos de vehículos y disparos cerca del mercado. Aquí se da una escena de angustia cuando se dice que “todo había sucedido muy rápido, con la fuerza de un mal viento nocturno (...) Al final, como si nunca se hubiera marchado, el pesado silencio había vuelto a instalarse sobre el pueblo” (p.106). Aquí también se da un hecho que tendrá mayor fuerza en el desenlace del cuento: “Pero las gentes permanecieron todavía largo rato, apretujadas, temerosas, detrás de sus ventanas, preguntándose si realmente había pasado algo o es que lo habían imaginado” (p.106). Esta duda entre lo que ocurre realmente y la imaginación es como un anticipo de lo que ocurrirá en una de las escenas finales del relato. El escenario que enmarca la escena final tiene una carga dramática muy densa; como todas las tardes, la madre y el narrador se dirigen a las calles del centro del pueblo

con la esperanza de saber algo del hermano ausente. La escena de ambos entrando al mercado cuando ya oscurecía en esa noche de fin de semana, enfrentándose a la gente que “iba llegando casi en oleadas y con su presencia bulliciosa copaba todos los rincones del mercado” es aún más sintomática cuando madre e hijo van en sentido contrario al de la muchedumbre. Podríamos decir que es como un descenso a los infiernos, como una de aquellas búsquedas que van más allá de la razón. En este apartado respecto a la inmersión espacial solo queremos llamar la atención sobre esa escena de ambos protagonistas en medio de un mercado que está cerrando y con la angustiosa sensación de desolación que puede provocar toda esa atmósfera que Ninapayta, con gran destreza técnica, ha alcanzado.

Otro aspecto fundamental relacionado a la inmersión espaciotemporal, es decir, al modo de transportar al lector al escenario, es el uso de la primera persona gramatical. El narrador testigo en primera persona ayuda a crear esa cercanía entre el lector y el escenario representado; el lector puede “ver” y “sentir” de primera fuente los espacios por donde transcurre la historia y tener acceso directo a las sensaciones de este joven narrador.

2. Tensión dramática al límite

Para el presente análisis nos centraremos en las dos primeras clases de suspense: el del “qué” y el del “cómo”. En “Mi hermano Alberto” la inmersión temporal también se da desde la partida. Al mencionarse la aparición de cadáveres en las afueras del pueblo se crea una situación en la que el lector se pregunta por la suerte de aquellas personas; a continuación la madre busca saber si esas noticias son ciertas; luego el narrador nos informa sobre la desaparición de su hermano y esta sugerencia va creando una atmósfera tensa. A partir de ello se pueden establecer una serie de interrogantes sobre su destino, que a la vez que se avanza el tiempo se hacen más angustiosas: ¿dónde está Alberto?, ¿su cuerpo es uno de los tantos que aparecen tirados en las afueras del pueblo?, ¿puedo cumplir su plan de irse del pueblo para vivir en un ambiente tranquilo? Todas estas preguntas quedan en el espacio de la indeterminación, las posibles soluciones no se encuentran en el mundo ficcional del cuento y no podemos encontrarlas fuera de él.

Decíamos que la intensidad del suspense es inversamente proporcional al número de posibilidades. En el plano del discurso del narrador el suspense está controlado por las estrategias del narrador para presentar la información. En “Mi hermano Alberto” la tensión se produce por el hecho de que la madre se pueda reencontrar con su hijo. También surge la pregunta de lo que sucederá con la madre si es que el hijo no aparece o si es encontrado muerto. A medida que avanza la narración, las posibilidades de que Alberto aparezca parecen ir decreciendo, entonces la tensión dramática aumenta.

La tensión dramática del relato se concentra en un solo día. Los datos ofrecidos por el narrador están muy bien dosificados para crear un relato lineal de búsqueda de

la verdad con analepsis⁶ que nos dan cuenta de hechos pasados para así seguir una progresión que tendrá su climax en un desenlace inesperado.

El cuento se inicia con las noticias de la aparición de cadáveres en una quebrada que fueron dadas el día anterior. A partir de este dato se desencadenan los ulteriores hechos que dividiremos en secuencias narrativas:

Secuencia 1. La madre sale de casa muy temprano a averiguar la veracidad de las noticias y el adolescente se queda solo con una sensación de desolación que lo acompañará durante todo el relato.

Analepsis 1: Los recuerdos del hermano en las noches que llegaba luego de reuniones con sus amigos y el de la noche de su desaparición en que se escucharon ruidos de vehículos y de disparos.

Secuencia 2. El regreso de la madre a casa solo para coger dinero y partir a la quebrada para reconocer los cadáveres. El adolescente la acompaña a la plaza donde nuevamente se queda solo.

Analepsis 2: El recuerdo del adolescente (cuatro días después de desaparecido Alberto) cuando él y su madre descendieron a un valle a reconocer ciertos cadáveres tirados.

Analepsis 3: El recuerdo de los atardeceres cuando el adolescente y su madre caminaban por los pasillos del mercado con la esperanza de saber algo del familiar desaparecido.

Secuencia 3. El adolescente retorna a casa en donde siente que definitivamente la tristeza y la desolación se han asentado en ese lugar.

Analepsis 4: Recuerdo de las palabras del hermano cuando le decía que algún día se irían del pueblo.

Secuencia 4. Al entrar a la habitación de Alberto, el narrador no pudo contenerse y llama a gritos a su hermano en una explosión de emociones contenidas.

Secuencia 5. Al atardecer, el adolescente se dirige al centro del pueblo en donde deambula hasta que se encuentra con su madre quien parece fuera de sí. Ambos entran al mercado y avanzando en sentido contrario a las oleadas de gentes dan vueltas durante horas, hasta que ambos “ven”, hacia el final de la noche, la aparición del familiar tan querido en un ambiguo final.

Ahora bien, la gradación en la dosificación de las informaciones va creando una tensión en la cual las posibilidades de respuestas positivas a la búsqueda de la madre van decreciendo. El efecto que podría producir el relato se da por esa disposición de los datos precisos para que la tensión narrativa no decaiga. Este cuento con textura

6 Relacionado con el flash-back, se entiende por este concepto todo movimiento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores al presente de la acción e incluso, en algunos casos, anteriores a su inicio. (Reis y Lopes, 2002, pp.20-21).

implícita y cero, obliga a que el lector pueda inferir la información indeterminada y “llenar” los huecos con su imaginación y así poder sumergirse más en el mundo ficcional que propone. El carácter incompleto de este mundo ficcional cumple a cabalidad su objetivo de plantear un efecto estético en el lector.

En el caso del suspense del “cómo”, un aspecto llamativo es que tanto el narrador como la madre no se pregunten por qué ha desaparecido Alberto. No existe una alusión explícita a que la desaparición del familiar tan querido se haya dado por un agente determinado. Creemos que es uno de los aciertos de Ninapayta, ya que esto hace que su cuento alcance universalidad al plantear que ciertas fuerzas externas indeterminadas han obrado en contra de la suerte de estos seres que han quedado desamparados y para los que ya nada será igual luego de esta experiencia. Por tanto, no importa saber el motivo de la desaparición y por ello la narración se concentra solo en la tensión dramática que provoca la angustiante búsqueda del familiar: solo importa encontrarlo ya sea vivo o muerto.

3. Personajes trágicos y universales

El dolor por la pérdida de un familiar querido —en este caso, el de un hijo y el de un hermano— es un tema universal. La atmósfera tensa del relato es propicia para esta historia trágica. Los personajes que aparecen en “Mi hermano Alberto” parecen moverse y no salir de un círculo en donde la angustia y la desolación son el sustrato de sus acciones y ensueños.

El narrador adolescente es un personaje en el cual el recuerdo del hermano es la compensación por su ausencia. Desde las primeras líneas aparece como un ser indefenso que trata de ocuparse en labores domésticas para alejar el recuerdo del hermano ausente: “Asustado, salí al patio y estuve haciendo lo que mamá me había indicado, para olvidarme de todo, de todos; pero a cada momento me venía el recuerdo de mi hermano” (p.105). También lo vemos temblando y negándose a proseguir cuando acompaña a su madre a reconocer los cuerpos tirados en un valle. Su dolor se muestra cuando en un estado extático grita a los rincones de la habitación el nombre de su hermano “con la desesperación del que entiende que está a punto de atrapar lo inasible” (p.110). Luego de esta sensación permanece temblando y se demora en “volver a ser consciente de mí y del nuevo momento” (p.111). Luego de esta experiencia se siente abrumado por el mal presentimiento.

La madre, tal vez uno de los personajes más dolientes de los mundos ficcionales de Jorge Ninapayta, es una mujer pobre que se gana la vida como lavandera en el pueblo. Las acciones que realiza tienen como objetivo encontrar a su hijo: ya sea en las afueras para reconocerlo entre los otros cadáveres o ya sea buscándolo, aferrándose a una esperanza, en medio de las gentes en las noches del centro del pueblo. La madre se nos presenta como un ser al que la tragedia acecha: “fue avanzando desesperada, todo su cuerpo en tensión y como a punto de desmoronarse en el instante en que se topa con la desgracia” (p.107), con “la tristeza profundamente arraigada en su ros-

tro” (p.108). Estos rasgos trágicos del personaje tienen un alto potencial para poder provocar *cuasiemociones* (en la terminología de Ryan) en un lector promedio. Emociones y sensaciones como la angustia, la desesperanza, la resignación, el dolor por la tragedia ajena, etc. Todo esto dentro de los límites de una ficción literaria que nos acerca a los abismos de un dolor humano tan universal, pero que a la vez nos produce cierta fruición, un placer estético mientras estamos sumergidos en esos mundos ficcionales que nos han atrapado y que por unos minutos nos han arrancado de la vida real.

La presentación de personajes sufrientes a los que fuerzas desconocidas han golpeado en lo más querido nos hace reflexionar sobre el dolor que puedan padecer. Estos personajes pobres en un ambiente rural que parece que tienen como único patrimonio la fuerza que los une. En esta familia, el hermano mayor aparecería como la imagen de protección, de alguien que los podía sacar de ese lugar para llevarlos a un ambiente tranquilo. Y es justamente esa persona quien les es arrancada de su tranquilidad.

“Mi hermano Alberto” es un cuento que nos sugiere atmósferas de angustia que envuelven a personajes que viven al límite de su resistencia mental en esa afanosa búsqueda del familiar querido. Justamente, una de los grandes aciertos de Ninapayta es sorprender con un desenlace, además de inesperado, de una ambigüedad inquietante. Centrándonos en las escenas finales en donde “aparece” la figura de Alberto, el lector se pregunta si estamos ante una aparición sobrenatural que lleva a plantear un relato fantástico o ante unos estados alterados de la conciencia que llevaría a leer la narración como un relato realista con marcados rasgos psicológicos.

Conclusiones

En esta primera publicación Jorge Ninapayta ha conseguido un cuento redondo, un relato magistral que aborda cuestiones esenciales de la condición humana. Nuestra lectura no pretende, ni mucho menos, agotar la riqueza interpretativa de un texto de una ambigüedad tan llena de significados. La maestría de Ninapayta para sugerir más que mostrar con una sabia disposición de recursos narrativos y con una economía del lenguaje alcanza uno de sus más altos picos en “Mi hermano Alberto”, el primero de sus cuentos publicado. Relatos posteriores refrendaron la calidad literaria de este eximio maestro de la narrativa, cuentos como “García Márquez y yo”, “Las cartas” o “Muñequita linda” merecen figurar en la primera línea de la narrativa peruana y aun hispanoamericana.

En última instancia, nuestra intención es iniciar una serie de acercamientos a la obra literaria de un escritor que la crítica debe tomar muy en consideración en el panorama de la última literatura peruana.

Referencias

Primaria

- Ninapayta, Jorge. (2000). *Muñequita linda*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- (1988). Mi hermano Alberto. En Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (comp.). *Siete cuentos para Borges. I Concurso Literario de Cuento "Jorge Luis Borges 1987"*. (pp.5-14). Lima: UNMSM. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- (1988). Mi hermano Alberto. *Fin de siglo*. (3), 27-33.
- (1997). Mi hermano Alberto. En Juan Antonio Bravo (comp.). *Últimos y recientes narradores nacidos entre 1950-1965*. (pp.212-221). Lima: Banco Central de Reserva.

Secundaria

- Cox, Mark. (2008). Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo), *Revista de crítica literaria latinoamericana*. (68), 227-268.
- González Vigil, Ricardo. (2001). Jorge Ninapayta. En *El Cuento Peruano 1990-2000*. (pp.632-633). Lima: Petróleos del Perú.
- Martos, Marcos. (2000). Gemas literarias. Muñequita linda, *Debate*, (11), 72-73.
- Menton, Seymour. (2001). Munequita linda. Book review, *World Literature Today*, Oklahoma: University of Oklahoma, Vol. 75, (1), 178-179.
- Niño de Guzmán, Guillermo (comp.) (1987). *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Ruiz Ayala, Iván (2003). Perú: La década de la barbarie. Pesimismo y acrimonia en los cuentos de Jorge Ninapayta, *Georgia College* (?), 159-177. Recuperado de: www.ajlas.org/v2006/pdf

Complementaria

- Dolezel, Lubomír. Heterocósmica. (1999). *Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros.
- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina. (2002). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- Ryan, Marie-Laure. (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- Sábato, Ernesto. (2006). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Schaeffer, J.-M. (2002) *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo.

De espíritu clásico, fálica o ambivalente: la fémina vargasllosiana de los años 80

Teresa Adelaida Aurora Tuesta Figueroa
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
teresa_tuesta@hotmail.com

Resumen

Con la publicación de *La Señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* y *La Chunga*, primeras obras de teatro de Mario Vargas Llosa, los personajes femeninos del autor, que habían quedado relegados a un rol secundario en su narrativa, protagonizan la acción. De espíritu clásico, fálica o gobernada por su esencia, la fémina *vargasllosiana* revela el retrato crítico a los estamentos patriarcales en la literatura del autor.

Palabras clave: Vargas Llosa; teatro; década del 80; personaje femenino.

Abstract: Along with the publication of *La Señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* and *La Chunga*, Mario Vargas Llosa's first plays, the female characters of the author, who had been moved to a secondary role in their narrative are the protagonists of the action. Classical, phallic, or governed by its essence, the *vargasllosian* women reveals a critical portrait of the patriarchal estates in the author's literature.

Keywords: Vargas Llosa, theater, eighth decade of the twentieth century, female character.

“... las mujeres siguen siendo una interrogante”¹

Se ha señalado que las féminas en la obra narrativa de Vargas Llosa “pertenecen a un segundo orden [...] son apenas pincelazos a gruesa tinta”;² que representan estereotipos de un orden patriarcal, en el que tienen el solo anhelo de contraer matrimonio,³ por lo que asumen una conducta servil y dócil, de “mujer sometida al ideal de la sociedad patriarcal, la perfecta casada”.⁴ Las féminas son “un grupo de víctimas [...] objetos sexuales [...] tristes juguetes de fantasías [...] seres marginales de la sociedad, enemigas derrotadas sin compasión”,⁵ quienes, a pesar de su erotismo, usualmente cumplen el rol de madre.⁶ Ya que son los personajes masculinos quienes “hacen” la historia, a los femeninos los caracteriza su “pasividad e inmovilidad”; la fémina es “primitiva, timorata, ignorante, [...] poseída por un miedo constante al hombre y su apetito sexual”.⁷ Además, no evoluciona: “la mayoría de los personajes femeninos son figuras planas, que funcionan como estelas, o signos, de lo imaginario”.⁸ Al servicio del varón o vinculados exclusivamente a él, adoptan un papel secundario y se convierten en “motores”⁹ debido a su “falta de hondura y matiz psicológico”.¹⁰ Sin embargo, algunos autores han advertido de su “presencia singular: no son las protagonistas de las historias, pero participan siempre de una manera estratégica”,¹¹ dueñas de una “dignidad” de “bondad ciega, invencible”.¹²

1 Rodríguez, Beatriz. *La femineidad y sus metáforas. Sirenas y Amazonas*. Buenos Aires, 2005, p.135.

2 Martín, José Luis. “Temática y expresión en *Los Jefes* de Mario Vargas Llosa”, Madrid, 1971, p.394.

3 “La tasa de cambio por esta negación de sí misma equivale a todos los servicios que una mujer con su cuerpo y ser social puede brindarle a ese hombre dentro y fuera del ámbito del hogar”. Castro-Klarén, Sara. *Mario Vargas Llosa. Análisis introductorio*. Lima, 1988, p.49.

4 Forgues analiza al personaje de Tehámana, amante de Gauguin. Forgues, Roland. *Mario Vargas Llosa, ética y creación*. Lima, 2009, pp.230-231.

5 El autor analiza *Conversación en la Catedral*. Bendezú, Edmundo. “El realismo: Mario Vargas Llosa”, Lima, 2001, p.178.

6 Analiza *Elogio a la Madrastra y Los Cuadernos de Don Rigoberto*. Ubilluz, Juan Carlos. “Mario Vargas Llosa: Erotismo y globalización”, Lima, 2006, p.1966.

7 Hace un análisis de *La Casa Verde*. García Pinto, Magdalena. “La estructura de lo erótico en dos novelas de Mario Vargas Llosa y José Donoso”, Budapest, 1981, pp.499, 506.

8 Cuervo, Julia. “Jurema, la mujer y sus símbolos en *La Guerra del Fin del Mundo*”, Pittsburgh, 1994, p.165.

9 La investigación de la autora alcanza e incluye todas las novelas del autor hasta *Pantaleón y las Visitadoras*. Boldori De Baldussi, Rosa. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Buenos Aires, 1974, p.37.

10 *Ibíd.*, p.36.

11 Batalla, Carlos. “En busca de la utopía”, en *Entrevistas escogidas a Mario Vargas Llosa*. Lima, 2010. (2003), p.324.

12 Loayza, Luis. “Los personajes de *La Casa Verde*” en *Ensayos*. Lima, 2010, p.212.

En *La Señorita de Tacna, Kathie y el hipopótamo* y *La Chunga*, obra teatral iniciática de Vargas Llosa, los personajes no se sumergen en estereotipos, son más bien complejos, de pinceladas conductuales diversas; de esta manera, el discurso de lo femenino permite al autor retratar la violencia del orden patriarcal. Este es un ser complejo, abnegado y angelical, pero a la vez malvado y pasional, lo que advierte un ser femenino que pretende alejarse de los límites de los estereotipos establecidos por el mundo simbólico.

Los personajes femeninos del *corpus* son ya conocidos en la obra del autor.¹³ Oviedo llama a los personajes que pasan de una obra a otra “personajes transeúntes”.¹⁴ Vargas Llosa aduce (como lo señala también Kristal¹⁵) que es su “tentación balzaciana”,¹⁶ esa vocación totalizante y expansiva de la ficción. Esta migración de sus personajes los hace considerarlos “bicéfalos”, es decir, tienen esa capacidad de existir en sí mismos y de ser otros, según el lugar en el que se encuentren: “La intención era mostrar los aspectos contradictorios de una misma persona”.¹⁷ Los personajes de más conmovedora creación son aquellos que consiguen permanecer con vida ante las adversidades: “aquellos que en un mundo donde todo conspira para hacer fracasar la empresa humana, consiguen vivir, es decir adaptarse”.¹⁸

Lo femenino en el corpus: sistematización

Tres grupos reúnen a los personajes femeninos del *corpus* según sus características comunes: la mujer de espíritu clásico, la fálica y la ambigua. Como toda sistematización de esta índole, esta no es rígida, es decir que encontraremos personajes que aparecen en más de una de las categorías.

Bajo el nombre de *El espíritu clásico*, reunimos aquellos moldes que prevalecen en el orden patriarcal creado por el autor y que corresponden a características reconocidas como estructuras de género en la historia del desarrollo de las sociedades. El acápite “el ideal amoroso” analizará cómo la mujer sublima abstracciones; luego, el

13 Mamaé aparece en *El pez en el agua*; Ana, en *Conversación en la Catedral*; la Chunga, en *La Casa Verde* y en *¿Quién mató a Palomino Molero?*; por último, Meche es personaje también en *Lituma en los Andes*.

14 Oviedo, José Miguel. “Mario Vargas Llosa: Maestro de las Voces”, Hannover, 1985, p.162.

15 Kristal tiene acceso a los cuadernos de notas de Mario Vargas Llosa que se hallan en la Universidad de Princeton, los que, anteriores a las novelas, le permiten al investigador conocer el origen de los personajes. Estas historias cortas son: “La aventura”, historia de Lituma, “Jum, alcalde de Urakusa”, la historia del cacique; “Los Mangaches”, una historia piurana de unos amigos en un bar; y “Taito”, una versión primitiva de la historia de Fushía” [La traducción es nuestra]. Kristal, Efraín. *Temptation of the world. The novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville, 1998, p.45.

16 Oviedo, José Miguel. Op. cit. 1985, p.162.

17 Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires, 1968, p.458.

18 Carnero Roqué, et al. “Vargas Llosa y su maldita pasión” (1972). En *Entrevistas escogidas...* Lima, 2010, p.100.

apartado titulado “mujer realizada”, la consagración femenina en el anhelado rol de esposa y madre; por último, el llamado “mujer objeto” reunirá a las fémimas víctimas de cosificación.

Los personajes femeninos del *corpus* cuyo comportamiento se caracteriza por sublimar el amor y a aquellos que lo representan son parte de “el ideal amoroso”. Usualmente no es el esposo o pareja formal de la mujer, la relación idealizada es aquella en la que no hay vínculo formal, la imposible de concretar. Persisten en la mente de los personajes debido a la negación de las fémimas de hacer frente a la realidad: los valores que han aprendido desde niñas no son reales, pues no contemplan la rutina, el desengaño o la violencia. La joven Mamaé justifica sus ideas respecto al amor debido al entorno en el que vive: “En esa época era así. Una estaba enamorada y leía versos. Así era entre las señoritas y los caballeros”.¹⁹ Su conducta refleja la conducta de sus heroínas, verbigracia, reconoce en los preparativos de su frustrada boda similitudes con los de Emma Bovary:²⁰ “[la torta] ¿De tres pisos? ¿Cómo en la novelita de Gustavo Flaubert?”;²¹ o cuando al intentar separarse de Carmen, afirma que se dedicará a vender dulces y a hacer bordados “como en una novelita de Xavier de Montepin”.²²

Desengañada por la infidelidad de Joaquín, Elvira destina su amor y admiración a Pedro, el esposo de su prima Carmen.²³ Debido a que cree que es el hombre ideal, Mamaé oculta a Belisario aquello que pueda arruinar esa perfección: la infidelidad de

19 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Madrid, 2005 (1981-1983), p.69.

20 Conocida es la relación del escritor con Emma Bovary, la “relación más claramente pasional”, pues el personaje resume “la capacidad de fabricar ilusiones y la loca voluntad de realizarlas”. Vargas Llosa. *La Orgía Perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona, 1975, pp.16, 43. En entrevista, Vargas Llosa señala que también son sus personajes femeninos favoritos la Maga de Rayuela y Beatriz, de la novela homónima de Balzac. Reynaldo Trinidad, Leoncio. “Quiero volver a Cuba” (1971). En *Entrevistas escogidas*. Lima, 2010, p.80. Es interesante encontrar una serie de similitudes de los personajes con los de esta novela, que creemos, inspiraron al autor para los hechos de *LSDT*. Por citar algunos ejemplos, cuando se describe a Felicidad des Touches, se dice que es una joven rebelde, desinteresada de los roles que le impone la sociedad: “Negábase su espíritu superior a esa abdicación con que la mujer casada inicia su vida [...] solo aversión le inspiraban lo desvelos de la maternidad”, o cuando hablan de la diferencia de edad entre Beatriz y su amante comentan: “las semiviejas, a las cuales se dirigen los jóvenes, saben amar mucho mejor que las jovencitas”; y acerca de la devoción de Felicidad por Calixto: “¡No me ames, Calixto, pero yo te amaré como ninguna mujer sería capaz de amar!”, o cuando la vizcondesa espeta acerca de la maternidad: “Entonces son ustedes dignas de lástima, ya que no conocen la dicha más grande que existe para nosotras”; además tomemos en cuenta la similitud entre la carta de amor que lee la madre de Calixto, la que “espantó a la baronesa”, con la carta que lee Elvira y que la condena. La baronesa, al igual que Amelia, vive a través de su hijo. Balzac, Honoré de. *Obras Completas*. Tomo III. Madrid, 2003, pp.181, 208, 219, 225, 238.

21 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.54.

22 *Ibid.*, p.93

23 Belisario nos advierte ello: “Por eso aparecías siempre en los cuentos de la Mamaé. Tú eras el prototipo de esos especímenes que ella adoraba, esos seres remotos y magníficos como los unicornios y los centauros: los caballeros”. *Ibid.*, p.45.

Pedro y la incontrolable pasión sexual por él. Estos hechos, relacionados a lo físico y por ello lejanos a lo idílico pueden “ensuciar” la imagen de Pedro.²⁴ Minimiza la infidelidad del caballero (“ese pecadito”²⁵). Similar caso es el de Meche, quien, a pesar de la violencia de Josefino, lo reverencia: “Me da gusto hacer todo lo que me pide. Eso es para mí el amor”.²⁶ La muchacha justifica sus actos y soporta sus maltratos, en nombre de esa sublimación. Debido al fracaso en su matrimonio con Juan, la otra Kathie ensalza a su amor de juventud, Víctor, quien es la representación del héroe romántico: “un joven lánguido y apasionado”,²⁷ luego traslada sus sentimientos a Santiago, a quien admira por su supuesta febril existencia intelectual.

Los personajes femeninos que asumen los roles que le impone la sociedad como fin, ser esposa y madre, forman parte de la categoría denominada “Mujer realizada”. La mujer casada debe guardar fidelidad y respeto al esposo, al que debe acompañar en la crisis (moral o económica) que conlleve su matrimonio. Como madre, debe de ser preocupada y juiciosa; su prioridad es el cuidado y la educación de sus hijos. No debe cuestionar lo que suceda, debe aceptar los hechos que, en el transcurso de la vida, estos roles exijan. En *LSDT*, las jóvenes Elvira y Carmen han destinado su vida a soñar con su futuro: mujeres casadas dedicadas al cuidado del hogar y al cultivo de normas cercanas a la moral religiosa,²⁸ así como a mantener el cuidado de su belleza a la par de la estricta crianza de los hijos.²⁹ Es por ello que Carmen se escandaliza cuando Elvira desiste de casarse,³⁰ ya que la mujer que no contrae matrimonio o no tiene hijos se condena: “es lo más terrible que le puede pasar a una muchacha [...] ¿No dices tú misma que la tía Hilaria da escalofríos por su soledad? Sin marido, sin hogar, sin hijos, medio loca. ¿Quieres ser como ella, llegar a vieja como un alma en pena?”³¹

24 Beauvoir señala: “Las mujeres ven el amor físico un envilecimiento que no podrían conciliar con sentimientos de estimación y afecto [...] este envilecimiento puede ser abolido por la estima, la ternura y la admiración hacia el hombre”. BEAUVOIR, Simone de. *El Segundo Sexo*. Buenos Aires, 1999, p.643.

25 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.95.

26 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga. El loco de los Balcones. Ojos bonitos, cuadros feos*. Madrid, 2005 (1986), p.50.

27 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.159.

28 Belisario recuerda los deseos juveniles de Mamaé y Carmen: “Las casas de las dos iban a ser tan ordenadas y tan limpias como la del cónsul inglés. Las sirvientas de las dos iban a estar siempre impecables, con sus mandiles y tocas con mucho almidón, y la abuelita y la Mamaé las iban a mandar al catecismo y las iban a hacer rezar el rosario con la familia”. Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.56.

29 “Y ambas se iban a conservar siempre bellas, para que sus maridos siguieran enamorados de las dos y no las engañaran. E iban a educar bien machitos a sus hijos y bien mujercitas a sus hijas. La abuela tendría cuatro, la Mamaé seis, ocho...”. Ídem.

30 ¿No te gusta el matrimonio? A mí no puedes engañarme, Elvirita. Es la ambición de todas las muchachas y también la tuya. Hemos crecido soñando con el día que formaríamos nuestros propios hogares, adivinando las caras que tendrían nuestros maridos, escogiendo nombres para nuestros hijos. *Ibíd.*, p.55.

31 *Ibíd.*, p.57

Lituma sabe que el matrimonio significa, para la mujer, la posibilidad de realizarse, de alcanzar una posición en la sociedad;³² por ello, para convencer a Meche de huir con él, decide hacerle una propuesta que la persuade: “Cásate conmigo, Mechita. Vámonos de Piura. Empecemos una nueva vida [...] Casémonos y verás que distinto voy a ser, Mechita. Trabajaré mucho, en cualquier cosa. Nunca te faltará nada”.³³ La mujer que no se casa no solo se convierte en una paria social, sino que pierde el ansiado estatus.³⁴ Es deber de la mujer casada cumplir la voluntad del esposo. Ana, por ejemplo, sacrifica sus aficiones y predilecciones para complacer los pedidos de Santiago,³⁵ mientras que Kathie se contentará con ser la acompañante de su esposo banquero. La mujer debe obedecer los designios del marido, aunque estos no contemplen más que su personal satisfacción. Otro de los aspectos de este apartado es el relacionado al rol de madre.³⁶ Meche, a pesar de las condiciones adversas, no duda en hacer frente a su supuesto embarazo, el que asume sin cuestionamientos (“claro que quiero”³⁷); en tanto que Amelia se sacrifica por su hijo, Belisario. Beauvoir ha denominado a la vida de la madre por y para los hijos “devoción masoquista”³⁸ y Friedlan “deshumanización”.³⁹

32 Acerca del matrimonio Beauvoir dice que “[...] permite a la mujer acceder a su dignidad social íntegra y realizarse sexualmente como amante y como madre”. Op. cit., p.270.

33 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.80

34 Beauvoir, en el capítulo titulado “La mujer casada”, señala: “El destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer es el matrimonio [...] La soltera se define con respecto al matrimonio [...] La libertad de la joven ha sido siempre muy restringida, y el celibato [...] la rebaja a la condición de parásito y de paria; el matrimonio es su único medio de vida y la exclusiva justificación de su existencia”. Op. cit., pp.373-374.

35 “¿No dejé mi trabajo, en la boutique? ¿No me puse a estudiar sociología, como me aconsejaste, en vez de decoración, que era lo que a mí me gustaba?”. Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.185.

36 Respecto a ello, Callirgos y Rodríguez señalan que la maternidad afianza lo femenino: “La maternidad... termina siendo un importante evento de afirmación de la identidad femenina”. Callirgos, Juan Carlos. *Sobre héroes y batallas...*, Lima, 1998 (1996), pp.73-74. Y Rodríguez “[...] en la santidad de esta labor la mujer podrá conferir un sentido a su vida, hallar la máxima realización: su identidad”. Rodríguez, Beatriz. *La femineidad y sus metáforas...*, Buenos Aires, 2005, p.71. No podemos dejar de mencionar que el orden patriarcal se guía la maternidad de las fémimas en la búsqueda de garantizar la “reproducción biológica de la nación”. Yuval Davis, Nira. *Género y nación*. Lima, (1997) 2004, p.51.

37 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.100.

38 “[...] algunas madres, para compensar el vacío de su corazón y castigarse por una hostilidad que no quieren confesarse, se hacen esclavas de su proge; cultivan indefinidamente una ansiedad morbosa, no soportan que el hijo se aleje de ellas; renuncian a todo placer, a toda vida personal, lo cual les permite adoptar una actitud de víctimas; y de estos sacrificios extraen el derecho a negar al hijo toda independencia; esta renuncia se concilia fácilmente con una voluntad tiránica de dominación”. Beauvoir, Simone de. Op. cit., p.501.

39 “La madre, decide “Vivir la vida de otro” consiste en una negación y represión sistemática de la propia personalidad y en la tentativa de sustituirla por la personalidad de otro [...] la manera más frecuente [...] consiste en depender de una manera absoluta y total de otra persona, lo que a

Por último, la llamada “Mujer objeto” es aquella utilizada para la exposición y el placer sexual. Las mujeres bajo estas características prevalecen en cuanto el hombre deba satisfacer sus deseos.⁴⁰ Su apariencia se destina a agradar, por ello, algunas de las féminas visten a la moda y se llenan de afeites, pues complacer es el fin último (Meche se pregunta: “¿Acaso no es eso ser una mujer?”⁴¹). La joven Elvira, verbigracia, cuida de su imagen: “El pelo retinto, la piel de porcelana. Las manos bien cuidadas, los pies pequeños. Una muñequita, sí”;⁴² también Adele destina tiempo a estos avatares, contemplados por Santiago: “tu pelo, tu nariz, tus ojos, todo lo tuyo me gusta”.⁴³ No solo se trata de mantenerse hermosa y seductora, sino de satisfacer eternamente a quien la elija: “Él no se va a cansar nunca de mí. Yo sabré tenerlo siempre contento”.⁴⁴ Butler se pregunta si la mujer se hunde en un juego de apariencias, la mascarada, con el fin de subsistir en el orden patriarcal. Para evitar la violencia de un contexto adverso asume conductas bajo una careta: se maquilla y juega a seducir.⁴⁵

Cosificada, la mujer pasará a ser un mero objeto, una pertenencia.⁴⁶ La Señora Carlota cede ante las promesas de Joaquín, es su “soldadera”; la India de Camaná no es más que una “cosa”, un “animalito” para Pedro; Adele es el objeto de admiración de Santiago, una “gatita de Angora” que cede ante sus exigencias; la turista alemana siente desfallecer cuando camina en minifalda por las calles de El Cairo; Meche es la “prenda” a quien Josefino cambia por dinero para seguir en el juego de los dados. Lejos de reconocer el perjuicio a la fémina, la sociedad (incluso sus congéneres) la

menudo suele ser confundible con el amor”. Friedlan, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid, 1974, p.379.

40 “La mujer representa generalmente el papel de esa bola de cristal que consultan las pitonisas: cualquier otra serviría igualmente para lo mismo”. Beauvoir, Simone de. Op. cit., p. 452. Bourdieu señala que “La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser es un ser percibido, tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica. Existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles. Se espera de ellas que sean “femeninas”, es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir difuminadas. Y la supuesta “feminidad” solo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas, reales o supuestas, especialmente en materia de incremento del ego. Consecuentemente, la relación de dependencia respecto a los demás (y no únicamente respecto a los hombres) tiende a convertirse en constitutiva de su ser [...]”. Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, 2000, p.50.

41 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.49).

42 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.46.

43 *Ibíd.*, p. 183.

44 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.50.

45 Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, 2007, p.121.

46 Bourdieu advierte que en algunas sociedades la mujer se ha convertido en un objeto de intercambio, un bien que otorga poder y reconocimiento social al hombre: “las mujeres son negadas en cuanto que sujetos del intercambio y de la alianza que se establecen a través de ellas, reduciéndolas sin embargo al estado de objetos o, mejor aún, de instrumentos simbólicos de la política masculina”. Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, 2000, p.34.

condena, pues la culpa de tentar a los hombres: será la “mujer mala”, “el demonio”, “una perversa”, “el diablo con faldas”, entre otros.

Callirgos afirma que el ser humano define su sexualidad en base a las relaciones que establece en su etapa de desarrollo físico y psicológico. Así, la ausencia de uno de los padres, podría quebrar la identidad del niño: “La identidad femenina es el resultado de un proceso continuo, se construye a partir –no en contra– de la identificación primaria con la madre”.⁴⁷ Es lo que Butler señala como “melancolía”: la ruptura del vínculo que desencadena un trauma de pérdida y posterior búsqueda.⁴⁸ La mujer asume diversas “máscaras” para sobrevivir, en este caso “[...] la mujer enmascarada anhela tener masculinidad para tomar parte en el discurso público con y como los hombres”.⁴⁹ Varios autores asumen que empoderar a una mujer no es más que añadirle rasgos de virilidad.⁵⁰ Nuestro apartado de *la mujer fálica*⁵¹ no solo reúne a personajes que hayan carecido de esta imagen materna⁵² y que por ende, hayan adoptado las características de conducta del género llamado opuesto; incluimos también a todas aquellas cuyo comportamiento está en oposición a los moldes establecidos en el orden patriarcal. Es posible reconocer entre ellas tres variantes: Mujeres que crean un universo hegemónico personal (toman decisiones, se movilizan frente a lo adverso, logran autonomía); fémicas en las que se reconoce rasgos de lo masculino (Deciden gozar de cierto poder sobre el otro, evitan los sentimientos) y personajes que alzan la voz para despotricar acerca del molde de conducta que se les ha impuesto (el esquema de esposa y madre feliz).

La renuncia de Elvira al matrimonio la inscribe dentro del primer apartado. Considerarla como personaje fálica se debe a que en un orden en que la mujer depende de la figura varonil (padre, hermano, esposo) para el rumbo de su vida, es Elvira quien decide: aunque se condena a vivir en soledad, su orgullo la ayuda a enfrentar lo adverso; caso similar es el de Meche, quien pese a su conducta, al final

47 Callirgos, Juan Carlos. Op. cit., p.69.

48 Butler, Judith. Op. cit., p.125.

49 *Ibid.*, p.129.

50 Foucault afirma: “una mujer, para poder ser temperante, debe establecer respecto a sí misma una relación de superioridad y de dominación que en sí misma es de tipo viril”. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. México, 1998, p.81.

51 El término forma parte de la metáfora de la Amazona que usa Rodríguez en su investigación, En su texto, la autora desarrolla dos imágenes de la representación de la mujer: la Sirena, la fémica condenada por un orden simbólico que la repele y que la considera inferior, diabólica, y la Amazona, la mujer que lucha por hacerse de un lugar en lo establecido, que se enfrenta a los estereotipos: “serían la imagen de la mujer fálica [...] mujeres que sin ser necesariamente “guerreras”, resultan “viriles” y fuertes; o bien asumen funciones normalmente reservadas a los hombres prescindiendo de estos”. Rodríguez, Beatriz. Op. cit., pp.89-91.

52 La Chunga, según los hechos de *La Casa Verde*, es hija de Anselmo y Antonia, esta última muere en el momento del parto. En la obra que analizamos, solo Josefino revelará el origen de la dueña del bar: “¿Tú crees que no sé quién eres? ¿Tú crees que todo Piura no sabe que naciste en la Casa Verde, carajo?”. Vargas Llosa, Mario. *La Chunga*... Op. cit., p.115.

desaparece, “rompe con el sistema”⁵³ al huir del terrible futuro al lado de Josefino. Otro de los personajes que logra autonomía es la Chunga. La mujer es dueña de un bar, no depende ni económica ni moralmente de un hombre, ha logrado, por sí sola, obtener el dinero suficiente para subsistir; sin embargo, ello no implica su aceptación en el medio social,⁵⁴ pues para poder desempeñarse en esta labor, ha tenido que abandonar todo rastro de lo femenino en sí.⁵⁵ La Chunga no cuida de su belleza física ni guarda atención a su vestimenta. No gusta de agradar, no sonrío: “No me interesa gustarles a los hombres”.⁵⁶ La necesidad de subsistencia en un mundo adverso, justifica sus opciones: “Parece decidida a vivir siempre sola, dedicada en cuerpo y alma a su negocio”,⁵⁷ dicen las didascalias; “es una mujer que se ha acorazado con una personalidad que le permite sobrevivir en un mundo de machos”,⁵⁸ acota el propio autor.

En cuanto a los personajes en los que se reconocen rasgos de lo masculino, el primero digno de mención es Kathie, cuando, al revelar su supuesta infidelidad, disfruta ver la desesperación de su esposo: “Debo ser un monstruo, quizá. Porque no me das pena ni compasión”.⁵⁹ No contenta con ello deslinda la posibilidad de una falsa paternidad: “Alejandra es tuya, sin la menor duda. De Johnnycito no estoy segura”.⁶⁰ La infidelidad y las especulaciones acerca de la paternidad, le posibilitan doblegar a su esposo. Conciencia nefasta, Ana martiriza a Santiago recordándole sus errores y su inconsecuencia: “¡Qué papelón, Mark Griffin! Abandonar a tu mujer, tus hijas, escaparte con una Lolita, convertirte en el hazmerreír de la universidad. ¿Y para qué? Para que la vampiresa te largara al poquito tiempo y vinieras a pedirme perdón como un perro sarnoso”.⁶¹ Cuando conoce a Meche, la Chunga,

53 García, Mara L. “Mario Vargas Llosa habla sobre su teatro” en *Latin American Theatre Review*, Año 40, 2 (Spring 2006), p.131.

54 Recordemos, como señala Rodríguez, que la mujer trabajadora sólo alcanza respeto cuando se desempeña como enfermera (aunque esté relegada por el médico) y maestra, aunque este no era considerado como un “auténtico trabajo”, ya que se le consideraba una “segunda mamá”. La mujer, a pesar de sus constantes esfuerzos de independizarse económica e intelectualmente, nunca pudo dejar de ser “una sombra detrás del poder”. Rodríguez, Beatriz. Op. cit., p. 111..

55 Dice Lipovetsky: “La belleza, el sex-appeal, el maquillaje se perciben con frecuencia como poco compatibles con la autoridad, la competencia o las actividades de liderazgo”. Lipovetsky, Gilles. *La Tercera Mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona, 1999, pp.169-170.

56 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p. 49.

57 *Ibid.*, p.22.

58 García, Mara L, Op. cit., p.131.

59 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p. 242.

60 *Ibid.*, pp. 241-242.

61 *Ibid.*, p. 217.

cual poderoso marimacho,⁶² ostenta: primero la reconoce sumisa,⁶³ luego intenta seducirla y por último la manipula para conseguir sus fines. Otro de los rasgos interesantes es que a la dueña del bar parece no importarle la opinión de los demás: “Me importa un comino que la gente diga de mí lo que quiera”.⁶⁴ Sus acciones son calculadas y meditadas, evitando emociones y sentimientos. En la supuesta despedida de Meche, la mujer se niega a aceptar una nueva visita de la joven, pues piensa que ello la debilitaría: “Ya te lo he dicho. No puedo distraerme. Perdería la guerra”.⁶⁵

Las fémimas alzan la voz para despotricar acerca del molde de conducta que el orden patriarcal les impone como esposa abnegada y madre feliz, verbigracia, cuando la señora Carlota prefiere perder su familia antes del amor del oficial chileno, cuya pasión es superior a todo ello: “Cuando Joaquín me tiene en sus brazos, y me estruja, y me somete a sus caprichos, nada más existe en el mundo: ni marido, ni hijos, ni reputación”.⁶⁶ Kathie se cuestiona: “¿Es esto el matrimonio? ¿Es esto la maternidad?”,⁶⁷ tanto su matrimonio con Juan, a pesar de ser una dama dedicada a actividades sociales, como su rol de madre, la aburren. También Ana se rebela, pues las consecuencias han sido ingratas: “¿Qué gané con darte gusto? Dejar de gustarte, eso es lo que gané”.⁶⁸ La Chunga critica del rol materno: “No creo que valga la pena traer más gente a este mundo. ¿Para qué quieres un hijo?”,⁶⁹ ello le repulsa: “Si hubiera sabido que podías estar encinta, no te habría hecho el amor”.⁷⁰ Rodríguez afirma que el amor maternal no es natural ni universal, que obliga a la mujer a mantenerse bajo un esquema en el que simula tener “paciencia y devoción”. Si esta no asume el rol se le considera una “inepta” pues se acepta que el rol es “inherente” a ella.⁷¹

62 Respecto al término “Marimacho”, Cecilia Rivera advierte: “Se dice de la niña o muchacha que se comporta como hombre, que adopta el comportamiento y los ademanes de un varón, que es valiente o prepotente como él y que por tanto está en compañía de muchachos de igual a igual”. Rivera, Cecilia. *María Marimacha. Los caminos de la identidad femenina*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 1993, p. 90. Baldestorn afirma acerca de personajes con estas características: “Su conducta no corresponde a estos estereotipos de la feminidad sino que es lo que en inglés se llama *tomboy*, la versión joven de la futura marimacha (*butch*) [...] una mujer marcada por una fuerte tendencia a la masculinidad”. Baldestorn, Daniel. “El narrador dislocado y desplumado: los deseos de Riobaldo en *Grande Sertao: Veredas*”, en *El deseo, enorme cicatriz luminosa: Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario, 2004, p. 87.

63 Le menciona a Josefino “¿Por qué no querías traerla?” Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p. 34.

64 *Ibíd.*, p. 48.

65 *Ibíd.*, p. 118.

66 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p. 49.

67 *Ibíd.*, p.178.

68 *Ibíd.*, p.181.

69 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.100.

70 *Ibíd.*, p. 105

71 Rodríguez, Beatriz. Op. cit., p.71.

La *mujer gobernada por su esencia* muestra cierto grado de ambigüedad en su conducta.⁷² Critica el maltrato que recibe, pero lo cree parte usual de toda relación; se horroriza ante la posibilidad de prostituirse, pero gusta de exhibirse y sentirse deseada; despótica del orden establecido y los parámetros signados para la mujer, pero parece anhelar, secretamente, ser parte de ello. La situación de la mujer en el *corpus* parece un sino de eterno retorno. El personaje de este apartado es aquel al que dobla el orden patriarcal, pero quien, a la vez, disfruta de asumir el rol que se le impone. Más que una mujer inconsecuente, es una mujer que acepta esta bipolaridad.

Cuando Josefino decide ordenar a Meche enseñarle las piernas a la Chunga y a Los Inconquistables, se crea un doble discurso: Meche parece avergonzarse (“Josefino, qué cosas se te ocurren” o “Qué caprichoso y qué mandón eres Josefino”); pero luego el texto secundario advierte lo contrario ((“*Simulando más embarazo del que siente*” o “*Haciéndose la molesta, pero sobre todo, atraída por el juego*”⁷³): su discurso rechaza las exigencias del Inconquistable, mas sus actos advierten la satisfacción de la joven que goza de sentirse admirada. La Chunga ha abandonado todo rasgo de feminidad,⁷⁴ sin embargo, en el imaginario encuentro con Meche, se advierte en este juego de la memoria, los reales deseos de la dueña del bar. Si ambos discursos (los de Meche y la Chunga) le pertenecen al mismo personaje (La Chunga), observamos que la regenta del bar es capaz de enamorarse, de tener esperanza,⁷⁵ de reconocer emociones que usualmente oculta.⁷⁶ A través de la voz de Meche, la Chunga revela sus deseos por pertenecer a un orden que la rechaza. En el juego de seducción entre Santiago y Adele, la joven estudiante goza de ser un objeto pasional,⁷⁷ una *femme fatal*,⁷⁸ sin embargo, la joven estudiante anhela una relación amorosa idílica: “Parecía que iba a ser como lo había soñado, que daría sentido a las cosas, que viviría feliz, realizada”.⁷⁹ La mujer tiene la necesidad de crear esta conducta ambigua en la que acepta asumir conductas y representaciones totalmente opuestas, que le permiten subsistir en un entorno hostil.

72 Vargas Llosa llamará “ambigua” o “ambivalente” a los personajes que siguen esta conducta, por ejemplo Emma Bovary: “Emma es un personaje fundamentalmente ambiguo, en el que coexisten sentimientos y apetitos contrarios”. Vargas Llosa. *La Orgía Perpetua*... Op. cit., p.163.

73 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga*... Op. cit., pp.43-44.

74 Bourdieu señala: “Ser “femenina” equivale esencialmente a evitar todas las propiedades y las prácticas que puedan funcionar como unos signos de virilidad, y decir de una mujer poderosa que es muy “femenina” solo es una manera sutil de negarle el derecho a ese atributo claramente masculino que es el poder”. p.72.

75 En la voz de Meche dice: “No se puede vivir sin amor. Qué sería la vida si una no quisiera a alguien, si a una no la quisieran”. Vargas Llosa, Mario. *La Chunga*... Op. cit., p.103.

76 “Quizá me da más pena que las otras, sólo porque eres más bonita”. *Ibíd.*, p.103.

77 Santiago la llama: “El mismísimo diablo en persona”, Vargas Llosa, Mario. *La señorita de Tacna. Kathie*... Op. cit., p.184.

78 Aquella cuyos “atractivos naturales [...] se asocian todavía ampliamente con la ruina y la pérdida”, dice Lipovetsky. Op. cit., p.158.

79 Vargas Llosa, Mario. *La señorita de Tacna. Kathie*... Op. cit., p. 180.

Lo femenino en el orden patriarcal

El orden patriarcal estructura el pensamiento, está signado como esquema de representación a través del lenguaje e instituido como “ley” (conjunto de costumbres, sentido común y deberes de la sociedad). Esta estructura posibilita la vida, pero también la limita. Los rasgos de lo femenino se constituyen dentro de este orden. Los diversos contextos que acompañan las historias de nuestro *corpus* parecen configurar un universo de degradación, estigmatización y encasillamiento de género. Vargas Llosa reconoce el mundo simbólico como “una horma de la que no pueden escapar [las fémicas]: Esa condición de la mujer en la sociedad machista”.⁸⁰ Temas recurrentes del autor (el amor, el sexo, la violencia), la labor y el lugar dónde viven las fémicas y el lenguaje que se estructura alrededor de ellas forman parte de este orden.

La Teoría de lo Femenino ha señalado la diferencia con la que se asume la concepción del amor según el género: el amor representará para los hombres un medio, mientras que para las mujeres será un fin; la mujer esperará ser elegida, mientras el hombre tomará la iniciativa para lograr sus propósitos.⁸¹ Beauvoir señala que, para la fémica, amor y esclavitud se asemejan; en tanto para los hombres el amor será parte de su existencia, no su totalidad.⁸² En las obras del *corpus*, no habrá diferencia alguna en ello. Elvira, traslada el amor que siente por Joaquín a Pedro, y calla, pues es el esposo de su prima; Kathie, pasa sus ilusiones de Juan a Víctor y luego de Víctor a Santiago; Meche, goza del escaso tiempo que le dedica Josefino;⁸³ la Señora Carlota renuncia a todo por el oficial chileno: todas creen que el amor tiene la connotación de sacrificio, de entrega.⁸⁴ En tanto, Josefino aprovecha el amor que siente Meche por él para prostituirla; Santiago conceptualiza el amor⁸⁵ de manera que le permita manipular a Ana, Adele y Kathie; Joaquín domina a Elvira y a la Señora Carlota y se asegura amoríos con una y placer con la otra. Para la Chunga, el amor significa debilidad, fracaso.⁸⁶

80 García, Mara L. Op. cit., p.130.

81 Lipovetsky dice: “[...] la cultura amorosa no ha dejado jamás de construirse según una lógica social invariable, la de la disimilitud de los roles masculinos y femeninos. En materia de seducción, corresponde al hombre tomar la iniciativa, hacer la corte a la Dama, vencer sus resistencias. A la mujer, dejarse adorar, fomentar la espera del pretendiente, concederle eventualmente sus favores”. Op. cit., p.16.

82 “[Para los hombres] la mujer amada no es más que un valor entre otros; quieren integrarla a su existencia, no sepultar en ella su existencia entera. Para la mujer, por el contrario, el amor es una dimisión total en beneficio de un amo”. BEAUVOIR, Simone de. Op. cit., p.636.

83 “El amor hay que tomarlo como es. Una felicidad de ahora, de este momento. Y sacarle el jugo mientras dure”. Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p 37.

84 Meche dice: “Me da gusto hacer todo lo que me pide. Eso es para mí el amor”. *Ibid.*, p.50.

85 “El amor-solidaridad se basa en la comprensión mutua, en la comunidad de ideales, de sacrificios, de luchas, en las tareas compartidas, en la identidad espiritual, intelectual, moral”. Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., pp.180-181

86 Le dice a Meche: “La que se enamora, se vuelve débil, se deja dominar... No te enamores, eso distrae, y la mujer que se distrae, se friega”. Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.102.

Observamos también la construcción de triadas pasionales (Elvira-Señora Carlota-Joaquín; Elvira-Carmen-Pedro; Kathie-Juan-Víctor; Ana-Santiago-Adele; la Chunga-Meche-Josefino), en base a la estructura clásica del triángulo amoroso en el melodrama. El primero es el de Elvira-Joaquín-La señora Carlota, y el segundo (luego de los hechos de la carta enviada por el abuelo Pedro), entre Elvira-Pedro-La India de Camaná.⁸⁷ El amor platónico de Kathie es el amor de juventud, aquel que no se desgasta por la rutina: Víctor. (Kathie-Juan-Víctor). Amor imposible de realizar, la mente de Kathie confina al amado en un monasterio, ni de ella ni de nadie. Cuando Meche hace su ingreso a la escena, la Chunga crea una inusual relación amorosa (La Chunga-Meche-Josefino), que no se concretará.

Pero la triada amorosa no es la única manifestación del melodrama en las obras del *corpus*. La vida rutinaria es monótona, discordante, es necesaria una cuota de desazón para renovar la vitalidad. Santiago, descubierto por Ana, reconoce su deseo de hacer de sus relaciones amorosas una “tragedia griega”.⁸⁸ Las relaciones usuales, castigadas por la monotonía y el tedio, abruma, decepcionan, convierten el amor en materia de desencanto. Los celos sirven no solo para afianzar los sentimientos, sino también para avivar el fuego del amor. “¡Los celos son bestiales, sapita! [...] Las veces que hacemos mejor cositas es cuando pasamos de los insultos a los besos”,⁸⁹ intenta convencer Juan a Kathie, luego de sus infidelidades. Adele sufrirá la traición de Santiago: “¿Crees que no sé lo que haces con Juliette Drouet? ¿Crees que no sé con cuántas de esas mosquitas muertas que te rodean has hecho también cositas?”⁹⁰ Y, en el juego de poder, Kathie pensará que no hay mejor venganza que el adulterio: “¡Cornudo de ocho, Johnny!”⁹¹ grita a su esposo.

Tomamos el concepto de sexo en su tercera acepción,⁹² es decir, la relacionada al coito. El autor ha mostrado un particular interés por desarrollar este tema en sus obras,⁹³ por lo que no sería errado afirmar que este es uno de los ejes en las historias

87 En el artículo se señala también que Mamaé es “the virtuous heroine”: ha quedado huérfana, ha sido traicionada por el hombre con el que pensaba casarse, se enamora de un hombre con el que es imposible la relación. “Virtuosa heroína”. *Ibíd.*, p. 20.

88 “Es cierto, soy un romántico incorregible. Pero ¿no sería bonito protagonizar siquiera una vez en la vida una tragedia griega?”. Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.221.

89 *Ibíd.*, pp.188-189.

90 *Ibíd.* pp.208-209.

91 *Ibíd.*, pp.240-241.

92 placer venéreo”, última revisión 30 de agosto del 2015, <http://lema.rae.es/drae/?val=sexo>.

93 “El sexo pertenece a la vida secreta de las personas. Es un elemento fundamental en la identificación de lo que es la personalidad y, al mismo tiempo, es la dimensión más secreta de la personalidad. La Literatura- eso lo describió maravillosamente un crítico al que admiro mucho: Georges Bataille- muestra esa intimidad que generalmente se oculta a la luz pública, por razones morales, políticas o psicológicas, pero muchas veces ahí está la fuente, la raíz, el secreto de lo que es la conducta pública de una persona. Ese es un aspecto de la vida que la Literatura explora y muestra con mucho más libertad que cualquier otra disciplina. Por otra parte, tiene que ver con un aspecto fundamental de la vida, que es el amor, que es el placer. Vivimos en una tradición que

del *corpus* (El sexo es de lo que se ha liberado –y sacrificado– Mamaé; relacionado al coito es el reclamo de Kathie, Ana y Adele; la relación sexual de las mujeres en *La Chunga* guía los hechos de la historia). Tres son las manifestaciones en torno a lo femenino: la eterna “dicotomía femenina”, la repetitiva pasividad y, por último, la condena por la autonomía.

La sociedad creará una “doble moral” relacionada a la idea de libertad en tanto el género: “En cuanto a la moral sexual, se despliega según un doble estándar social: indulgencia con las calaveradas masculinas, severidad en lo tocante a la libertad de las mujeres”.⁹⁴ En la representación del coito, el personaje femenino es un ente pasivo, ya que el sexo está íntimamente relacionado al placer masculino. La mujer debe esperar la voluntad de su esposo: “Cuando te fuiste con ésa, hacía meses que apenas me tocabas”,⁹⁵ se lamenta Ana; igual suerte es la de la dama de sociedad: “Kathie Kennety se aburría porque el divino tablista la olvidaba, la dejaba cada noche abandonada, desvelada, sin hacer cositas”.⁹⁶ Pero se exigirá más a la fémica. Beauvoir ha llamado a ello doble moral masculina: la mujer es un ser dual, a quien la sociedad exige secretamente –aunque con ciertas condiciones– ser ambiguo; condiciones que, claro, solo favorecen la mentalidad masculina.⁹⁷ Rodríguez también hace referencia a la eterna “dicotomía femenina”.⁹⁸ La madre de Ana resume a su inexperta hija, cuál debe ser su filosofía como mujer casada:

Si quieres que nunca te deje y que te engañe poco, que viva saltón [...] ¡El tira y afloja! De día una señora intachable y de noche la grandísima pe. [...] ¡El tira y afloja! Ciertos días la pe se vuelve de hielo, ciertas semanas la cortesana se hace monja. Y como aderezo, el otro recurso por excelencia, los celos. Salidas repentinas, llamadas misteriosas, secreteos en las fiestas con sus amigos, contradicciones y suspiros. ¡Qué sospeche! ¡Qué tiemble! Te costará alguna paliza pero no importa ¡No hay amor sin golpes! ¡Que viva saltón y el cucú se pasará toda la vida trinando.⁹⁹

es muy represora respecto de esos temas. A pesar de que nos hemos liberado bastante, todavía no nos hemos liberado del todo. Esos son temas, para mí, bastante estimulantes para la creación, para la fantasía, y por eso aparecen. Pero aparecen en un contexto que de ninguna manera reduce la personalidad humana a la vida sexual. Esa me parece una distorsión profunda. El sexo es fundamental, pero es una parte de la vida. De ninguna manera lo es todo”. Coaguila, Jorge. “Dos maneras de imaginación”(2008). En *Entrevistas escogidas*.p.376.

94 Lipovetsky, Gilles. Op. cit., p.16.

95 *Ibid.*, p.179.

96 *Ibid.*, p.178.

97 Beauvoir, Simone de. Op. cit., pp.194, 602-603.

98 “[...] la promocionada transformación del imaginario acerca de la mujer no deja de estar planteada desde el dilema de una rígida dicotomía entre virgen o ramera; ángel del hogar o vagabunda; santa o bruja; sirena o amazona, de que las mujeres no se han liberado realmente todavía”. Rodríguez, Beatriz. Op. cit., p.123.

99 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., pp.187-188.

Las relaciones de género del *corpus* hablan de una violencia implícita que garantiza el orden. Forgues advierte que ello es parte de una sociedad como la que describe el autor, latinoamericana y machista: “signada por la violencia [...] de las relaciones personales”.¹⁰⁰ Son tres los parámetros con los que el orden patriarcal de las obras del *corpus* justifican la violencia contra la mujer: ser un ente menospreciado, la constante de su carácter y su conducta seductora.¹⁰¹

Definamos términos. Llamaremos animalización a la degradación de la mujer a su rol de hembra de la especie; cosificación, a la reducción de la mujer en un objeto, alejándose de su esencia de ser;¹⁰² como señala Beauvoir, “El término “hembra” es peyorativo, no porque enraíce a la mujer en la Naturaleza, sino porque la confina en su sexo”.¹⁰³ Pedro, luego del goce sexual, describirá a la India de Camaná como “un animalito, una cosa”.¹⁰⁴ La Chunga es, para Los Inconquistables, un animal domesticado: “[...] te queremos como a nuestra mascota”.¹⁰⁵ En su fantasía, Josefino hará que la Chunga trague su semen para culminar la humillación, pues solo él tiene el derecho a goce.¹⁰⁶ Santiago llamará a Adele “gatita de angora”, por ello la tratará como tal: “Ven que te huela, que te haga cosquillas, que te dé unos lamidos. Ven, no te me escapes”.

Si la violencia es aceptada como parte de la relación, la culpa no es solo del victimario; el orden se encargará de trasladar la culpa a la víctima, ya sea por su inherente sumisión¹⁰⁷ o por su perpetuo ánimo de provocación sexual. Lituma culpa a Josefino

100 Forgues, Roland. “El salto cualitativo” en *Mario Vargas Llosa: ética y creación*. Lima, 2009, p.296.

101 Si bien Rodríguez dice “hasta no hace mucho” nos parece que, en ciertos países como el nuestro, es hasta hoy: “Hasta no hace mucho era habitual culpar a la mujer golpeada o violada, alegando que se trataba de una seductora que excitaba al varón pretendiendo frustrarlo luego, o bien una esposa porfiada, terca y perezosa. La mujer que denunciaba a un varón no podía esperar sino ser considerada ella misma como criminal; acusada de perjurio o señalada como una histérica cuya imaginación hiperactiva y anhelos sexuales insatisfechos, la llevaban a involucrar a un hombre inocente en sus fabulaciones perversas”. Rodríguez, Beatriz. Op. cit., p.104.

102 El diccionario de la RAE señala en cuanto al término animalización “Acción y efecto de animalizarse” y a Cosificación: “Reducir a la condición de cosa aquello que no lo es”. Véase <<http://lema.rae.es/drae/?val=animalización>> y <<http://lema.rae.es/drae/?val=cosificación>>, última revisión 30 de agosto del 2015.

103 Beauvoir, Simone de. Op. cit., p.35.

104 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.115.

105 *Ibíd.*, p. 88

106 Bordieu refiere: “[...] unas prácticas aparentemente simétricas (como la *fellato* y el *cunnilinguis*) tienden a revestir unas significaciones muy diferentes para los hombres (propensos a verlos como unos actos de dominación, por la sumisión o el placer conseguido) y para las mujeres”. Op. cit., p.19.

107 Beatriz Rodríguez señala: “En realidad, la violencia ya ha comenzado cuando las condiciones de vida de cualquier mujer son tales, que ésta no parece tener otra opción de realización personal que no sea a través de sus hijos, su esposo o un amante. El sometimiento “voluntario”, evidencia paradójica de su fortaleza, siempre ha sido para ella una cuestión de supervivencia; pero la subordinación y el anonimato comportan un capítulo esencial entre los dilemas de la existencia femenina en nuestra cultura”. Op. cit., p.116.

de la desaparición de Meche, luego de los hechos de aquella noche: “¿No le pegabas acaso? ¿No les pegas a todas esas que se mueren por ti? A veces pienso que se te pasó la mano, compadre”.¹⁰⁸ Imagina a Meche lamentarse: “A mí me pega a veces hasta desmayarme”¹⁰⁹ y “Un día de estos me va a matar”;¹¹⁰ pero también imagina que la joven justifica su sometimiento ante la regenta del bar: “No habrás estado nunca enamorada,¹¹¹ le dice a la Chunga. Bajo esta concepción violenta, la mujer cree que denigrándose demostrará amor.¹¹² El orden creado por el autor muestra que cuando una mujer es violentada sexualmente, le corresponde parte de la culpa, pues es ella la que motiva al agresor, aunque sea una niña. En su fantasía, el Mono cuenta los sucesos de la violación a la hija de doña Jesusa, buscando justificar la supuesta provocación.¹¹³

“En la planta alta, a la que trepa una escalerita de pocos peldaños [...]”¹¹⁴

Históricamente, el espacio permitido para la mujer es el de la casa y la Iglesia, espacios que recrean las actividades consentidas: los quehaceres, el cuidado de los niños y la devoción. Hay una estrecha relación entre el trabajo que realiza y el espacio que ocupa.¹¹⁵ La fémima solo puede acceder a otros espacios cuando trabaja. En las obras del *corpus*, el espacio en el que habitan y conviven las mujeres contribuye a su caracterización, ya que subsisten dentro de ellos.¹¹⁶ Verbigracia, Amelia, la abuela Carmen y Mamaé comparten el claustro del hogar familiar.¹¹⁷ A la vejez, la imposibilidad de

108 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga*.... Op. cit., p.98.

109 *Ibíd.*, p.81.

110 *Ibíd.*, p.72.

111 *Ídem.*

112 Kathie implora a Víctor que retorne a su lado: “Iré al puerto, me desnudaré ante los marineros más sucios. Les lameré los tatuajes, de rodillas, si eso te gusta. Cualquier capricho, Víctor, todas las fantasías. Las locuras que tú digas. Lo que mandes [...] Podrás escupirme, humillarme, golpearme, prestarme a tus amigos. Pero vuelve, vuelve [...] Vuelve aunque sea a matarme, Víctor”. Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie*... Op. cit., p.169.

113 El Mono dirá: “ella me mostró todo, Mechita. ¿Para qué estaba sin calzón, pues? ¿Para qué iba a ser! Para que le viera la cosita, para mostrársela a los hombres”, y la Chunga: “¿Quiere decir que ella te provocó, Monito? Entonces, tú no tienes la culpa de nada. Ella se la buscó, por sinvergüenza y por cochina”. Vargas Llosa, Mario. *La Chunga*... Op. cit., pp.93-94.

114 *Ibíd.* p.21.

115 Beauvoir indica: “[...] la mujer está encerrada en la comunidad conyugal: para ella se trata de transformar esa prisión en un reino. Su actitud con respecto al hogar está determinada por esa misma dialéctica que define generalmente su condición [...] se halla confinada en un angosto espacio [...] encierra allí a su marido, que resume para ella a toda la colectividad humana, y a su hijo, que, bajo una forma portátil, le da todo el porvenir”. Beauvoir, Simone de. Op. cit., pp.407-409.

116 A diferencia de lo que dice Boldori de Baldussi, quien afirma que los personajes femeninos de la obra narrativa de Vargas Llosa se hallan fundidos en el espacio, pues el autor presenta: “ambientes más que caracteres”. Boldori De Baldussi, Rosa. Op. cit., p.40.

117 Bachelard señala: “la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz”. Las características de los personajes de esta obra (por su edad o por su condición),

trasladarse por sí solas hace que dejen de frecuentar la Iglesia, otro de los espacios que les son permitidos.¹¹⁸

Dentro de la casa, la mujer se destinará un espacio: al margen o en los altos. Casi nonagenaria, Mamaé posee dentro de la casa solo un determinado ámbito (su sillón y el lugar circundante): “De tu cuarto al baño, del baño al sillón, del sillón al comedor, del comedor a tu cuarto: la geografía de tu mundo,¹¹⁹ dice Belisario. La buhardilla de Kathie es el lugar que le pertenece, en el que excluye a otros, cambia su condición y se aleja, incluso, de Lima,¹²⁰ es el “cuartito de las mentiras”,¹²¹ el espacio (cerrado y privado) donde huye de las imposiciones, de los roles de esposa de un hombre de poder económico, donde puede actuar y pensar con autonomía: “[La buhardilla es] un recinto donde la mujer que lo ocupa se siente a salvo del desorden y la vigilancia del mundo, libre de sacar sus demonios más secretos a la luz para mirarlos cara a cara.¹²² Así como Kathie aleja su buhardilla del medio real en el que vive, la Chunga separa su habitación en los altos¹²³ del bar que administra. El lugar es intangible: “En la planta alta, a la que trepa una escalerita de pocos peldaños, se halla el cuarto que ningún parroquiano conoce: el dormitorio de la propietaria. Desde allí, la Chunga puede observar todo lo que pasa abajo por una ventana oculta tras una cortinilla floreada”.¹²⁴ Rosell afirma que el ático (habitación de la Chunga y lugar de trabajo de Kathie) forma parte de la tradición literaria del hábitat de la mujer.¹²⁵ Hay que tomar en cuenta que la Real Academia otorga como sinónimo a buhardilla o ático, el de desván, al que le da la definición del lugar más alto de la casa, bajo el tejado: “que suele destinarse a

remiten a la idea de la necesidad de protección. Amparadas en el hogar, nada puede sucederles. Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F., 1965, p.38.

118 “No es lo mismo rezar entre cuatro paredes, tienes mucha razón. Era distinto cumplir con Dios rodeada de la demás gente”. Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.81.

119 *Ibid.*, p. 76.

120 Kathie idealiza la Europa de los sesenta, lugar que representa lo que ella desea y admira: “ha amueblado su estudio de manera persuasiva, con reminiscencias de las “buhardillas de artista” de los cuadros, novelas, postales y películas, y también, algo de las auténticas *chambres de bonne* donde se apiñan estudiantes y forasteros pobretones en la margen izquierda del Sena”. *Ibid.*, p. 139.

121 Kathie dice: “Cuando subo la escalerita de esta azotea, abajo se quedan San Isidro, Lima, el Perú, y le juro que entro de verdad en una buhardilla de París, en la que sólo se respira arte, cultura, fantasía. Allí abajo se queda la señora llena de compromisos, la esposa del banquero. Aquí soy Kathie Kennety, una mujer a ratos soltera, a veces viuda, a veces casada, a ratos santa y a ratos traviesa, que ha tenido todas las experiencias del mundo y que vive para embellecer su espíritu”. *Ibid.*, p. 249.

122 *Ibid.*, p. 139.

123 “Hacia el tejado todos los pensamientos son más claros”, dirá Gastón Bachelard. Op. cit., p.52.

124 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.21.

125 Rosell remite a los estudios originales de Gilbert y Gubar, en *The madwoman in the attic*, al señalar: “generalmente, estos espacios son ocupados por mujeres que salen de la norma: escritoras, dementes, prostitutas, homosexuales”. Rosell, Sara. “Los rituales funerarios andinos y el espacio erótico en *La Chunga* de Mario Vargas Llosa” en *Latin American Theatre Review*. Vol. 33, (2), 2000, p.56.

guardar objetos inútiles y en desuso”.¹²⁶ El autor construye un orden patriarcal en el que el deseo de autonomía de la fémima y su alejamiento del sistema establecido es el lugar destinado al de los “objetos inútiles”.

El espacio reducido de Mamaé, el ático de la Chunga y de Kathie, son signos del aplazamiento y desvirtuación de lo femenino. La mujer es relegada al lugar que le permite el orden patriarcal, y si logra mantener un lugar para sí, este simboliza una utopía banal. Tal como señala Rosell: “se recrea un tipo de espacio que limita a la mujer de participar de cualquier otra esfera de la sociedad que no sea aquella que dicta el imaginario masculino”.¹²⁷

Los personajes se deciden también por un espacio para su desenvolvimiento social. Mamaé cree que no tener familia propia la condena, por ello se relega, se considera a sí misma “la última rueda del coche”.¹²⁸ Kathie, dama de sociedad, observa, desde el mirador del club Waikiki, como Juan vence a las olas; la otra Kathie acepta formar parte de la “sombra”, de reducirse hasta ser “pequeñita”, de no hacer más que “escuchar”, “embobada, aturdida”, si Santiago accede a que forme parte de su entorno amical.¹²⁹ Meche se aleja de Los Inconquistables cuando juegan a los dados: “Acompaña a la Chunga mientras yo gano estos solcitos y el reloj”,¹³⁰ le dice Josefino; la joven no solo se excluye y aleja de los hombres, sino que además, forma con la Chunga un grupo relegado, como las otras fémimas del *corpus*.

Hay también una interesante relación de los personajes femeninos respecto al espacio y lo marginal. Para Kathie, la condición económica de Santiago lo condena a crecer: “en el mundo sucio y promiscuo de las barriadas”.¹³¹ El barrio de La Mar, aquel “de los cholos y de los negros”,¹³² representa lo prohibido para la joven Elvira: no solo son los recuerdos del episodio con el “mascarita” (el mandingo quien la engaña ocultando su rostro y que baila con ella en la fiesta de disfraces del Orfeón); sino también la revelación de los encuentros entre Joaquín y la señora Carlota: la Mar es la representación de lo prohibido, en este caso la pasión que ha enloquecido a los amantes y que Elvira no comprende, porque no conoce y que, sin embargo, la seduce.¹³³ El bar

126 Diccionario de la RAE. Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=buhardilla>

127 Rosell, Sara. Op. cit., p.54.

128 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.85.

129 Le dice: “¿me dejarías acompañarte? No te dirigiría la palabra, no te molestaría en lo más mínimo. Cuánto aprendería siendo tu sombra por las galerías, las bibliotecas, los teatros, los conciertos, las academias, los *bistrots*. Me sentiría ignorante, pequeñita oyéndote conversar con esos inteligentísimos amigos tuyos que han leído todos los libros y saben todas las cosas”. *Ibíd.*, pp.191-192.

130 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.45.

131 Vargas Llosa, Mario. *La Señorita de Tacna. Kathie...* Op. cit., p.231.

132 *Ibíd.*, p. 64.

133 Mamaé dice: “De lejos, La Mar parece bonita, con sus cabañas de paja y sus calles de arena. Pero de cerca es pobre, sucia, apesta y está llena de perros bravos”. *Ibíd.*, p. 65.

de la Chunga se ubica en los exteriores de Piura: “en los alrededores del Estadio, en esa barriada de esteras y tablas que surgió no hace mucho en el arenal”.¹³⁴ Tiene como clientes a “gentes pobres y dudosas”, “gente de la barriada, soldados del cuartel Grau en su día de franco, aficionados al fútbol y al boxeo que hacen un alto para entonarse en su camino al Estadio o trabajadores de la constructora de ese barrio nuevo”.¹³⁵

Por ti, Mechita, en el cielo, en Lima, en el infierno, o donde chucha estés.¹³⁶

Butler señala (en cita a las ideas de Irigaray) que el lenguaje que considera a la mujer como lo opuesto, toma la denominación de “falocéntrico”, es decir “completamente masculinista”.¹³⁷ El lenguaje respalda el orden contextual patriarcal, por lo que impone, a través de las palabras o frases, un mundo simbólico que crea oposiciones y desigualdades que anulan y desplazan lo femenino,¹³⁸ es “un instrumento que se usa con finalidades políticas desarrolladas”.¹³⁹ Márquez advierte que este impone y perenniza la discriminación a la mujer, a lo que llama “sexismo lingüístico”.¹⁴⁰ Yuval Davis señala que las categorías gramaticales que nombran o caracterizan, las frases que afirman y establecen, instituyen la gradación de personas.¹⁴¹ El orden patriarcal establece un “contrato heterosexual del lenguaje”.¹⁴² en el que no hay igualdad y en el que se establecen jerarquías entre los que tienen el derecho a expresarse y los que no. El lenguaje del *corpus* establece una retórica de la violencia en relación al universo

134 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.21.

135 *Ibid.*, pp.13, 21.

136 Este uso, parece ser universal. En el estudio que Bordieu hace de la sociedad calibeña, menciona los usos múltiples de la palabra que designa al sexo femenino: “Una de las palabras que lo designan, *takhna*, es utilizada, al igual que nuestro “coño” como interjección (*A takhna!*), para expresar la estupidez (una “cara de *takhna*” es una cara informe, inexpresiva, sin el modelo que proporciona una buena nariz). Otra de las palabras bereberes que designan la vagina, y por otra parte una de las más peyorativas, *achermid*, significa también vicioso”. Bourdieu, Pierre. Op. cit., p.14.

137 Butler, Judith. Op. cit., p.60.

138 “Se considera que la especificación ontológica del ser, la negación y sus relaciones están expresadas por un lenguaje articulado por la ley paterna y sus mecanismos de diferenciación”. Butler, Judith. Op. cit., p.115.

139 Butler hace mención a las ideas de Wittig. Op. cit., p.295.

140 “[...] la tradicional discriminación de la mujer ha dejado su huella en las estructuras sociales, culturales e incluso cognitivas, siendo la lengua, por el papel preeminente que desempeña dentro de estos sistemas, la mayor depositaria de la mentalidad sexista y androcéntrica que aún perdura en el orden actual”. Márquez, María. *Género gramatical y discurso sexista*. Madrid, 2013, p.59.

141 “Por lo general, se desarrollan códigos culturales estrictos de lo que es ser una “mujer adecuada”, para mantener a la mujer en esta posición inferior de poder. Esta “sabiduría colectiva” usada para justificar este estado de cosas, suele sonar muy similar a otras nociones de “sentido común” que son empleadas para excluir, inferiorizar y subyugar a los “otros”, tales como “las mujeres son estúpidas”, las “mujeres son peligrosas” o las “mujeres son impuras y nos pueden contaminar”. Yuval Davis, Nira. *Género y nación*. Lima, p.76.

142 Butler, Judith. Op. cit., p.240.

de lo femenino inmersa en una serie de particularidades: la expresa dicotomía para definir lo masculino y femenino, la afirmación del rol pasivo destinado a la fémima y la constante peyorativa que enmarca su imagen.

Cuando Los Inconquistables juegan a los dados, construyen, a través de la violencia de sus expresiones, lo femenino. Hay una dicotomía para la construcción de género: si lo masculino es lo relacionado a lo bueno, fuerte y mental; lo femenino es lo malo, débil y relacionado a lo corporal;¹⁴³ el valor del hombre se encuentra ligado al pene y testículos: “La caja sigue abierta por si alguien tiene huevos para apostar”¹⁴⁴ o “Ya acá se van otra vez las senitas [...] o este inconquistable se corta el quiquiriquí”;¹⁴⁵ perderlos, o no usarlos, resta virilidad; por ende, se es femenino. El lenguaje denota también la afirmación del rol pasivo que se le asigna a la mujer en el acto sexual. Para gratificar al ganador o al más fuerte, el resto debe asumir conductas de lo femenino: “¡Chúpenmela, carajo!”¹⁴⁶ o “Basta de hablar de la Mechita o uno de ustedes se baja el pantalón y me lo presta”;¹⁴⁷ Recordemos que cuando Ana se lamenta de la escasa atención de Santiago, espeta: “apenas me tocabas”, mientras que Kathie le dice a Santiago que “solo escuchará” a los hombres que actúan. Esto no es más que una reafirmación de lo masculino.¹⁴⁸

143 Rodríguez llama a ello cosmovisión binaria: “en el curso de la historia de la cultura y de las ideas, la cosmovisión binaria no solo se afianzó, sólidamente estructurada en base a contraposiciones homologadas a lo masculino y lo femenino; sino además constituyó, desde la óptica del poder, un sistema de valoraciones. Las opiniones ortodoxas se basan, por lo general, en teorías políticas y moralmente “convenientes”; lo femenino, una categoría ciertamente desprestigiada, se halla ligada a la naturaleza, a las emociones, a lo enigmático; y lo masculino, a la cultura y la razón”. Rodríguez, Beatriz. Op. cit., p. 92. Tanto Beauvoir como Lipovetsky llamarán a ello “alteridad”, así la investigadora dirá que es del ser humano el uso de esta categoría para definirse en relación al Otro; usado en las relaciones de género, la mujer llevará la peor parte: “Esta condición servía a los intereses económicos de los varones; pero también convenía a sus pretensiones ontológicas y morales [...] El hombre proyecta en ella cuanto desea y teme, lo que ama y lo que aborrece [...] [la mujer] es Todo sobre el modo de lo inesencial: es todo lo Otro. Y en tanto que otro, ella es también otro que ella misma, otro que aquello que se espera de ella. Siendo todo, jamás es justamente *esto* que debería ser; es una perpetua decepción, la decepción misma de la existencia, que no logra nunca alcanzarse ni reconciliarse con la totalidad de los existentes”. Beauvoir, Simone de. Op. cit., p.202. Lipovetsky lo llamará “sentimiento de alteridad”: [...] el sentimiento de alteridad entre los sexos persiste hacia todo y contra todo. [...] la percepción diferencial de los géneros, la opacidad del otro, no se ha disipado. Los hombres siguen considerando a las mujeres enigmáticas y contradictorias, imprevisibles y “complicadas”, impulsivas e “invasoras”; las mujeres reprochan a los hombres su falta de psicología y de sentimentalidad, su egoísmo, su “mutilación” afectiva”. Lipovetsky, Gilles. Op. cit., p.34.

144 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.29.

145 *Ibid.*, p.27.

146 *Ibid.*, p.40.

147 *Ibid.*, p.30.

148 Callirgos dice en nota a pie de página: “Los propios términos “activo” y “pasivo” tienen fuertes connotaciones. Implican que el “activo” hace, ejecuta, mientras que el “pasivo” deja obrar a otros, quedando inactivo, como incapaz de actuar”. Callirgos, Juan Carlos. Op. cit., p.86.

El lenguaje expresa, además, la relación desfavorable y violenta, para la fémica, del acto sexual. El primer encuentro sexual de una mujer sin experiencia previa significará “romperla”,¹⁴⁹ el himen será “la telita esa”,¹⁵⁰ el coito es “lo que le gusta” a las mujeres. Se hace referencias a la vagina como muestra de asombro o euforia, por ejemplo cuando el mono carga los billetes que ha ganado: “¡Chucha, chucha, chucha! ¡Esto es histórico, chucha!”; también es lo oculto, lo difícil de ver: “Por ti, Mechita, en el cielo, en Lima, en el infierno, o donde chucha estés”.

Otro de los insultos significativos es el que denigra a la madre, este se utiliza como muestra de incredulidad, como la del Mono: “Putá madre, esto sí que no me lo creo”; pero también connotará un estado máximo, como cuando Josefino se alaba a sí mismo: “Yo soy un caballero de la puta madre, señores”; o la antítesis, para denostar: “No se merecía un conchesumadre como tú, mi hermano”¹⁵¹ y para despotricar: “maneritas de dueña del mundo, de creída, de concha de su madre”. Estos insultos y provocaciones se han instaurado en el orden patriarcal de manera que incluso las mujeres hacen uso de ellos, aunque correspondan a denigrar su propio género,¹⁵² la Chunga, por ejemplo, los utiliza (“Alto ahí concha de tu madre”¹⁵³) cuando Los Inconquistables colman su paciencia.

La configuración de los personajes femeninos en la triada iniciática de la obra teatral de Vargas Llosa permite observar como estos subsisten en un entorno patriarcal signado por la violencia de las instituciones y de sus pares. Sirven al autor solo como medio de representación de la violencia del entorno patriarcal, ya que ninguno se yergue como real conciencia autónoma. Las fémicas en las obras del *corpus* parecen tener un sino irremediable, pues ocultan el deseo de pertenecer al universo que las margina; por lo tanto, la conducta aprendida, escuchada y observada, prevalece. Algunas de ellas aceptan un trato instrumentalizado, pues perduran en su mente esquemas de lo tradicional (disfrutaban ser admiradas e idealizadas; aceptan ser tratadas como objeto); otras, se rebelan contra aquello que las coacciona y las margina (creando un universo hegemónico, adoptando rasgos de lo masculino en su conducta y alzando la voz para despotricar en contra de sus “obligaciones”); pero, aunque poseen una mirada crítica hacia lo establecido, no se mantienen ajenas a los parámetros forjados pues anhelan pertenecer a ellos; por lo que se hacen de una conducta ambigua, víctimas de su “esencia”.

149 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p. 96.

150 *Ibid.*, p. 96

151 *Ibid.*, p. 69.

152 Acerca de ello, Callirgos ha señalado: “Los insultos contra la madre son comunes en nuestras sociedades porque se dirigen precisamente contra la inseguridad que se pretende esconder mediante las imágenes sagradas: se toca a esa madre ya burlada y “cachada” por el padre, y/o a esa madre que no supo poner los límites ante el padre irresponsable, ya que [...] se considera que son las mujeres las que tienen que poner los límites a los varones”. Callirgos, Juan Carlos. Op. cit., pp.61-62.

153 Vargas Llosa, Mario. *La Chunga...* Op. cit., p.30.

El amor se forja, en algunos casos, en base a estructuras de representación como el melodrama (en cuanto al triángulo amoroso o la relación pasional llevada al límite – “la tragedia griega”–); y, al igual que el sexo, que será usado por la fémína como canalizador de venganza, permite crear un juego de poder entre los géneros. Objeto o cosa, la mujer no solo será víctima de la violencia, sino que también será la culpable de esta, debido a su inherente conducta de provocación y sumisión. El amor y el sexo permiten instrumentalizar al otro; la violencia se propaga e involucra en todas las relaciones. En cualquiera de los ámbitos, la mujer jugará un rol secundario, siempre sometida o humillada.

Las labores domésticas que realizan las esclaviza y anula; solo uno de ellos tiene una labor que le otorga autonomía, que si bien le posibilita un discurso crítico, no cambia sus esquemas mentales. Tanto en el interior (casa) como en lo exterior (desempeño social), la mujer se destina un espacio reducido y desplazado. Aquellas que se permiten criticar lo establecido, se hacen de un aposento en los altos del lugar en el que viven que, como sus deseos, está relegado a lo inútil y banal. Los lugares proscritos, servirán a las fémínas como representación de lo no permitido. Por último, la expresión de lo femenino guardará siempre una carga peyorativa y negativa, incluso de las propias fémínas.

Referencias

Fuentes Primarias

- Batalla, Carlos. (2010). En busca de la utopía. En *Entrevistas escogidas a Mario Vargas Llosa*. (1ª ed., 2003), (pp.323-330). Lima: Tierra Nueva Editores,
- Bendezú, Edmundo. (2001). El realismo: Mario Vargas Llosa. En *El fuego de la Literatura*. Tenorio Requejo, Néstor (comp.), (pp.169-190). Lima, Arteidea editores.
- Boldori de Baldussi, Rosa. (1974). *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Buenos Aires: Editor Fernando García Camberro.
- Carnero Roqué, Germán et al. (2010). Vargas Llosa y su maldita pasión (1972). En *Entrevistas escogidas a Mario Vargas Llosa* (pp.91-106). Lima: Tierra Nueva Editores.
- Castro-Klarén, Sara. (1988). *Mario Vargas Llosa. Análisis introductorio*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Coaguila, Jorge. (2010). Dos maneras de imaginación (2008). En *Entrevistas escogidas a Mario Vargas Llosa* (pp.371-384). Lima: Tierra Nueva Editores.
- Cuervo Hewitt, Julia. (1994). Jurema, la mujer y sus símbolos en La Guerra del Fin del Mundo. En *Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Tradición y actualidad de la Literatura Latinoamericana*. Tomo I, (pp.165-170). Pittsburgh: Editora Pamela Bacarisse.

- Forgues, Roland. (2009). *Mario Vargas Llosa, ética y creación*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- García, Mara L. (2006). Mario Vargas Llosa habla sobre su teatro. En *Latin American Theatre Review*, Año 40, 2 (Spring), pp.127-133.
- García Pinto, Magdalena. (1981). La estructura de lo erótico en dos novelas de Mario Vargas Llosa y José Donoso. En *Memoria de XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. (pp.497-512). Budapest: Departamento de español de la Universidad Eotvos Loránd.
- Harss, Luis. (1968). Los vasos comunicantes. En *Los nuestros*. (pp.420-462). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Kristal, Efraín. (1998). *Temptation of the world. The novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Loayza, Luis. (2010). Los personajes de La Casa Verde. En *Ensayos* (1ª ed., 1974) (pp.207-214). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Martin, José Luis. (1971). Temática y expresión en *Los Jefes* de Mario Vargas Llosa. En *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (pp.377-403). Madrid: Anaya Las Américas.
- Oviedo, José Miguel. (1985). Mario Vargas Llosa: Maestro de las Voces. En *Espejo de escritores. Entrevistas con Borges, Cortázar, Fuentes, Goytizolo, Onetti, Puig, Rama, Rulfo, Sánchez, Vargas Llosa* (pp.147-172). Hannover: Ediciones del Norte.
- Reynaldo Trinidad, Leoncio. (2010). ¡Quiero volver a Cuba! (1971). En *Entrevistas escogidas a Mario Vargas Llosa* (pp.75-82). Lima: Tierra Nueva Editores.
- Rosell, Sara. (2000). Los rituales funerarios andinos y el espacio erótico en *La Chunga* de Mario Vargas Llosa. En *Latin American Theatre Review*. Vol. 33, (2), pp.76-85.
- Ubilluz, Juan Carlos. (2006). Mario Vargas Llosa: Erotismo y globalización. En *Memorias de JALLA 2004*. Tomo III, (pp.1961-1976).Lima: UNMSM.
- Vargas Llosa, Mario. (2005). *La Señorita de Tacna. Kathie y el hipopótamo*. [1981-1983]. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- (2005). *La Chunga. El loco de los Balcones. Ojos bonitos, cuadros feos*. [1986]. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- (1975). *La Orgía Perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral.

Fuentes secundarias

- Baldestorn, Daniel. (2004). *El deseo, enorme cicatriz luminosa: Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Bachelard, Gastón. (1965). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Balzac, Honoré de. (2003). *Obras Completas*. Tomo III. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Beauvoir, Simone de. (1999) [1959]. *El Segundo Sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Callirgos, Juan Carlos. (1998) [1996]. *Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina*. Lima: Escuela para el desarrollo.
- Foucault, Michel. (1998). *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI editores.
- Friedlan, Betty. (1974). *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Lipovetsky, Gilles. (1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Márquez, María. (2013). *Género gramatical y discurso sexista*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Rivera, Cecilia. (1993). *María Marimacha. Los caminos de la identidad femenina*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Rodríguez, Beatriz. (2005). *La femineidad y sus metáforas*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Yuval Davis, Nira. (2004) [1997]. *Género y nación*. Lima: Flora Tristán.

El relato histórico y el mito en *Rosa Cuchillo*

Hardy Rojas Prudencio

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen

Rosa Cuchillo, novela del escritor peruano Oscar Colchado Lucio, aborda el tema del terrorismo en la década de los ochenta. Lo resaltante del texto es la mirada andina que el autor plantea sobre la violencia ejercida contra el *runa*. Colchado plantea a un mundo andino abierto, capaz de dialogar y encontrar puntos en común con el *Otro*. En *Rosa Cuchillo*, la cultura andina es parte de la solución al problema, implica acaso una mirada alternativa sobre el desencuentro cultural. Para proponer dicha postura, el autor construye dos personajes antagónicos: *Inkarri* y el *pishtaco* o *nakaq*. El primero es representado por Liborio, quien funciona como la voz del mundo andino; el segundo, a través de Sendero Luminoso y el Estado peruano. El autor genera tensión entre ambos personajes, lo cual produce una crisis en el mundo andino. Ante este desequilibrio cósmico, Liborio decide proponer una alternativa que involucre a los militantes senderistas.

Lo que nos interesa subrayar es la construcción de ambos personajes. Sostenemos que el autor apela al relato histórico y al mito para plantear al héroe cultural del texto. En el caso de Liborio, por ejemplo, podemos identificar elementos de los relatos de Atahualpa, Túpac Amaru I y Túpac Amaru II, además del mito de Inkari. Por otro lado, con respecto al relato del *pishtaco* o *nakaq*, es posible rastrearlo desde la época prehispánica. Veremos como el concepto del degollador adquiere nuevos sentidos según cada situación de crisis.

Palabras Clave: relato histórico; mito; diálogo; terrorismo; mundo andino.

Abstract

Rosa Cuchillo, novel of the peruvian writer Oscar Colchado Lucio, treats about the terrorism in the eighties decade. The important aspect about the text is the andean

perspective about the violence against the runa. Colchado proposes an opened andean point of view, capable to talk and find things in common with the *Other*. In *Rosa Cuchillo*, the quechua culture is part of the solution, not the problem. In order to do that, the author constructs two antagonic characters: *Inkarri* and the *pishtaco* or *nakaq*. The first one is represented by Liborio, the second, by Sendero Luminoso and the peruvian government. The author creates tension among both characters, that produces crisis in the andean world. In order to solve the conflict, Liborio proposes an alternative way that involves Sendero.

We want to focus on the construcción of both characters. We affirm that the author uses the historic story and the myth in order to create the cultural hero of the text. In the case of Liborio, we can identify elements of the Atahualpa, Tupac Amaru I and Tupac Amaru II stories. By the other hand, we can find the *pishtaco* or *nakaq* story in the prehispanic time. We will see how the *nakaq* concept gets new meanings in crisis times.

Key Word: historic story; myth; dialogue; terrorism; Andean world

En el año de 1997 Oscar Cochado Lucio publicó *Rosa Cuchillo*,¹ novela que desarrolla el tema del terrorismo en la década de los ochenta. Lo fundamental del texto es la mirada andina que plantea el autor sobre la violencia, y cómo el indio reacciona ante ella. En *Rosa Cuchillo*, el autor plantea a un mundo andino abierto, capaz de tender puentes de diálogo ante una cultura distinta. En la novela el mundo andino es parte de la solución. Esta propuesta contradice el enfoque separatista del *Informe sobre Uchuraccay* del escritor peruano Mario Vargas Llosa, y la óptica de alguna crítica que incide en el mito como una marca del conflicto y la separación. Nos referimos principalmente al mito de *Inkarri*. Por lo general, se interpreta el relato del héroe cultural partiendo de las recopilaciones de la antropología; sin embargo, en el caso de *Rosa Cuchillo*, el autor configura un héroe cultural distinto que se nutre del relato histórico y de algunas versiones del mito. Por ello, es de interés subrayar la importancia del relato histórico y el mito en la formación de los dos personajes antagonicos que interactúan en la novela. Esta investigación propone que los relatos que sostienen la estructura narrativa del texto son el mito de *Inkarri* y el relato del *pishtaco* o *nakaq*. El primero es representado por la voz de Liborio; el segundo, se manifiesta a través de los personajes Estado peruano y el partido Sendero Luminoso. Ambos agentes de la acción atentan contra el mundo andino, ambos personajes funcionan como el agente antagonico de Liborio-Inkarri. En este sentido, se plantea una cartografía de los relatos mencionados para entender el sentido que el autor configura para cada personaje.

El autor utiliza la figura del inca para construir al personaje de Liborio. Por ello, Colchado recurre al mito y a aquellos acontecimientos históricos que refuerzan la idea

1 *Rosa Cuchillo* se publicó el año 1997. Este artículo utiliza la segunda reimpresión del 2005.

del inca como paradigma cultural. En el caso del mito de *Inkarri*,² por ejemplo, interesa resaltar el concepto del héroe como representante de una sociedad arquetípica. El retorno del inca significa el advenimiento de un *pachacuti*, es decir, la culminación de un tiempo adverso que se estableció con su muerte. El personaje de Liborio remite al relato de la muerte de Atahualpa, el cual significó, en el imaginario andino, la cancelación de un tiempo armónico. Así mismo, la segunda muerte del inca, Túpac Amaru I, contribuyó a formar el renacimiento del inca como modelo cultural. Liborio-Inkarri representa el “retorno” de ese Inca. Colchado apela tanto al relato histórico como al mito para construir a un *Inkarri* acorde con el mundo que plantea la novela. Por ello, para analizar el relato de *Inkarri* planteado en *Rosa Cuchillo* es fundamental referirse tanto al relato histórico como al mito.

De otro lado, el concepto del *pishtaco* o *nakaq*, como contrario del inca, empieza a constituirse con la invasión europea. Como veremos más adelante, el personaje del *nakaq* puede rastrearse desde la época prehispánica; sin embargo, el concepto se trasladó a la figura del español, y tomó un sentido diferente. El español sirve a la corona, se encarga de explotar al indio, atenta contra la vida y la cultura del *runa* para beneficiar a un sistema foráneo. Esta relación antagónica entre *Inkarri* y el *pishtaco* es lo que es de interés resaltar en el texto de Colchado. Se puede identificar a ambos personajes, desde la llegada de los españoles. La conquista europea significó la ruptura de un orden, el fin de un tiempo ligado a la figura del Inca. El español significó, por el contrario, la imposición de un nuevo orden para beneficio del invasor. El establecimiento de un nuevo sistema involucra la explotación del vencido. Es por esta razón que el estudio de ambos relatos es importante, puesto que constituyen la base para entender la historia del Perú, desde la conquista hasta los conflictos sociales actuales del país. Aunque estos relatos se hayan dado a conocer siglos después de la conquista, el contenido y la estructura de estas narraciones remiten a la invasión europea.

Por lo pronto, se rastrea el origen de ambos textos. En primer lugar, la aproximación al mito de *Inkarri*, cómo se originó y qué implicancias simbólicas involucra con respecto a la dominación española. Así mismo, se desarrolla el relato del *pishtaco* o *nakaq*. Se intenta rastrear la narración desde su formación hasta sus variantes actuales. Lo que interesa principalmente es analizar la relación que han mantenido ambos personajes históricamente. La interacción de ambos relatos ha sido una constante en la tradición literaria peruana; sobre todo, aquella literatura que ha representado el indigenismo. La situación de marginación y explotación que históricamente ha sufrido el mundo andino ha sido plasmada por nuestra literatura. Son en estas manifestaciones literarias donde se puede rastrear las huellas de *Inkarri* y del *pishtaco*. Sin embargo, lo que interesa concretamente es conocer cómo funciona esta relación en *Rosa Cuchillo*.

2 Sobre el mito de *Inkarri* puede consultarse Arguedas (1956), Ossio (1973), Ortiz Rescaniere (1973), entre otros.

1. Inkarri

1.1. La utopía andina

La llegada de los españoles al Perú significó un cambio violento para el imperio incaico. Significó el derrumbe de una organización panandina que en el momento de la conquista estaba en crisis. Algunas etnias del imperio fueron sometidas forzosamente. Muchos de ellos no estuvieron conformes con la dominación Inca. Y es que para estos grupos locales la figura del Inca era despótica.

En 1560 el recuerdo de los incas estaba asociado con las guerras, la sujeción forzosa de los yanacunas para trabajar las tierras de la aristocracia cusqueña, el traslado masivo de poblaciones bajo el sistema de mitimaes (Flores Galindo, 1988, p.44).

Por ello, los españoles encontraron apoyo en estas etnias que estaban descontentas con la imposición inca. Muchos de estos grupos vieron en aquellos hombres foráneos la oportunidad de liberarse de la opresión cusqueña.

Fue mucho más tarde cuando los invasores se dieron cuenta de que los habitantes nativos del valle, los wankas, habían sido sojuzgados por los incas imperiales hacía algún tiempo, y desde entonces se convirtieron en sus fieros adversarios (Romero, 2004, p.23).

Vemos, entonces que el imperio incaico también sometió a otras culturas andinas. La pregunta que podríamos plantearnos es la siguiente: ¿Por qué se identifica al Inca con un paradigma ideal? ¿Qué hace del imperio incaico una sociedad arquetípica? ¿Por qué Colchado utiliza la figura de *Inkarri* para construir el texto? Evidentemente el concepto del Inca cambió: si antes de la llegada de los españoles, el Inca tenía un significado negativo para algunas colectividades; durante la colonia el recuerdo del imperio incaico se transformó en una sociedad equitativa y justa; ya que la situación del indio empeoró. En el imaginario andino, la vuelta del Inca representa una solución a la situación adversa por la que atraviesa el runa. Esto obedece a la reconstrucción de un imaginario colectivo. En la memoria andina se vuelve al pasado incaico para modificarlo y plantearlo como un paradigma a imitar. La tradición ligada a la identidad cultural se inventa para confrontar una situación adversa. Tal como sostiene Hall, la formación de la identidad involucra diversos factores sociales, incluyendo el pasado de los pueblos (2010, p.341). Es así que el hombre andino reelaboró el concepto del Inca para resistir a la dominación española. En este caso, “las tradiciones que son reclamadas como antiguas son a menudo recientes en origen y a veces inventadas [...] ellas normalmente intentan establecer una continuidad con un pasado histórico adecuado” (Hobsbawn, 1983, p.1). En el caso peruano, lo apropiado era la reconstrucción del pasado incaico como una sociedad justa, armónica y equitativa. Por ello, Colchado apela a la memoria andina para construir al personaje de Liborio, el concepto del Inca como arquetipo y héroe cultural es fundamental en el planteamiento de *Rosa Cuchillo*. La figura de *Inkarri*, representado por Liborio, implica, en el imaginario andino, la esperanza de una transformación o inversión del estado de las cosas; es decir, Liborio representa la posibilidad de un *pachacuti*. Sostenemos que el

relato de la utopía andina es parte fundamental de la estrategia narrativa del autor. El personaje que lucha en nombre del pueblo andino debe reunir tales características. El Ande que ofrece Colchado es un espacio sincrético, capaz de apropiarse de elementos de otra cultura para su propio beneficio. Liborio encarna ese carácter híbrido. Colchado apela a la utopía andina mediante dicho personaje. Para ello, plantea a Liborio como hijo de la divinidad. Esto enfatiza la relación que guarda la utopía andina con el milenarismo o mesianismo.³ Evidentemente podemos notar su procedencia occidental; ya que se refiere al fin de los tiempos, en donde reinará el Dios cristiano. Vale decir, que ante una situación de sometimiento extremo, las sociedades pueden imaginar realidades que se refieran a un futuro de salvación. “Es la reacción de una cultura que ha entrado en crisis por el sometimiento foráneo. Es la afirmación de una conciencia nacional de apego a su identidad cultural y de revitalización del pasado” (Kapsoli, 1984, p.8).

La idea del juicio final que podemos encontrar en algunas versiones del mito de *Inkarri* podría rastrearse de dicha influencia occidental. Sin embargo, en el caso concreto de los Andes; la utopía andina se refiere principalmente a la idea de un *pachacuti*, de una transformación o cambio de orden. Tanto el mito de *Inkarri* como los relatos sobre las edades nos remiten a un cataclismo que invierte el orden de las cosas.

1.2. La formación del mito de *Inkarri*

Las primeras versiones que conocemos del mito de *Inkarri* fueron recogidas por José María Arguedas.⁴ El relato gira en torno al Inca como figura representativa del mundo andino. *Inkarri* es el héroe cultural, quien regresará para expulsar a los que gobiernan en la actualidad. Sucederá un *pachacuti*, y la tierra se volteará. Entonces, solo los naturales volverán a tener el poder, y gobernarán como en el tiempo de los incas. La mayoría de versiones del mito giran en torno a este tema. El mito de *Inkarri* representa claramente lo que hemos denominado como utopía andina. En este apartado, nos interesa rastrear los orígenes del mito, además de mencionar la importancia de algunos acontecimientos históricos que conforman la base para la construcción del personaje de Liborio. Sostenemos que el autor de *Rosa Cuchillo* apela al relato histórico y al mito de *Inkarri* para plantear a su propio héroe cultural. Liborio representa a *Inkarri*, pero éste contiene elementos no solo del mito, sino de otros relatos históricos que determinan la actitud de apertura del héroe frente al invasor. Vale decir, que la historia implica un relato, un discurso narrativo, “hay en cada historia un proceso de significación que tiende a completar el sentido de la historia [...]” (De Certeau, 1993, p.58). Colchado, además de apoyarse en la memoria oral andina, utiliza el relato histórico para construir el texto.

3 Este término en principio no fue más que una manifestación cristiana que designa al milenio: “Se refería a la creencia de algunos cristianos, basada en la autoridad del Libro de la Revelación (20, 4-6), que dice que Cristo, después de su Segunda Venida, establecería un reino mesiánico sobre la tierra y reinaría en ella durante mil años del Juicio Final” (Cohn, 1983, p.14).

4 Para revisar las primeras versiones del mito de *Inkarri*, ver Arguedas, “Puquio, una cultura en proceso de cambio”, revista del Museo Nacional, tomo XXV, Lima, 1956.

Por lo pronto, intentaremos indagar sobre el mito de *Inkarri*. Evidentemente, no podríamos precisar con exactitud en qué fecha se originó el mito, pero sí indicar algunos acontecimientos que pudieron influir en su formación. En primer lugar, es importante señalar que el mito es el resultado de un largo proceso de asimilación cultural. *Inkarri* contiene tanto elementos occidentales como amerindios. La influencia del milenarismo es un claro ejemplo de la hibridación cultural que podemos observar en el personaje. El día del juicio final nos recuerda la idea del fin del mundo, relacionada con el reino del Dios cristiano. La importancia de un mesías como guía de salvación es otro elemento que se ha transformado y ha tomado otra significación en el mundo andino. El regreso del mesías, de *Inkarri* está vinculado con una categoría que es fundamental en la cosmovisión andina. Nos referimos a la categoría *pachacuti*, y que se refiere al tiempo cíclico en el mundo de los Andes.

Creemos que para rastrear el origen de *Inkarri*, es imprescindible remontarnos al siglo XVI, cuando sucede el encuentro entre los españoles y los incas. Este acontecimiento marca un antes y un después con respecto a la historia del Perú, significó el comienzo del caos, del desequilibrio, del sufrimiento del indio. La conversación entre Valverde y Atahualpa es fundamental; ya que los españoles encuentran una justificación religiosa para capturar al Inca, y más tarde ejecutarlo. En otras palabras, este encuentro o *tinkuy* negativo implica la separación de dos mundos que se presentan irreconciliables. En muchas versiones del mito de *Inkarri* podemos encontrar el mismo motivo narrativo: el Inka separado del español (cf. Ossio, 1973). La muerte de Atahualpa en manos de los españoles es fundamental para entender el origen del mito. Este acontecimiento marca la caída del imperio incaico y el comienzo de una explotación sin límite contra el pueblo andino. “Una sociedad basada en la explotación y en el exterminio generalizado no podía ser tolerada [...]. Entonces se recurrió al pasado, se afirmó la conciencia de una sociedad idealizada” (Kapsoli, 1984, p.12). Como bien lo expresa Hobsbawn, en la mayoría de casos, las tradiciones son inventadas, reelaboradas para establecer una identidad. En el caso de la utopía andina, ocurrió algo similar: no solo se reelaboró la imagen de la sociedad de los incas, sino que se sustituyó el estrangulamiento de Atahualpa por la decapitación.

De esta forma, la tradición oral andina modificó el acontecimiento histórico de la muerte en el garrote, de tal manera que encajara en una categoría que pudiera funcionar con relación a su esquema mesiánico que, por una parte, justificara el pasado, justificación sólo posible gracias al mito y nunca en la historia, y que por otro lado hiciera posible la esperanza en un nuevo advenimiento del inka. (Pease, 1973, p.92).

Esta reconstrucción del pasado contribuyó a la formación del mito de *Inkarri*. Mercedes López-Baralt en “Guaman Poma, primer autor del ciclo de *Inkarri*”, menciona que el ciclo del mito se inicia con la publicación de *Nueva coronica i buen gobierno* en 1615. Según la autora, la modificación de la muerte del inca determina la formación del relato: “Ya de por sí su dibujo sobre Atahualpa [...] transforma la realidad histórica de la muerte por garrote vil por la muerte por decapitación, elemento indispensable no sólo del corpus oral del mito de *Inkarri*, sino de las múltiples versiones del drama

ritual de la *Tragedia del fin de Atawallpa* [...]” (p.452). Por esta razón, creemos que la mayoría de los autores señalan la muerte del inca como el acontecimiento histórico que más influyó en la construcción del mito de *Inkarri*. Sin embargo, no debemos dejar de lado el valor simbólico que tiene el encuentro entre el padre Valverde y el Inca Atahualpa. Ambos personajes representan la división de dos culturas diferentes. Podemos ver en este *tinkuy negativo* los mismos motivos que encontramos en el mito de *Inkarri*. La relación entre ambos personajes es irreconciliable, y el encuentro tiende a la separación. En el caso de *Rosa Cuchillo*, podemos encontrar el relato del encuentro entre el Inca y el español con respecto a la separación y a la división entre dos mundos opuestos, y que podemos identificar en las diferentes versiones del mito de *Inkarri*. Sin embargo, el personaje de Colchado, además, presenta competencias conciliatorias y de apertura. El autor utiliza el relato de la muerte del inca, pero lo modifica planteando al héroe cultural como puente entre dos mundos opuestos.

1.3. La última resistencia y la segunda muerte del Inca

La derrota de los incas no fue un acontecimiento inmediato. Supuso una férrea resistencia durante un largo periodo que se concentró en el reducto de Vilcabamba. Manco Inca, hijo de Hayna Capac, encabezó la resistencia y se replegó en el estado neo-inca. Vilcabamba significó para los españoles un peligro constante, ya que amenazaba su poder político, económico y militar. Fue acaso la última resistencia que quedaba del imperio de los incas. Este aspecto es lo que nos llama la atención, ya que a diferencia de los movimientos milenaristas del siglo XVI, la resistencia en Vilcabamba se relaciona con la figura del inca. En el caso del *Taki Onqoy*, por ejemplo, el motivo principal del movimiento se centraba en el rechazo total a la religión católica y a las costumbres españolas. Lo que predomina es el aspecto espiritual antes que el paradigma del inca. En el caso de Vilcabamba; por el contrario, el inca no acepta la cultura foránea y proclama la expulsión de los españoles. Intenta reivindicar y vivir de acuerdo a la sociedad del Tawantinsuyo. Es importante indicar; sin embargo, que Manco Inca colaboró con las fuerzas españolas en su lucha contra las tropas leales a Atahualpa. “Pero las exacciones de los españoles parecen haber sobrepasado toda posible concordia, y Manco Inca intentó irse del Cuzco en 1535, cuando Francisco Pizarro se hallaba en Lima [...]” (Pease, 1998, p.175). La relación de cooperación que mantuvieron el Inca y el español se rompió. Tal es así que Manco Inca inició su rebelión contra los españoles en 1536.

Lo que nos interesa resaltar del relato de la resistencia es la capacidad del inca para negociar con el español. Es cierto que durante la resistencia hubo luchas; mas, no podemos afirmar que ocurrió un rechazo total por lo occidental. Probablemente, en un inicio, se proclamará el rechazo absoluto a toda manifestación española; sin embargo, es posible que se hubieran dado intercambios. Aquí encontramos una diferencia con respecto a los movimientos milenaristas que proclamaban el rechazo a toda manifestación occidental. Al respecto, Alberto Flores Galindo señala lo siguiente:

Allí se refugiaron los restos de la familia real cusqueña, los últimos incas empeñados en una imposible resistencia a los españoles, y en otras ocasiones, en el

intento de proponer una especie de cogobierno o protectorado hispano. Se debatían entre la colaboración y el enfrentamiento. A diferencia de los seguidores del Taqui Onqoy, no rechazaban lo occidental, sino que buscaban integrarlo para sus propósitos: empleaban caballos, arcabuces, leían castellano. Uno de los monarcas de Vilcabamba, Titu Cusi Yupanqui, se hizo cristiano (1988, p.47).

Podemos ver una apertura en Titu Cusi Yupanqui con respecto a lo foráneo. Precisamente esta actitud de negociación es lo que nos interesa enfatizar en *Rosa Cuchillo*: ante el conflicto cultural entre el mundo andino y Sendero Luminoso, Liborio intenta negociar, propone cogobernar con el proletariado el nuevo Estado que iban a establecer luego de salir victoriosos. Sostenemos que este aspecto de la resistencia inca es uno de los cimientos que utiliza el autor para plantear al héroe cultural de la novela. En principio, hay un intento por parte del personaje de negociar con los camaradas del partido. Para ello, propone incorporar al proletariado en el sistema del Tawantinsuyo. En ese sentido, Liborio asimila un concepto occidental, y lo relaciona con el ayllu. Luego, cuando el personaje concluye que sus propuestas no son tomadas en cuenta, y que la lucha armada no va a beneficiar al runa, decide llevar a cabo la revolución por su propia cuenta, incorporando la estrategia de guerrillas que había aprendido durante su militancia senderista. Así, Liborio está más próximo a la apertura de Titu Cusi Yupanqui, que al rechazo por lo foráneo del *Taqui Oncoy*. Colchado propone a un héroe cultural abierto a lo diferente, que establece puentes de diálogo, que busca una solución al conflicto.

Si bien podemos rastrear elementos del héroe cultural en la última resistencia en Vilcabamba, proponemos que el renacimiento del paradigma cultural centrado en la figura del Inca se establece con la muerte de Atahualpa y Túpac Amaru I. La muerte del Inca en Cajamarca marcó un antes y un después en la historia del Perú. Sin embargo, planteamos que el acontecimiento más relevante, que influyó con mayor intensidad fue la ejecución de Túpac Amaru I en la ciudad del Cusco. Después de la muerte del inca Titu Cusi Yupanqui en 1568, el inca que lo sucedió en el reducto de Vilcabamba fue Túpac Amaru I. La actitud del último rebelde fue diferente al de sus predecesores, ya que éste no aceptó negociar con los españoles. “El virrey Francisco Toledo, el año 1570, se interesó en reanudar las negociaciones con los rebeldes de Vilcabamba con el fin de lograr la pacificación [...]. En respuesta los rebeldes ejecutaron a 6 de los 8 indios enviados” (Burga, 1988, p.116). Por ello, las autoridades españolas, siguiendo la política toledana de acabar con la resistencia indígena, capturaron a Túpac Amaru I el 27 de Junio de 1572.

La importancia del último inca es fundamental, ya que representa la última esperanza de acabar con el dominio español. Para las autoridades coloniales era imprescindible mostrar al pueblo indígena una medida ejemplar para acabar con toda posibilidad de rebelión en el futuro.

Túpac Amaru I, llevando aún el llautu símbolo de su poder imperial y cargando pesadas cadenas, ingresó a la ciudad del Cusco. En los meses que siguieron a su captura los españoles olvidaron ejecutar al joven monarca capturado. Pero luego se decidió proceder a un juicio sumario. Esta medida, destinada a impresionar a los

indígenas, debía ser espectacular y ejemplarizadora. Decidieron decapitarlo como una manera de demostrar a las multitudes indígenas que el inca estaba muerto y que nunca más volvería. (...). Es así como Túpac Amaru I es ejecutado el 22 o 23 de setiembre de 1572, ante apretadas muchedumbres de indígenas que habían seguido el cortejo del inca hasta el lugar de la ejecución pública en un estrado levantado en la plaza de Huacaypata. (Burga, 1988, pp.117-118).

La segunda muerte del inca, entonces, fue aún más simbólica, ya que fue más sentida y más dolorosa. La elegía *Apu Inka Atawallpaman*, poema anónimo de fecha desconocida, “deplora el infamante cautiverio que sobrellevó Atawallpa (...) hasta su ejecución, ordenada por la cúpula de conquistadores” (Gonzales, 2014, p.34). Si bien el poema se refiere a la muerte del primer inca, el sentimiento de dolor corresponde a la muerte de Túpac Amaru I. El imaginario indígena trasladó el sentimiento de dolor a la ejecución de Atahualpa para ir configurando lo que sería la utopía andina centrada en la figura del inca como paradigma cultural. En la elegía podemos identificar tanto la muerte de Atahualpa como la muerte de Túpac Amaru I; ambos relatos constituyen el poema anónimo.

De esta manera, la muerte de Atawallpa constituye la primera muerte del Inka como líder del mundo quechua, la de Túpac Amaru, la segunda y la definitiva aniquilación de una estirpe y el colapso del imperio Inka (...) ambos caudillos sobrevivieron en la memoria oral quechua como uno solo, y su muerte representa el desvanecimiento de la nación andina. A ese Inka-símbolo canta la elegía aunque en sus estrofas aparezca el nombre de Atawallpa; la congoja colectiva, la desolación y la inminencia del limbo, provienen de la ejecución pública de Túpac Amaru (Gonzales, 2014, p.48).

Afirmamos, entonces, que el renacimiento del inca como paradigma o modelo cultural comienza con la muerte de último rebelde de Vilcabamba. “No hay duda de la conmoción e impacto que suscitó la ejecución del joven inka (...). Creemos que aquí, junto a la multitud doliente, pudo haber estado el autor de la elegía presenciando la vejación de la nación andina en la figura escarnekida de su último líder”. (ibíd., 2014, p.49). La manera de morir del inca es significativa, ya que el cuerpo fue sepultado y la cabeza colocada en una pica para que sea exhibida públicamente. “Cuenta una versión popular que la cabeza comenzó sorpresivamente a embellecer a medida que pasaban los días y el virrey, alarmado, se vio obligado a ordenar que urgentemente enterraran también la cabeza (Duviols, 1971, p.133). Este suceso sobre la cabeza del inca, creada por el imaginario indígena, es una muestra del impacto que generó la muerte de Túpac Amaru I. “Este embellecimiento, que de alguna manera implica resurrección, puede ser el lejano origen del mito de *Inkarri* y es una prueba de las inclinaciones utópicas que comenzaron a afectar a las familias nobles cusqueñas, inventoras de este tipo de rumor” (Burga, 1988, p.120). De hecho, planteamos que el origen del mito de *Inkarri* puede rastrearse desde la primera muerte del inca como referente histórico, hasta conjugarse con la muerte de Túpac Amaru I. De ambas tragedias surge el sentimiento de identificación con la figura del inca. A partir de esa conjunción de sucesos nace la figura de *Inkarri*.

1.4. La apertura de Túpac Amaru II en *Rosa Cuchillo*

Se han escrito innumerables libros y ensayos sobre la rebelión de Túpac Amaru II. El nombre del personaje ha inspirado a diferentes movimientos sociales que cuestionaron el abuso contra los más desvalidos. El gobierno de Velasco Alvarado, por ejemplo, utilizó el nombre del rebelde para presentarse a sí mismo como defensor de los campesinos. “Velasco convirtió al insurgente indígena en su emblema por excelencia, imprimiendo su imagen en carteles, monedas, billetes y publicaciones. Túpac Amaru se volvió el símbolo de una reforma agraria llevada a cabo por su régimen” (Walker, 2015, p.288). El gobierno de Alvarado, de inclinación izquierdista, aprovechó la imagen del insurgente para legitimar la expropiación de las haciendas y eliminar la explotación contra el indio. Su postura nacionalista, enfrentada a los poderes dominantes encajaba supuestamente con el objetivo principal del rebelde de Tinta. Sostenemos; sin embargo, que la rebelión de 1780 va más allá de una reivindicación indígena. En primer lugar, es importante señalar que la gran rebelión que lideró Túpac Amaru II no fue en principio excluyente. José Gabriel Condorcanqui intentó atraer a su causa no solo a los pueblos indígenas sino a españoles y criollos, quienes también se vieron seriamente afectados por las reformas borbónicas que implantó la Corona en el Perú. Por ello, no es exagerado pensar que Túpac Amaru intentó llevar a cabo una rebelión multiétnica que integrara tanto a indígenas quechua hablantes, criollos, mestizos y españoles. “En las semanas iniciales después de la ejecución de Arriaga, Túpac Amaru se aseguró de que los rebeldes solo atacaran a autoridades españolas. Protegió a ricos criollos u a otros quienes los combatientes indígenas podrían haber entendido como el enemigo” (ibíd., p.29). En *Rosa Cuchillo*, Liborio intenta conciliar con el partido senderista. La actitud del rebelde de Tinta “coincide” con la postura de diálogo de Liborio:

Y la única salida para este país, compañero, era un gobierno para mestizos, socialista por supuesto. Es cierto que la gran mayoría son mestizos dijiste, pero dentro de éstos, más los hay con alma india, y estabas seguro que se hallarían gustosos de pertenecer a una nación de ayllus campesinos y obreros, donde se tienda al trabajo colectivista, como en tiempos de nuestros antepasados. (Colchado, 2005, p.87).

Al igual que José Gabriel Condorcanqui, Liborio, llamado Túpac por sus compañeros, se muestra abierto ante la posibilidad de una convivencia, intenta incluir al proletariado. Liborio-Inkarri experimenta un cambio de actitud con relación a la lucha armada: de una postura separatista y excluyente, el héroe tiende un puente de diálogo. Esta capacidad de cambio y de integrar al Otro es lo que subrayamos en relación al relato de Túpac Amaru II. Por ello, sostenemos que Colchado utiliza el relato de la rebelión de 1780 para plantear el puente de diálogo como solución al conflicto.

2. El *pishtaco* o *nakaq*

A diferencia de *Inkarri*, el *pishtaco* o *nakaq* está relacionado con lo foráneo, con aquel personaje que atenta contra la fuerza o la vida del runa. El degollador busca despojar al indio de su fuerza para beneficiar al poder dominante o extranjero. Si bien es cierto que el *nakaq* se relaciona con el poder foráneo; esto no quiere decir que sea ajeno a la

cultura andina. El degollador puede ser algún campesino que no cumple con las normas sociales de su comunidad. Vale decir, que todo miembro del mundo andino que rompa las reglas de reciprocidad, y que atente contra la vida del runa, en el imaginario andino, puede ser considerado como un *nakaq*. En la literatura andina, por ejemplo, generalmente el *nakaq* es algún miembro de la comunidad afectada.⁵ En algunos casos, esa fuerza vital es la grasa o el aceite que sirve para fabricar campanas o preparar medicinas. La figura del *nakaq* entonces se contradice con el concepto de *Inkarri*.

Nos interesa rastrear brevemente sobre el origen del relato, así como identificar los motivos principales que caracterizan a este personaje, y cómo se ha relacionado con el mundo andino. Sostenemos como lo afirma Ansión (1989) “[...] que el degollador es uno de los símbolos más expresivos de la permanente relación de subordinación y de violencia que sufren los hombres del campo con respecto a los españoles y blancos” (p.62). Por ende, la importancia de la figura del pishtaco es determinante en el texto que estamos trabajando: en *Rosa Cuchillo* el *nakaq* es el personaje antagonico del héroe cultural.

En el quechua del sur, el termino *nakaq* proviene de verbo *nakay* que significa degollar. En la región del norte, al mismo personaje se le denomina *pishtakuq*, del verbo *pishtay*, degollar. En la zona del Altiplano, la denominación aymara *kharisiri* significa “el que corta la carne”. Para Morote Best, “nakay es simplemente el degollador, y que por extensión se aplica a veces al carnicero o degollador [...]. Nakaq es el nombre que por oficio o circunstancialmente se dedica al degüello de animales, pero también es el primer personaje fabuloso del que debemos ocuparnos” (Morote Best, 1952, p.69). Para Arguedas (1953, p.218), por el contrario, *nakaq* solo se refiere al degollador de seres humanos.⁶

En el relato del *pishtaco*, el motivo principal de la historia se refiere al personaje como degollador de personas. Esta constante tiene similitud con la definición aimara del término según Van Den Berg: “Personaje legendario, a menudo imaginado como un sacerdote o monje, que vagabundea en las noches oscuras por los caminos del campo. Adormece a los transeúntes solitarios, les corta la carne y extrae la grasa de sus cuerpos para hacer velas” (Van Den Berg, 1985, p.101). Vemos que el motivo principal del personaje es degollar a otra persona para despojarlo de su vida, de su fuerza vital. La constante del relato siempre se refiere a la violencia ejercida contra el campesino, contra la cultura andina. La pregunta que podríamos plantear es la siguiente: ¿De dónde viene el pishtaco? ¿Por qué degüella y extrae la grasa de la gente?

Es posible rastrear el origen del degollador desde la época prehispánica, antes de la invasión europea. En este caso, los orígenes del *nakaq* se vinculan con los sacrificios y los castigos. Blas Varela afirma que el *nakaq* o degollador, era el hombre que desollaba a los animales para el sacrificio ritual (citado por Morote, 1952, p.69). De

5 Puede consultarse los cuentos *Camino de Zorro*, de Oscar Colchado Lucio (2007) y *Pishtaco*, de Dante Castro Arrasco (2007).

6 Sobre la definición del término *nakaq*, también se puede consultar a Guardia Mayorga (1980), Soto Ruiz (1976) y Parker, Chávez (1976).

otro lado, según Arguedas, el *nakaq* “debió ser un personaje temido, pues no era un sacerdote propiamente dicho sino un individuo diestro en el oficio de seccionar el cuerpo de las víctimas y dejar visibles, palpitantes aún, las vísceras, para que el sacerdote iniciará los oficios” (Arguedas 1953, pp. 218-219). Es probable que en la mayoría de culturas preincaicas hayan existido los degolladores, encargados de preparar la ofrenda como sacrificio a los dioses. En la cultura Moche, por ejemplo, se puede identificar la presencia del degollador o sacrificador en la iconografía dejada por esta antigua cultura. Podemos relacionar la presencia del *nakaq* con la imagen que Hocquenghem (1987) identifica como representación del sacrificador, que tiene en sus manos el cuchillo ceremonial, el tumi.

Así mismo, la imagen del *nakaq* puede estar relacionada con el castigo al enemigo:

[...] en el mundo prehispánico, existió una diferencia muy clara entre, por un lado, el sacrificio humano por degollación, que no supone ninguna saña contra la víctima que es considerada mensajera hacia el otro mundo, y por otro lado el suplicio y castigo a los rebeldes o a aquellos que han infringido el orden social, y que supone muerte lenta y cruel, particularmente el despellejar, desollar, descuartizar a la víctima. En efecto, los dibujos Moche muestran claramente estos dos tipos de muerte (Ansión, 1989, p.65).

Vemos, entonces, dos posibles orígenes del degollador: el sacrificio a la divinidad, y el castigo a los rebeldes, o a aquel que viola las leyes de la sociedad.

Es importante señalar que en la mayoría de versiones sobre el relato del *pishtaco*, el elemento de la grasa es un aspecto recurrente, “casi todas coinciden en señalar la extracción de la grasa como un objetivo del personaje. Cuando no buscan la grasa, es la carne o la sangre humana la que desean” (ibíd., p.68). En algunos casos, el aceite también es otro elemento del cuerpo que es extraído por el personaje.

Hasta el momento, hemos intentado rastrear muy brevemente sobre el origen del degollador en la época prehispánica. Sin embargo, creemos que el relato del *nakaq* adquiere mayor relevancia con relación al mundo andino cuando llegan los españoles. “Con la conquista española, el personaje preexistente del degollador tendió a ser visto como alguien asociado a los españoles, su sacrificador o verdugo [...]” (ibíd., p.69). En efecto, la invasión europea significó un cambio violento para la población andina. De pronto, el cataclismo significó un cambio de poderes. Por ello, se propone que el *nakaq* o *pishtaco* podría haberse visto como el servidor o defensor del poder dominante. El degollador servía a la Corona; estaba al servicio del sistema foráneo. Es interesante ver cómo el concepto del *pishtaco* cambió de acuerdo a las circunstancias de opresión y violencia sobre el mundo andino. A continuación, una versión del relato:

Texto 5:

Sí, sé de los famosos pistacos (*nakaq*).

En el gobierno del Presidente Prado, estos hombres eran pagados por el gobierno. No era pues cualquier hombre sino eran ellos fuertes, macetas, altos y blancos; incluso eran cuidados por el clero y bautizados para ese trabajo. Allá en ese cerro

Cuchihuayco y al frente, Cutupaita (nombres de los cerros), subida de Watatas, están esos lugares donde vivían los pistacos. A cualquiera que pasaba por allí éste descuartizaba, llevando a un inmenso penacho donde tenía preparado el lugar de su matanza.

Una vez que lo descuartizaba lo colgaba en unos eslabones, como a un carnero cortado por el largo de todo el pecho. Dicen pues que goteaba el aceite humano y éstos recogían en grandes vasijas para luego llevar el aceite humano al gobierno y ellos exportaban al extranjero en buenos precios. En estos tiempos estaban surgiendo las grandes máquinas en los países adelantados y mejor funcionaba con el aceite humano.

Todo este trabajo de sacar aceite, lo hacían de día en pleno sol.⁷ (Ansión, 1987, p.174).

En este caso, el poder se centra en el gobierno del Presidente Prado. El *nakaq* trabaja para la fuerza dominante. Vemos como el concepto del *nakaq* en relación a la conquista se traslada al poder del Estado. Así, como sucedió con los españoles, toda violencia sufrida por el pueblo andino es trasladada al motivo del relato del *pishtaco*. Por ello, no sorprende que en la década de los ochenta, cuando Sendero Luminoso se enfrentaba al gobierno de turno, haya ocurrido lo mismo con el relato del degollador. “Lo que parecía un mito sepultado por la modernidad, ha resucitado en Ayacucho, un escenario copado hace siete años por el senderismo y el Ejército. Sólo que los “pishtacos” pueden estar quizás en uno de los bandos que se enfrentan” (Degregori, 1989, p.109). La guerra entre Sendero Luminoso y el Estado peruano atentó contra el mundo andino. El campesino se veía amenazado tanto por los insurgentes como por el ejército peruano. Por ello, no resulta descabellado identificar a los senderistas y a los soldados como *pishtacos*. Ambas fuerzas defienden ideologías foráneas e intentan imponer una manera de gobernar el Perú. Este nuevo concepto del *nakaq* es lo que nos interesa subrayar en *Rosa Cuchillo*. En el mundo de la novela, el pueblo de Illaurocancha sufre toda la violencia ejercida por este personaje. Liborio, *Inkarri* intenta dialogar con él, tiende un puente de diálogo. Colchado construye la figura del *nakaq* mediante los personajes de Sendero Luminoso y el Estado peruano representados en la novela. Ambos bandos, en el imaginario andino, atentan contra la vida del campesino.

En *Rosa Cuchillo*, tanto el personaje de *Inkarri*, representado por Liborio, como el *nakaq* son construcciones a partir del mito y del relato histórico. En el caso del héroe cultural, la última resistencia en Vilcabamba, la muerte del inca y la rebelión de José Gabriel Condocanqui constituyen un antecedente de apertura e inclusión en la construcción del personaje principal de la novela. De otro lado, el agente antagonico, el *pishtaco* o *nakaq* es planteado por Colchado como el personaje desestabilizador en el mundo andino. Tanto el Estado peruano como el partido senderista atentan contra la vida y la cultura del runa. Ante este problema, *Inkarri*-Liborio tiende un puente de diálogo e intenta incluir al Otro diferente. Sostenemos que la importancia de *Rosa*

⁷ Este relato fue presentado por Herminia Alcarras Curi en 1981, como parte de un curso en la UNSCH. El informante, M.P.Q., tiene 37 años y vive en la comunidad de Guayacondo de donde es originario.

Cuchillo radica en la mirada inclusiva que propone el mundo del Ande con respecto al terrorismo y a la violencia de la década de los ochenta.

Referencias

- Ansi3n, Juan. (1987). *Desde el rinc3n de los muertos. El pensamiento m3tico en Ayacucho*. Lima: Gredes.
- (1989). *Pistachos de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea.
- Arguedas, Jos3 Mar3a. (1953). Cuentos m3gico-realistas y canciones de fiestas tradicionales. *Folklore Americano*, XI, (1), pp.101-128.
- Burga, Manuel. (1988). *Nacimiento de una utop3a: muerte y resurrecci3n de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- Certeau, Michel de. (1993). *La historia de la Historia*. M3xico: Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana.
- Colchado Lucio, Oscar. (2005). *Rosa Cuchillo*. Lima: Editorial San Marcos.
- Degregori, Carlos Iv3n. (1989). Entre los fuegos de Sendero y el Ej3rcito: Regreso de los Pishtacos. En: Ansi3n, Juan. *Pishtacos: de verdugos a sacaojos* (pp.109-114). Lima: Tarea.
- Flores Galindo, Alberto. (1988). *Buscando un Inca. Identidad y utop3a en los Andes*. (3era ed.) Lima: Editorial Horizonte.
- Gonzales, Odi. (2014). *Eleg3a Apu Inka Atarwallpaman. Primer documento de la resistencia Inka (Siglo XVI)*. Lima: Pakarina.
- Hobsbawn, Eric. (2012). *La invenci3n de la tradici3n*. Barcelona: Cr3tica.
- Kapsoli, Wilfredo. (1984). *Ayllus del sol. Anarquismo y utop3a andina*. Lima: Tarea.
- Morote Best, Efra3n. (1983). *Aldeas Sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolom3 de las Casas".
- Ossio, Juan. (1973). *Ideolog3a mesi3nica del mundo andino*. Lima: Edici3n de Ignacio Prado Pastor.
- Pease, Franklin. (1973). *El Dios creador andino*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Romero, Ra3l. (2004). *Identidades m3ltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Per3.
- Vargas Llosa, Mario. (1999). Informe sobre Uchuraccay. *Contra Viento y marea III*. (79-114). Lima: Peisa.
- Walker, Charles. (2015). *La rebeli3n de T3pac Amaru*. Lima: IEP.

El escritor comprometido versus el escritor profesional

Henry César Rivas Sucari

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

Universidad Nacional de San Agustín

henryrivas2001@yahoo.es

Resumen

La novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas fue escrita en un contexto singular. La Revolución Cubana y el surgimiento del Boom latinoamericano determinaron una forma de entender el sentido social sobre el trabajo del escritor y la función del intelectual. Uno de los debates más importantes sobre esos temas fue el que sostuvieron los escritores Julio Cortázar y José María Arguedas. Se discute los argumentos del debate en torno a los conceptos de “escritor comprometido” y “escritor profesional”.

Palabras clave: Escritor comprometido; escritor profesional; José María Arguedas; Julio Cortázar; intelectual modélico.

Abstract

The novel *El zorro de arriba y el zorro de abajo* Jose Maria Arguedas was written in a singular context. The Cuban Revolution and the emergence of the Latin American Boom determined a way of understanding the social meaning of the work of the writer and the role of the intellectual. One of the most important debates on these issues was the writers Julio Cortázar and José María Arguedas. In this article, we will discuss the arguments of the debate around the concepts of “committed writer” and “professional writer”.

Keywords: Committed writer; professional writer; José María Arguedas; Julio Cortázar; model intellectual

Introducción

Es trabajo confronta la idea de “escritor comprometido” y “escritor profesional” en el discurso de José María Arguedas (JMA) –especialmente el que registra en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971/1990)– y Julio Cortázar. Para esta tarea, es de gran utilidad un marco teórico donde se incluye artículos de José María Arguedas, Julio Cortázar, principalmente, así como estudios de críticos literarios y científicos sociales. El objetivo es evaluar cómo los conceptos sobre el rol del escritor o el intelectual dentro de la sociedad latinoamericana han sido percibidos por la comunidad latinoamericana, y qué valor se adscribe, actualmente a estas ideas. JMA colige algunas ideas del Mariátegui (1928/2007)¹ en algunos de sus artículos como “Razón de ser del indigenismo en el Perú” (1970/2006)² y “La novela peruana y el problema de la expresión literaria en el Perú” (1950/1983). Es importante observar que varios de estos postulados formarán parte de la poética de JMA y, por ende, la base para su posición como escritor e intelectual. De nuestra parte, se analiza cómo esta concepción artística se somete a juicio cuando ocurre el debate con Cortázar y las opiniones que después propone al respecto Vargas Llosa (1996), así como algunos argumentos los participantes de la Mesa Redonda *Todas las sangres* (1965). También, se analiza conceptos de Pierre Bourdieu (2000), y sus reflexiones sobre los intelectuales y su relación con el poder. Asimismo, las ideas sobre el intelectual modélico de Mabel Moraña (2013).

La influencia de Mariátegui

JMA fue influido por el pensamiento de José Carlos Mariátegui, por eso valora que a pesar de no conocer la cultura indígena ni haberla estudiado fomentase que en la revista *Amauta* se inste a los escritores y artistas a que tomen el Perú como tema (Arguedas, [1970] 2006, p.192-194). Esta idea incide que la intelectualidad de esa época tome partido:

Toda la intelectualidad del Perú es sacudida por la influencia de esta revista; el indio y el paisaje andino se convierten en los temas predilectos de la creación artística. Se trata de un arte combatiente, antihispanista. La revolución socialista aparece como inminente y fácil para los redactores de *Amauta*. (ibíd., p.195).

De esta manera, el ejemplo de Mariátegui y *Amauta* es crucial para la determinación de JMA sobre su posición artística. Así lo expresa en su artículo “Razón de ser del indigenismo”, en su balance de este primer periodo indigenista:

1 Se utiliza *Siete ensayos de la realidad peruana*, la edición del 2007 para las referencias y contenidos.

2 Publicada en “Visión del Perú”, Lima, junio de 1970, núm.5. Para este trabajo, se utiliza la versión del 2006 (Arguedas, “Razón de ser del indigenismo”, 2006)

(...) Pero la literatura llamada indigenista no es ni podía ser una narrativa circunscrita al indio, sino a todo el contexto social al que pertenece. Esta narrativa describe al indio en función del señor, es decir, del criollo que tiene el dominio de la economía y ocupa el más alto status social, y del mestizo, individuo social y culturalmente intermedio, que casi siempre está al servicio del señor, pero algunas veces aliado a la masa indígena. Finalmente, la narrativa peruana intenta sobre las experiencias anteriores, abarcar todo el mundo humano del país, en sus conflictos y tensiones interiores (...) (ibíd., pp.196-197).

La función social que emana de la responsabilidad de la escritura es el resultado de sus cavilaciones en torno al “indigenismo”. JMA rompe con la tradición literaria de su época y cree que la responsabilidad del escritor no se circunscribe al indio, como dice, sino a toda su realidad.

En ese sentido, la narrativa actual, que se inicia como «indigenista», ha dejado de ser tal en cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país, pero podría seguir siendo calificada de «indigenista» en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa y de la promesa que significan o constituyen para el resultado final del desencadenamiento de las luchas sociales en que el Perú y otros países semejantes de América Latina se encuentran debatiéndose (p.197).

JMA plantea una superación de ese primer indigenismo para configurar su proyecto narrativo tomando como defensa la cultura andina, pero dirigiendo su perspectiva hacia un horizonte mucho más abarcador, la totalidad de la sociedad peruana. Por eso, reconsidera incluso el término “indigenista”. Su posición como intelectual continuará con la idea de la revista “Amauta”: el tema es el Perú y la reivindicación de la cultura andina. Por ello, su ética como escritor e intelectual se vincula con la problemática social y andina. Esta entrará en conflicto con las otras poéticas de su contexto, específicamente con la de algunos integrantes del Boom y otros conacionales suyos cuando la idea de la escritura social se enfrente a la denominada “profesional”. Las formas y técnicas novedosas importadas de Europa y de EE.UU. intentarán plantear un tipo de “modernidad” en el discurso literario latinoamericano. Este planteamiento entrará en conflicto con algunos escritores que no perciben la modernidad de la misma manera, ni la función del escritor denominado como profesional y dominado por el mercado.

Por estas razones, y en base a aquel contexto, en JMA el conflicto por la técnica y por sentar un precedente que le diferencie de los escritores del primer indigenismo le lleva a plantearse los problemas en torno a cómo adecuar su técnica literaria basada en nuevo enfoque social y universal:

Más un inconveniente aturdidor existía para realizar el ardiente anhelo. ¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos, en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquél un trance al parecer insoluble. Escribí el primer relato en el castellano más correcto y “literario” de que podía disponer. Leí después el cuento a algunos de mis amigos escritores de la Capital,

y lo elogiaron. Pero yo detestaba cada vez más aquellas páginas. ¡No, no eran así ni el hombre, ni el pueblo, ni el paisaje que yo quería describir, casi podía decir, denunciar! Bajo un falso lenguaje se mostraba un mundo como inventado, sin médula y sin sangre, un típico mundo “literario” en que la palabra ha consumido a la obra (Arguedas [1950] 1983, pp.195-196).

Esta conflicto con el lenguaje, por adecuar uno verosímil basado en las situaciones de la sierra, por ejemplo, constituían la reflexión de JMA con la misión de “reflejar” mejor la realidad injusta que quería, bajo su modelo de intelectual social. Por ello, en sus artículos y novelas se ajusta el principio de la reivindicación de la cultura andina basado en la fuerza creadora de su presente.

La confrontación cultural e ideológica

Esta idea sobre su forma de asumir la literatura será confrontada en dos momentos claves: La Mesa Redonda *Todas las sangres* y el debate con Cortázar. Ambos eventos constituyen una forma de reflexionar sobre el rol del intelectual y el escritor desde distintas perspectivas: sociales, estéticas, morales, éticas.

Quizás, desde nuestra perspectiva contemporánea, la crítica de los expositores en la Mesa Redonda puede resultar muy ingenua, pero si nos adecuamos al contexto de la época, donde las ideologías buscaban en las artes documentos de denuncia en vez de obras de arte, logremos quizás entender la dirección de tales falacias, aunque no estar de acuerdo. Al respecto Alberto Escobar apunta:

Una de las impresiones que causa la primera parte del debate, se refiere a que *Todas las sangres* no es útil a una lectura sociológica, y tanto la rigidez de algunos personajes y especialmente el papel desempeñado por Rendón Willka, es motivo para que se cuestione, en efecto, que ciertos personajes no “reflejan” (el subrayado es mío) la realidad de una sociedad como la del Perú ([1985] 2000, p. 23).³

Evidentemente, existe una disociación entre una lectura artística de un texto literario y una que rige como documental a partir de una novela. Varios de los juicios de la Mesa Redonda se basan en el tratamiento de una obra literaria desde la necesidad de la lectura de un documento antropológico. En la actualidad, esa lectura sería inviable (pensamos en el magisterio que hubiese ejercido Mariátegui en este caso por poseer una mejor atención con el discurso artístico sin perturbar su reflexión marxista), pero, en aquella época, esta confusión estaba ordenada sobre todo porque una gran parte de los intelectuales de las Ciencias Sociales estaban atrapados por la ideología y el desconocimiento de las disciplinas ajenas a las suyas. No se entiende de otro modo que pretendan como derrotero esencial de una obra literaria, el que deba constituirse en un reflejo de la sociedad peruana, así como una obra que coadyude a entender un testimonio realista.

3 Esta cita corresponde a Alberto Escobar y fue publicado en la primera edición de 1985 como parte de la introducción. Aparece, también, en la segunda edición del 2000.

En el caso del debate sobre TLS, el predominio de una lectura sociológica sobre una literaria nos demuestra la existencia de una débil crítica literaria que tuvo, con excepción de Alberto Escobar, vacíos teóricos y metodológicos que le impidieron opinar con propiedad sobre la novela. En cambio los científicos sociales se autofacultaron la competencia y facultad para opinar sobre una novela como si esta fuera solo un documento sociológico sin considerar sus limitaciones para opinar sobre una novela como una novela. Sin embargo, la casi inexistencia de la crítica literaria y el predominio de las lecturas desde el punto de vista de las ciencias sociales tanto de científicos sociales como de críticos literarios nos prueban que es erróneo juzgar una novela como si fuera únicamente un documento sociológico, histórico o científico como es erróneo desvincularla del referente contextual que le da origen (Espezúa Salmón 2007, p.287-288).

La tesis de Espezúa es vital para comprender este debate y las implicaciones contradictorias que produjo bajo un sistema comunicativo caótico: las competencias de los críticos literarios no confluían con la de los científicos sociales, y cada uno, lejos de escuchar o intentar comprender, incluso a la poética del creador JMA, quería imponer su propia posición de un texto artístico. De esta forma, más que una Mesa Redonda donde el diálogo confluya a acercamientos disciplinarios y epistemológicos, se convirtió en el eco casi acusador (como lo sintió JMA) sobre un tipo de poética y su validación con los referentes nacionales o lo que se quisiese de estos, a través de una ideología.

Por otro lado, el debate con Cortázar es una muestra que dentro incluso del propio espacio de los creadores, sus teorías de la novela pueden sonar atípicas y contradictorias. El debate JMA con Julio Cortázar demuestra hasta qué punto puede primar, en una confrontación verbal escrita, las contradicciones y similitudes de los propios adversarios. No pretendemos en este trabajo hacer un recuento de todo el intercambio cronológico del asunto, pues ya se ha revisado este de muchas formas.⁴ Pero sí analizar algunos argumentos contradictorios entre sí, y paradojas futuras que intentan demostrar las similitudes y diferencias que estos dos grandes escritores tendrían.

La polémica con Cortázar⁵ surge a raíz de la carta abierta sobre la situación del intelectual latinoamericano que este hace al poeta cubano Roberto Fernández Retamar, el 10 de mayo de 1967,⁶ publicada en la *Revista Casa las Américas*. El elemento desencadenante es la calificación sobre el telurismo como negativo al dedicar su atención y talento solo a la “zona” desde donde se escribe sin considerar una visión abarcadora de la cultura. Por ello, Cortázar cree que este es un avance del nacionalis-

4 Uno de los trabajos más importantes al respecto es el de Mabel Moraña (“Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada”, 2010)

5 En este trabajo no revisaremos todos los artículos ni argumentos de la polémica, solo los que conciernen a la idea del escritor o intelectual y a la validez sobre el lugar de enunciación. Principalmente, la carta de Cortázar enviada a Fernández Retamar (Cortázar, “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, 1967), algunas de sus ideas publicadas en la revista *Life* (1969) y las respuestas de JMA en el Primer y Tercer Diarios (1990)

6 La carta se publicó en 1967. (“Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, 1967, p.5)

mo negativo (1967). Lo que exaltó a Arguedas fue que se valoraba más la perspectiva del exilio europeo; es decir, del escritor o intelectual que está cerca o dentro de la metrópoli cultural a diferencia del que escribe desde su “terruño”, como denominaba Cortázar, de forma peyorativa al lugar de enunciación lejos de la metrópoli.

El telurismo, como entiende entre ustedes un Samuel Feijoo, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor `de zona`, pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo. (1967, p.5)

El otro argumento que irrita a Arguedas es la idea de que, desde un lugar de enunciación específico, en este caso Europa, se pueda potenciar la estética y validez del creador de una novela. Esa idea que subordina, a la vez la idea de cultura, superpone a los escritores cuya literatura sea producida en otros contextos y otras condiciones. De esta forma, se valida no solo el producto estético, sino, además, cultural y todo lo que articula este proceso enunciator.

(...) me asombra que a veces no se advierta hasta qué punto el eco que han podido despertar mis libros en Latinoamérica se deriva de que proponen una literatura cuya raíz nacional y regional está como potenciada por una experiencia más abierta y más compleja, y en la que cada evocación o recreación de lo originalmente mío alcanza su extrema tensión gracias a esa apertura sobre y desde un mundo que lo rebasa y en último extremo lo elige y lo perfecciona. (1967, p.5).

La perspectiva de Cortázar puede validarse, quizás, desde su propia concepción literaria; es decir, desde la articulación progresiva de su poética, pero no generalizarla hacia los demás escritores, y menos bajo los calificativos que esgrime. Una vez más, al igual que el debate en la Mesa Redonda Todas las Sangres, un intelectual, en este caso un creador, intenta sostener algunos elementos de su poética como universales. Es natural que un escritor como Arguedas se haya sentido ofendido. Es, además, significativo que sea él quien sostiene el debate para argumentar una posición que ha sido subordinada a diferencia de muchos otros escritores o intelectuales que aceptan la posición y validación hegemónica sobre el arte y cultura que llega desde un escritor absorbido por la cultura europea. Por eso, es positiva la idea arguediana que el lugar de enunciación no es necesariamente condicionante de una “universalidad” ni tampoco su objetivo. Esta lucha, como lo advertimos anteriormente en el mismo discurso arguediano, también se sitúa al interior del territorio considerado como periférico.

Por otro lado, este ofuscamiento de Arguedas no le permitió analizar que ese intento de modelar nuevas poéticas se inscriben dentro del propio proceso dinámico social en el que él mismo participa. Arguedas, también, intenta inscribir un nuevo tipo de literatura nacional al proponer una escritura desde dentro de la cultura andina para mostrar el rostro constructivo de esta sociedad. Su proyecto, como he mencio-

nado antes, plantea una superación del primer indigenismo. Arguedas explica que su perspectiva, la de un indígena, es superior a la de los otros escritores que no conocen al indio ni la cultura andina: “Esta narrativa describe al indio en función del señor, es decir del criollo que tienen su dominio en la economía y ocupa el más alto status social (...)” (2006, p.196). La opción de Arguedas se contraponen a la de Cortázar por definir la validez del lugar de enunciación con relación a la cultura, pero asume, también, una perspectiva más profunda por el conocimiento superior que tendría de la cultura andina frente a los otros escritores de la generación pasada del primer indigenismo. Por lo tanto, la crítica de JMA como la de Cortázar fácilmente podría ir dirigida a las poéticas criollas conservadoras e hispanistas que habían detentado el poder simbólico de cultura y realidad. JMA defiende el cambio y la superación de esa poética conservadora que no ha cambiado su percepción del indio desde la colonia; Cortázar busca en Europa una variedad de modelos que le ayuden a superar esa visión anquilosada de la estética novelesca de su país. Quizás, si ambos se hubiesen detenido a revisar sus discursos y producciones literarias, encontrarían más similitudes que las que el ego literario les impidió encontrar.

Como he manifestado, este proceso de validación cultural y literaria sucede dentro del Perú con la superación del indigenismo que plantea la estética de Arguedas. Y sucede también con los escritores del Boom con relación a los demás escritores de Latinoamérica. Son procesos tensivos y de cambios contextuales que ocurren en toda sociedad y culturas por la naturaleza dinámica de las mismas. Las críticas de Cortázar podrían dirigirse a los mismos escritores que Arguedas supera en su concepción literaria. Recordemos que en esa época Cortázar ha sufrido un cambio en su propio modelo de intelectual, su exilio voluntario a Europa le ha llevado a entender el papel protagónico y social del escritor (Arguedas no tuvo que salir para entender lo mismo). En esa misma carta polémica (a Fernández Retamar) Cortázar afirma:

Si esto no es aun suficientemente claro, déjame completarlo con un ejemplo. Hace veinte años veía yo en un Paul Valéry el más alto exponente de la literatura occidental. Hoy continúo admirando al gran poeta y ensayista, pero ya no representa para mí ese ideal. No puede representarlo quien, a lo largo de toda una vida consagrada a la meditación y a la creación, ignoró soberanamente (y no sólo en sus escritos) los dramas de la condición humana que en esos mismos años se abrían paso en la obra epónima de un André Malraux y, desgarrada y contradictoriamente pero de una manera admirable precisamente por ese desgarramiento y esas contradicciones, en un André Gide. (1967, p.5).

Cortázar asume en Europa la participación activa del escritor e intelectual en la sociedad, así como, luego, y a raíz de la revolución cubana, la ideología socialista. Arguedas tuvo conciencia de lo primero desde sus primeros proyectos narrativos y se adscribe a la segunda, de modo bastante personal casi al final de su vida. Y sobre el debate del lugar de enunciación, Cortázar cree que Europa proporciona una perspectiva superior en cuanto la artística y cultural que la regional. Arguedas cree que su experiencia vital en el mundo andino puede conferirle un carácter superior a los escri-

tores del primer indigenismo. Como podemos ver, los dos adversarios literarios pueden presentar coincidencias más fuertes que los argumentos que pretenden defender.

No obstante, esta idea polémica sobre el lugar de enunciación y a la validez que se le confiere, a partir de la misma, a la concepción de cultura no es gratuita, pues direcciona la pervivencia del pensamiento colonial y el lugar que el intelectual ocupa en la sociedad latinoamericana. Al respecto, Mabel Moraña afirma:

Las nociones de totalización e internacionalismo –por oposición a las de regionalidad que implica, en este contexto, fragmentación, localismo especificidad, y nacionalismo– forman parte de la retórica cultural de la izquierda de esos años. La cultura es concebida como un espacio integrado y participativo capaz de concebir y proveer visiones de conjunto organizadas a partir de los grandes paradigmas filosóficos de la modernidad. El ideal al que remite la visión de Cortázar depende de un concepto de historia universal que no es ajeno a los modelos eurocentristas –etnocentristas– que se aplicarán en América Latina desde la organización de los Estados nacionales. Desde esta perspectiva, la inscripción del intelectual en el centro del gran sistema cultural occidental garantizaría la superación de valores contingentes a partir del trascendentalismo humanista que reivindica para sí mismo ético- estético que abarca y que sobrepasa la circunstancialidad de lo local. (2010, p.146).

Cortázar no puede escapar de la idea sobre la modernidad y cultura europea. La subversión del modelo criollo no lo llega a plantear desde su patria sino desde el “centro” de la cultura. Arguedas, por el contrario, asume la reivindicación de la cultura andina como fuente primigenia para ese cambio. Hay una subversión de paradigmas y un programa de construcción de identidades con caracteres opuestos. A esto se suma la participación del Boom latinoamericano dentro de la cultura europea como una prolongación que llega de la periferia para ser absorbida dentro de su misma cultura.

La respuesta de Arguedas a la carta de Cortázar en la revista *Amaru* (1969) puede servirnos como una estrategia “audaz”,⁷ pues utiliza el adelanto de su novela *ZAZA*, el Primer diario, para responder a Cortázar y de paso trazar una evaluación sobre los escritores. Aquí se discute lo nacional versus lo supranacional, así como confiesa haber rehuído a la lectura de *Rayuela* por la complejidad de sus instrucciones (ironía sobre la forma). El debate sobre lo nacional y lo supranacional implica, al igual que los otros argumentos anteriores, falacias evidentes. Cortázar cree que la mirada desde París y la perspectiva que le da Europa le ayudan a conocer e identificar lo latinoamericano. Lo que podría funcionar para su poética y ética como escritor, no puede circunscribirse para los otros. Hay, también, en esta proposición, una suerte de prolongación de una mentalidad colonial donde la verdad y la cultura solo pueden provenir de Europa.

7 El discurso de este Primer diario es fragmentario y multidireccional. Si bien es autorreflexivo, también plantea múltiples formas de organización y de dirección en la intención comunicativa. Por eso, es que algunos párrafos está dirigidos a Cortázar, pero no es el objetivo de todo el Primer diario.

La respuesta de Arguedas es elocuente, pero no, por eso, llena de contradicciones. Es el mismo discurso de creer que el conocimiento desde el lugar garantiza una mejor perspectiva. Los escritores a los que Arguedas critica y que se ubican en el primer indigenismo son como él, locales, y han *visto* las mismas situaciones, pero las describen desde la ideología occidental. El vivir o conocer en un determinado lugar no predetermina necesariamente el discurso literario ni la perspectiva. Este proceso implicaría la cultura que el sujeto adopta o desde donde se reconoce, como en el caso de JMA, cuya defensa de la cultura andina contribuye al derrotero de su poética.

El otro conflicto que se desprende de este debate es el concepto que nos interesa sobre el profesionalismo del escritor. Aquí la línea ética que traza Arguedas agudiza la tensión sobre los escritores que escriben “por amor, por goce y por necesidad” y los que lo hacen por ganar dinero, dirigidos por un mecanismo donde la literatura se convierte en mercancía. Esta división en la ética del escritor que propone JMA va ligada a la forma como define la función del escritor.

y había decidido hablar hoy algo sobre el juicio de Cortázar respecto del escritor profesional. Yo no soy escritor profesional, Juan no es escritor profesional, ese García Márquez no es escritor profesional. ¡No es profesión escribir novelas y poesías! o yo, con mi experiencia nacional, que en ciertos resquicios sigue siendo provincial, entiendo provincialmente el sentido de esta palabra oficio como una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente para ganar plata. Soy en ese sentido un escritor provincial; sí, mi admirado Cortázar; y, errado o no, así entendí que era don João y que es don Juan Rulfo. Porque de no, Juan, que conoce al infinito el oficio, no debería ser pobre. Yo tuve que estudiar etnología como profesión; el embajador fue médico; Juan se quedó en empleado. Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio. Eso de planear una novela pensando en que con su venta se ha de ganar honorarios, me parece cosa de gente muy metida en las especializaciones. Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir incondicionalmente para interpretar el caos y el orden. (Arguedas, 1990, p.18).

La posición de JMA frente al escritor profesional, y por ende, a la ética del intelectual es clara. La denominada profesionalización del escritor estriba su tarea dirigida al lado comercial por encima de los otros dominios del escritor. Por eso, entendida su posición y desde la facilidad de un diario que elabora una voz versátil, establece una clasificación entre los escritores que elaboran su discurso “por amor, por goce y por necesidad” a diferencia de los otros que se mueven fundamentalmente por dinero y en obediencia al régimen editorial de masificación.

Luego, este mismo narrador de los diarios reconoce la propia contradicción del exceso de juzgar a los demás bajo el propio lente, de clasificar a los escritores que definen su poética desde su propia libertad creativa o ligada, también, al mercado a diferencia de los otros que deciden seguir su clara vocación social. El narrador de los diarios, ese alter ego arguediano, emite sus propias contradicciones y las hace evidentes en su discurso:

¡Ah! La última vez que vi a Carlos Fuentes, lo encontré escribiendo como a un albañil que trabajaba a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo. Almorzamos, rápido, en su casa. Él tenía que volver a la máquina. Dicen que eso mismo le sucedía a Balzac y a Dostoievski. Sí, pero como una desgracia, no como una condición de la que se enorgullecen. ¿Qué acaso no hubieran escrito lo que escribieron, en otras circunstancias? Quién sabe. ¿Qué otra cosa iban a hacer con lo que tenían en el pecho? Perdonen, amigos Cortázar, Fuentes, tú mismo, Mario, que estás en Londres. Creo que estoy desvariando, pretendiendo lo mismo que ustedes, eso mismo contra lo que me siento como irritado. Puede que ustedes no tengan mejor o más ni menos razón que yo. (pp.18-19).

La idea que el narrador de la novela argumenta sobre los escritores diseña una clasificación casi arbitraria. Esta forma de juzgar le sirve para relacionar la función del escritor y el intelectual. La elaboración de esta lista comprende no solo referentes contemporáneos, sino, también, de la literatura universal. Esa evaluación ética y estética no prescinde de la duda y la contradicción, pero pone en evidencia la tensión entre dos modelos de intelectuales.

Hay escritores que empiezan a trabajar cuando la vida los apera, con apero no tan libremente elegido sino condicionado, y están ustedes, que son, podría decirse, más de oficio. Quizás mayor mérito tengan ustedes, pero ¿no es natural que nos irrite cuando alguien proclama que la profesionalización del novelista es un signo de progreso, de mayor perfección? Vallejo no era profesional, Neruda es profesional; Juan Rulfo no es profesional. ¿Es profesional García Márquez? ¿Le gustaría que le llamaran novelista profesional? Puede decirse que Molière era profesional, pero no Cervantes (p.19).

Al leer la clasificación que aquí se diseña con respecto al escritor profesional nos preguntamos si, a partir de la misma, se establece, también, una determinación ética sobre el papel del escritor. Esta tensión que atraviesa el papel del intelectual está siendo determinada por una idea fundamental de ética social o compromiso, donde, en primer lugar, se privilegia los principios sociales, pero no los determinados por factores externos, como el que dirige el mercado y la modernidad occidental determinada por las editoriales. Al parecer, aquí se tiene muy claro el derrotero de su ideología.

En el debate Arguedas vs Cortázar y luego la prolongación unilateral que activa Mario Vargas Llosa (MVL) en su libro *La utopía arcaica...* (1996), se establece una pugna que relaciona el poder intelectual en la sociedad. No solo se debate cuál es la postura ética y estética de discurso literario, sino cuál es el poder y el efecto de quien lo emite. El lugar del intelectual que se pronuncia sobre determinado aspecto y conflicto social deberá representar, también, su lugar en la sociedad.

La pregunta que nos podríamos plantear es si el intelectual tiene independencia de los otros poderes políticos, económicos, ideológicos o religiosos para poder pronunciarse. La supeditación a un modelo de escritor latinoamericano que es absorbido por el sistema del mercado editorial y galardonado por gobiernos de un régimen político específico podría limitar en algunos casos, esa libertad e integridad del intelectual.

Por ello, sí es importante el lugar de enunciación y los medios a los que está subordinado para analizar el discurso del intelectual. No en vano, y consciente de ello, JMA ironiza, en su Tercer diario, sobre las publicaciones de Cortázar desde la revista *Life*: “Mientras tanto, y desde la grandísima revista norteamericana *Life*, Julio Cortázar, que de veras cabalga en flamígera fama, como sobre un gran centauro rosado, me ha lanzado unos dardos brillante (...) (1990, pp.173-174). JMA evalúa este lugar de enunciación con mucha ironía sobre el saber y el poder que se pretende ejercer desde donde se ha reproducido el discurso. El debate no solo esgrime una actitud de conocimiento y reconocimiento del lugar de enunciación, sino, además, la concepción que se construye a partir de la misma sobre el rol del intelectual.

Julio Cortázar, a pesar de su fama como novelista, el concepto de escritor profesional no lo reconocía como tal dentro de su actividad:

Lo primero que me sorprende siempre es que se me hable de mi carrera literaria, porque para mí no existe; quiero decir que no existe como carrera, cosa extraña en un argentino puesto que mi país se apasiona por las carreras más diversas, como lo prueba entre otras cosas la figura inmortal de Juan Manuel Fangio. En Europa, donde el escritor es frecuentemente un profesional para quien la periodicidad de las publicaciones y los eventuales premios literarios cuentan considerablemente, mi actitud de aficionado suele dejar perplejo-, a editores y a amigos. La verdad es que la literatura con mayúscula me importa un bledo; lo único interesante es buscarse y a veces encontrarse en ese combate con la palabra que después dará el objeto llamado libro. Una “carrera” supone preocupación por la suerte de los libros; en mi caso, me fui de la Argentina el mismo mes en que anunció *Bestiario*, dejándolo abandonado sin el menor remordimiento. (2009, p.242).

La actitud de Cortázar es muy parecida a la de JMA en cuanto a su relación con la literatura, a diferencia que el último determinaba su accionar literario con la vinculación del elemento social y de reivindicación indígena. Cortázar asume su éxito literario como un acontecimiento circunstancial. Además, al igual que JMA, está adscrito a la ideología socialista y los dos apoyan la Revolución Cubana. Frente a esta idea sobre el accionar del intelectual podemos examinar algunos lineamientos de Pierre Bourdieu en *Intelectuales, Políticas y Poder* (2000):

Los intelectuales no tienen que justificar su existencia a los ojos de sus compañeros ofreciéndoles servicios –aunque se tratara de los más nobles, al menos a sus ojos–, como los servicios teóricos. Tienen que ser lo que son, que producir y que imponer su visión del mundo social –que no necesariamente mejor ni peor que las otras–, y que dar a sus ideas toda la fuerza de la cual son capaces. No son los portavoces de lo universal, menos todavía una “clase universal”, pero sucede que, por razones históricas, tienen frecuentemente *interés en lo universal* (...). No desarrollaré aquí las razones que me hacen pensar que hoy es urgente crear una internacional de los artistas y de científicos, capaz de proponer o de imponer reflexiones y recomendaciones a los poderes políticos y económicos. Diré solamente –y creo que Michel Foucault hubiera estado de acuerdo con ello–, que es la autonomía más completa

con respecto a todos los poderes, donde reside el único fundamento posible de un poder propiamente intelectual, intelectualmente legítimo (p.172).

Esa libertad es que la siempre ha sido discutida, y en Latinoamérica sucede con más intensidad y tensión. JMA y Cortázar argumentan sus ideas sobre el compromiso literario desde una perspectiva ética y cultural, donde el lugar de enunciación, la dinámica económica y la ideología política toman caminos tensivos y contradictorios. La posición del escritor que produce un texto bajo una premisa ideológica o de defensa cultural (JMA) versus la de un escritor (Cortázar) que está inserto en el mercado global editorial suscita estas tensiones. No obstante, esta clasificación vertical es contradictoria en sí misma. Los libros de JMA también estaban insertados en el mercado editorial, aunque principalmente latinoamericano (con la editorial Losada de Buenos Aires). Por lo tanto, el prestigio continental del autor de *Los ríos profundos* crecía a la par que su producción literaria. Por su parte, Cortázar coincide en un momento clave de la literatura latinoamericana con otros escritores con los que constituye el denominado Boom latinoamericano, hecho que inserta a la literatura latinoamericana –parcialmente– a la cultura europea y al mercado editorial global. Se establece así, un tipo de escritor e intelectual cuya función dentro de los medios de comunicación rebasa su actividad literaria.

El escritor modélico

Quizás quien encarna mejor, incluso que Cortázar este modelo es Mario Vargas Llosa. Al respecto Mabel Moraña (2013) ha descrito con suma meticulosidad la prolongación de este debate sobre el rol del intelectual, en este caso, con MVLI de protagonista.

El suicidio de José María Arguedas y el Premio Nobel concedido a Mario Vargas Llosa constituyen, por separado y también en conjunto, un desafío para el pensamiento latinoamericano. El primero, porque marca una instancia emblemática, histórica y simbólica, en el desenvolvimiento de la resistencia cultural de los pueblos oprimidos del continente desde la Conquista, y señala la necesidad inescapable de reflexión política y cultural sobre los temas de la descolonización y la búsqueda de formas *otras* de modernidad para las sociedades heterogéneas de América Latina. El segundo, porque consagra una forma específica de liderazgo cultural e ideológico que reconoce en el mercado, en la integración occidentalista y en la articulación de las políticas del neoliberalismo una forma nueva de triunfalismo intelectual y cosmopolitismo a partir de la cual la *diferencia* latinoamericana es absorbida y resignificada en el ámbito ancho y ajeno de la literatura mundial (2013, p.15).

Aquí se tejen dos planos de significado a partir del denominado intelectual modélico. Por un lado, JMA es reconocido como un emblema de la resistencia y descolonización cultural. Coincidimos con Moraña en que JMA busca *otras* formas de modernidad. Las reflexiones y contradicciones de nuestro escritor al querer justificar un modelo de intelectual o escritor han sido reconocidas como válidas. La construc-

ción de su modelo discursivo en torno a la reivindicación de una cultura no encerrada en sí misma, sino constructora de su destino es leída con atención por las corrientes de pensamiento, especialmente la de los estudios poscoloniales o descoloniales. La herencia de Mariátegui y Vallejo ha alcanzado grandeza en la literatura arguediana como una prolongación del pensamiento de resistencia y subversión al canon y al poder.

Por otro lado, si bien la comunidad intelectual ha reconocido el Premio Nobel a MVLI como un acto de justicia, eso no exime al escritor arequipeño que se proponga algunas críticas contra el modelo de intelectual que representa. Moraña percibe en este premio una culminación a una forma de liderazgo mundial. El modelo de intelectual que MVLI proyecta no sirve para defender una resistencia cultural, sino para la absorción de esta y su resignificación bajo un orden mundial cuyo arbitraje lo conduce una élite que domina el mercado; es decir, el modelo de intelectual que proyecta MVLI está ligado a un condicionamiento cultural e ideología liberal.

Las ideologías, aquí, también se enfrentan. Pareciese, sugerimos nosotros, que un rito tensional sigue abarcando los modelos de intelectual que involucra al denominado “escritor profesional” que define y ejemplifica JMA con varios nombres de escritores.

Como hemos revisado, las tensiones entre los denominados escritor de compromiso y profesional esbozan distintos campos de conflicto. Por un lado, la concepción sobre el intelectual que JMA estuvo direccionada por las ideas de Mariátegui y su visión de reivindicación del indio. Esta propuesta JMA la contempla para diseñar su proyecto literario en base a superar al primer indigenismo del Perú. El debate con Cortázar acentúa su percepción sobre la función del intelectual, pero, como todo debate, estuvo lleno de contradicciones por ambos lados, pues primó, muchas veces, el sentimiento y el ego por encima de los razonamientos que los hubiesen llevado a muchas coincidencias. Es MVLI quien continúa el debate de manera insular como parte de una estrategia para defender un tipo de intelectual modélico, como lo define Moraña, y que busca redefinir este concepto desde la óptica del mercado y la ideología (neo) liberal, además, marcada por la proyección de una idea neocolonial sobre la civilización y la cultura. La idea de Bourdieu sobre el intelectual nos hace reflexionar sobre la libertad del mismo y la necesidad de protegerse de las distintas influencias que puedan corroer su pensamiento. JMA se esgrime, aquí, como un abanderado de la resistencia cultural y su lucha contra el neocolonialismo. Su propuesta de *otra* modernidad, como la define Moraña, nos ayuda a predecir el éxito de su empresa y la increíble aceptación que crece en torno a su obra en todos los ámbitos académicos.

El modelo que representa el escritor profesional, como en el caso de MVLI, se rige por el lucro y la consagración, mientras que el otro interpela la integridad de su cultura y su accionar ético literario a partir de su escritura y sus actos.

Es justo reconocer, en ese sentido, que tanto Arguedas como Vargas Llosa son conscientes de su valor paradigmático dentro de la cultura nacional, regional y

latinoamericana, aunque cada uno inscribe su obra y el perfil intelectual que la sustenta en el mundo letrado de acuerdo a su propio posicionamiento social e ideológico. Arguedas enraizado en los valores persistentes de la cultura dominada, se define a partir de su adhesión a las tradiciones, mitos e idiosincrasia indígena, su lucha con la lengua y su reivindicación del margen como espacio de su resistencia y privilegio epistemológico, en la medida en que este espacio articula saberes alternativos, lenguas relegadas y prácticas sociales marcadas por el signo de la victimización y de la heroicidad. En ese sentido Arguedas ocupa en el imaginario latinoamericano y en el del latinoamericano internacional el lugar del deseo y de la utopía, pero también el sitio más oscuro— el punto ciego— de la culpa burguesa. Encarna en muchos sentidos el prototipo de escritor atormentado, que es uno con su obra y termina inmolándose en el altar de la literatura (Moraña, 2013, pp.23-24).

La tensión entre JMA y Cortázar como valores paradigmáticos del modelo de intelectual en Latinoamérica continúa, después, con el discurso insular de MVLL. Como dice, Moraña, es él quien encarna el intelectual paradigmático letrado criollo:

En el otro extremo del espectro, Vargas Llosa podría ser calificado a su vez como un intelectual paradigmático de otra forma de inserción del intelectual en la modernidad periférica de América Latina, en la que se leen todavía los rastros del letrado criollo que desde tiempos coloniales se sustenta en el poder de la palabra—literaria y política— como mecanismo de legitimación personal y como plataforma de lanzamiento público. Su narrativa se afina en el manejo hábil del lenguaje literario desde el encuadre lujoso y comercializado del *boom* que lo convierte tempranamente en la superestrella de la canonicidad literaria andina.(...) esta obra se proyecta como una mercancía exportable en la que lo local se negocia en los términos de una universalidad determinada tanto por los procesos de transnacionalización del capital simbólico como por la acelerada reinserción del subcontinente latinoamericano en el espacio del occidentalismo (2013, pp.25-26).

MVLL ha llevado a cabo la prolongación de ese modelo de escritor que hace valía de su universalidad en acuerdo central con su aparición de los medios de comunicación. La posición política e ideológica que asume después de dejar el socialismo juega un rol perfecto para la asunción del rol de intelectual que se construye alrededor del mercado editorial universal. Este nuevo modelo está sujeto a las ventas de los libros y su posicionamiento está supeditado al programa que las industrias editoriales transnacionales requieren en sus calendarios de ventas. Las posiciones políticas que puedan tener, como en el caso de MVLL, son utilizadas al máximo por la prensa que está suscrita al modelo para fomentar, en primer lugar y ante todo, la validación de ese canon literario en valor al volumen de ventas de los libros.

Sin embargo, hay que reconocer que el caso de Cortázar es distinto; como mencionamos anteriormente, él quería deslindar de esta posición, pues estaba consciente de su crítica a este modelo y a los medios que lo determinaban.

Me resulta difícil hablar en pocas páginas de cuestiones frente a las cuales la terminología de la pasión es más fuerte que la teoría, porque no solamente no soy un teórico sino que jamás he escrito sobre estos temas como no sea incidentalmente, prefiriendo siempre que mi obra de ficción y mi conducta personal mostraran a su manera y respectivamente una concepción del hombre y la praxis tendiente a facilitar su advenimiento. En una carta abierta a Roberto Fernández Retamar, que ha sido tema de no pocas polémicas, dije claramente que jamás renunciaría a ser ante todo y sobre todo un escritor y que esa y no otra era mi manera de hacer la revolución; pero este aserto no es una especie de escapismo por la vía de lo sublime, y por eso cuando *Life* me pregunta concretamente qué diferencia encuentro entre la intervención de los soviéticos en Checoslovaquia y la de los norteamericanos en la República Dominicana y en Vietnam, yo le pregunto a mi vez si alguno de los reporteros de *Life* vio niños quemados con napalm en las calles de Praga (2009, pp.240-241).

Cortázar intenta diferenciar su postura con respecto a la del escritor profesional. No se reconoce dentro de esta posición. Se sitúa, por el contrario, en una esfera donde privilegia ante todo el arte literario, pero sin descuidar la percepción social sobre su entorno, en especial el latinoamericano. Si bien se establece una contradicción entre esta posición y la de situar su discurso y acción fuera de su entorno, hay una compatibilidad con JMA en cuanto a la ideología socialista que los hace definirse desde el punto de vista ético. Además, otro elemento que comparten es el rechazo que tienen sobre lo “teórico”. JMA ironizó muchas veces sobre los “doctores”⁸(1966) en uno de sus poemas más comentados. Esa ironía colige la idea de la valoración que JMA compila sobre el conocimiento que se desprende de la naturaleza para enseñársela a los *doctores*. El conocimiento referirá a una relación distinta con el mundo, a diferencia de la actitud racional de los “doctores”.

Conclusiones

A partir de aquí, y con referencia a lo expuesto, se puede establecer que la tensión entre el escritor de compromiso y el profesional presenta varias líneas de interpretación. Por un lado, JMA sigue la línea de su poética en base a las ideas de José Carlos Mariátegui y la reivindicación de la cultura andina. Su actividad literaria es eminentemente social. Lo que intenta es crear un mundo literario que “refleje” al andino. Se trata de valorar la cultura andina desde su actividad creadora y transformadora actual, no solo, de su pasado incaico. Los sucesos de la Primera Mesa Redonda y el debate con Cortázar evidencian estas tensiones. El primero, que connota una lectura social de la novela *Todas las sangres*, difiere de la creencia de JMA sobre el “reflejo” o la proyección que se pretendía de la sociedad peruana. El segundo enfrenta las contradicciones sobre las distintas poéticas de dos escritores representativos latinoamericanos. JMA se presenta como “un escritor de compromiso” que escribe por “amor y por necesidad”.

8 Si bien fue publicado en el diario “El Comercio” en 1966, para el análisis se utiliza la segunda edición de *Las cartas de Arguedas* (1998).

Asimismo, traza una línea, en sus diarios, entre dos tipos de escritores signados por la ética con la literatura y la sociedad y la otra que representa el consumismo editorial transnacional, es decir, “el escritor profesional”. Se cuestiona, también, el lugar de enunciación del discurso y la validación de la perspectiva supranacional versus la regional. Los argumentos de Cortázar al respecto son confusos y exhiben una soberbia que contradice sus expresiones sobre el escritor y su perspectiva social. Vargas Llosa participa de esta polémica como una prolongación de la postura eurocentrista, pero que va mucho más allá, incluso, de lo que pudo ir el egocentrismo cortazariano. MVL representa la actitud del escritor profesional en toda su dimensión, y en una imagen de cómo se mercantiliza a nivel global la literatura. La ética ideológica se resume a una defensa del sistema dominante en perjuicio de las otras culturas. JMA, de esta forma asume para la crítica la posición de resistencia cultural.

Referencias

- Arguedas, José María. (1 de junio de 1969). Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar. *El Comercio*. (Lima)
- (Abril-junio de 1969). Primer diario. *Amaru* (6).
- (1983). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. En J. M. Arguedas, *Obras Completas*, tomo II (pp. 193-198). Lima: Editorial Horizonte.
- (1990). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica Eve-Marie Fell, coordinadora. Madrid: CÉP de la Biblioteca Nacional. (Colección de Archivos, 14).
- (1998). Llamado a algunos doctores. En J. V. Murra, & L. Mercedes. *Las cartas de Arguedas*. (pp.251-260). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.
- (2001). *Todas las sangres*. Lima: Peisa.
- (2006). “Razón de ser del indigenismo”. En J. M. Arguedas, & Á. Rama (Ed.), *Formación de una cultura nacional indoamericana*. (pp.189-197). México, D.F.: Siglo XXI editores.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Cornejo Polar, Antonio. (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- Cortázar, Julio. (1967). Acerca de la situación del intelectual latinoamericano. *Revista Casa de las Américas*, núm. 45, 5.
- (2009). Julio Cortázar: un gran escritor y su soledad (7 de abril de 1969). (Lo que sigue se basa en una serie de preguntas de Rita Guibert me formuló por escrito) *Life*, en español, Chicago. Vol. XXXIII, 7 de abril, pp. 43-45. En J. Cortázar. *Papeles inesperados*. (pp.226-248). Buenos Aires: Alfaguara.

- Escobar, Alberto. (1984). *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Espezúa Salmón, R. Dorian (2007). *Científicos sociales versus críticos literarios (Todas las sangres en debate)*. (Tesis inédita para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lienhard, Martin (1990). *Cultura andina y forma novelesca-zorros danzantes en la última novela de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte.
- Mariátegui, José Carlos (2007). El proceso de la Literatura. En J. C. Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Moraña, Mabel. (2010). Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada. En M. Moraña. *La escritura del límite*. (pp.143-158). Madrid: Iberoamericana- Vervuert.
- (2013). *Arguedas/ Vargas Llosa. Dilemas y Ensamblajes*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.
- Rochabrún, Guillermo. (2000). “¿He vivido en vano?” *La mesa redonda sobre Todas las sangres*. Lima: IEP/Fondo Editorial PUCP.
- Vargas Llosa, Mario (1980). Literatura y suicidio: el caso de Arguedas. El zorro de arriba y el zorro de abajo. *Revista Iberoamericana* XLVI, (110-111), 3-28.
- (1996). *La utopía arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Uso de los pronombres átonos de tercera persona en el español oral de Pucallpa

Jacqueline Delicia Britto La Torre

Jbritto2009@yahoo.es

Resumen

Los nombres, las frases nominales y oraciones que cumplen las funciones sintácticas de objeto directo y de objeto indirecto en español pueden ser sustituidos por las formas pronominales átonas de tercera persona *le*, *lo* y *la*. En el español oral de variedad amazónica hablado en Pucallpa, las formas pronominales átonas asumen diferentes realizaciones según la procedencia andina, oriunda o indígena shipiba del hablante. También la instrucción de los hablantes suele ser un factor tenido en cuenta.

Las formas pronominales cumplen funciones sintácticas más cercanas al uso normativo en el sector de hablantes de instrucción superior, a la par que el uso no normativo de los mismos en los otros grados de escolaridad. La omisión de pronombres átonos es un fenómeno recurrente en todos los grados de instrucción. Dentro de ellos, el grupo de los hablantes de shipibo es el que mayormente omite, seguido por el grupo de andinos y finalmente el grupo de oriundos.

Palabras clave: pronombres átonos; objeto directo; objeto indirecto; español de Pucallpa.

Abstract

Nouns, noun phrases and subordinate clauses that function syntactically as direct and indirect objects may be represented in Spanish by the unstressed third person pronouns *le*, *lo* and *la*. These pronouns are used differently in the oral Spanish of Pucallpa depending on whether the speaker is of Shipibo origins, is Andean, or is a native Spanish speaker. The speaker's educational level also typically plays a part in pronoun use.

The speakers with higher education use the pronominal forms for syntactic functions in ways closest to the norm, while those with only primary or secondary school use the forms in ways farthest from the norm. The omission of pronouns was found to be a recurring phenomenon in the Spanish of speakers of all educational levels. Those who also speak Shipibo omitted the most pronouns, followed by those of Andean origin, followed by those whose mother tongue is the Spanish of Pucallpa.

Key words: unstressed pronouns; direct object; indirect object; Spanish of Pucallpa.

Introducción

El propósito de este trabajo es estudiar las formas pronominales átonas de tercera persona del español oral de Pucallpa teniendo en cuenta el grado de escolaridad alcanzado por sus hablantes. Se toma en cuenta tres grados de escolaridad, primaria, secundaria y superior de los hablantes pucallpinos, unos oriundos propiamente de Pucallpa (OR), otros de las comunidades indígenas shipibas (SH) y otros de las zonas andinas del Perú (AN). Todos ellos hablantes de español, como lengua materna en el grupo de oriundos y andinos, y como segunda lengua en el grupo de shipibos.

En este artículo indagamos la influencia del grado de escolaridad en el uso oral de los pronombres átonos, presentamos el uso de las formas pronominales átonas según la instrucción de los hablantes.

Abordamos este estudio desde la sociolingüística ya que ésta toma en cuenta la lengua en su contexto social; es decir, los factores sociales que influyen en la lengua y en su manejo dentro de una comunidad de habla dada. López Morales (1990) afirma:

La sociolingüística es la disciplina que estudia las lenguas, tanto diacrónica como sincrónicamente, pero en su contexto social (...). Este rasgo es justamente lo que la distingue de la lingüística (sin modificadores), ya que ésta se encarga del análisis de las lenguas en cuanto sistemas, independientemente de los usuarios y de las comunidades de habla que éstos conforman (p.34).

Las migraciones suelen ser uno de los factores extra sistémicos que influye en la formación de variedades lingüísticas, pues hace posible que dos o más lenguas entren en contacto dando lugar a la introducción de rasgos foráneos en una o en todas las lenguas en contacto. Al respecto, Aitchison señala:

cuando los inmigrantes llegan a un nuevo lugar, o cuando una población indígena aprende la lengua de sus recién llegados conquistadores, aprenden esta nueva lengua de manera imperfecta. Pasan sus más insignificantes imperfecciones a sus hijos y a otras personas de su círculo social; en definitiva cambian la lengua. (1993, p.121).

Por ello, la procedencia de los sujetos de estudio es un factor pertinente en comunidades cuya composición demográfica cuenta con inmigrantes llegados al núcleo

urbano desde distintos puntos geográficos y hablando diferentes lenguas o variedades de la misma lengua.

Espinoza de Rivero¹ señala que la migración indígena a las ciudades en el Perú empezó hace siglos, incluso desde tiempos precolombinos. El autor especifica que en la Amazonía esta migración ha aumentado en las últimas décadas:

En el caso peruano, podemos encontrar a indígenas amazónicos que viven, no solamente en las grandes ciudades y capitales regionales como Iquitos, Pucallpa o Puerto Maldonado, sino también en ciudades intermedias como La Merced, Satipo, Tingo María o Jaén; así como en pequeñas ciudades cuya población viene creciendo aceleradamente como Nauta, Nieva, Sepahua, San Lorenzo (Espinoza, 2009, p.49).

La ciudad de Pucallpa tiene un número elevado de migrantes andinos y de hablantes shipibos, producto de la migración de los pueblos andinos y de las aldeas ribereñas al centro urbano y al hecho de que Pucallpa fuera fundada en territorio indígena habitado por los shipibo-konibo.

1. Formas pronominales átonas de tercera persona en el español de Pucallpa

Los pronombres personales átonos son aquellos que funcionan como complemento verbal no preposicional. Por su carácter átono, se pronuncian necesariamente ligados al verbo, con el que forman una unidad acentual.

Estos pronombres carentes de independencia fónica se denominan, en general, “clíticos”. Cuando anteceden al verbo (*le dije, lo come*) se llaman “proclíticos”, cuando siguen al verbo (*ayúdala, siguiéndolo, decirle*) se llaman “enclíticos”. La RAE señala:

Los pronombres átonos aparecen enclíticos (es decir, pospuestos al verbo), cuando se adjuntan a los infinitivos (*comprarlo*), los gerundios (*comprándolo*) y los imperativos afirmativos (*cómpralo tú, cómpralo vos*)... Los pronombres átonos se anteponen al resto de las formas personales del verbo en el español general de hoy: *le contestó, las vio, se fue, no se lo digas*. La distribución de formas proclíticas y enclíticas fue distinta en otras etapas de la lengua. (RAE, 2010, p.311).

La colocación delante o detrás del verbo no es libre, depende de reglas que han ido variando con el tiempo.

La categoría gramatical fundamental de los pronombres es la de PERSONA. Algunos pronombres como los átonos, también expresan categorías gramaticales de GÉNERO (femenino/masculino) y CASO (acusativo/dativo) y, en todos, la categoría de NÚMERO (singular/plural).

1 Coordinador de la especialidad de Antropología y Profesor Auxiliar del departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En el español de Pucallpa se usan las formas pronominales átonas de tercera persona *le*, *lo* y *la* para sustituir estructuras sintácticas en función acusativa o dativa. Estas estructuras sintácticas que son sustituidas o referidas por las formas átonas pueden ser nominales, frases nominales y oraciones que cumplen estas funciones.

Las formas singulares de estos pronombres se usan mucho más que sus respectivos plurales. Suele suceder en muchos casos que se mantiene la forma singular aun cuando el referente es una estructura nominal en plural como en (1) y (2)

- (1) Pero hija, no *le* ves a ellos [los demonios] así en esa forma; se manifiestan de diferentes maneras. HL50 (OR)
- (2) [el gato] *le* muerde a los dunlopillos. LB1 (OR)

En general, *le*, *lo* y *la* se utilizan en todos los grados de instrucción en todos los grupos de hablantes.

Se ha considerado tres categorías de escolaridad de los hablantes pucallpinos, Primaria (P), Secundaria (Sec) y Superior (S), como se observa:

Tabla 1.

Grados de escolaridad de hablantes de la muestra

Grado de instrucción	Oriundos	Shipibos	Andinos	Total por grado
Superior	8	7	4	19
Secundaria	6	2	2	10
Primaria	3	2	2	7

Nota: Los números corresponden al número de hablantes dentro de la categoría.

Las formas pronominales *Le*, *lo* y *la* se utilizan en todos los grados de instrucción en todos los grupos de hablantes.

2. Instrucción Primaria

En el grupo de hablantes pucallpinos con instrucción primaria se observa el uso de las tres formas pronominales átonas, *le*, *lo* y *la*.

Tabla 2.

Hablantes de primaria

PROC.	HABLANTES DE PRIMARIA			FUNCIÓN ACUSATIVA			FUNCIÓN DATIVA		
	ABREVIATURA	SEXO	EDAD	LE	LO	LA	LE	LO	LA
oriundo	HL	M	73	x		x	x		
	IL	F	70	x	x		x		
	NSQ	F	22	x	x		x		
shipibo	SC	F	62	x	∅		x ∅		
	JV	F	47	x	x	∅	x ∅		
andino	LL	F	35	x	x	x	x	x	
	CL	F	30	x	x	x	x	x	

Nota: El símbolo ∅ significa omisión de la forma pronominal.

La forma preferida por los hablantes con instrucción primaria es *le* (100 %, en ambas funciones sintácticas, es decir, la usan todos los hablantes de esta categoría, aunque a veces la omitan), en segundo lugar se utiliza *lo* (71.4 % en función acusativa, 28.6 % en función dativa) y finalmente *la* con baja frecuencia (42.8 %) solo en función acusativa. El uso de *le* en función acusativa, considerado un desvío de la norma, se utiliza en igual porcentaje al uso aprobado del mismo (100 %), esto es en función dativa. El uso de *lo* en función dativa, considerado un uso sancionado normativamente, tiene un porcentaje menor que el uso aprobado como se observa:

Figura 1 Hablantes de primaria y uso de pronombres átonos

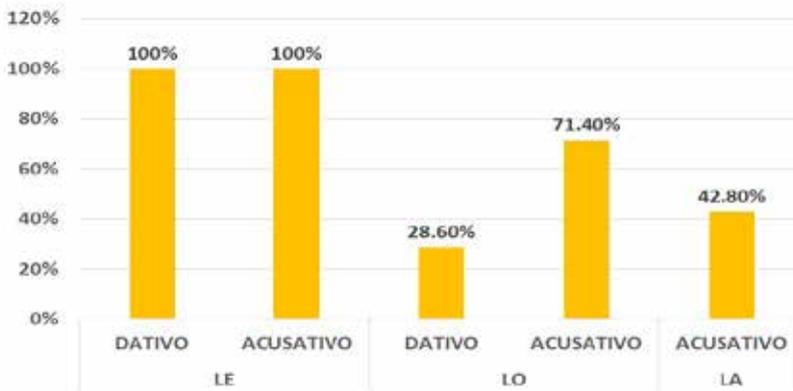


Figura 1. Hablantes de primaria y uso de pronombres átonos. (Elaboración propia).

Todos los hablantes de primaria utilizan la forma *le* en función acusativa (3-9), produciéndose un fenómeno de léísmo.

- (3) El José Cachique se ha echado y *le* ha preparado a la escopeta. HL:9 (OR)
- (4) A ese sapito *le* veían los caucheros. IL:1 (OR)
- (5) y pasando el puente *le* botó [al saco de huesos] al río... NSQ:5 (OR)
- (6) Sí, yo *le* he visto botado algunos [listones] ha dejado botado, ya podrido algunos... Yo *le* he visto así cuando Luis, Luis López ha hecho este casa. SC:1 (SH)
- (7) Yo *le* he encontré [a la niña] que estaba comiendo mandarina verde con sal. JV:5 (SH)
- (8) Toditos esos árboles malogra él, si sube arriba *le* tumba mucho a las frutas. LL:12 (AN)
- (9) De pronto escuchó un ruido de un ave, entonces ella *le* perseguía por donde se iba por querer matarlo... por querer atraparlo. CL:12 (AN)

De igual manera, todos los hablantes de primaria utilizan la forma *le*, en función dativa (10-15).

- (10) De ahí de la boca del Tigre, bajando, en el río Marañón, bueno... ya no puedo precisarte, pues, el nombre del pueblito porque hay hartos pueblitos. Yo no *le* he preguntado a mi abuelo, pues, qué pueblo es. HL:16 (OR)
- (11) Ella *le* tenía tanto temor al brujo. IL:17 (OR)
- (12) Llegaron sus hijos y *le* preguntaron [al padre] quién es ella. NSQ:2 (OR)
- (13) Y Él *le* ha puesto ampolla pues, y también *le* hemos dado iboprojeno para que toma [al hijo]. JV:17 (SH)
- (14) Dio media vuelta a su casa a contar^{les} a todos dónde estaba la pequeña... LL:10 (AN)
- (15) La bruja *le* dio casacas [a ella] ... y sus hijos se los puso. CL:5 (AN)

Además de léísmo, hemos mencionado que en Pucallpa se da una igualación de formas para señalar tanto al objeto directo como el indirecto. La misma forma *le* es usada para ambas funciones sintácticas.

De los tres grupos de hablantes, los hablantes de shipibo son los únicos que suelen omitir *le* en función dativa, como observamos en (16) donde ocurre una omisión y en (17) donde ocurre omisión además de sustitución por la forma *se*.

(16) Cuando niña e dos mese ahí nomás ahí Ø [a la niña] pone ahí [una tablita en la frente]. SC:3 (SH)

(17) Después de dos días pues *se* ha dolido en su, acá. Y en día siguiente otra vez Ø ha dolido acá [a la niña], eso era el día... domingo. JV:2 (SH)

Los tres grupos de hablantes con instrucción primaria utilizan la forma *lo* con función acusativa. Solamente el grupo de hablantes andinos utiliza *lo* también con función dativa (18).

(18) Chullachaqui *lo* empieza a decirle [al joven] que más allá hay muchos animales que cazar. LL:6 (AN)

Los andinos con instrucción primaria utilizan la forma *la* (19, 20) y raramente se observa esta forma en hablantes oriundos, (21). En ambos grupos de hablantes, la forma *la* se usa solo en función acusativa.

(19) No, le dijo la rana, una bruja me encantó. Y el rey *la* besó y se convirtió en una hermosa princesa. LL:7 (AN)

(20) Dio media vuelta a su casa a contarles a todos dónde estaba la pequeña... tuvieron que atar*la* para así ellos llevar*la*... CL:9 (AN)

(21) Todo le cae de sorpresa, él no le ha buscado a esa mujer para su novia, ni *la* conocía. HL:39 (OR)

3. Instrucción Secundaria

En el grupo de hablantes con instrucción secundaria se utiliza las tres formas pronominales *le*, *lo* y *la*. Mayoritariamente se usa *le*, con menor frecuencia *lo* y raramente *la*, como se observa:

Tabla 3.
Hablantes de secundaria

	HABLANTES DE SECUNDARIA			FUNCIÓN ACUSATIVA			FUNCIÓN DATIVA		
	Abreviatura	Sexo	Edad	LE	LO	LA	LE	LO	LA
OR.	OG	M	65	x	∅	∅	x		
	BM	F	53	x			x		
	JM1	F	46	x			x		
	RR	M	40		x		x		
	JM2	M	30		x		x		
	JO	M	22	x	x		x		
SH.	CP	F	32	x			x		
	IA	F	30	x	∅	∅	∅		
AN.	DF	M	50	x	x	x ∅	x	x	
	AD	M	48	x	x	x ∅	x	x	

Casi todos los hablantes de la muestra, 9 de 10 (90%) con instrucción secundaria de la muestra utilizan la forma pronominal *le* con función dativa. 8 hablantes de 10 (80%) usan la forma *le* con función acusativa, señalando la existencia de léísmo. También encontramos loísmo, 2 de 10 hablantes (20%) usa esta forma pronominal con función dativa, frente a un 50% que usa *lo* con función acusativa. Se observa un uso limitado de la forma *la*, en 2 de 10 hablantes (20%) con función acusativa y los andinos son los únicos del grupo de hablantes que la usan. No se encontraron usos de *la* con función dativa. El uso de *le* en función acusativa, considerado un desvío de la norma, se utiliza en un porcentaje un poco menor (80%) que el uso aprobado del mismo (90%), esto es en función dativa. El uso de *lo* en función dativa, considerado un uso sancionado normativamente, tiene un porcentaje menor que el uso aprobado, y es 8% menos que el uso desviado de esta forma en primaria (28%) como se observa:

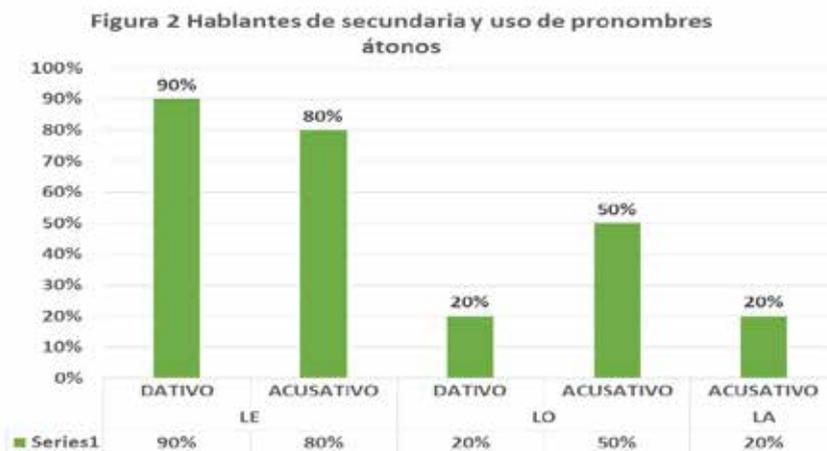


Figura 2. Hablantes de secundaria y uso de pronombres átonos. (Elaboración propia)

Los andinos con instrucción secundaria utilizan la forma *lo* tanto en función acusativa (22) y en función dativa (23).

- (22) Tú le conoces a la hermana Silvia Cáceres? ... Oye, hermano, no *lo* conozco exactamente. DF:18 (AN)
- (23) Entonces, ya, muchísimas gracias, niña. No me dice que te conoce, nada, nada *lo* dije, no? [a la niña] DF:13 (AN)

Los oriundos usan *lo* solamente en función acusativa (24, 25) y los shipibos de la muestra no usan la forma *lo*, suelen sustituirla por otro pronombre átono u omitirla (26).

- (24) Queridos amigos quiero presentar mediante este medio al ganador del concurso Chifa de gamitana, con motivo de celebrar el primer festival de la gamitana realizado en el 2010 en las instalaciones del Sport Loreto ahora *lo* podemos saborear en las instalaciones del fundo wicho ubicado al costado de la Capirona yarina cocha Tushmo el primero de abril *lo* devoraremos. RR:1 (OR)
- (25) Y esa manera para vender*lo* acá yo he traído acá. Yo no sabía, yo primera vez estoy trayendo así boa grandes. JM:1 (OR)
- (26) Sí, ella también (borda), de ella es, de ella es eso. Habían, había esa clase también pero ya Ø ha vendido ya, tres de esa clase tenía. IA:7 (SH)

Shipibos y andinos suelen omitir las formas pronominales, como observamos en (27, 28).

- (27) Sí, alguno, algunos (mujeres) no bordan... algunos no bordan... Algunos no interesan también porque.. y ni interesa... más Ø preocupa su estudio. Sus papá son profesores, ellos Ø apoyan. IA:9 (SH)
- (28) ¿Usted *le* conoce a tal...? Y dice no, no, no, no Ø conozco me dice, no Ø conozco me dice... DF: 16 (AN)

Los hablantes oriundos con instrucción secundaria de la muestra no suelen usar la forma pronominal *la*, mayormente sustituyen la forma por *le* (29) y también la omiten (30).

- (29) Bueno, en Tarapoto estaba, dormido en la tienda de... *le* han incendiado a la tienda... y él murió ahí adentro. BM:1 (OR)
- (30) En la época que hay sandía, ahí si no Ø traen. OG:6 (OR)

Entre los hablantes pucallpinos con instrucción secundaria ocurren leísmo y loísmo. *La* solo ocurre en función acusativa. Las omisiones de los pronombres se dan en todos los grupos, ocurriendo este fenómeno, de mayor frecuencia a menor, entre shipibos, andinos y oriundos.

4. Instrucción Superior

Los datos de la muestra registran el uso de las formas pronominales átonas *le* y *lo* por los hablantes pucallpinos con instrucción superior. Usan preferentemente *le* y en segundo lugar la forma *lo*. No se registraron usos de la forma *la*, en ninguno de los grupos como se observa:

Tabla 4.

Hablantes de superior

PROC.	HABLANTES DE SUPERIOR			FUNCIÓN ACUSATIVA			FUNCIÓN DATIVA		
	ABREVIATURA	SEXO	EDAD	LE	LO	LA	LE	LO	LA
ORIUNDOS	WB	F	65	x			x		
	DB	F	54	x			x		
	LG	F	52	x			x		
	LL	F	50	x			x		
	LB	M	47	x			x		
	KA	F	32	x			x		
	LO3	M	29		x			x	
	LO4	M	28		x				
SHIPIBOS	RM	M	59	x	x ∅		x ∅		
	VA	F	42	x	x ∅	∅	x		
	GS	M	40		x ∅		x		
	AF	M	33		x ∅	∅	x ∅		
	JA	M	32	x			x		
	JS	M	30				x		
	LI	M	29	x	x		x ∅		
ANDINOS	RC	M	45		x		x	x	
	CB	M	44		x		x	x	
	SC	F	41	x	x		x		
	CC	F	40	x	x		x		

De 19 hablantes con instrucción superior, 17 (89.47%) de ellos usa la forma *le* en función dativa, y 12 (63.15%) usa la misma forma en función acusativa. Este último porcentaje señalaría la presencia de leísmo en los hablantes de este grado de instrucción. 11 hablantes (57.89%) usan la forma *lo* en función acusativa y 3 (15.78%) la usan en función dativa señalando un ligero loísmo en el habla de este grado de instrucción. El uso de *le* en función acusativa, considerado un desvío de la norma, se utiliza en un porcentaje notablemente menor (63.15%) que el uso aprobado del mismo (89.47%), esto es en función dativa. El porcentaje de uso de *le* en función dativa permanece alto en los tres grados de instrucción. El uso de *lo* en función dativa, considerado un uso sancionado normativamente, tiene un porcentaje notablemente menor (15.78%) que el uso aprobado (57.89%). El porcentaje de uso desviado de la norma de la forma *lo* ha decaído notablemente del porcentaje recibido en primaria (28%) y en secundaria (20%), como se observa:



Figura 3. Hablantes de instrucción superior y uso de pronombres átonos. (Elaboración propia)

El grupo de oriundos usa mayoritariamente *le* (31, 32) y en menor frecuencia *lo*. Ambas formas se usan en función acusativa o dativa.

(31) Abrí la ventana a esa hora de la madrugada, tapándome *le* he botado todos los residuos de la rata. De la ventana *le* he botado las sandías. LB:2 (OR)

(32) Yo creía que estabas allá, yo *le* digo [a la sobrina] “de repente todavía no viene todavía de su trabajo”. LL:3 (OR)

El grupo de andinos usa ambas formas *le* y *lo* con igual frecuencia.

El grupo de shipibos usa mayormente la forma *le* cumpliendo función dativa (33) o acusativa (34). Usa la forma *lo* solo en función acusativa (35). No se registra usos de la forma pronominal *la*.

- (33) Y por todo este introducción *les* quiero dar las más cordiales bienvenida a todos nuestros representantes de la mesa,... JS:2 (SH)
- (34) La niñita dijo Mamita, no *le* botes a mi perro porque ella también es hermana ja ja ja. AF:14 (SH)
- (35) Entonces él dijo bueno voy a llevar a mi casa a este niño, no *lo* entierren. RM:5 (SH)

El grupo de hablantes de shipibo registra omisiones de las formas pronominales. Suelen omitir mayormente la forma *lo* con función acusativa (36) y en menor frecuencia la omisión de la forma *le* con función dativa (37).

- (36) Voy a presentarme, a mi plana docente, no estamos completo acá. Y está el profesor Ricardo y bueno, ya Ø conocen mucho de ustedes. GS:1(SH)
- (37) El otro que no me gustaría s este la práctica de operación a las chicas (...) Sí, Ø hacían beber bastantee mmm bebida alcohólica, o masato, o guarapo, o, este, masato fuerte, Ø hacían beber a las chicas que tenían quince años para hacerØ una operación... RM:10 (SH)

Entre los hablantes de la muestra con instrucción superior, suelen usarse ambas formas *le* y *lo* en función acusativa y función dativa. Porcentualmente, hay más *leísmo* que *loísmo*. Oriundos y shipibos usan mayoritariamente la forma *le*, mientras que los andinos usan las dos formas con igual frecuencia. Los hablantes de shipibo usan *lo* solo en función acusativa. Registran la mayor cantidad de omisiones de pronombres, mayormente la forma *lo*.

5. Omisión de pronombres átonos según el grado de instrucción

Se ha observado las omisiones que ocurren dentro de las tres categorías de grados de instrucción de los hablantes pucallpinos. De los 36 hablantes que son el total de la muestra, 11 hablantes realizan omisiones. Esto corresponde al 30.55% del total de la muestra:

Figura 4 Uso y omisión de pronombres átonos en el español de Pucallpa (I)

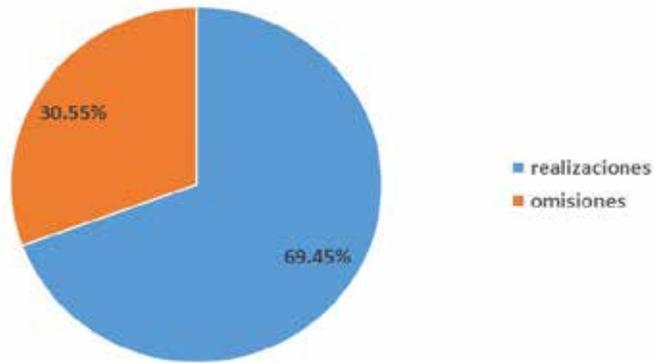


Figura 4. Uso y omisión de pronombres átonos en el español de Pucallpa (I). (Elaboración propia).

Entre estos 11 hablantes, 2 tienen instrucción primaria. Esto corresponde al 5.55% del total de la muestra. 4 de ellos tienen instrucción secundaria y corresponde al 11.11% del total de la muestra. 5 hablantes tienen instrucción superior corresponde al 13.88 % del total de la muestra, como se observa:

Figura 5 Uso y omisión de pronombres átonos en el español de Pucallpa (II)



Figura 5. Uso y omisión de pronombres átonos en el español de Pucallpa (II). (Elaboración propia).

6.1. Según el grupo de omisores de los pronombres átonos

Tomando en cuenta sólo el grupo de 11 hablantes que realizan omisiones, 2 de ellos pertenecen a la categoría de instrucción primaria y corresponde al 18.18% del total de omisiones. 4 pertenecen a la categoría de instrucción secundaria y corresponde al 36.36% del total de omisiones. 5 pertenecen a la categoría de instrucción superior y corresponde al 45.45% del total de omisiones, como se observa en la figura:

Figura 6 Porcentaje de omisiones según grado de instrucción

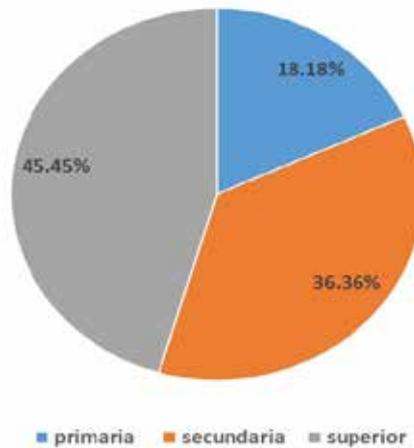


Figura 6: Porcentaje de omisiones según grado de instrucción. (Elaboración propia).

6.2. Según cada grado de instrucción

De 7 hablantes con instrucción primaria, 2 de ellos realizan omisiones, lo que corresponde al 28.57% del total de este grado de instrucción. Los dos hablantes son shipibos.

De 10 hablantes con instrucción secundaria, 4 de ellos realizan omisiones, lo que corresponde al 40% del total de este grado de instrucción. De los 4 hablantes, 1 es shipibo, 2 son andinos y 1 es oriundo.

De 19 hablantes con instrucción superior, 5 de ellos realizan omisiones, lo que corresponde al 26.31% del total de este grado de instrucción. Los 5 hablantes son shipibos, como se observa:

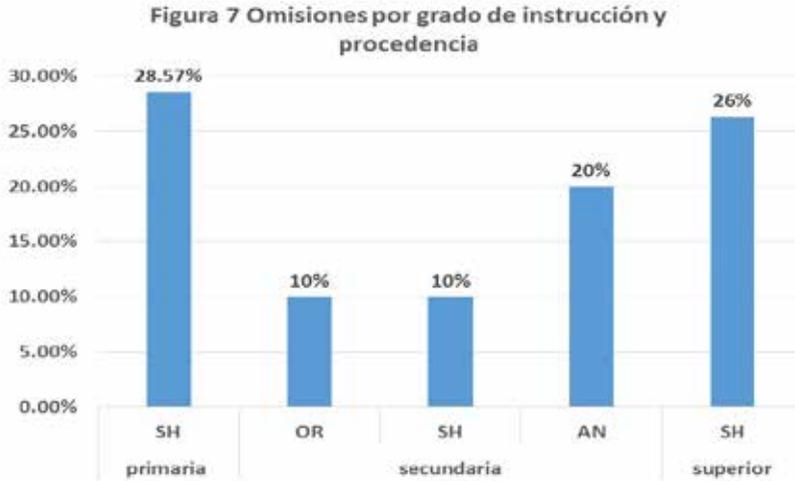


Figura 7. Omisiones por grado de instrucción y procedencia. (Elaboración propia).

6.3 Grados de instrucción y pronombres átonos según funciones sintácticas

En todos los grados de instrucción de la muestra, los hablantes pucallpinos señalan la función dativa de un referente mayormente con la forma *le*, en segundo lugar con la forma *lo*, produciéndose el loísmo, y no se ha encontrado el uso de la forma *la* señalando esta función, como se ve en la figura:

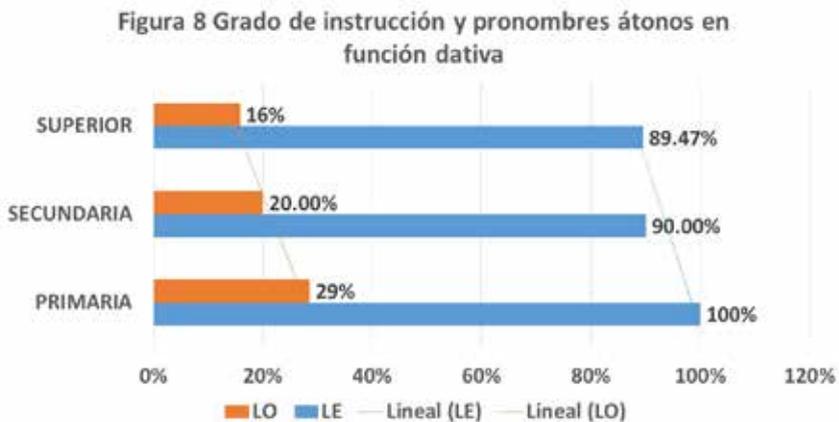


Figura 8. Grado de instrucción y pronombres átonos en función dativa. (elaboración propia)

En todos los grados de instrucción de la muestra, la función acusativa es marcada por los hablantes pucallpinos por tres formas pronominales. En primer lugar por *le*, produciéndose loísmo, en segundo lugar *lo* y finalmente por *la*. Veamos:

Figura 9 Grado de instrucción y pronombres átonos en función acusativa

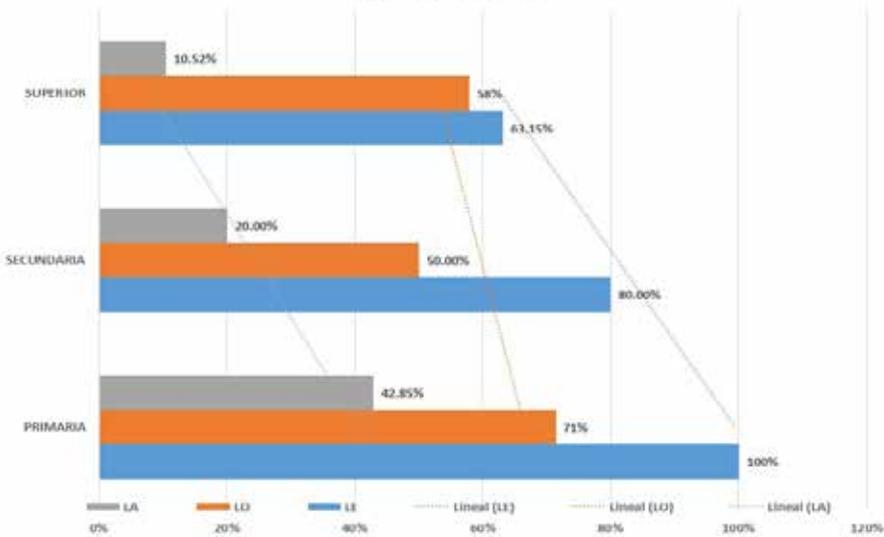


Figura 9. Grado de instrucción y pronombres átonos en función acusativa. (Elaboración propia)

Resultados

A partir de los datos observados inferimos que el grado de instrucción de los hablantes pucallpinos no influye en el uso preferencial de una forma pronominal sobre otra, ni origina una diferencia notable en el uso oral de los pronombres entre un grado y otro de escolaridad. Señalamos que los usos desviados de la norma, leísmo y loísmo, se reducen en porcentaje de uso a mayor grado de instrucción.

En todos los grados de instrucción los hablantes pucallpinos de la muestra utilizan por los menos dos formas pronominales átonas *le* y *lo* para señalar referentes en función acusativa y en función dativa.

En la función acusativa, además de *le* y *lo*, se utiliza también la forma *la*. El uso de *le* en función acusativa se considera un desvío de la norma, fenómeno conocido en la literatura como leísmo.

Para señalar la función dativa en los pronombres átonos se utilizan dos formas, primeramente *le* y después *lo*. Este uso de *lo* en función dativa es conocido como el fenómeno de loísmo y es sancionado por la norma.

La diferencia porcentual del uso de *le* y *lo* es más grande en la función dativa. En la función acusativa la distancia porcentual entre estas dos formas no es tan grande. El porcentaje de uso de *lo* se acerca al de *le*.

En el habla de los pucallpinos con instrucción primaria e instrucción secundaria se observa el uso de *la* en función acusativa, no se registran casos de esta forma en función dativa. En la instrucción superior no se ha registrado el uso de la forma *la*. Por lo tanto deducimos, de acuerdo a los datos recogidos en la muestra, que no se registra el laísmo a la par del leísmo y loísmo evidenciados en Pucallpa.

Se registra omisiones de los pronombres átonos en todos los grados de instrucción. El grupo de los hablantes de shipibo es el que mayormente omite, seguido por el grupo de andinos y finalmente el grupo de oriundos.

Conclusiones

A partir de los datos observados se infiere que el grado de instrucción de los hablantes pucallpinos no es un factor determinante en el uso oral de las formas pronominales átonas de tercera persona en la variedad de español amazónico hablado en Pucallpa. Los usos desviados de la norma, leísmo y loísmo, se reducen en porcentaje de uso con mayor grado de instrucción.

En todos los grados de instrucción, los hablantes pucallpinos de la muestra utilizan por los menos dos formas pronominales átonas *le* y *lo* para señalar referentes en función acusativa y en función dativa. Es decir, hay una igualación del uso de las formas pronominales que no distingue las funciones sintácticas de los referentes.

Los casos de leísmo y loísmo ocurren en todos los niveles de instrucción. No se han registrado casos de laísmo en los hablantes de la muestra.

Referencias

- Aitchison, Jean. (1993). *El cambio en las lenguas: ¿Progreso o decadencia?* Barcelona: Editorial Ariel.
- Espinosa de Rivero, Oscar. (2009). "Ciudad e identidad cultural. ¿Cómo se relacionan con lo urbano los indígenas amazónicos peruanos en el siglo XXI? *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* / 38 (1): 47-59. Recuperado de <http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines/38%281%29/47.pdf>
- López Morales, Humberto. (1990). La sociolingüística actual. En Moreno, F. (ed.). *Estudios sobre variación lingüística*. (pp.79-88). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Real Academia Española (RAE). (2010). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros, S.L.

La toponimia de Cochabamba: realidad, historia y cosmovisión

Rubén Alejandro Mejía Méndez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

mejia_mendez@hotmail.com

Resumen

El presente artículo constituye el resultado del estudio de los nombres de lugares o topónimos que corresponden a Cochabamba, comunidad nativa que se extiende en la vertiente occidental de la Cordillera Negra, Provincia de Huaraz.

Este trabajo aborda el examen lingüístico de los nombres de los orónimos, hidrónimos y las organizaciones espaciales que revelan la relación hombre-tierra.

Estas configuraciones geográficas, albergan los diferentes recursos naturales: flora, fauna y minerales. Además de la realidad de esta región, los topónimos, revelan la presencia de diferentes grupos étnicos que se han sucedido en ello y permiten descifrar la cosmovisión del hombre en su convivencia secular, con la naturaleza y su inclusión en la organización social.

Palabras claves: Lingüística; toponimia; oronimia; hidrónimo; cosmovisión.

Abstract

This article is the result of the study of place names or place names that correspond to Cochabamba, extending native community on the western slopes of the Cordillera Negra, Huaraz Provincial.

This paper addresses the linguistic examination of the names of the oronyms, hidrónimos and space organizations that reveal the man-land relationship.

These geographical configurations, hosting different natural resources: flora, fauna and minerals. In addition to the reality of this region, we place names, reveal the presence of different ethnic groups that have happened in it and allow to decipher the worldview of man in his secular coexistence with nature and their inclusion in social organization.

Keywords: Language; place names; oronimia; hidrónimo; worldview.

1. Introducción

La comunidad nativa de Cochabamba; distrito del mismo nombre, provincia de Huaraz, región Ancash, está localizada en la vertiente Occidental de la Cordillera Negra, ubicado entre los 835 y 4700 metros sobre el nivel del mar. El nombre de la comunidad Cochabamba ‘llanura con lagua’ es una palabra compuesta de qoça < *qoça ‘laguna, lago’ y pampa ‘llanura, llano’. En esta comunidad se llevó a cabo el registro de los topónimos.

Actualmente, Cochabamba es una comunidad bilingüe quechua-castellano. El uso frecuente del quechua corresponde a los mayores de 30 años. El quechua es el medio de comunicación en la vida cotidiana de la comunidad, en los contextos familiares ocasionales o reuniones comunales o actividades públicas para la comunidad.

Los topónimos registrados son 173; de los cuales más del 70% corresponde al quechua.

Estos nombres comprenden los accidentes geográficos (llanos, faldas, elevaciones, colinas), a entidades hídricas (ríos, arroyos, lagunas), la flora (árboles, arbustos, bosques, hierbas medicinales), fauna (animales domésticos y silvestres), recursos naturales (minas, minerales) y nombres que revelan la historia de la región, creencias y la cosmovisión del hombre andino, tal vez con cierto grado de participación regional o local.

Los topónimos son registrados en el trabajo en transcripción grafémica, tratando de reproducir la pronunciación actual de los lugareños. Como parte de la presentación de cada topónimo se consigna la representación fonológica y a continuación la realización de las mismas de la forma original. Inmediatamente, se provee la especificación semántica del nombre del lugar o topónimo.

2. Método y materiales

En esta sección exponemos sucintamente el procedimiento seguido en la obtención de los datos y el método usado en la identificación de los nombres geográficos y su filiación lingüística.

2.1. Recolección de los datos: procedimiento

Es necesario advertir que el autor es nativo de la región y, por tanto, el quechua constituye su lengua materna.

A pesar de ser conocedor de toda la geografía de Cochabamba, la información para el presente estudio ha sido recogida mediante el trabajo de campo realizado entre los períodos 2011-2015.

El procedimiento del trabajo de campo consistió en el recorrido por los lugares en compañía de unos colaboradores de edad adulta, oriundos de Cochabamba. Ellos me

proporcionaron los nombres de los orónimos (accidentes geográficos), de los hidrónimos, la flora, etc. en muchos casos, la información de los nombres, la pronunciación del topónimo, los antecedentes históricos y cultura material; de los lugareños informantes seleccionados confirmaron el conocimiento que pertenece a la experiencia del autor; en referencia a otros aspectos o accidentes geográficos y realidad hídrica, la información de los colaboradores constituyeron aportes saltantes, novedosos y valiosos. Estos datos registrados en grabación magnetofónica se confrontaron con la información presente en la Carta del Instituto Geográfico Nacional.

2.2. Análisis: Identificación lingüística e interpretación de los nombres geográficos

La primera etapa de esta actividad constituyó en el análisis fonológico con el fin de identificar la forma fónica de las entidades lingüísticas. A continuación se aplicó el análisis morfológico que nos permitió determinar si el topónimo era palabra simple, compuesta o derivada y finalmente proponer una clasificación de acuerdo a clases (nombres, adjetivos o verbos).

En una segunda etapa se asignó la especificación semántica culminándose con una hipótesis de su filiación a una posible lengua.

La descripción de cada topónimo va acompañada de las características geográficas o especificaciones hídricas que motivaron la denominación expresada en el nombre que describe las características geográficas o rememoran anteriores hechos humanos.

Esta segunda etapa del tratamiento de los nombres de lugares fue posible mediante el auxilio de lexicones, estudios y gramáticas existentes sobre las lenguas andinas: quechua, aymara, puquina, culli y mochica.

3. Los nombres de lugares: Realidad e historia

El análisis de los topónimos de Cochabamba nos sugiere que tales nombres constituyen la versión lingüística del universo de la naturaleza, la cultura material y la cosmovisión de los integrantes de esta comunidad como herederos directos de la cultura andina.

El análisis de los topónimos de Cochabamba indica que ellos son depositarios de la geografía, que constituyen la morada de dicho grupo cultural, de la fauna que este espacio alberga, de la flora que ha merecido una clasificación de acuerdo a su fisonomía y sus propiedades alimenticias y medicinales. De otro lado, se registra topónimos cuyos nombres revelan actividades humanas, así como recursos naturales como bosques, e indicios de lugares de explotación minera. Finalmente Cochabamba alberga realidades cuyos nombres revelan presencia de grupos culturales diferentes a la cultura quechua que debe haber perdurado desde una antigüedad indeterminada hasta los tiempos recientes.

A continuación, una muestra de los nombres que corresponden a los diferentes aspectos de la realidad y la cultura material y espiritual de la comunidad de Cochabamba.

3.1. Nombres de accidentes geográficos (orografía)

Cotu. N. /qutu/, [qotu]. Del quechua qutu ‘montón, promiencia’, Es un espacio prominente que constituye una colina o elevación de terreno. Esta elevación tiene un sistema de andenería con huerto de cultivo y unos chiqueros para guardar el ganado. El nombre alude a una elevación de terreno y ésta prominencia ha motivado el nombre.

Cuta Cocha. N/kuta quča/, [kuta qoča]. Del quechua kuta ‘rincón, ángulo, orilla’ y quča ‘laguna o lago’. Este nombre reporta la existencia de una laguna como lindero entre Cochabamba y Chacchan.

Llushu. N. /lušu/, [lušu]. Del quechua lusu ‘liso y resbaloso’. Este nombre se debe a que ahí existe una mole de piedra de superficie lisa y resbalosa, la cual sirva como camino y lugar por donde circula el agua que viene de unos manantiales altos de la separación de Jangas.

En los tres topónimos se advierte que los nombres responden a la característica física y al rol de ellos en el ámbito de la comunidad.

3.2. Topónimos de los hidrónimos

Yurac Yacu. N. /yuraq yaqu/, [yuraq yaqu] ‘agua de color blanco’. El nombre es la denominación de una quebrada con tierra por donde pasa el agua es de color blanco.

Pocus. N. /Puqus/, [poqus]. Del quechua puqu ‘maduro, madurez’, y de -s < š sufijo caracterizador. Este nombre refiere a un espacio donde se extiende una llanura poblada de hierbas y pozo de agua rodeado de áreas de barro y oconales.

Pactsa. N. /paqca/, [paqca]. Del quechua paqca <paqča ‘cascada, caída de agua’. Este lugar es un precipicio con saliente que sirve de canal de paso del río Cochabamba. El nombre alude a una cascada de unos ocho metros de alto.

Conforme se advierte en la sección siguiente, el fenómeno hídrico es el topónimo más frecuente y constituye el recurso natural más importantes. Este hecho refleja la frecuencia al parecer, de los nombres de lugares mediante el hídrico qoča, el cual funciona como referente de ubicación y orientación.

3.3. Flora, fauna y minerales: integrantes del paisaje y recursos naturales de Cochabamba

Esta sección refiere los nombres de los vegetales y animales que han sido identificados y clasificados de acuerdo a la cosmovisión del hombre andino; además de la

taxonomía como resultado del análisis del hablante del quechua o el cuidado de la cosmovisión andina a través de la tradición, la clasificación de las especies vegetales y animales responde a las propiedades alimentarias, medicinales, benéficas o malélicas. Es decir, la fauna y la flora y minerales que identifica y clasifica la comunidad constituyendo diferentes tipos de recursos naturales.

Jara Pampa. N. /hara pampa/, [hara pampa]. Del quechua hara < * sara ‘maíz, maizal’. El nombre del lugar alude a una llanura con sembrío habitual de diversas variedades de maíz.

Putaca. N. /putaqa/, [putaqa]. Del quechua putaqa ‘variedad de planta de los lugares húmedos de la puna’. El nombre asigna a un área de pastoreo y la sustancia gomosa del tallo que es utilizada como medicina.

Quinua Pampa. N. /kinwa pampa/, [kinwa pampa]. Del quechua kinwa ‘planta oriunda del Perú’ y pampa “llanura, llano”, el nombre hace referencia a una llanura con kínwa.

En la denominación de los lugares predomina la referencia a pampa ‘llanura’ y a qoča ‘laguna’. Estos nombres corresponden a la naturaleza de la geografía y la visión de los pobladores. Expresan la extensión o el concepto de cantidad mediante el término pampa; de otro lado, la caracterización o definición de un lugar y área se efectúa mediante un ente hídrico como qoča ‘laguna’.

Luychu Huachanan. N. /luyču wačanan/, [luyču wačanan]. Del quechua luyču ‘venado’ y la raíz wača ‘parir, poner huevos, frutear’ y el sufijo nominalizador -na, “lugar donde se lleva a cabo la acción, más -n. marcado de tercera persona poseedora. Literalmente, la frase nominal significa ‘donde pare el venado’, pero las características del lugar geográfico sugieren que la expresión indica hábitat del venado, donde se reproduce e incrementa.

Toro Cocha. N. /toro quča/, [toro qoča]. Del español toro ‘mamífero rumiante armados de cuernos’ y del quechua quča < * quča ‘laguna, lago’; los lugareños lo interpretan como una laguna con mamíferos rumiantes armados de cuernos. Actualmente el nombre hace referencia a una laguna con área adyacente donde abundan los toros salvajes.

Paria Huanca. N. /parya wanka/, [parya wanka]. Del quechua parya ‘gorrión andino’ y de wanka ‘piedra larga’. El topónimo está constituido por un monte rocoso donde posan los gorriones.

Collqui Marca. N. /qoɫqi marka/, [qoɫqi marka]. Del quechua qulqi ‘plata’ y de marka ‘región, pueblo’. La expresión significa ‘región de la plata’ y se refiere a una región donde abunda este metal.

Anta Marca. N. /anta marka/, [anta marka]. Del quechua anta ‘cobre’ y de marka ‘región, pueblo’. El significado de este topónimo es ‘región del cobre’ y constituye un

conjunto de cerros de formación rocosa, de color rojizo, donde abunda el mineral del cobre.

Allpa Quita. N. /aλpa kita/, [aλpa kita]. Del quechua aλpa ‘tierra’ y kita ‘estanque’. El topónimo tiene esta forma lingüística motivada por la existencia de un estanque formado de tierra y que ha dado origen a un área de cultivo de panllevar en la extensión de la planicie.

3.4. La cosmovisión revelada por los topónimos

Ruru Pampa. N. /r̄uru pampa/, [r̄uru pampa]. Del quechua r̄uru ‘huevo’, entidad esférica o redonda. Acá r̄uru pampa no significa llanura de huevos, sino como expresión metafórica alude a la configuración y forma del orónimo: llanura semejante a un huevo.

Es decir, la caracterización del orónimo se efectúa mediante un recurso lingüístico de la metáfora donde se procede mediante la comparación: las características del orónimo mediante la forma o configuración del huevo. Este análisis y el mecanismo de la denominación constituyen la visión de la realidad mediante el mecanismo cognitivo que es parte de su cosmovisada realidad.

Patsa Shimin. N. /paca šimin/, [paca šimin]. Del quechua paca < * pača ‘tierra’ y šimi ‘boca, abertura’ y -n, marcador de tercera persona poseedora. Literalmente significa ‘su boca del suelo’. Dentro de la cosmovisión se concibe tierra en cuanto planeta ser humano que tiene boca y una entraña. Los mineros han penetrado a través de la boca (šimi) para extraer los minerales de sus entrañas.

Huahuayoq Huanca. N. /wawayoq wanka/, [wawayoq wanka]. Del quechua wawa ‘hijo(a) de la mujer, progenitor(a)’; más el sufijo derivativo -yuq; y wanka; ‘mole pétreaa alargada’. La traducción literal es ‘piedra larga que tiene hijo(a)’. El hecho que la gran piedra tiene a su lado una piedra pequeña, el lugareño lo interpreta a las piedras como seres animados: la piedra grande procrea un hijo que ahora se presentan como representaciones o vestigios inanimados que en época no definida en el tiempo eran seres animados. Es decir, una entidad inanimada de la naturaleza se concibe como animada, que es capaz de haber procreado en una etapa de la evolución del universo en un tiempo mítico.

Otra presencia de la cosmovisión andina es la distinción entre bajo y alto que es uno de los principios de la cultura andina en la organización social y espacial. En la distribución de la organización política de los distritos y caseríos se tiene en mente la organización espacial del hanan (arriba) y ura (abajo): el área del territorio de Cochabamba se dispone de la siguiente manera:

hana yaután : actual espacio geográfico de Cochabamba (uma = arriba)

ura yaután : parte baja, actualmente área geográfica del distrito de Yaután, que otrora fue de Cochabamba.

- (i) hana yautánčomitara: vivo en Yaután alto.
- (ii) ura yautánčomitara: vivo en Yaután bajo.

3.5. Los topónimos como testimonio de etapas del desarrollo histórico

La casi totalidad de los topónimos corresponden a la lengua quechua. El restante de los topónimos corresponde a otras lenguas, ya sea la raíz o los elementos formativos. Así encontramos ñamoq, talvez derivado de llamoq del Culli que era el nombre del Dios más importante de los Kullis según Solís Fonseca (2010, p.43); Este nombre en el área de estudio revela la presencia del grupo culli en la región, por conquista o expansión comercial.

El término ampun que puede proceder del quingnam de significado aún no identificado.

Existe presencia recurrente del topónimo con marka, aunque frecuentemente en ciertas variedades del quechua, no se descarta su procedencia aymara.

Finalmente tenemos los híbridos del quechua español Cuchicorral ‘corral de cerdo’, Corona Jirca ‘cerro de corona’.

La ocurrencia de topónimos correspondientes a las diferentes lenguas, nos sugiere la presencia de diferentes grupos étnicos a través de la historia de la región como conformante del área de la cultura andina. En tanto como dice Chávez Reyes (2003, p.41). La cosmovisión refleja la antigüedad histórica, el nivel de desarrollo social, el grado de civilización, el modo de producción étnico que señala un espacio geográfico que expresa las características físicas que presenta el lugar.

4. Procesos lingüísticos de los topónimos

Así como los topónimos permiten conocer la cultura material, las creencias y aclarar las etapas de la historia de la región, también ellos contribuyen a resolver incógnitas lingüísticas, como la explicación de las diferencias y evolución de las lenguas. Así la presencia de kuta o kutu ‘rincón’ en Cochabamba frente a kuču con el mismo significado. Esta alternancia es un testimonio para la inferencia sobre la evolución lingüística en el quechua. Cochabamba que parece constituir un área conservadora respecto a otras variedades del quechua, presenta cambios fonológicos en progresión o procesos morfológicos compartidos con las demás variedades como parte del desarrollo de la gramática del quechua.

4.1. Procesos fonológicos

- a) Resalta el proceso de sonorización de /k/ en [g] como puede observarse en puka-patsa > pugapatsa.

- b) El otro proceso es el de la aspiración de /s/ en donde la forma wahin y wayin en lugar de wasi ‘casa’ nos lleva a postular el proceso de aspiración de s en h y subsecuentemente la elisión de h: s > h > ϕ . La alternancia de wahin ~ wayin habiéndose elidido h, la secuencia vocálica a-i produce la semivocal y como se observa en qačawayin < qačawahin < *qačawasin ‘que tiene una casa sucia’. El fenómeno, de acuerdo con (Quesada, 1988, p.243) se debe a que el debilitamiento de s va acompañado de la coarticulación palatal de i en el ambiente de a – i que genera y a la caída de h.
- c) Destaca la espirantización de /q/ como se constata en qarwaq > qarwax ‘el que amarillea’.
- d) En el proceso de bajamiento vocálico de i y u adyacentes a la uvular /q/ se pronuncian como vocales medias como es el caso de qiwakuta > qewakuta ‘rincón con pasto’.
- e) En hanayawtan > hanayo: tan ‘su desnudo encima’ se ha producido la monoptongación como resultado del cambio de un diptongo vocal más semiconsonante.
- d) En la fusión de q y k en k corresponden a los puntos uvular y velar respectivamente como en tampupuyoyq > tampuyuk ~ tampuyok.
- e) Prosiguiendo como en mati-s- < mati – sh- ha ocurrido el proceso de despalatalización.

4.2. Procesos morfológicos

- a) El agentivo {-q} este morfema cuando se añade al lexema verbal indica la acción agentiva de la acción referida en el significado de las raíces verbales como se puede verificar en qarwa-q ‘el que amarillea’ cima que se pone de color amarillo en los momentos del ocaso.
- b) El posesivo {-yuq} derivador de nombres; aparece después de una raíz nominal y adjetival para indicar al poseedor de lo que menciona la raíz, tal como ocurre en tampu-yuq ‘lugar que tiene tienda’.
- c) El derivativo caracterizador {-sh} morfema caracterizador de nombres, forma temas nominales y verbales, en recursos de origen mineral y vegetal como en mati-sh ‘asentamiento humano con una variedad de calabaza no comestible’.

4.3. Formación de palabras como componentes menores del topónimo

- a) Destaca el proceso de formación de palabras por derivación: (R + morfema derivativo) como puede verificarse en Carhua -q.
- b) El otro proceso de formación de palabras es por composición (yuxtaposición: (R + R < frase) como puede constatarse en: Ahui + tacsha, Allpa + quita, Anta + marka, Puca + patsa, Quewa + cuta, Cabra + cancha y Hana + yautan.

c) Finalizando con el proceso de formación de palabras por parasíntesis (a) Palabra simple + palabra simple + sufijo, como en Anas + cata + q, Raíz nominal + sufijo derivativo + raíz nominal como en Huahua + yuq + huanca, respectivamente.

Conclusión

Como resultado del estudio se ha registrado 173 topónimos, de los cuales el alto porcentaje corresponde tal como se advierte en la siguiente distribución estadística.

Tabla 1.

Lenguas halladas en los topónimos de la Comunidad Campesina de Cochabamba

Quechua	Culli	Híbrido español quechua	Origen no identificado	Raíz no identificada con posible sufijo de la lengua quingnam	Origen quechua con posible sufijo de la lengua quingnam	Origen híbrido del quechua con término incierto	Origen castellano	Total
73.4	0.6	6.9	2.3	0.6	0.6	0.6	15	100%

Los topónimos hasta el momento descritos abordan orónimos, hidrónimos que albergan recursos vegetales y minerales y configuraciones espaciales. La relación que se establece entre las formas lingüísticas y los referentes sugiere la visión de los hablantes en el análisis lingüístico del universo que constituye la cultura ancestral.

El problema requiere aún ser esclarecido en la determinación de la filiación lingüística a partir de los topónimos disponibles.

Referencias

- Chávez, Amancio. (2003). *La toponimia en la zona andina de Ancash, con especial referencia sobre el topónimo Shiqui*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Quesada, Félix. (1988). *Phonological processes in Quechua and their implications for the phonological theory*. (Tesis de disertación doctoral), Bufalo N.Y.: UENY.
- Solís, Gustavo. (2010). *Llaçlla y el río Pativilca*. Perú: Ediciones Río/Mayu

Requisitos Revista *Tesis*

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA UNIDAD DE POSGRADO DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

ISS versión impresa 1995-6967

TESIS es la revista de investigación humanística de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es una publicación de periodicidad anual y sus artículos son arbitrados. La revista tiene como objetivo la publicación de la producción científica en el ámbito de las humanidades.

I. Instrucciones para los autores

Los textos presentados a TESIS deben adecuarse a las siguientes normas:

1. Tratar temas relacionados con la investigación en los campos de la literatura, filosofía, lingüística, ciencias de la información, ciencias de la comunicación y arte.
2. Ser originales.
3. Ser inéditos.
4. Pueden ser redactados en cualquier lengua.
5. 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 de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
6. Deben enviarse dos ejemplares y estar impresos en papel bond blanco A-4, en una sola cara, a doble espacio, con márgenes a los costados de 3 cms.
7. El texto debe ser entregado, también en soporte digital, en programa Word para Windows 97/200 o XP. El tipo de letra es Times New Roman, tamaño de fuente 12.
8. Si el Texto incluye gráficos o figuras debe ser en MS-Excel, las imágenes y mapas deben estar en formato TIFF a una resolución mayor de 500 dpi. De preferencia se debe adjuntar fotografías convencionales con buena resolución. Se consideran figuras a los dibujos, mapas, fotografías o gráficos ordenados con números arábigos, en el caso de que sean fotografías convencionales o dibujos. En la parte posterior de cada una se debe anotar su número, ubicándolo arriba y a la derecha, así como el autor y el título del artículo.
9. Los textos deben presentar el siguiente orden:

- a) Título del artículo. El título del artículo debe ser corto y claro. Debe estar en castellano e inglés.
- b) Nombre del autor o autores: apellidos, nombres, filiación institucional y correo electrónico.
- c) Resúmenes en dos lenguas: español e inglés (incluyendo, a continuación de cada resumen, palabras claves en las respectivas lenguas).
- d) Texto del trabajo.
- e) Referencias bibliográficas (correspondientes a las citas explícitas en el texto).

10. La revista TESIS incluye las siguientes secciones:

1.1. Trabajos originales cuya importancia pueda considerarse como un verdadero aporte:

Estos pueden ser:

- a) Estudios de investigación
- b) Ensayos
- c) Investigaciones bibliográficas
- d) Estados de la cuestión

Estos trabajos tendrán una extensión no mayor a 20 páginas escritas en una sola cara y contendrán, de acuerdo a su naturaleza, las siguientes partes:

- a) Un resumen en español y otro en inglés (con una extensión máxima de 150 palabras en español y 100 en inglés), y de 3 a 5 palabras claves cada uno.
- b) Introducción: exposición breve de la situación actual del problema y objetivos del trabajo e hipótesis general.
- c) Materiales y métodos: Describir las características de la materia a ser analizada y la metodología utilizada en el estudio.
- d) Resultados: Presentación de los hallazgos, en forma clara, sin opinar.
- e) Discusión: Interpretación de los resultados, comparándolos con los hallazgos de otros autores, exponiendo las sugerencias, postulados o conclusiones a las que llegue el autor.
- f) Referencias bibliográficas. Sólo las citadas en el texto.

1.2. Notas y comentarios. Estos deben tener un carácter puntual sobre un aspecto concreto de un tema u obra. De preferencia se recomienda que tenga un carácter polémico. Su extensión no excederá las 6 páginas.

1.3. Reseñas. Estas no deben exceder las tres páginas. El lenguaje debe ser informativo al momento de exponer el contenido del libro. Se recomienda que las objeciones o críticas al libro se inserten hacia el final.

1.4. Actividades de la Unidad de Posgrado.

II. Normas para las referencias bibliográficas

- 1.1. El conjunto de referencias bibliográficas aparece al final del texto y debe estar ordenado alfabéticamente. Las referencias bibliográficas serán únicamente las que hayan sido citadas en el artículo. Tales citas deben aparecer en forma abreviada en el texto siguiendo el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación, la indicación de la página. Por ejemplo (Hadot 2000, p. 168). El autor se hace responsable de que todas las citas abreviadas tengan la respectiva referencia bibliográfica al final.
- 1.2. En caso de que la referencia señale una nueva edición de un texto antiguo, se debe incluir también la fecha original entre corchetes después de la indicación de la nueva edición:
Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia de la Lengua Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, San Pablo, 2004, [1605-1615].
- 1.3. En caso de libros y monografías de un solo autor, las referencias deben realizarse del siguiente modo:
Cuesta Abad, José Manuel. *Teoría hermenéutica y literatura*. Madrid: Visor distribuciones S.A., 1991
Si son dos o más autores, se debe indicar el orden en que aparecen en la publicación. Si el autor tiene dos o más referencias del mismo año, éstas se distinguirán alfanuméricamente: 2006a, 2006b, etc.
- 1.4. Si se hace referencia a una tesis doctoral, debe indicarse luego del título, conforme al siguiente modelo:
Romero, José. *El marxismo en la obra de José Carlos Mariátegui*. Tesis doctoral, UNMSM, 2000.
- 1.5. En caso de una compilación o edición debe indicarse de la siguiente forma:
Garrido Domínguez, Antonio (ed.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros S.L., 1997.
- 1.6. Si se hace referencia a un texto incluido dentro de una edición o compilación, se procede de la siguiente manera:
Harshaw, Benjamín. "Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico" En: Antonio Garrido (ed.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros S.L., 1997, pp. 123-157.
- 1.7. En caso de artículos de revista, las referencias deben adecuarse al siguiente modelo:
Gingurich, Owen. "El caso Galileo" *Investigación y ciencia*, 73 1982, pp. 86-96.
Si son más de dos autores, enumere los primeros tres y añada la expresión latina (en cursiva) et al. (y otros).
- 1.8. Cuando se trate de una cita proviene de un sitio en la red, se deberá indicar la ruta de acceso pertinente según el siguiente modelo:
Fortuny, Ismael. "Los orígenes de la novela en el Perú". Recuperado de:

<<http://www.revistadelinstituto.perucultural.org.pe/index1.htm>> Lunes 24 de setiembre de 2004, 22.00 horas.

- 1.9. En caso de que la referencia tenga que ver con un artículo o libro no publicado, ello deberá indicarse con la frase “en preparación”. Asimismo, no se debe citar una “comunicación personal” a menos que aporte información esencial que no pueda obtenerse de una fuente impresa.

III. Entrega de trabajos

Los artículos de los miembros de los Institutos de Investigación y de los docentes de la Facultad de Letras deben ser entregados en original impreso (adjuntando copia del contenido del trabajo en USB ó CD) en las oficinas de la secretaría de la Unidad de Posgrado de la Facultad. Los artículos elaborados por investigadores externos, sean nacionales o internacionales, se enviarán directamente a nombre del editor de la revista al siguiente correo electrónico: mmamanim@gmail.com

Verificación para la presentación de artículos originales

Antes de presentar el texto debe verificar mínimamente el cumplimiento de cada uno de los requisitos señalados. Coloque un “visto bueno” en cada uno de los recuadros.

Requisitos generales

- El manuscrito se ajusta a las instrucciones para la publicación de artículos en la revista *Tesis*. Se envían dos juegos completos en versión impresa del artículo propuesto y el archivo electrónico del texto en Word y las figuras en Excel o imágenes en formato TIFF grabados en CD o USB.
- Se adjunta la solicitud de publicación firmada por el autor o los autores y la cesión de derechos de autoría.
- Está redactado a doble espacio, con márgenes de 3 cm, escrito en Times New Roman 12 y las páginas están numeradas consecutivamente.
- Contiene título en español, título en inglés nombre del autor o autores (primer nombre seguido del apellido paterno y la inicial del apellido materno). Resumen en español, palabras claves, abstract en inglés, key, introducción, material y métodos, resultados, discusión y referencias bibliográficas.
- La extensión del artículo original no es mayor de 20 páginas incluyendo las tablas y figuras.

Tesis,
se terminó de imprimir en diciembre de 2016,
en los talleres gráficos de Multiservicios M&F.
Panamericana Norte km 26.5, H-8,
Asoc. Viv. Villa Cruz, Puente Piedra
500 ejemplares

