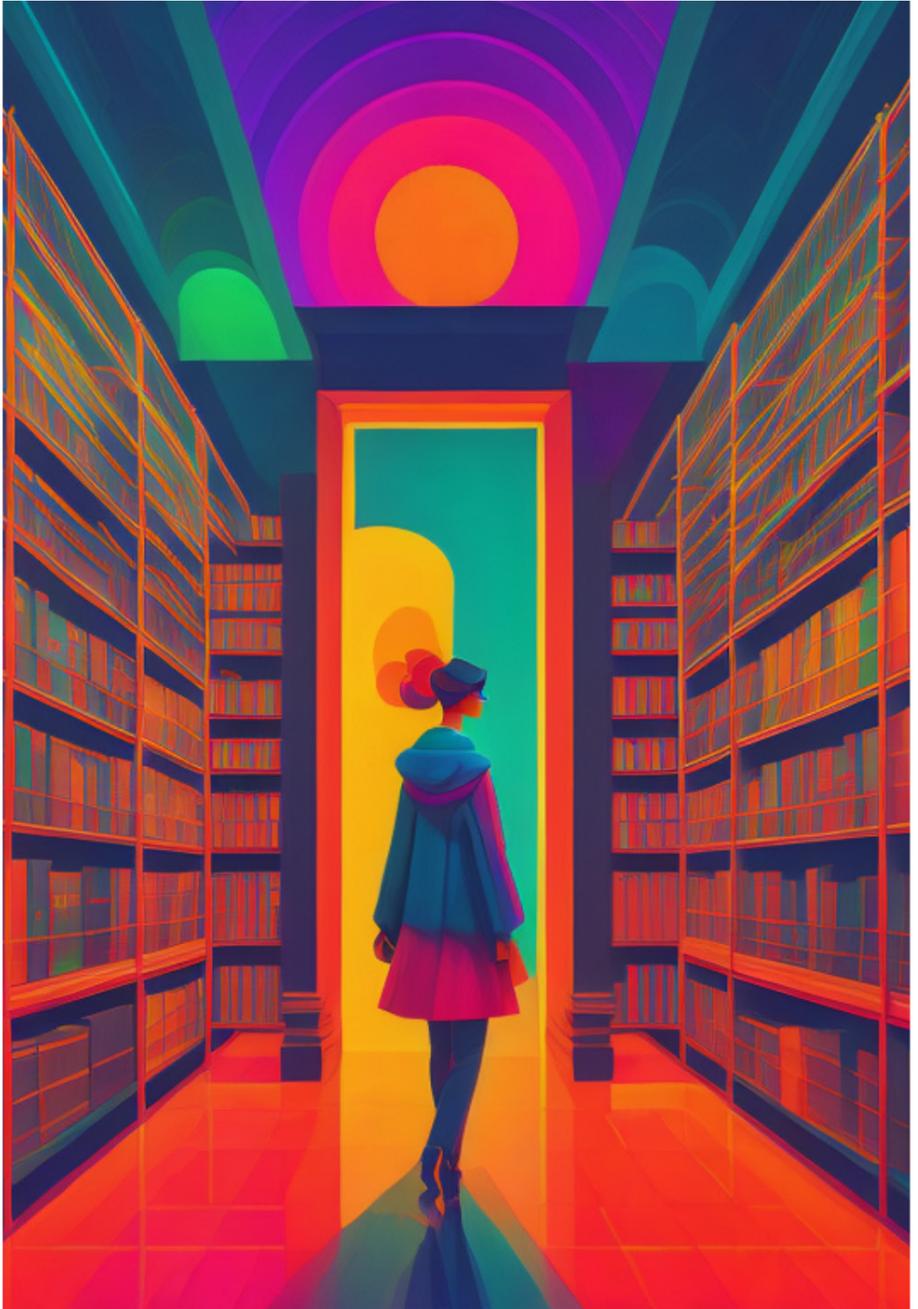


# TESIS

**AÑO 17 VOL. 16 NUM. 22 (2023)**  
**ENERO- JUNIO**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

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



ISSN 1995-6967  
E-ISSN 2707-6334



# TESIS

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

Año 17, volumen 16, número 22

Semestre enero-junio (2023). Revista semestral

ISSN 1995-6967

E-ISSN: 2707-6334

## **Tesis**

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

Tesis. Año 17, vol. 16, n.º 22, enero - junio 2023

Periodicidad semestral Lima, Perú

### **Decano:**

Dr. Gonzalo Espino Relucé

### **Director de la Unidad de Posgrado:**

Dr. Alonso Estrada

### **Secretario académico de la Unidad de Posgrado:**

Mg. Rubén Quiroz Ávila

### **Editor jefe:**

Mg. Rubén Quiroz Ávila

**Asistente Editorial:** Juan Alonso Arguelles Cisneros / Luis Daniel Soto Núñez

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

**Editores invitados del dossier:** Gonzalo Portals y Alejandra Monterroso

### **Editores asociados:**

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

### **Consejo editorial:**

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

(CSIC, España), Dr. Raúl Bueno (Dartmouth College), Dr. Rómulo Montealto (UFMG), Dra. María Claudia Rodríguez (UACH), Dr. Carlos Huamán López (UNAM).

**Secretarias administrativas:**

Clotilde Cecilia Montejo Ugaz, Mirtha del Rosario Cubillas M.

**Corrección de textos:**

Juan Carlos Bondy

**Diagramación:**

Dante Alfaro

**Traducción al quechua:**

Edwin Félix Benites

**Traducción al asháninka:**

Pablo Jacinto Santos

**Dibujo de portada:**

Creación de gráfico por Inteligencia Artificial (IA) Discord usando como palabra clave Biblioteca neofauvista

**Correspondencia y canje:**

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

Correos electrónicos: [revistatesis.flch@unmsm.edu.pe](mailto:revistatesis.flch@unmsm.edu.pe)

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

Depósito Legal: 2007-08404

Título clave: Tesis

Título clave abreviado: Tesis

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

# Tesis

*Tesis (Lima)*, Año 17, volumen 16, número 22, enero-junio (2023)

## Editorial

### Artículos

**Arte gráfico, modernidad y cultura visual en la revista ilustrada limeña *El Correo del Perú* (1871-1878)** 15

Graphic art, modernity and visual culture in the Lima Illustrated magazine *El Correo del Perú* (1871-1878)  
*Diana Elvira Mercedes Rodríguez Díaz*

**Sobre traidores y héroes: reflexiones metaficcionales en un cuento de Jorge Luis Borges** 41

On traitors and heroes: metafictional reflections in a story by Jorge Luis Borges  
*Hagi Harol Trujillo Carrasco*

**El humanismo ilustrado de Toribio Rodríguez de Mendoza** 59  
The illustrated humanism of Toribio Rodríguez de Mendoza  
*Steves González Villacorta*

**Análisis de la temporalidad aristotélica desde la fenomenología de Levinas** 69

Analysis of Aristotelian temporality from Levinas's phenomenology  
*David José Aguirre Jiménez*

**Augusto Salazar Bondy: el capitalismo norteamericano como antítesis de los ideales republicanos en el siglo XIX** 79

Augusto Salazar Bondy: north-american capitalism as anti-thesis to the republican ideals of the Perú in the 19th century  
*Jorge Rolando Gonzáles Auccasi*

**El enfoque sistémico de Bunge: un acercamiento epistemológico al análisis de la educación** 99

Bunge's systemic approach: an epistemological approach to the analysis of education  
*Cristian Yosimar Ramos Ramos*

<b>La pandemia como detonador de necropolíticas en un cuento de Gabriela Rábago Palafox</b>	<b>109</b>
Pandemic as a necropolitics trigger in a short story by Gabriela Rábago Palafox	
<i>Jonathan Gutiérrez Hibler</i>	
<b>Reflexiones sobre empatía, ética y el reconocimiento de la persona</b>	<b>127</b>
Reflections on empathy, ethics and recognition of the person	
<i>Mario Gonzalo Chávez Rabanal</i>	
<b><i>Téchne</i> y Arte: una relación activa</b>	<b>147</b>
Techne and Art: an active relationship	
<i>Giuliana María Carrillo Pastor</i>	
<b>Poder y resistencia. Una mirada al movimiento del Taki Onqoy</b>	<b>161</b>
Power and resistance. A look at the Taki Onqoy movement	
<i>Luis Daniel Soto Núñez</i>	
<b>“Ají Molido” y las elecciones municipales de 1966</b>	<b>173</b>
“Ají Molido” and the municipal elections of 1966	
<i>Christian García Gómez</i>	
<b>La presencia de la ópera en Lima, su acercamiento y aporte a la actividad musical popular</b>	<b>189</b>
The presence of opera in Lima, its approach and contribution to popular musical activity	
<i>Erika Miluska Gómez Salinas</i>	
<b>La representación de la memoria de los soldados en <i>Ese camino existe</i> de Luis Fernando Cueto Chavarría</b>	<b>209</b>
The representation of the memory of the soldiers in <i>Ese camino existe</i> by Luis Fernando Cueto Chavarría	
Ángel José Málaga Diestro	
<b><i>Dossier</i></b>	
<b>Introducción</b>	<b>225</b>
<b>Ironía, cuerpo y enfermedad en Juan del Valle y Caviedes (1645 - 1698)</b>	<b>227</b>
Irony, body and disease in Juan del Valle and Caviedes (1645 - 1698)	
<i>Héctor Omar Escobar Tapia</i>	

<b>Intertextos franceses en la narrativa de Horacio Quiroga</b>	<b>235</b>
French intertexts in Horacio Quiroga's narrative <i>Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil</i>	
<b><i>Cuba en cuarentena: imágenes de precariedad y vulnerabilidad durante la pandemia de covid-19</i></b>	<b>255</b>
Cuba in quarantine: Images of precariousness and vulnerability during the COVID-19 pandemic <i>Mirta Suquet</i>	
<b>Compromiso social, realidad y ficción: influencias literarias en <i>La guerra silenciosa</i> de Manuel Scorza</b>	<b>285</b>
Social commitment, reality and fiction: literary influences in Manuel Scorza's <i>The Silent War</i> <i>Gonzalo Soltero</i>	
<b>Poesía e historia en la narrativa de Scorza</b>	<b>295</b>
Poetry and history in the narrative of Scorza <i>César Vladimir Ruiz Ledesma</i>	
<b>Ficción novelesca y ficción cinematográfica en <i>Garabombo el Invisible (1972)</i> de Manuel Scorza</b>	<b>309</b>
Novel fiction and film fiction in <i>Garabombo el Invisible (1972)</i> by Manuel Scorza <i>Jean-Marie Lassus</i>	
<b>Réquiem para un gentilhomme, una elegía frente a la tradición</b>	<b>323</b>
<i>Requiem for a gentleman, an elegy over tradition</i> <i>Juan González Soto</i>	
<b>“Rancas luchará”: la subversión como solución en <i>Redoble por Rancas (1970)</i> de Manuel Scorza</b>	<b>331</b>
“Rancas will fight”: subversion as a solution in <i>Redoble por Rancas (1970)</i> by Manuel Scorza <i>Valeria Trujillo-Araujo</i>	

**Reseña**

**Carlos Rojas Osorio. *Pablo Guadarrama González: filósofo latinoamericano*. Editora Búho, 2022, 452 pp.** 353  
*Giancarlo Jesús Valdivia Otiniano*

**Pablo Guadarrama. *Cultura integracionista en el pensamiento latinoamericano*. Grupo Editorial Penguin Random House, 2021, 418 pp.** 361  
*Roger Park Ávila Vera*



## EDITORIAL

### **Las humanidades y la inteligencia artificial**

La inteligencia artificial (IA) y sus posibles consecuencias han puesto a pensar a mucha parte del mundo, incluyendo el académico. Hay planteamientos que van desde los efectos éticos hasta aquellas que leen este fenómeno como acciones de irreversibles impactos culturales. De ese modo hay dos sectores antagónicos que lo problematizan en tanto sus premisas como sus conclusiones posibles. Un sector sostiene que debe ser pensada más bien por sus dramáticas consecuencias apocalípticas y que pone en cuestión la misma naturaleza humana y su aceptada evolución, así como los parámetros con las cuales se comprende y organiza la vida humana; por otro lado, un grupo sustenta más bien que es una gran oportunidad natural para concentrar los esfuerzos operativos en la tecnología, por ello, sería un inminente y necesario escenario en la que los seres humanos acrecentarían sus posibilidades. Este es un antiguo debate surgido muchas veces en las comunidades que han sido de afectadas por dramáticos cambios en la que la tecnología ha jugado un rol decisivo.

Lo sugestivo de esta situación es que las humanidades cumplen un rol primordial en el debate sobre este evento global, siendo de esa manera una excelente oportunidad para nuestras disciplinas académicas. Además, aparecen cuestiones fundamentales que suelen ser interrogantes planteadas durante mucho tiempo desde la zona de reflexión humanística. Es decir, es una vuelta a las clásicas y originarias preguntas sobre el sentido y las razones mismas de la existencia. Por ello, nuestras materias de conocimiento tienen mucho qué aportar a esta controversia contemporánea.

Este número de nuestra revista de posgrado es un signo de su utilidad, ya que nuestra portada ha sido diseñada con un programa de IA al cual le indicamos una palabra clave. El resultado salta a la vista, incluso lo reconocemos en los créditos respectivos. Por supuesto, para seguir debatiendo incluso sobre la autoría del producto final. Entonces, lo interesante de esta inserción en las diversas capas de convivencia, es que ya no lo dejaremos de lado de aquí en adelante. El debate recién inicia. Finalmente, dedicamos este número al escritor recientemente desaparecido Gonzalo Portals Zubiarte (1961-2023), quien fue un cultor de la literatura fantástica, editor de poesía, narrador exquisito, poeta transbarroco. Justamente, antes de su repentino fallecimiento preparó un dossier sobre literatura para nuestra revista y que publicamos ahora.

Rubén Quiroz Ávila  
Editor general de *Tesis*

## QILLQASQAMANTA

### **Runayachikuq yachaymanta hinallataq *inteligencia artificial* nisqanmanta**

*Inteligencia artificial* (IA) nisqapa apamusqankunan, tiqsi muyuqpi kawsaqkunata anchata yuyaymanachichkan, ancha yachaqkunatapas. Allin kawsanaman aypasqanta, hinallataq kawsaykunapa rurayninkuna manaña qipanchasqa kanan qawariqkunapas kanmi. Chaynapin iskay awqanakuykuna yachayninmanta, hinallataq tarisqankunamanta sasachakuy qispichiqlkuna rikurirun. Wakinmi pacha tukupayman aypasqata hina, hinaspa runapa kawsaynintapuni mana chaniyuqta hina qawarisqanta, maymanta hamusqanta, imaymana kawsananpaq kamachinakuyninta mana chaninchaqta hinan hamutana, ninku; chaynallataq wakin, aswanmi apamusqanqa kusa, tecnología nisqamanta yachanapaq qayawanchik, llapallanchikmi kayta yachaspaq maykama-pas puririchwan, nispan ninku. Kay yachaykuna awqanakuyqa ñawpamanta pachan hamuchkan, llaqtakuna sasachakuyman chayaspa tecnología nisqaman hapipakuspa allichaqkunanku kaypi rimanakunku.

Qawarisqaman hinan kay tiqsi muyuqpi kawsaqkuna imapas llapanpaq qispiq nisqanmanta huntasqa rimanakuyta qispichinku, chayqa yachaykuna allin qispinanpaqpas allinmi. Hinallataq unay pacha yuyaymanasqamantapacha tapukuykuna rikurintaqmi. Kay niyqa, qipa kawsay pachapi mayman risqanchikmanta tapukuykunaman kutiriyami. Chaymi, yachayninchikkunaqa kay pachapi hamutay awqanakuykunaman yanapanqa.

Kay posgrado maytunchikqa qawarichikunmi kay *Inteligencia artificial* llankaykuna yanapasqanta. Ñawpaq riqsichikuyninpas IA nisqawanmi rurakurqa, paymanmi huk simita nirqanchik. Tariqpa sutinpaqpas riqsikuyninchikqa rikurinmi; chaynallataq, llankay qispichiqlkunamantapas rimarinakuspa. Chaynapin, kay rimaykunaqa manaña qipamanqa kutinmanchu, chinkanmanchu. Rimanakuykunaqa chayraqmi qalllarichkan. Tukunapaq, kay qillqataqa wañukuq Gonzalo Portals Zubiata (1961-2023) apachiniku, payqa huntasqa willakuykunata, harawi riqsichikuyta, ancha imaymana willakuq transbarroco nisqapa harawiqninmi karqa. Manaraq wañukuchkaspan kay qillqa maytunchikpaq hunta willakuy *literatura* nisqamanta qillqamurqa, chaytan kunnan mastarimuniku.

Rubén Quiroz Ávila

Qillqaq – *Revista* Tesispi kamachikuq

## SANKENARE

### **Atirinetatsiripe aisati yotanitantsini kariperori**

Iro yotanitantsini kariperori (IA) arima ojatakanakerori okanta ikenkeshirianakerori osheki aipatsiteki, iminkianakerori sankenatachari. Timatsi kantayetirori ojatatsi akenkishirianakero aisati anta iñaanatero okariperotake antabeteri ametajeiteripe. Ari okantacha apite apatojeitatsi iro ikenkishirero paita abisamoteri apani aisati akenkishiakoteri atiripayeni ajoka ikanta ikenkishiriyeta aisati ishioki, aisati isaikayete okenkishempa yañamento aisati yapotojetya aatiripe; pashinipe, aparoni apatotantsi ikantayeti aisati ainiro okametsati aotimanyari kenkishiriansipero antero antabaiteroni ojobate, arima, onkiyayetake shintsi atiripeki oshokakeiri iyotanepe. Oka iñabetakero perani anta nampitsiki asháninka irirojeite iñakero antyaro obashiñana-ka yotantsi antabaiteroni ojobate oñatsataka aparoni ayotane.

Abisayetatsiri oka atiripeki otsotyiro apani iroperori ñabaitantsiki paroni apotorentsiki, iroka okoñatayeti aisati okametsati así ayotanepanko, aisati okoñayeti kametsaripero ari omatya sampitarentsiki yobayeritiri osheki osarentsi oka kenkishiriane atiripe. Ikantari oshionkatya meka ashaninkatepe. Sampitantsi obakera itimanake atiripe . irotake atimare ayotane otimache oñabete ari akenkitsatakotakerorika.

Rubén Quiroz Ávila



## **Arte gráfico, modernidad y cultura visual en la revista ilustrada limeña *El Correo del Perú* (1871-1878)<sup>1</sup>**

*Graphic art, modernity and visual culture in the Lima illustrated magazine El Correo del Perú (1871-1878)*

**Diana Elvira Mercedes Rodríguez Díaz**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

drodriguezd@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-8398-230X

### **Resumen**

Hacia el siglo XIX se inicia el proceso de masificación de la imagen a través del desarrollo de los nuevos procesos de reproducción técnica. En este marco surgen las revistas ilustradas que se convierten en soporte de la cultura letrada y marcan el auge del arte gráfico. La presente investigación tiene como objetivo demostrar cómo se transforma el sistema de producción artística y se configura el proceso de percepción visual del lector limeño moderno. Asimismo, cómo desde la revista *El Correo del Perú* se innova en la prensa con la inclusión de imágenes y cómo se elabora una cultura visual que construye un discurso de modernidad y progreso en el Perú decimonónico.

**Palabras clave:** arte gráfico peruano, cultura visual, modernidad, revista ilustrada decimonónica, *El Correo del Perú*

### **Abstract**

Towards the 19th century, the process of massification of the image began through the development of new technical reproduction processes. In this framework, illustrated magazines emerged, which became the support of literate culture and marked the rise of graphic art. The present investigation aims to demonstrate how the artistic production system is transformed and the process of visual perception of the modern Lima reader is configured. Likewise, how the magazine *El Correo del Perú* innovates in the press with the inclusion of images and how a visual culture is elaborated that builds a discourse of modernity and progress in nineteenth-century Peru.

**Keywords:** Peruvian graphic art, visual culture, modernity, nineteenth-century illustrated magazine, *El Correo del Perú*

**Fecha de envío:** 20/12/2022

**Fecha de aceptación:** 24/3/2023

## Introducción

El siglo XIX fue el periodo de la masificación de la imagen. Esto se debió al creciente protagonismo y difusión que tuvo a través de las revistas ilustradas tanto en Europa como en América. Un factor clave en este proceso fue el uso de los avances técnicos y de los métodos de reproducción como la xilografía o grabado en madera y, principalmente, la litografía, que fue descubierta a fines del siglo XVIII por Aloys Senefelder. Este nuevo procedimiento era realizado con tinta o lápiz graso sobre la superficie de una piedra, lo que permitió reproducir sobre el papel, la escritura o el dibujo en forma rápida y económica. Así se convirtió, como lo explican Giubbini y Armani (1997), en uno de los principales instrumentos para la difusión de las ideas progresistas, en estratos cada vez más amplios en el siglo XIX; pues, además de permitir utilizar con mayor facilidad imágenes y texto en los periódicos, facilitó realizar una producción de tiradas ilimitadas (p. 269) y a bajo costo, lo que amplió el alcance tanto de la difusión como del consumo de estos medios de prensa.

Asimismo, la litografía, además de ser una técnica eficaz para la reproducción masiva, tuvo su aplicación en la producción artística, pues posibilitó traspasar al papel la textura y la expresividad del dibujo. También facilitó la inclusión del color a través de la cromolitografía, a fin de obtener no solo impresiones en blanco y negro. Las cualidades plásticas de esta técnica hicieron que fuese adoptada por los artistas decimonónicos, quienes, además de convertirla en una herramienta de experimentación técnica, la utilizaron como un medio expresivo de sus subjetividades, complejidades, contradicciones y críticas, experiencias propias de la vida moderna. Esto se puede ejemplificar en la serie “Los toros de burdeos” (1824-1825) de Francisco de Goya, en los viandantes y en las escenas urbanas plasmadas en la obra gráfica de Théophile Alexandre Steinlen, en los carteles que representan los espectáculos y a los protagonistas de la vida nocturna de la Belle Époque de Henri de Toulouse-Lautrec, y en las caricaturas de Honoré Daumier reproducidas en

las publicaciones periódicas parisinas como *Le Charivari* y *La Caricature*, en los que articuló un discurso satírico y crítico hacia la sociedad de su época.

De esta manera, a través del uso de las técnicas de reproducción, como la xilografía y, en especial, la litografía, se constituyó un procedimiento económico, de fácil aplicación, que permitió una reproducción rápida y de calidad; lo cual permitió incorporar y difundir la imagen a través de los medios periodísticos en el siglo XIX. Es importante destacar el rol protagónico que adquirió la imagen impresa frente al contenido textual, y lo revolucionario que significó incluirla en la prensa, pues determinó la creación de un nuevo tipo de publicación: la revista ilustrada. La denominación misma de “ilustrada”, como lo explica Juan Miguel Sánchez (2008), se empleó, a partir de la primera mitad del siglo XIX, para designar a los medios periodísticos que utilizaron la reproducción de imágenes con el fin de otorgarles interés y actualidad a sus publicaciones (p. 43).

Esta novedad debió obtener una amplia aceptación social y consumo, pues se observa que, incluso en algunas de estas revistas, el término *ilustrada* se convirtió en una marca de identificación comercial que acompañó los rótulos de las publicaciones. De ahí que al indicarse que una revista era ilustrada se ofertaba y, en cierta forma, se garantizaba al lector lo que encontraría en el interior de la publicación: ilustraciones de noticias, de moda, literarias, publicitarias, caricaturas e historietas. Así la imagen multiplicada obtuvo de forma progresiva un uso amplio y diversificado en las revistas, marcando el inicio, la consolidación y el desarrollo de diversos géneros del arte gráfico en la prensa<sup>3</sup>.

Las revistas ilustradas se convirtieron rápidamente en los medios periodísticos en los que, a través del texto y la imagen, se difundía información sobre materias como literatura, arte, ciencia, industria, sucesos políticos, sociales y culturales, nacionales e internacionales, que despertaban interés no solo por sus contenidos, sino por su carácter de actualidad. A través de sus páginas se difundieron estilos de vida, moda y formas de consumo, creando los imaginarios cosmopolitas de la vida moderna. Además, se constituyeron en una fuente de riqueza estilística e iconográfica para los artistas gráficos; pues, a través de sus diseños, sus producciones y las reproducciones de obras publicadas en estas revistas, se difundieron los estilos en boga en Europa y América.

Es importante destacar que a través de estas publicaciones se desarrolló una red de intercambio cultural intercontinental, pues contaron con suscripciones dentro y fuera de Europa. Al respecto, puede mencionarse la publicación madrileña *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921), que contaba con suscripciones tanto en España como en América y Asia. De igual manera, en el Perú, circularon revistas internacionales como *L'Illustration* (1843-1944, 1945-1955) de Francia, que se convirtió en una publicación que, además de difundir ideas y formas de vida entre

los miembros de la élite letrada limeña, también fueron medios de renovación y actualización artística. Sobre este aspecto, el escritor peruano Enrique A. Carrillo, en la sección de crónicas “Viendo pasar las cosas”, en 1908, señalaba la importancia de esta revista para la difusión sobre la actualidad teatral europea en Lima:

hace obra muy útil y benéfica la *Ilustración* de París (sobre todo, para los que vivimos lejos de los grandes centros europeos y en permanente retardo en lo que se refiere al movimiento de ideas y a la evolución de las costumbres), publicando quincenalmente un suplemento teatral, que contiene las producciones dramáticas que con mejor éxito se estrenan en los teatros de Francia. Allí los que observamos desde lejos, podemos recoger, de tiempo en tiempo, indicaciones “sugestivas”, como ahora suele decirse, y advertir puntos de vista nuevos, sobre los cuales resulta interesante disertar, aun cuando sea muy de ligero (2007, pp. 431-432).

De forma paralela también alcanzaron un notable desarrollo y auge las revistas especializadas, como las de moda, teatro y satíricas. Es importante precisar que muchas de estas publicaciones iban dirigidas a públicos específicos, como es el caso de las revistas de moda que fueron dedicadas al “bello sexo”, en las que además se abordaron diversos temas considerados útiles para la mujer, como literatura, arte, así como consejos beneficiosos para facilitar las labores del hogar.

### **La revolución perceptual, estética y social de la imagen reproducida**

El uso de las imágenes en estas publicaciones periódicas decimonónicas permitió el surgimiento de un lector que se interesaba y hasta sentía predilección por informarse sobre las noticias de la actualidad política, social o cultural, no solo a través de la revisión de artículos, crónicas periodísticas o creaciones literarias (es decir, a través del discurso escrito), sino también por medio de las imágenes que lo interpelaban en las páginas de estas publicaciones. Con el texto y la imagen, el lector se convertía en testigo presencial y se hacía partícipe de los acontecimientos o hechos noticiosos de su época, sin importar las características espaciales y temporales de estos sucesos. La inmersión en la lectura le permitía experimentar la belleza del mundo moderno que Charles Baudelaire definió en sus ensayos como “particular” (p. 670), “circunstancial” (671) y “relativo” (p. 670), que se hallaba expresada en “la época, la moda, la moral, la pasión” (p. 672), los rasgos de las costumbres (p. 670) y en la vida de la ciudad “fecunda en motivos poéticos y maravillosos” (p. 526).

A partir del siglo XIX, la creación y el avance de los medios masivos de comunicación y el desarrollo de la tecnología, además de significar el dominio de nuevas

formas de producción y de reproductibilidad en el campo del arte y de la cultura visual e impresa, supusieron la transformación del proceso de percepción sensorial y la reconceptualización del ámbito sociocultural del individuo. Se estableció así un nuevo paradigma que fue advertido por artistas europeos como Paul Valéry, quien en su ensayo “La conquista de la ubicuidad”, publicado en 1928, describía ese apoderamiento del sujeto moderno de la facultad de estar “presente a un mismo tiempo en todas partes” (RAE, 2023) y que, hasta ese momento, desde un enfoque teológico, había sido solo prerrogativa exclusiva de la divinidad.

Para Valéry, el hombre moderno obtuvo el atributo de la omnipresencia y se la otorgó a la obra de arte a través de la tecnología, pues ahora “su presencia inmediata o su restitución en cualquier momento obedecerán a una llamada nuestra” (1999, p. 131), es decir, la obra ya no se limita ni por su materialidad ni por el continuo espacio-temporal y está sujeta a la voluntad del receptor. A través de la tecnología, “se sabrá cómo transportar y reconstituir en cualquier lugar el sistema de sensaciones —o más exactamente de estimulaciones— que proporciona en un lugar cualquiera un objeto o suceso cualquiera” (p. 131). Y esto no solo significaba la introducción de valores, modos y estilos de vida, sino toda una revolución que reestructuraba la percepción, la sensibilidad y la idiosincrasia del sujeto moderno. Las obras:

Ya no estarán sólo en sí mismas, sino todas en donde haya alguien y un aparato. Ya no serán sino diversos tipos de fuente u origen, y se encontrarán o reencontrarán íntegros sus beneficios en donde se desee. Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. Así como estamos acostumbrados, si ya no sometidos, a recibir energía en casa bajo diversas especies, encontraremos muy simple obtener o recibir también esas variaciones u oscilaciones rapidísimas de las que nuestros órganos sensoriales que las recogen e integran hacen todo lo que sabemos. No sé si filósofo alguno ha soñado jamás una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio (Valéry, 1999, pp. 131-132).

En este sentido, si bien se expone cómo la reproductibilidad técnica revolucionará la circulación y distribución de la obra de arte, permitiendo la facilidad de acceso y posibilitando su presencia en sectores sociales más amplios, también se enuncia el carácter efímero y evanescente que tendrán estas experiencias por su inmediatez. Pero el ensayista va más allá, pues avizora que estas transformaciones llegarán “quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte” (p. 131).

En consonancia con las ideas de Paul Valéry e influenciado por el materialismo histórico, Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, publicada en 1936, advirtió que la aplicación de los nuevos procedimientos de reproducción mecánica —además de implicar un nuevo modo de sensibilidad— evidenciaba la transformación social e ideológica del concepto y la función del arte.

El ensayista planteó una teoría que desmantelaba la perspectiva tradicional sobre la que se construyó históricamente la autoridad, el prestigio y el valor de la obra de arte, la cual estuvo dirigida a distanciar a la creación artística de las masas, “por cercana que pueda estar” (1989, p. 24). Benjamin identificó al aura como una cualidad inherente adjudicada a la obra, estableciendo con ello un parangón cuasi religioso, con en el que cuestionaba cómo la tradición le otorgaba a la creación artística un “valor cultural” (1989, p. 28), es decir, que se le concedía un “honor que se tributa religiosamente a lo que se considera divino o sagrado” (RAE, 2023) y que Benjamin postuló para enfatizar el carácter inaccesible y “oculto” (1989, p. 29) de la obra de arte. De allí que, por su condición aurática, esta demandaba ser la “manifestación irrepetible de una lejanía” (p. 24), es decir, ser una pieza inalcanzable y auténtica donde prevalecía “el aquí y el ahora del original” (p. 21), pues era una obra única y por ello irrepetible. De esta manera, estos principios o valores, que se habían erigido en la historia del arte como juicios dogmáticos, es decir, eternos y universales, fueron creados más por un interés comercial antes que artístico

Precisamente porque la autenticidad no es susceptible que se le reproduzca, determinados procedimientos reproductivos, técnicos, por cierto, han permitido al infiltrarse intensamente, diferenciar y graduar la autenticidad misma. Elaborar esas distinciones ha sido función importante del comercio del arte. Podríamos decir que el invento de la xilografía atacó en su raíz la cualidad de lo auténtico (Benjamin, 1989, p. 21, nota al pie).

Pero, a su vez, esos criterios imperativos eran útiles para establecer valores y jerarquías, pues tenían como efecto el rechazo, el descrédito y la incompatibilidad con cualquier otra o nueva forma de producción artística, como sería el caso de los procedimientos de reproducción técnica de la imagen en el cine, en la fotografía o en el arte gráfico.

Así, para Benjamin, “por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual” (1989, p. 27) y revoluciona la concepción de la naturaleza de la obra de arte, pues ahora con la imagen reproducida se “atrofia el aura” (p. 22) y se cuestionan los valores tradicionales de la singularidad, la unicidad y la lejanía que debía tener la

producción artística. Se establece así un nuevo modelo, inspirado y relacionado con la luz de los movimientos sociopolíticos y de los ideales de las masas que anhelaba “acercar espacial y humanamente las cosas” (p. 24). En consecuencia, la obra de arte multiplicada logra un “valor exhibitivo” (p. 28) que, en detrimento de lo cultural, le otorga “actualidad a lo reproducido al permitirle salir [...] al encuentro de cada destinatario” (p. 23), hasta lograr la cercanía, la accesibilidad y la apropiación del arte por parte del espectador. Así se plantea un nuevo paradigma de la producción artística, el cual se torna hacia las masas y a la praxis política y social de la obra.

Por tanto, las nuevas técnicas de reproducción y los medios de publicación periódicas conllevaron no solo novedosos procedimientos, medios de experimentación y creaciones artísticas, sino, además, nuevos sistemas de producción, distribución y consumo. De este modo, los artistas obtuvieron nuevos soportes y mayores espacios para la expresión y difusión masiva de sus creaciones, lo cual produjo la especialización y profesionalización del artista gráfico, quien formó parte de un sistema de trabajo organizado encargado de la visualidad del producto gráfico, como fueron los dibujantes, los entintadores y los grabadores.

Asimismo, como hemos revisado, se produjo reflexiones teóricas que además de sustentar estos nuevos modos de producción artística, trastocaron, cuestionaron y reformularon las bases conceptuales sobre la definición y la función misma del arte. Ahora como parte de la experiencia directa del mundo moderno, el arte poseería nuevos valores y praxis sociales, como la secularización, la actualidad, el carácter efímero, el cuestionamiento y la desacralización de los criterios tradicionales asociados al arte, la práctica política y social de la producción artística, la masificación de la obra, los valores progresistas asociadas a la obra reproducida, el arte asociado a la experiencia del hombre en su realidad inmediata y la apropiación de la creación artística por parte de las masas.

Por otro lado, la época de la reproductibilidad técnica, además de suponer la creación de nuevas disciplinas artísticas como el cine y la fotografía, que tuvieron un amplio desarrollo en el siglo xx, también revolucionó el proceso de producción de las artes plásticas, que lograron influenciarse mutuamente. Al respecto, puede mencionarse el caso de los pintores franceses Claude Monet y Edgar Degas o el pintor peruano Francisco Laso, quienes hicieron uso de la fotografía en su proceso creativo, así como también fueron influenciados por el lenguaje fotográfico en la elaboración de sus composiciones. Además, la modernización de los sistemas de reproducción técnica dio impulso a las artes gráficas, las que tuvieron un importante desarrollo y auge en sus diversos géneros como el cartel, pero, en especial, en nuestro tema de estudio, la ilustración (literaria, de modas, periodística y publicitaria) y la caricatura. Asimismo,

significó el surgimiento de un género nuevo: la historieta, que conjugaba la imagen y el texto.

La inclusión de la imagen en los medios de prensa otorgó mayor dinamismo a la producción y circulación de las obras gráficas, pues, por ejemplo, a diferencia de un libro ilustrado, las imágenes en prensa, siguiendo la pauta de la periodicidad de la publicación, cambiaban, se actualizaban y siguieron un ritmo de renovación constante en su formato, su estilo y sus creaciones visuales. Esto llevó no solo a ganar nuevos espacios de expresión artística —aunque no en forma exclusiva—, sino también permitió a la imagen obtener protagonismo en el aspecto comunicacional y masivo. Así se configura una nueva cultura de la visualidad en la era moderna e industrial en que la imagen se convirtió en una herramienta de comunicación, opinión y crítica o adhesión a los sucesos de actualidad, como fue en el caso de la caricatura política.

En este sentido, la inclusión de la imagen en la prensa trajo consigo una nueva manera de conceptualizar la información visual, no solo desde la perspectiva de la edición de los medios de prensa, sino también desde la perspectiva del lector. Como sostiene Jonathan Crary:

La ruptura con los modelos clásicos de la visión a comienzos del siglo XIX fue mucho más allá de un simple cambio en la apariencia de las imágenes y las obras de arte; fue inseparable de una vasta reorganización del conocimiento y de las prácticas sociales que modificaron de múltiples formas las capacidades productivas, cognitivas y deseantes del sujeto humano (2008, p. 18).

Esto evidencia una nueva forma de leer y de ver del sujeto moderno. Un esfuerzo del lector decimonónico en decodificar y entender los diferentes y nuevos lenguajes y registros gráficos. Estos aspectos llevan a que metodológicamente no solo se busque comprender la literalidad del texto, sino también leer e interpretar la gramática, la iconicidad de la imagen y, con ello, interpretar la visión de mundo que estas exponen. En este sentido, no pueden interpretarse las imágenes en un ejercicio mecánico en el que se busque cómo a través de ellas se introdujeron, por ejemplo, las ideas capitalistas del progreso, es decir, cómo se creaban formas de vida o de consumo o demostrar cómo en estas obras se evidencia una clara filiación o adhesión a los principios o líneas de los medios de prensa, pues los escritores, los editores y, en especial, los artistas gráficos también tenían sus propias ideologías y posiciones, y a través de sus producciones podemos ser testigos también de las tensiones que el proceso modernizador gestaba entre estos actores.

## El arte gráfico en las revistas ilustradas limeñas

En el Perú, el proceso de masificación de la imagen a través de los nuevos procedimientos de reproducción técnica tuvo sus inicios hacia fines del siglo XIX, a través de la fotografía y el grabado. Fue con la técnica xilográfica, pero en especial con la litografía, hacia el último cuarto del siglo XIX, cuando se produjo el surgimiento de un nuevo género periodístico como fue la revista ilustrada, la cual se convirtió en un medio de creación artística y de reproducción y difusión de la imagen (dibujo o fotografía), además de cumplir un rol fundamental en la edificación de un imaginario visual nacional.

La imagen impresa obtuvo progresivamente un espacio privilegiado de difusión y circulación; también fue alcanzando una notable calidad tanto en su impresión como en su factura plástica. Destacó la obra de artistas gráficos como Evaristo San Cristóval, su hija Aurora San Cristóval, Belisario Garay, Carlos Fabbri, David Lozano, entre otros. Estos factores permitieron a las revistas ilustradas limeñas equipararse a sus homólogas europeas y americanas. Además, impulsaron el desarrollo de los diversos géneros de la gráfica.

Entre las revistas ilustradas que se publicaron en la capital destacaron *El Correo del Perú*, fundada por Trinidad Manuel Pérez en 1871 y considerada una de las primeras revistas artísticas. En 1887, se fundó *El Perú Ilustrado*, cuyo editor fue Peter Bacigalupi. En 1890, se publicó *La Ilustración Americana*, bajo la dirección de Enrique Guzmán y Valle y Manuel Moncloa y Covarrubias, con Evaristo San Cristóval como director artístico. En 1893, se editó *El Perú Artístico*, revista de literatura, arte y ciencias, que tuvo como director literario a Abelardo Gamarra “El Tunante” y como director artístico al dibujante y litógrafo Evaristo San Cristóval. Por el carácter de los contenidos vertidos en estas revistas, estas fueron dirigidas a un sector reducido, que tenía acceso a la educación y la cultura: la clase aristocrática de la Lima finisecular.

### *El Correo del Perú*

*El Correo del Perú*, subtítulo como periódico semanal con ilustraciones mensuales, fue un semanario que se publicó de 1871 a 1878. Esta publicación sabatina fue impresa en los talleres de la Imprenta Liberal<sup>4</sup>, cuyo escritorio y almacén se ubicaba en la calle Espaderos 196 y su oficina y redacción, en la calle San Marcelo número 57.

El editor y propietario del semanario fue Trinidad Manuel Pérez (figura 1). Según una nota publicada en *El Perú Ilustrado*, Pérez era natural de Trujillo y, junto a su hermano el poeta Isidro Mariano, se dedicó durante algunos años a la enseñanza. En 1860, escribió una obra en tres actos, titulada *La industria y el poder*, que representó en el teatro Principal y que le valió el reconocimiento del público y la

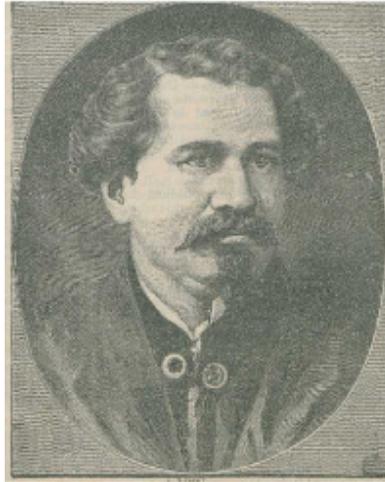


Figura 1

*Retrato de Trinidad Manuel Pérez*

*Nota.* Fuente: *El Perú Ilustrado* (1892), nro. 266, p. 1. Grabador: L. Dumont.

prensa. Asimismo, se dedicó a la labor periodística a través de *El Correo del Perú*, empresa que, gracias a su esfuerzo y a la calidad obtenida, logró reconocimientos: medallas en la Exposición Industrial en el Perú, en 1872; en la capital francesa, en 1873 (*El Perú Ilustrado*, 1892, nro. 266, p. 183); y en Chile (figura 2).



Figura 2

*Medallas de las Exposiciones Industriales del Perú, Francia y Chile*

La publicación trimestral se obtenía a través de suscripciones, que tenían un valor de 1 sol con 60 centavos para el ámbito local, mientras que para el exterior la suscripción era anual y con un costo de 6 soles con 40 centavos. También se ofrecía la venta de números sueltos al costo de 10 centavos, pero las ediciones que contenían ilustraciones se ofertaban a 30 (*El Correo del Perú*, 1871, nro. 1, p. 8) y se publicaban mensualmente. El único lugar para la suscripción y abono de la revista era el escritorio de la Imprenta Liberal. La venta se realizaba a través de las librerías de Lima y Callao, así como en establecimientos comerciales y cigarrerías.

*El Correo del Perú* se organizó en varias secciones. Al inicio tenía un texto de presentación a manera de editorial de la revista, seguido de una sección conocida como la “Revista política” o “Revista de la semana”, donde se realizaban comentarios referentes a los principales acontecimientos sucedidos en el país. Luego el apartado “La prensa”, que abordaba los asuntos comentados por los diarios locales durante la semana. La siguiente sección, “Teatro”, brindaba información concerniente a las óperas, zarzuelas, obras teatrales, músicos y cantantes que se presentaban en el teatro Principal. Asimismo, se incluían composiciones literarias como poemas, obras dramáticas o novelas que se publicaban en partes cada semana. La “Sección humorística” constituyó un espacio con notas ingeniosas acompañadas de ilustraciones o caricaturas. En la parte final se encontraba una sección de avisos publicitarios dividida en “Periódicos”, donde se registraba una lista con las principales publicaciones periódicas del Perú; luego, “Industria nacional”, texto publicado en varios idiomas, porque tenía la finalidad de “dar á conocer á los mercados de América y de Europa el estado, crédito é importancia de las principales casas comerciales del Perú” (*El Correo del Perú*, 1871, nro. 1, p. 6), esta sección se publicaba en español, inglés y francés; “Industria extranjera”, el cual servía “de guía para que los comerciantes, empresarios, agricultores y todas las demás profesiones industriales, puedan dirigirse á ellas y recibir directamente las muestra y precios corrientes de todas las plazas extranjeras” (1871, nro. 1, p. 7), por lo que se ofrecían diversos productos y servicios del Norte de América, Inglaterra y Francia; y, finalmente, “Avisos generales”, donde se ofertaban productos y servicios locales acompañados de viñetas publicitarias.

El semanario permitió la publicación de colaboraciones de escritores nacionales y extranjeros<sup>5</sup> sobre diversos temas de interés ciudadano. En 1871, en su edición xvi, Carolina Freyre de Jaimes, en “Al bello sexo”, señalaba que “Las columnas de *El Correo del Perú* están abiertas por sus amables R. R. á todos productos de la inteligencia. La literatura, la moda, los artículos de costumbres, los ejemplos morales y religiosos tienen allí su lugar” (p. 120). Así, de acuerdo con estos principios, se publicaron discursos, traducciones, tradiciones, narraciones populares, noticias de provincias y novelas (como *Nurerdin-Kan*, la novela exótica peruana

de folletín). Además, el *Proyecto de un diccionario de peruanismos* de Juan de Arona, *Cañete. Apuntes descriptivos, históricos, estadísticos* de Enrique Larrabure e *Importancia de la educación del bello sexo* de Francisco de Paula y Vigil. De esta manera, desde sus páginas, se impulsó una publicación dirigida a un lector moderno ávido de noticias de actualidad científica y de creación literaria.

El semanario se presentaba como una publicación cuyos objetivos eran velar por la verdad; defender las libertades, los derechos, el orden y el progreso; difundir los buenos principios políticos; divulgar los conocimientos científicos; cultivar la literatura y las bellas artes; así como promover el desarrollo de la industria y el comercio en el Perú. Asimismo, exhortaba a la unión y colaboración de los pueblos de América Latina:

Los americanos formamos una sola familia; nuestras republicas se sostendrán con el auxilio recíproco del vecino: rómpanse de una vez los límites que nos dividen, mátense los odiosos celos que han engendrado mal comprimidas antipatías, y dése asiento al que cifra en el trabajo la fuerza impulsiva de nuestro progreso, el alimento nutritivo de nuestra sociedad, y habremos hecho una grande obra (*El Correo del Perú*, 1871, nro. 1, p. 1).

Recuérdese que por esos años se había producido la guerra hispano-sudamericana (1865-1866), en la que España tuvo el intento fallido de recuperar sus antiguas colonias americanas. Fue hacia 1871, año de publicación del primer número de la revista, cuando se firmó el convenio de armisticio, en Estados Unidos, entre España y Bolivia, Perú, Ecuador y Chile. Por ello, la revista se adscribe a la misión patriótica de “exterminar la guerra, por auyentar el fanatismo, por salir para siempre de la trégua con que aún nos amenaza la antigua metrópoli” (*El Correo del Perú*, 1871, nro. 1, p. 2).

Desde sus inicios, el semanario fue visto como un símbolo de civilización y progreso que equiparaba a la élite ilustrada limeña a la par de sus coetáneos europeos. Sobre este tema, Carolina Freire anotaba:

Hace mucho tiempo que en esta parte de la América se dejaba sentir la necesidad de una publicacion ilustrada que, como *El Correo de Ultramar* ó *La Moda Elegante*, ofreciese en sus columnas á la vez que esa variada lectura que alimenta é ilustra el espíritu, que pasea la imaginacion por las elevadas regiones de la ciencia, ese entretenimiento dulce y festivo que solaza el alma y distrae el ocio, esas armonías fugitivas que resuenan en el oído y se pierden en el murmurio del espacio, como las blandas notas de un himno religioso (*El Correo del Perú*, 1871, nro. xvi, p. 119).

A partir de junio de 1878, la publicación cambió de estructura y pasó a tener una periodicidad diaria. Así, se inició una segunda época, en que, si bien mantuvieron las secciones de actualidad, crónicas, noticias del exterior, avisos y notas oficiales, se dejó de incluir los grabados.

### La visualidad de la revista

*El Correo del Perú* fue un medio periodístico local que innovó con su nueva forma de presentación, diseño y contenido, similar a las revistas internacionales que circulaban en el país, como *El Correo de Ultramar*, que se publicaba en París de 1842 a 1886, y la revista *La Ilustración Española y Americana*, editada en Madrid desde 1869 hasta 1921.

La publicación tenía un formato tabloide, lo cual debió dificultar su manejo. Asimismo, constaba de ocho páginas foliadas, de las cuales las tres últimas eran dedicadas a los anuncios publicitarios. La primera página de la revista presentaba una viñeta de encabezado, que contenía el título de la publicación y una composición alegórica, siguiendo el formato de sus homólogas europeas. La viñeta medía la tercera parte de la revista y hacía contrapunto visual con el resto de la página que se presentaba recargada de texto. Las páginas de la publicación estaban divididas en tres columnas y estaban saturadas de texto, que tenían un mismo tipo y tamaño de fuente, lo cual probablemente fue elegido para brindar mayor cantidad de información. Si bien se usan letras en mayúscula y en negritas para remarcar los títulos de los artículos, el ritmo en el diseño era monótono, lo que provocaba cansancio en el lector.

Como puede observarse desde sus inicios, *El Correo del Perú* se adhirió a los valores decimonónicos de desarrollo, progreso y modernidad inspirado en el paradigma europeo inglés y francés. Estos ideales se vieron expresados en el encabezado de la portada (figura 3).



Figura 3

Viñeta de *El Correo del Perú*

Nota. Tomado de la carátula del primer número de *El Correo del Perú* (1871).

La viñeta presenta un formato apaisado. Hacia el centro y en la parte superior se ubica el título de la publicación, *El Correo del Perú*, elaborado en una tipografía con serif y dispuesto en forma semicircular. En el centro de la composición y en primer plano, se representa el encuentro entre la alegoría de Europa y del Perú. Hacia la izquierda del eje central se ubica la imagen de Europa graficada con un canon alargado y estilizado, cuya iconografía se inspira en la alegoría que hizo Césare Ripa de este continente en el siglo XVII (figura 4). La imagen representaba a Europa como una mujer coronada, finamente vestida (civilizada) y rodeada de los símbolos de poder y del progreso occidental. En la viñeta de la revista se representa al continente con algunas variantes formales: en lugar de vestirse a la usanza de la mujer europea del siglo XIX, es una matrona romana, lleva el cabello recogido hacia atrás, viste un traje de reminiscencia clásica y calza unas sandalias o soleae; pero, al igual que la representación de Ripa, lleva una corona.

Figura 4

*Europa.*

*Nota.* Tomado de Ripa, 1611, p. 355.



Figura 5

*América*

*Nota.* Tomado de Ripa, 1611, p. 360.



Hacia la derecha del eje central de la composición se ubica la alegoría del Perú, cuya imagen es proporcionalmente menor que Europa. Su composición se inspira en los lineamientos iconográficos de la alegoría de América de Ripa (figura 5), que representaba a una mujer semidesnuda (asociada a la barbarie), con el arco y la flecha en actitud amenazante, y bajo sus pies un animal salvaje y una cabeza humana. En el caso de la viñeta de la revista, la mujer lleva el cabello suelto, alrededor de la cabeza presenta una mascaipacha o borla inca, viste un faldellín que insinúa su pubis, y lleva un manto en la espalda cuyos extremos caen hacia los lados y sobre sus antebrazos, dejando al descubierto su torso desnudo. Si bien por pudor no se enfatizaron los pezones, las sombras de las costillas y el vientre, así como el dibujo del ombligo, sugieren su semidesnudez. La mujer no lleva calzado, solo unas tobilleras. Tampoco presenta el arco y la flecha en sus manos ni la presencia del lagarto a sus pies, que le conferirían una connotación amenazante en la alegoría de Cesare Ripa.

En ese sentido, es interesante cómo se configura la iconografía de esta alegoría en la revista, pues la presencia del manto le otorga un sentido de realeza y una connotación monárquica al origen histórico del Perú. Recuérdese que, en los escritos de los viajeros decimonónicos, se referían a los incas como los antiguos reyes de estas tierras. Sobre este punto, puede mencionarse el texto de Paul Marcoy *Voyage à travers l'Amérique du Sud, de l'Océan Pacifique à l'Océan Atlantique*, publicado en París en 1869 y que incluyó grabados de la nobleza incaica. En este aspecto se difunde la alegoría del Perú continuando el discurso que circulaba en Europa a través de los viajeros, es decir, se elabora una retórica visual de la nación como una soberana inca, pero traducida a los códigos europeos y que responde al ideario de las élites modernas y letradas en las que se dieran a conocer no como descendientes de los pobladores indígenas y amenazantes ideados por Cesare Ripa, sino como los descendientes de los nobles soberanos de estas tierras, a través de la cual se querían asemejar a las homólogas civilizaciones occidentales.

En la composición, la alegoría del Perú recibe cordialmente a la alegoría de Europa, que trae la civilización, la modernidad y la cultura simbolizadas por la presencia de diferentes elementos que se ubican hacia el área izquierda y en perspectiva hacia el fondo de la composición: las artes mayores representada en el busto (la escultura), la columna (la arquitectura), la paleta y el pincel (la pintura) y el libro abierto (la literatura); la ciencia, simbolizada por la esfera armilar, la rueda y los instrumentos de laboratorio; la modernidad, simbolizada por la presencia de las máquinas a vapor y la industria; y la fe representada por el edificio religioso. Por su parte y en contraste, la alegoría del Perú, a su vez, está acompañada por el escudo nacional y elementos que le otorgan un carácter exótico y fantástico a estas tierras, como la base de una estructura que presenta el relieve de un personaje fantasioso;

sobre ella está sentado un personaje sobrenatural, desnudo y de pequeño tamaño; asimismo, se observa una aljaba con flechas, así como elementos vegetales.

En el segundo plano de la composición de la viñeta se observa el mar con una embarcación a vapor en el área izquierda y otra a la derecha que simbolizan las comunicaciones y el comercio. En el tercer plano, se ubica un paisaje de serranía y, en el área derecha, un ferrocarril que recorre las montañas. Asimismo, se vislumbra el sol naciente (como el primer escudo nacional) —que es señalado por la alegoría del Perú— y cuyos rayos iluminan la palabra “Perú” del nombre de la publicación, como símbolo de la tradición que ilumina los albores del progreso de la joven república y la bonanza que se desea para el futuro de la nación.

En el centro de la composición, la alegoría de Europa acude presurosa —movimiento que se enfatiza por la disposición de las piernas, así como por la agitación de las telas de su traje— al encuentro con la alegoría del Perú. Europa se inclina ligeramente hacia el Perú y la coge de la mano en actitud maternal y comprensiva. Cabe mencionar que la unión de ambas manos se ubica próxima a la intersección de los ejes vertical y horizontal, y se convierte en el punto central o de interés de la composición y que sintetiza el concepto de unión y dependencia. De esta forma, se enfatiza el encuentro cordial entre el antiguo y el nuevo continente. Esta unión queda fortalecida por la inclusión de la cornucopia, que yace a los pies de ambos personajes, como signo de la abundancia y prosperidad, producto de la cohesión cultural y comercial de Europa y América.

Por otro lado, es interesante cómo el discurso visual tiene su correlato en el discurso escrito, pues en el texto “Espíritu de nuestro siglo” de Carolina Freire, publicado en *El Correo del Perú*, se indica:

La Europa que camina pesadamente arrastrando la cadena de sus recuerdos, ora destronando reyes y déspotas para cimentar repúblicas libres, renunciando á sus tradiciones para buscar en las vírgenes comarcas de América, la savia que haga reverdecir el viejo tronco de sus gastadas instituciones; marchando hacia la reacción mas odiosa; empapándose en la sangre de los propios ministros del altar; esa Europa nos ha ofrecido perniciosos ejemplos que nuestra sociedad se ha apresurado á imitar con la rapidez con que seria de desear que se imitase todo lo que es noble, bueno y santo. La civilizacion nos empuja hácia adelante. La electricidad, el vapor, suprimiendo las distancias, nos tienen á la palabra con todos los pueblos del mundo. La ciencia, ya lo hemos dicho, investigando lo desconocido, abre a nuestra vista los espléndidos tesoros de la naturaleza, abarca todo cuanto de maravilloso se encuentra en el cielo y en la tierra. La industria avanza y ofrece cada dia un

nuevo invento; una nueva fuente de riqueza y prosperidad general. De esta manera los pueblos de América que ayer solamente vegetaban en la ignorancia conservando sus costumbres patriarcales y sus santas creencias, estarán dentro de poco al nivel de esa Europa tan grande y preponderante ayer (1872, nro. vi, p. 41).

La publicación estuvo acompañada de grabados, pues, como se anunciaba en el subtítulo, si bien la revista era semanal, esta contaba con la publicación de ilustraciones con una regularidad mensual. Por ello su valor era 30 centavos. En estas ediciones se publicaban “monumentos, retratos, costumbres y vistas de los más importantes fundos rústicos” (*El Correo del Perú*, 1871, nro. i, p. 8). Parte del material periodístico como gráfico provino de revistas extranjeras como *El Instructor* de Santiago de Chile (Iglesia del Carmen) (*El Correo del Perú*, 1871, nro. xv, p. 115), *El Correo de Ultramar* de París, que le obsequiaron más de cien grabados, como se describe en la edición nro. xxx; pero sobre todo de *El Museo Ilustrado* de México, de donde se tomaron diversos grabados, en su mayoría de temas religiosos, como *La huida a Egipto* y *El Descendimiento* de Pedro Pablo Rubens (1873, nro. xv, pp. 116-117). Entre los ilustradores que figuraban en *El Correo del Perú* puede mencionarse a L. Dumond, F. Zavala, Huyot y Freeman.

En la revista predominó una imagen europeizada a través de la difusión de retratos, vistas urbanas, así como de referentes artísticos y culturales principalmente franceses e ingleses, frente a los grabados nacionales que se publicaban en menor cantidad y periodicidad. Esto no solo se debió, como se indicó anteriormente, porque se publicaron las obras obsequiadas por las revistas internacionales; sino porque, como indica Schwarz, “A pesar de poseer las más modernas instalaciones, las imprentas peruanas carecían de grabadores y tipógrafos. Los grabados eran hechos en Europa (Londres o París)” (2013, p. 76).

Esta situación también llevó a que, al enviarse al extranjero a realizar los grabados, estas imágenes fueran conceptualizadas bajo una perspectiva foránea en las que se incorporaron elementos ajenos al contexto local. Este aspecto era advertido por los redactores de la misma revista, pues respecto al grabado del exterior del Cementerio General (figura 6) se menciona con ironía:

Habiendo mandado á Inglaterra á un afamado artista grabador á quien designamos para que nos reprodujera las copias de los principales monumentos nacionales, nos ha puesto en el grabado del cementerio, que publicanos en este número, varios paseantes, cuyos trajes, si son de las gentes de Andalucía, no son por cierto de las de Lima; lo que prueba una vez mas *el exacto* conocimiento que se tiene en Europa de nuestras costumbres (*El Correo del Perú*, 1872, nro. v, p. 1).



Figura 6

*Lima. Exterior del Cementerio General. Entrada principal*

*Nota. Fuente: El Correo del Perú (1872), nro. v, p. 37.*

Asimismo, Schwarz, menciona que los grabados “una vez llegados a Lima, muchos eran, después de usados, alquilados a los diferentes medios para su reimpresión” (2013, p. 76). Al respecto, el investigador explica cómo en el Perú se reutilizaron algunos tacos de los grabados del libro *Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (París, 1867) de Manuel Atanasio Fuentes en *El Correo del Perú* y en los libros de Carlos Prince, como *Lima antigua. Tipos de antaño* (Lima, 1890).

En este sentido, el reciclaje y la reutilización de las imágenes era una práctica muy común en el periodo; incluso el mismo Manuel Atanasio Fuentes también reutilizó obras de Francisco Fierro y de A. Bonaffé en sus publicaciones. De forma análoga este proceso también se dio en *El Correo del Perú*, lo cual nos delata sobre el proceso de circulación de las imágenes. Al respecto en un artículo titulado “Viaducto del Pasamayo” se mencionaba:

*El Correo del Perú*, en su anhelo de servir a los lectores y de hacer conocer los monumentos y obra de arte nacionales, continuará copiando copias importantes, y esperamos tener abundante material, hoy que son numerosos los caminos que se están construyendo y muchísimas las obras en proyecto ó principiada ejecución (*El Correo del Perú*, 1872, nro. 1, p. 116).

Este aspecto cambiará en forma determinante años más tarde en el Perú con la llegada de la litografía a los talleres de las revistas ilustradas, técnica que abaratará los costos de producción, mejorará la calidad técnica de reproducción y permitirá la incursión artística de dibujantes locales.

*El Correo del Perú* contó con la inclusión de retratos, los cuales se publicaron en forma eventual y limitada al interior de la revista. Se configuró una galería de personalidades ilustres nacionales, pero, en su mayoría, pertenecientes al ámbito internacional, asociados al ámbito político, científico, empresarial y artístico. A través de estos retratos se edificaba un proyecto de nación asociada al progreso y a la civilización, enfocado desde un horizonte cosmopolita. Entre los personajes que se publicaron en sus páginas se presentan presidentes y dignatarios como Don Pedro II, emperador de Brasil (1876, nro. x, p. 77); Jorge v, príncipe de Gales (1877, nro. v, p. 37); y José Balta, jefe de Estado del Perú (1873, nro. xxx, p. 236). A los políticos y diplomáticos como el Dr. Juan Manuel del Mar, magistrado y vicepresidente de la República, encargado del Poder Ejecutivo del Perú (1857) (1872, [Número extraordinario], p. xiii), y Manuel Nicolás Corpancho diplomático y poeta peruano. A los científicos, empresarios intelectuales y artistas como el Dr. Philippe Ricord, médico estadounidense (1877, nro. xl, p. 317); Enrique Meiggs, contratista de los ferrocarriles nacionales (1872, nro. xv, p. 117); Paul de Kock, novelista y dramaturgo francés (1874, nro. xxv, p. 197); Alejandro Dumas (hijo), escritor francés (1873, nro. xx, p. 157); Pedro Pablo Rubens, pintor flamenco (1876, nro. v, p. 117); Marietta Bulli-Paoli, cantante lírica italiana (1872, nro. xv, p. 117); María Wesmael, cantante lírica nacida en Bruselas y contratada para presentarse en Lima por D. Aurelio Fuentes (1872, nro. xx, p. 156); y el doctor Mehay, ilusionista extranjero en Lima (1874, nro. xxxvi, p. 289). Se grafica así la importancia que también se le otorgaba a los artistas y a los personajes del espectáculo que visitaban la capital.

Esta exaltación de personajes ilustres internacionales también se vio acompañado de referentes históricos locales, pues se incluyeron monumentos, costumbres y vistas de fundos y fábricas. Así, en 1872 se publicó en la revista la escultura ecuestre del Libertador Simón Bolívar (figura 7), sobre la que se mencionaba:

En el presente número cumplimos con el ofrecimiento que hicimos en nuestro prospecto á los lectores del *Correo del Perú*. Los grabados que lo ilustran hoy son enteramente nacionales. Uno de ellos es la copia de la estatua del gran Bolívar, erigida en la plaza de la “Constitucion” de esta capital. ¡Bolívar!... ¿Necesitaremos hacer la biografía del libertador de un mundo? Para ello tendríamos que escribir la historia de América. Desde el Orinoco hasta

el Potosí su nombre está escrito en cien campos de batalla. Sin capitanes, sin armas; solo con su valor y su fe, venció á los tiranos de la América y de cinco colonias uncidas al imperio español, hizo cinco pueblos libres é independientes, cinco Repúblicas que hoy son la esperanza de Colón. Bolívar es, sin disputa, la primera figura de nuestra historia (*El Correo del Perú*, 1872, nro. v, p. 36).



Figura 7

*Plaza de la Constitución, estatua ecuestre del Libertador Simón Bolívar.*

*Nota. Fuente: El Correo del Perú (1872), nro. v, p. 36.*

A través de la cita se construye y exalta la imagen de Simón Bolívar como un héroe romántico y libertario que independizó a los países americanos del yugo hispano y sentó las bases de las modernas repúblicas. Este aspecto resulta de interés, pues solo habían transcurrido seis años de la guerra hispano-sudamericana (1865-1866) y cuyo armisticio se firmó en 1871. Como se mencionó anteriormente, se trató de un conflicto bélico en el que España trató de recuperar las colonias americanas. La victoria se debió a la alianza formada por Perú, Chile, Bolivia y Ecuador, aspecto que iba en consonancia con el ideario de Simón Bolívar de formar una confederación para lograr la integración de los países latinoamericanos. Respecto a la escultura (figura 10), resulta interesante cómo el retrato ecuestre del escultor Tadolini yace casi hacia el eje central de la composición y resalta en forma epopéyica a Bolívar, tanto por las características del monumento, como por su escala en la antigua plaza, en detrimento del fondo arquitectónico en el que se observa la antigua fachada de la capilla de San Pedro de Arbúes Mártir o capilla de la Inquisición. Esta institución, de antigua raigambre virreinal, si bien

fue derruida en 1866, fue publicada manteniendo esta referencia arquitectónica en la revista en 1872. Esto se debió probablemente a que el grabado se basó en una fotografía de la época, pero para el lector moderno de la revista la escultura se erigió en la preminencia del nuevo orden de los valores republicanos. En Lima, el Tribunal de la Santa Inquisición fue uno de los tres tribunales principales que funcionó en las colonias españolas y tuvo un carácter punitivo de quienes profesarían actos contra la Iglesia y el Estado. En este sentido, la imagen de Bolívar se elevaba sobre el antiguo sistema punitivo virreinal, institución que iba en contraposición a las ideas libertarias modernas de la naciente república.

Por otro lado, en las páginas de *El Correo del Perú* se enarboló a la ciudad de Lima como una capital limpia y ordenada, es decir, civilizada. Se representaron hitos urbanos de Lima, Rímac y el Callao, los cuales se intercalaron con imágenes de lugares de la cultura internacional como Londres, París, España y Estados Unidos. Respecto a estos hitos urbanos, podemos mencionar las vistas de la plaza del Mercado Principal de Lima (nro. x) (figura 8) y la plaza de la Independencia del Callao (nro. xxxv).



Figura 8

*Lima, plaza del Mercado Principal*

*Nota.* Fuente: *El Correo del Perú* (1872), nro. x, p 77. L. Dumont

En el grabado de la figura 8 se nos presenta una zona de comercio del área urbana de la ciudad, destinada a la compra y venta organizada de diversos insumos. En la imagen se observa una arquitectura conservada tanto en su edificación como en sus elementos constructivos. Si bien la fisonomía urbana en la que se ve inmersa no es moderna (como podemos distinguir por la presencia de acequias que cruzan las calles, las cuales no se encuentran pavimentadas), nos permiten evidenciar orden, la limpieza de los puestos de venta, así como personas finamente ataviadas

que acuden a estos establecimientos. Esto con un afán de mostrar el paradigma de vida civilizada que querían alcanzar los ciudadanos letrados de estas naciones. Por su parte, las áreas rurales se configuraron como espacios en donde se desarrollaba la industria y la aplicación de la tecnología. En ese aspecto, desde las páginas de *El Correo del Perú* se difundió la presencia de las máquinas a vapor que aludían a la modernidad, como la “máquina de vapor de 8 a 10 caballos con trilladera funcionando”. Pero fue el transporte ferroviario el que se convirtió en el siglo XIX en el símbolo del progreso y desarrollo para las naciones que estaban en vías de crecimiento. Aunque este moderno sistema de comunicación empezó a ser impulsado por las políticas gubernamentales del presidente Ramón Castilla, también fue continuado por el presidente de turno, José Balta. Los ferrocarriles tuvieron obstáculos financieros y administrativos que dificultaron su edificación, pero fueron vistos con entusiasmo en los medios periodísticos. Así, el artículo “El ferrocarril en el Perú”, publicado por Numa, para *El Correo del Perú*, señalaba:

Este descubrimiento, uno de los más grandes y ventajosos del siglo, está teniendo en el Perú una aplicación asombrosa. Su primer ensayo fue el de la línea de Lima al Callao, que pronto hizo sentir su benéfica influencia. Las ingentes utilidades que reportó la empresa alentaron su especulación, y emprendió la línea de Lima á Chorrillos. Todos dudaron de su buen éxito; pero el tiempo dio el más solemne mentís á la incredulidad general. Estos favorables resultados, y la necesidad de reducir las largas y peligrosas distancias que alejan la comunicación de la costa con los pueblos del interior, estimularon á varios capitalistas y al gobierno á generalizar las vías férreas. Hoy ya se puede decir en honor de la República y de la civilización, que tenemos una red de ferrocarriles que en poco tiempo abrazará todo el Perú, salvando los montes más insuperables y los abismos más terribles (1871, nro. v, p. 36).

En consonancia con la visión política de los gobiernos, los puentes de hierro, las estaciones, las vías y los ferrocarriles se convirtieron en parte del imaginario visual del público lector. Así, en el grabado (figura 9 y 10) que acompaña el artículo “El ferrocarril en el Perú”, se optó por realizar una composición en formato oval, que genera la sensación de movimiento, y horizontal, que permite una visión panorámica y documental del paisaje. La línea de horizonte se ubica hacia la mitad de la composición y la divide en dos áreas. En el área inferior izquierda, se representa una locomotora en acción, que se desplaza hacia el primer plano, y cuyos vagones siguen su recorrido sobre una pendiente semicircular que se dirige en perspectiva hacia el fondo de la composición. En el área inferior derecha, y en segundo plano, se observa la presencia de una carreta tirada por dos caballos, que se ubica en la

parte baja de la pendiente y se dirige en sentido contrario a la locomotora. Ambas áreas se encuentran inmersas en medio de un paisaje rural. Hacia el tercer plano, se observa una zona industrial caracterizada por la presencia de edificaciones altas y fábricas que expulsan humo desde sus chimeneas. En el cuarto plano se ubican unas montañas que enmarcan el paisaje. Por su parte, en el área superior de la línea de horizonte se ubica la gran huella de humo que deja detrás la locomotora, fundiéndose entre las nubes del cielo y coronando toda la composición.

Tanto la locomotora como las fábricas que despiden humo connotan la ciencia y la industria en acción que traerán el progreso económico al país; mientras que la carreta, que se contrapone en escala y direccionalidad al tren, representa un sistema caduco de comunicación y producción que se opone al progreso y tecnología de los nuevos tiempos. Esta imagen es reforzada por una leyenda que indica “La locomotora nacional avanza en todo sentido...”, es decir, contra todo tipo de crítica y obstáculo. Tras la consigna subyace implícita la proposición: si la locomotora avanza, la nación lo hará; el tren fue visto como la metáfora del progreso de la nación.

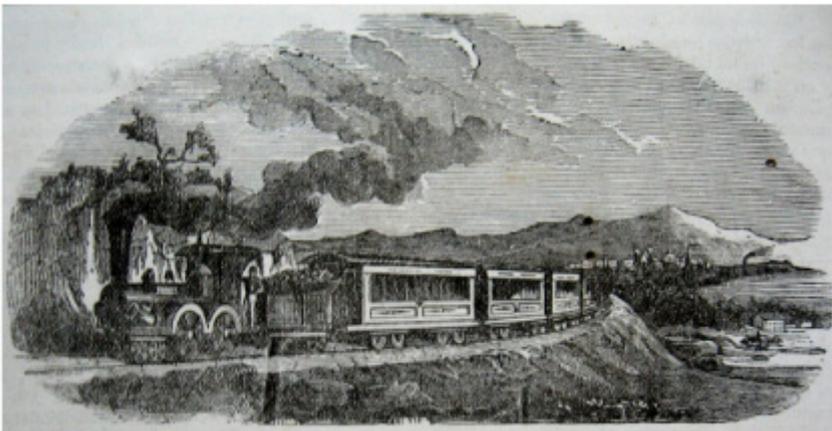


Figura 9

*La locomotora nacional avanza en todo sentido...*

*Nota.* Fuente: *El Correo del Perú* (1871), nro. v, p. 36.



Figura 10  
*Detalle*

## Conclusiones

A partir de lo expuesto, se puede evidenciar que los nuevos medios técnicos de reproducción masiva produjeron el surgimiento y auge de las revistas ilustradas y el desarrollo de diversos géneros del arte gráfico, los cuales se caracterizaron en este periodo por su amplia producción y buena factura. De esta manera, se logró la profesionalización y especialización de sus creadores en el contexto europeo y americano. Asimismo, las revistas ilustradas fueron los medios periodísticos y artísticos que, a través del texto y la imagen, se convirtieron en el medio de difusión de actualidad. A través de ellas, el lector moderno configuró su estilo de vida, la moda, los valores modernos e idiosincrasia con una marcada tendencia cosmopolita.

Finalmente, *El Correo del Perú* fue una revista que revolucionó el medio periodístico limeño, pues permitió al lector decimonónico decodificar los discursos textuales y visuales. En este sentido, a través de la inclusión de las imágenes elaboró una cultura visual y un proyecto de modernidad y progreso basado en los valores principalmente europeos. A través de sus grabados se configuró una imagen de país con entornos urbanos ordenados, ornamentados con esculturas y arquitecturas históricas, de ciudadanos letrados poseedores de valores civiles, así como el de una nación interesada en el conocimiento tecnológico y que se encontraba en proceso de industrialización, es decir, se elaboró la imagen de una nación en busca de una modernidad que la equiparara a las grandes naciones consideradas como civilizadas.

## Notas

- 1 El presente artículo forma parte del capítulo I, titulado “Arte gráfico, modernidad y cultura visual en las revistas ilustradas limeñas decimonónicas”, de la tesis *La modernidad en la obra gráfica de Julio Málaga Grenet*, para obtener el grado de magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte, en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 Debemos considerar que el término *revista ilustrada* se refiere a un tipo de publicación originado en el siglo XIX, pero que no debe de ser confundido con las publicaciones de la segunda mitad del siglo XVIII, que estaban influenciadas por las ideas de la Ilustración francesa.
- 3 Al respecto se puede mencionar, para el caso europeo, a *The Illustrated London News* (1842-2003) en Inglaterra, *L'Illustration. Journal Universel* (1843-1944) en Francia, *Illustrirte Zeitung* (1843-1944) en Alemania, *La Ilustración Americana y Española* (1869-1921) y *La Ilustración de Madrid* (1870-1872) en España, muchas de las cuales se convirtieron en referentes de sus homólogas europeas y americanas. En el norte de América puede indicarse a *La Patria Ilustrada* (1883-1896) en México y *The Illustrated American* (1890-1900) en Estados Unidos; y

en Sudamérica, *La Ilustración Argentina* (1881-1887) en Argentina, y *El Perú Ilustrado* (1887-1892) en el Perú.

- 4 En este establecimiento se ofrecía al público toda clase de productos importados, como licoreras, cigarreras de carey, espejos, cofres y roseadores.
- 5 Entre sus colaboradores destacaron: Trinidad Fernández, Juan de Arona, Francisco de Paula Vigil, Manuel González Prada, El Chico Terencio, Clorinda Matto de Turner, Manuel Concha, Federico Flores Galindo, Paulino Fuentes Castro, Mercedes Cabello, José Toribio Polo, José Antonio de Lavalle, E. Larrabure y Unanue, entre otros; y extranjeros como José Selgas, Bécquer o Juan Valera.

### Referencias bibliográficas

- Baudelaire, C. (1963). Salón de 1846. En N. Lamarque (ed.), *Charles Baudelaire. Obras*. Aguilar.
- Baudelaire, C. (1963). El pintor de la vida moderna [1863]. En N. Lamarque (ed.), *Charles Baudelaire. Obras*. Aguilar.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [1936]. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus
- Carrillo, E. A. (2007). Viendo pasar las cosas [1908]. En M. A. Rodríguez (ed.), *Enrique A. Carrillo (Cabotín). Obras reunidas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac.
- Giubbini, G. y Armani, E. (1997). Grabado y estampación. En Corrado Maltese (coord.), *Las técnicas artísticas*. Cátedra.
- Real Academia Española. (2023). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/ubicuo?m=form>
- Ripa, C. (1611). *Iconologia. Overo Descrittione d'imagini delle virtú', vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. P. P. Tozzi.
- Rodríguez, D. (2010). Una aproximación al arte gráfico decimonónico a través de las revistas ilustradas limeñas: *El Correo del Perú* y *El Perú Ilustrado*. *Na!*, 5, 20-23.
- Sánchez, J. M. (2008). *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Ediciones Trea.
- Schwarz, H. (2013). Los tacos del Murciélago. *Illapa*, 10, 72-83.
- Valéry, P. (1990). La conquista de la ubicuidad [1928]. En *Piezas sobre arte*. La balsa de Medusa.

### Revistas

*El Correo del Perú* (1871-1878).

*El Perú Ilustrado* (1887-1892).



## **Sobre traidores y héroes: reflexiones metaficcionales en un cuento de Jorge Luis Borges**

*On traitors and heroes: metafictional reflections in a story by  
Jorge Luis Borges*

**Hagi Harol Trujillo Carrasco**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

hagi.trujillo@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-3844-4972

### **Resumen**

El presente artículo postula que el cuento “El tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges presenta un carácter metaficcional, pues incide sobre la relación entre realidad y ficción, además de hacer hincapié, constantemente, en su propia naturaleza ficticia. A partir de esta premisa, y tomando en cuenta las ideas sobre arte expuestas por Oscar Wilde en su ensayo *The decay of lying*, se realizará un análisis del cuento. Este análisis tiene un carácter inmanente y se enfocará en las estructuras narrativas y discursivas (pertenecientes al campo de la sintaxis textual y expuestas en el modelo hermenéutico de Carlos García-Bedoya), empleando los conceptos de trama y fábula, narrador, espacialización y temporalidad. Se intenta demostrar que estos componentes sintácticos del texto están estrechamente relacionados con la reflexión metaficcional del mismo.

**Palabras clave:** Jorge Luis Borges, narrativa hispanoamericana, análisis, narratología, metaficción

### **Abstract**

This article contemplates that the story “The theme of the traitor and the hero” by Jorge Luis Borges is a fictional text, since it develops the relationship between reality and fiction, and also, it ponders its own fictional nature. Based on this premise, and taking into account the ideas about art exposed by Oscar Wilde in his essay *The decay of lying*, an analysis will be carried out. This analysis has an immanent nature and it will focus on the narrative and discursive structures (concepts exposed in the hermeneutical model of Carlos García-Bedoya), using the concepts of plot and fable, narrator, spatialization and temporality. This analysis intends to prove that these syntactic components of the text are specifically related to its metafictional reflection.

**Keywords:** Jorge Luis Borges, Hispanic American Narrative, analysis, narratology, metafiction

**Fecha de envío:** 15/1/2023

**Fecha de aceptación:** 17/5/2023

## 1. Introducción

A pesar de haberse embarcado en el género lírico de manera temprana con *Fervor de Buenos Aires* (1923), o en el género ensayístico con enriquecedores textos publicados a lo largo de los años, es innegable que la piedra angular de la obra de Jorge Luis Borges es su narrativa breve. Libros como *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949) ofrecen cuentos que, al día de hoy, son clásicos de la literatura hispanoamericana. Asiduo lector de obras tanto literarias como filosóficas, Borges logró crear una obra magistralmente escrita que alberga una densidad semántica incomparable. Sus cuentos reflexionan sobre la vida, la realidad, lo imaginario, el tiempo, las paradojas; un sinfín de cuestiones filosóficas y metafísicas que, muchas veces, hacen creer al lector que no está entendiendo a cabalidad todas las implicaciones semánticas que el texto contiene. Es por ello que las lecturas de los textos borgeanos siempre serán parciales: las interpretaciones que el crítico realice de ellos deben ser entendidas como nuevas perspectivas, mas no como verdades últimas. En ese sentido, para el presente trabajo se ha escogido el cuento “El tema del traidor y del héroe”<sup>1</sup>, el cual ya ha sido analizado en numerosas ocasiones (tal como se verá en el siguiente apartado), para estudiarlo a partir de un enfoque narratológico que revela cómo la sintaxis textual (en otras palabras, la manera en la que se encuentra estructurado) se condice con las reflexiones sobre la ficción que se desprenden de él.

## 2. Una revisión de la crítica sobre “El tema del traidor y del héroe”

Para poder realizar un trabajo riguroso y eficiente, es necesario, primero, conocer lo que otros autores han dicho sobre el objeto de estudio. En 1978, por ejemplo, Lillianet Brintrup realizó un análisis del cuento tomando como guía el modelo estructural de Claude Bremond. Con su análisis, Brintrup (1978) evidencia una relación de homología entre el narrador y Nolan, quienes tienen la función de “programadores”; y de Ryan y Kilpatrick, quienes son “programados”. Además,

la autora destaca que las programaciones del narrador y de Nolan son, por un lado, complementarias, pues el primero “dice que hará” un relato, mientras que el segundo “hace” lo que el primero ha dicho; por otro lado, son diferentes temporalmente, ya que el proyecto del narrador empieza en el presente y se dirige al futuro, mientras que el proyecto de Nolan parte desde el pasado y se manifiesta en el presente. También vislumbra una homología de descubrimientos: Ryan descubre haber escrito una historia prefijada por Nolan, el lector descubre que el proyecto del relato era el relato mismo, y el narrador descubre que su propio relato estaba prefigurado por la escritura. En ese sentido, Brintrup (1978) postula que las homologías en “El tema del traidor y del héroe” generan engendramientos: el narrador engendra un proyecto y un colaborador (Nolan); Nolan engendra un relato; el relato (de Nolan) engendra al narrador<sup>2</sup>.

Una década después, Patricia Varas (1988) analiza el cuento partiendo de la idea de que toda nuestra sociedad está textualizada; en ese sentido, los textos literarios se alimentan de otros textos. Así, por ejemplo, a partir de la intertextualidad entre Borges y Shakespeare, identifica la noción de “dios creador” presente en el cuento: “Nolan se convierte en un dios que tiene el poder de prefigurar y ordenar el mundo según sus designios, así como Ryan tiene el poder de decirnos o no la verdad, así como Borges puede contarnos cualquier historia” (Varas, 1988, p. 95). También utiliza la intertextualidad con Leibniz, quien concibe que todo lo que es el mundo obedece a un orden, para afirmar que Ryan y Kilpatrick obedecen a un patrón establecido por Nolan, y, al mismo tiempo, este último sigue uno fijado por Shakespeare. Del artículo de Varas, rescatamos la idea de que Nolan, al ser el creador de una ficción, es el “dios” de esa ficción, aunque es un dios condicionado por otro creador de ficciones: Shakespeare.

Por su parte, Juan-Navarro (1996) declara que los cuentos de Borges reflejan una profunda preocupación por el fenómeno de la historia y, en concreto, por su relación con la literatura. En el caso de “El tema del traidor y del héroe”, se llega a la conclusión de que “la historia no es el simple reflejo de una realidad verificable, sino una estructura verbal que se acomoda a la poética del discurso narrativo” (Juan-Navarro, 1996, p. 31). Con ello, el autor sentencia que la labor historiográfica no es completamente objetiva, sino que responde a una práctica narrativa que trae consigo cierto grado de ficcionalidad. Cabe destacar que, a diferencia de Brintrup, quien observa relaciones de engendramiento en el cuento, Juan-Navarro identifica una relación de autofagia:

el propio texto crea un universo paralelo al de la historia que acaba por devorarse a sí mismo. El título del cuento adquiere una nueva lectura a la luz de esta interpretación. La propia dinámica

textual reflejaría los temas de la traición y la heroicidad. El cuento deviene traición textual en relación con el lector, pero es precisamente en esta traición donde radica el triunfo de Borges, donde se origina su heroicidad. Las versiones de la historia que ofrece el relato se niegan a sí mismas, provocando el desconcierto del lector. Gracias a esta frustración de las expectativas, somos capaces de descubrir una nueva dimensión en las relaciones entre el discurso de la ficción y el enunciado de la historia (Juan-Navarro, 1996, p. 31).

De la cita expuesta, es relevante señalar que el autor indica que la heroicidad de Borges se desprende de su magnífica labor como narrador, como literato: por hacer que el lector caiga en las “trampas” del texto. Asimismo, es rescatable que Juan-Navarro, al igual que nosotros, afirme explícitamente que existe relación entre la forma del texto y el tema tratado.

En tiempos más recientes, los estudios sobre “El tema del traidor y del héroe” siguen la línea de Juan-Navarro al hacer hincapié en la relación entre la literatura y la historiografía. Verbigracia, para Daniel Balderston (2010), el cuento es una reflexión sobre la invención de tradiciones nacionales que invoca explícitamente los procesos históricos de los países balcánicos, sudamericanos, de Polonia, de Irlanda y de Italia. El autor comprueba que todas las posibles historias (de los lugares antes mencionados) subyacen en la que se cuenta efectivamente en el relato: la irlandesa. Así, llega a la conclusión de que en Borges hay un concepto de historia como algo que se escribe (por un sujeto) y que, por lo tanto, desarrolla una versión y eclipsa las otras. Cabe añadir que, para Balderston (2010), la figura del lector es central en el relato: Ryan es lector de las historias sobre lo que le pasó a su abuelo un siglo antes, del mismo modo que Borges es lector de Conrad, Shakespeare, etc. Desde un enfoque similar, Marcelo Recalde (2015) identifica el modo en que aparecen representadas las nociones de Historia y Literatura en el cuento, al afirmar que, para Borges, ambas categorías no son sino modos de relato, es decir, versiones e interpretaciones de lo real. En ese sentido, Borges estaría problematizando y criticando las convenciones que oponen las nociones de realidad y ficción, relacionadas tradicionalmente con la Historia y la Literatura, respectivamente: “para el escritor argentino tanto en el caso del relato histórico como en el del relato literario las fronteras no son fijas, pues puede haber mucho de invención en lo que solemos aceptar como verdad histórica, y mucho de ‘verdad’ en lo que se suele llamar ficción literaria” (Recalde, 2015, p. 12). Cabe añadir que Recalde también observa en el cuento analizado, primero, una muestra de cómo los relatos históricos han servido como discursos para que a partir de ellos se construyan tradiciones; y segundo, un mensaje en el que Borges parece decir a los lectores

que a través del tiempo ciertas estructuras narrativas se repiten, lo cual remite a una visión cíclica de la historia. Asimismo, el autor señala que el cuento tiene una función lúdico-didáctica, ya que el escritor (es decir, el narrador del relato) invita al lector a su laboratorio

para mostrarnos los materiales y el modo en que los combina, la manera en que selecciona o desecha tal o cual circunstancia o dato. Claro, una especie de llamada de atención al modo de “no olvides que esto que escribo es un artificio y no la verdad”. En el fondo el autor está jugando con esos materiales, subcomunicándonos que más importante que la veracidad de los hechos que componen un texto, es el modo en que los mismos se presentan, y como a través de su estructura (la de los relatos), estos puede convertirse en símbolo de algún aspecto de la condición humana (Recalde, 2015, p. 12).

Lo que señala Recalde sirve como antecedente para nuestro trabajo, pues recalca que en “El tema del traidor y del héroe” hay un narrador que, de forma consciente y deliberada, le comunica al lector que los sucesos narrados no son reales, sino que son ficticios. Esto incita a pensar que lo verdaderamente importante del cuento es su forma y organización.

A partir de un análisis hermenéutico, Diego Alonso (2017) postula tres ideas que ponen de manifiesto la relación entre ficción y pasado en el texto. Primero, anuncia que, en la literatura borgiana, la ficción del pasado no es contraria a la verdad: el cuento analizado desarma la oposición entre imaginar un argumento (entiéndase, crear una ficción) y narrar la historia de hechos efectivamente acontecidos (esto es, enunciar la “verdad histórica”). En segundo lugar, el autor afirma que, en su relación con el pasado, las formas e imágenes recabadas por el escritor argentino presentifican algo ausente: “la otredad pierde en los relatos de Borges su condición de tal y se confunde con lo mismo, lo cual resulta de la confluencia de tiempos que propician” (Alonso, 2017, p. 54). El autor explica que, al final del cuento, cuando Ryan decide callar el descubrimiento para que el relato de la nación sea perfecto, se reitera la idea de que la historia se escribe siempre en el presente y el pasado se enriquece con la subjetividad del individuo que lo relata, de modo que pierde su condición de otredad. En tercer lugar, el autor declara que Borges sostiene un acercamiento estético al pasado que despliega otra forma de inteligibilidad: ya no se trata de un mero acopio de datos o un conocimiento lógico, sino de una experiencia que involucra al individuo en un nivel intuitivo.

Por su parte, García-Arango (2020) realiza un análisis de “El tema del traidor y del héroe” a partir del modelo teórico de Piglia, en donde se postula que un

cuento siempre narra dos historias: una visible (historia escénica) y otra oculta (historia criminal). Para la autora, la historia escénica del cuento de Borges se manifiesta en el conflicto del relato (la extraña muerte de Kilpatrick), que se desarrolla como una gran obra de teatro. Detrás de esta historia escénica subyacen tres historias criminales (entiéndase, ocultas): la primera alude al pasado familiar de Borges, ya que existen similitudes entre las figuras de Ryan y Kilpatrick con el escritor argentino y su bisabuelo Manuel Isidoro Suárez. Para García-Arango, esta paridad “solo confirma un axioma de la poética borgeana: la circularidad del tiempo y de las situaciones” (García Arango, 2020, p. 26). La segunda historia criminal narra algunos paralelismos con personajes históricos, por lo que Fergus Kilpatrick simboliza al héroe universal. Finalmente, la tercera historia criminal se argumenta a través de un análisis intertextual con “La torre de la traición” de Chesterton. A partir de ello, García-Arango (2020) afirma que Nolan se configura como el traidor del cuento, al hacer un complot contra Kilpatrick, mientras que este último se posiciona, al final, como un héroe que muere con la verdad en el corazón, como un Dios que es crucificado.

Con todo este balance crítico, se puede aseverar que “El tema del traidor y del héroe” ha sido ampliamente analizado aplicando diversas metodologías y teorías. En los últimos estudios hay una clara primacía del enfoque historiográfico, que aborda reflexiones sobre la ficción y la realidad, la literatura y la historia, la “mentira” y la “verdad”. Aunque, como se ha visto a lo largo de este apartado, las nociones convencionales son problematizadas en el texto borgiano: la realidad llega a ser entendida como un producto de la ficción. Ahora bien, es importante recordar que algunos críticos han emitido luces sobre el aspecto metaficcional del cuento, pero no se han explayado detalladamente al respecto. Por ello, este balance sirve como justificación para el presente trabajo, que se encargará de demostrar cómo el cuento, a través de sus estructuras narrativas y discursivas, emite reflexiones sobre la ficción y los héroes-traidores que crean ficciones.

### **3. Marco teórico**

Consideramos que el cuento analizado reflexiona periódicamente sobre la ficción y la realidad (característica que, como se vio en el subcapítulo anterior, la crítica ha señalado en varias ocasiones). Además, postulamos que la instancia enunciativa del texto (el narrador) advierte al lector, desde el comienzo del relato y en digresiones posteriores, la calidad ficticia del mismo. Con esto aparece la categoría de “metaficción”, la cual es definida por Patricia Waugh como “fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh, 1984, p. 2). El carácter metaficcional del cuento

invita al lector a prestarle especial atención a su forma, a su organización: cómo se presenta la historia es sumamente importante, pues las decisiones narrativas y discursivas del enunciador responden a su deseo por reflexionar sobre la creación ficcional.

Las reflexiones que se desprenden del cuento se condicen con ciertos postulados sobre el arte que Oscar Wilde expresa en *The decay of lying*, publicado originalmente en 1889<sup>3</sup>. En aquel ensayo, presentado como un diálogo entre dos personajes (Cyril y Vivian), se plantea la dicotomía entre el Arte y la Naturaleza, que muy bien podrían sustituirse por Literatura (Ficción) y Realidad. Si la mentalidad aristotélica postulaba que el arte imitaba la naturaleza, Wilde dirá lo contrario: es la vida la que imita al arte. De esta manera, se rechaza la idea del arte como mera copia, mero reflejo de la realidad. Para Oscar Wilde el arte no expresa nada excepto a sí mismo; lo importante es la forma, el trabajo estético: “Remote from reality, and with her eyes turned away from the shadows of the cave, art reveals her own perfection” (Wilde, 2002, p. 164). Así, se piensa que mientras la realidad es lo verdadero, el arte es falso; aunque, para Wilde, la falsedad del arte no tiene una connotación negativa: “The final revelation is that lying, the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of art” (Wilde, 2002, p. 171).

Se entiende que, para analizar una obra de arte —en este caso, una obra literaria (ficcional)—, es imprescindible detenernos en su organización, en la forma en que ha sido construida. Por ello, el análisis del presente trabajo se enfocará en las estructuras narrativas y discursivas, lo que Carlos García-Bedoya (2019) entenderá como sintaxis textual<sup>4</sup>. En primer lugar, hay que detenernos en la noción de “narración”, la cual se puede definir como “una sucesión de hechos o sucesos que se desenvuelven a lo largo de un tiempo determinado” (García, 2019, pp. 195-196). Este aspecto es importante, puesto que es necesario saber *qué* se nos está contando en un texto para analizarlo. En el nivel narrativo aparecen los conceptos de trama y fábula, los cuales fueron trabajados por los formalistas rusos: la trama consiste en la presentación de los sucesos tal y como aparecen en el texto; la fábula implica un reordenamiento de los sucesos siguiendo un orden lógico y cronológico (García, 2019). Cabe añadir que García-Bedoya (2019) identifica tres modalidades básicas de organización de la trama: el encadenamiento, el cual es el método de entramado más simple, pues consiste en secuencias que se van uniendo por yuxtaposición; la alternancia, con la cual dos o más líneas narrativas se presentan de manera paralela; y el encaje, también conocido como las cajas chinas, en el cual una primera historia contiene una segunda, la segunda contiene una tercera, y así sucesivamente.

Ahora bien, en el plano discursivo se enfoca principalmente en *cómo* se cuenta lo narrado. En esta oportunidad, para el análisis de las estructuras discursivas, nos centraremos, especialmente, en la instancia del narrador, la temporalización y la espacialización. Por un lado, el narrador es “el sujeto de la enunciación discursiva; mediante su discurso enuncia los sucesos y las acciones que configuran el relato; es la instancia que regula y dosifica el flujo de información a lo largo del discurso” (García, 2019, p. 243). Tomando en cuenta las marcas gramaticales, el narrador puede emitir el discurso desde una primera, segunda o tercera persona; la decisión que opte no es gratuita y debe ser tomada en cuenta para la interpretación. Además, el narrador puede participar o no en la historia narrada: si participa en la historia y es al mismo tiempo protagonista, entonces se denomina autodiegético; si participa en la historia, pero no es protagonista, se le llama homodiegético; y si no participa en los sucesos narrados, es heterodiegético. En cuanto al nivel en que se ubica, el narrador puede ser extradiegético (si se encuentra fuera de la diégesis) o intradiegético (si se encuentra dentro).

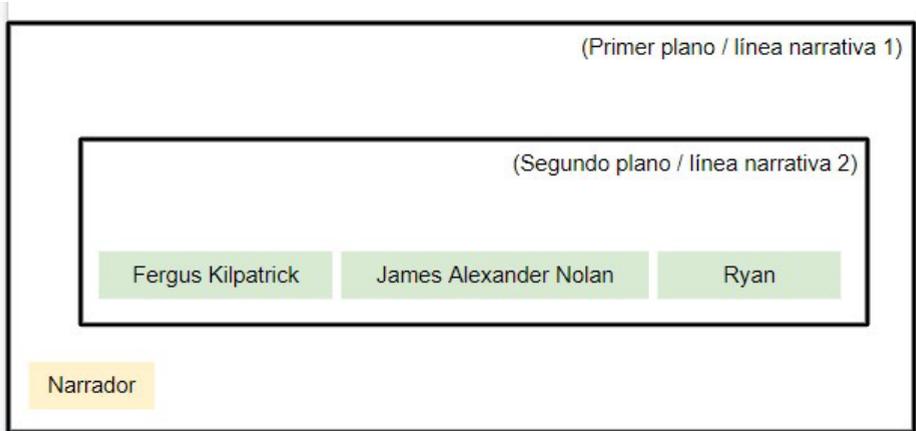
Finalmente, García-Bedoya (2019) indica que la espacialización se establece a partir del Aquí de la enunciación, y la temporalización, a partir del Ahora. La selección del tiempo y el espacio es importante, puesto que responden a un objetivo, así que es pertinente tomar en cuenta estos elementos durante el análisis. Cabe añadir que, respecto a la temporalización, el autor menciona cinco posibilidades de duración o velocidad durante el discurso: el resumen, cuando sucesos que abarcan un tiempo amplio son presentados mediante un discurso breve; escena, cuando el desarrollo de los sucesos abarca un tiempo similar al tiempo del discurso; alargamiento, cuando sucesos narrativamente breves son discursivizados con amplitud; elipsis, cuando transcurre un determinado tiempo narrativo, pero el discurso dedicado a ese lapso es nulo o mínimo; y la pausa, cuando hay un desarrollo discurso, a pesar de que no hay un transcurrir temporal.

#### **4. Análisis de “El tema del traidor y del héroe”**

Al enfocarnos en la estructura narrativa del cuento, identificamos, primero, que presenta dos líneas narrativas. La primera es brevísima, pues abarca solo el primer párrafo del cuento y se centra en la figura del narrador. La segunda, por su parte, es mucho más extensa, ya que empieza desde el segundo párrafo hasta que acaba el texto. Esta última línea narrativa es la que se centra en Fergus Kilpatrick, James Nolan y Ryan, los personajes inventados por el narrador. En otras palabras, tenemos un narrador que indica haber inventado un argumento, aunque aún faltan pormenores por detallar (primer nivel) y, luego, se tiene la narración de aquel argumento, con sus personajes y su gran intriga (segundo nivel).

## Figura 1

*Líneas narrativas de “El tema del traidor y del héroe”*



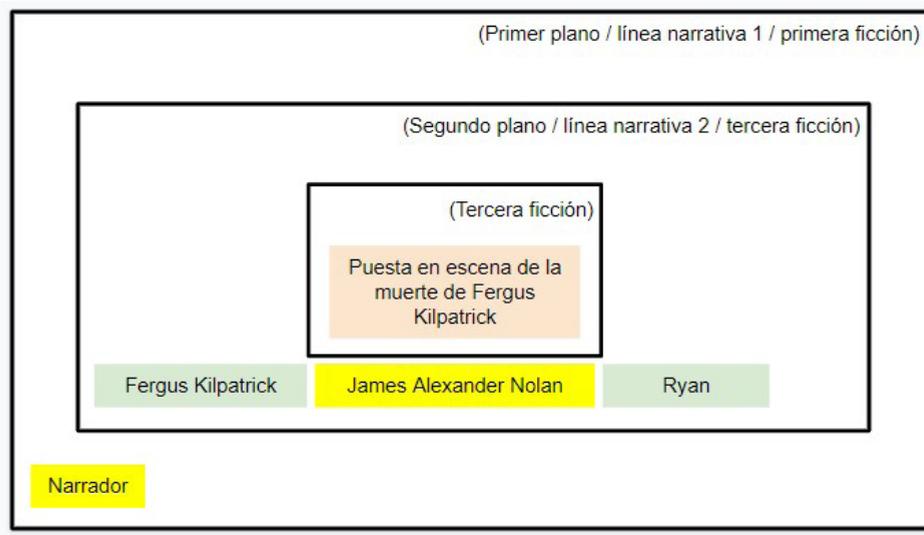
Al seguir con el análisis, se evidencia que los sucesos narrados en el segundo plano no están presentados cronológicamente, sino que tienen un orden artificial. Primero, se menciona, a grandes rasgos, la figura de Fergus Kilpatrick, el “héroe” de la historia: fue un revolucionario irlandés del siglo XIX que murió en extrañas circunstancias. Luego de ello, es presentado Ryan (el bisnieto de Kilpatrick y el supuesto “narrador” de la historia) en 1924 (cien años después de la muerte del héroe irlandés) realizando una biografía de su bisabuelo. Durante la investigación de Ryan, son encontrados detalles llamativos sobre la muerte de su abuelo, que parecen imitar, primero, hechos históricos, y luego, hechos ficticios. Ryan sigue investigando y aparece el nombre de James Alexander Nolan, quien además de haber sido el más viejo amigo de Kilpatrick, fue también un traductor de Shakespeare y aficionado de los *festspiele*. Además, descubre que Kilpatrick había firmado, pocos días antes de su muerte, la sentencia de muerte de un traidor, cuyo nombre había borrado. Con su ardua labor de biógrafo, Ryan resuelve el enigma: Kilpatrick había encomendado a Nolan descubrir al traidor entre los revolucionarios. Después, el 2 de agosto de 1824, en plena reunión de conspiradores, Nolan anunció que el traidor era el mismísimo Kilpatrick y mostró pruebas irrefutables sobre su afirmación. Kilpatrick es sentenciado a muerte por todos los conspiradores, algo que él acepta, firmando su propia sentencia, pero pidiendo que aquello no perjudique a la patria. Debido a ello, Nolan concibió un proyecto que permita ejecutar a Kilpatrick sin que el pueblo se entere de lo que en realidad pasaba: una representación teatral que comprendió varios días, tuvo

la participación de varios actores (incluido el mismo Kilpatrick) y tomó lugar en toda la ciudad. Esta representación, influenciada por la obra del inglés William Shakespeare, culminó el 6 de agosto de 1824, cuando se dio muerte a Kilpatrick con un balazo. Después de conocer esta verdad, escondida durante cien años, Ryan decide silenciar el descubrimiento.

La trama de la segunda línea narrativa está organizada como una alternancia, ya que se mezclan dos tiempos distintos: el de Ryan, en 1924, y el de Fergus Kilpatrick y Nolan, en el siglo XIX. Esta alternancia sirve para generar intriga en el lector, pues parece como si estuviera descubriendo los hechos a la par que el mismo personaje de Ryan. Además, es preciso señalar que la resolución del enigma pone de manifiesto la aparición de una nueva ficción en el cuento: la puesta en escena de la muerte de Fergus Kilpatrick. Esto da lugar a un entramado de encaje (cajas chinas), pues tenemos una historia dentro de otra. Si la línea narrativa 1 es una *primera ficción*, la línea narrativa 2 es una *segunda ficción* y alberga, a su vez, una *tercera ficción*. Con esto se alza la figura de Nolan, ya que, al igual que el narrador, es también un creador de ficciones.

## Figura 2

### Ficciones de “El tema del traidor y del héroe”



Ahora que ya hemos expuesto los elementos más relevantes de la estructura narrativa del cuento, y que hemos distinguido las tres ficciones presentes en la diégesis, podemos continuar con el análisis de la estructura discursiva de “El tema del traidor del héroe”. A diferencia de algunos autores, para quienes existe más

de un narrador en el cuento (Juan-Navarro, 1996; García-Arango, 2020), consideramos que en el texto solo existe un narrador, el cual cambia ciertos rasgos de su discurso al momento de pasar del primer al segundo plano narrativo. Así, por ejemplo, en el primer párrafo (primera línea narrativa, primera ficción), esta instancia discursiva utiliza la marca gramatical de la primera persona en singular: “he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles” (Borges, 2014, p. 177). De este modo, el narrador se configura como un personaje de la *primera ficción*, que se sabe conocedor de la obra de Chesterton, así como también de la filosofía de Leibniz. No obstante, su característica más relevante radica en que es un creador de ficciones. La decisión de incluirse en este primer nivel como un narrador-personaje no debe ser subestimada. El lector debe cuestionar las decisiones del enunciador: ¿por qué utilizar la modalidad de la primera persona?, ¿para qué incluir un primer plano narrativo en donde se presente al narrador como un personaje? Si todo responde a un fin, entonces planteamos que esto se debe al carácter metaficcional del cuento. De hecho, podría plantearse que, en la *primera ficción*, el narrador es el protagonista (narrador autodiegético e intradiegético); en otras palabras, el creador de ficciones asume un papel protagónico en el cuento.

La espacialización en este nivel es indeterminada, puesto que no existe alguna descripción del lugar físico desde el cual el narrador enuncia su discurso. Por su parte, la temporalización sí es expresada de manera directa: 3 de enero de 1944. Además, es relevante que el tipo de temporalidad de la primera línea narrativa sea la pausa: hay un desarrollo discursivo (la voz del narrador), pero no hay un transcurrir temporal narrativo. Esto revela el carácter monológico de este primer plano: nos encontramos ante un discurso íntimo, en el que el narrador comenta sobre su proceso de creación (sus influencias, su trabajo aún incompleto). Tal como decía Recalde (2015), el narrador nos invita a su laboratorio. Con todo esto, vislumbramos cómo el tema de la ficción y la figura del creador de ficciones son presentados desde el comienzo del relato.

En el segundo plano narrativo, el narrador pasa a enunciar la diégesis a través de la tercera persona. La pérdida del *yo* y la utilización de la tercera persona implica un distanciamiento del narrador con los hechos narrados. Esto tiene sentido, puesto que el segundo nivel es una invención, una creación ficticia del narrador; por ello, este último pasa a convertirse en un narrador heterodiegético y extradiegetico. Así, nos presenta a los tres personajes principales de su argumento: Fergus Kilpatrick, James Alexander Nolan y Ryan.

En cuanto a la temporalización, esta *segunda ficción* se desarrolla entre el siglo XIX y el siglo XX. En este nivel, el tipo de temporalidad predominante es el resumen, pues la historia narrada abarca temporalmente un siglo, pero discursivamente, se

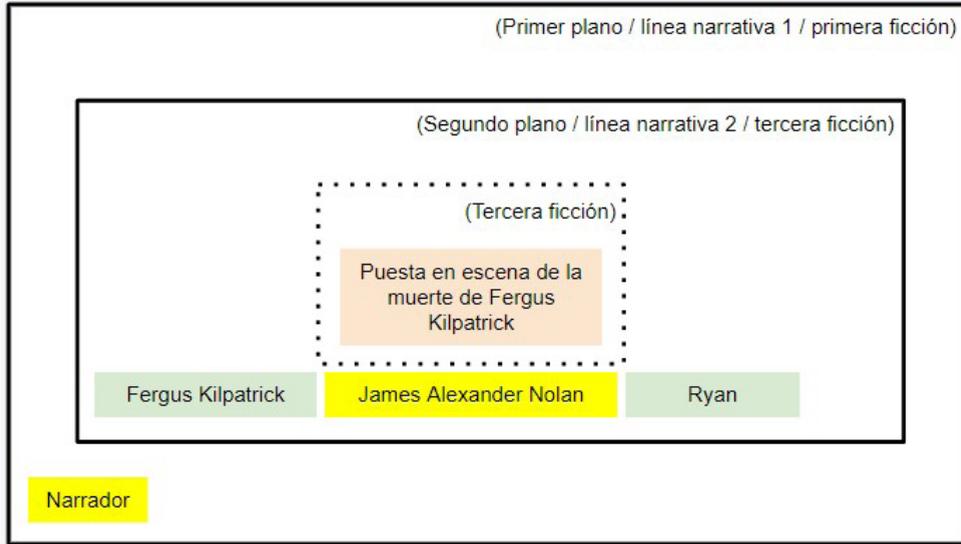
desarrolla en unos cuantos párrafos. Esto pone de manifiesto el trabajo de síntesis del narrador, para presentar los hechos más relevantes del argumento en un orden apropiado para generar intriga en el lector. Por su parte, se concluye que la espacialización de esta *segunda ficción* se da en Irlanda; sin embargo, es esencial tomar en cuenta las digresiones perpetradas por el narrador en ciertas ocasiones del relato, ya que estas pausas hacen presente la figura del narrador como creador de ficciones, retomando las reflexiones metaficcionales del cuento. Así, en la segunda línea narrativa, el narrador duda sobre dónde situar el argumento inventado: “La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún Estado sudamericano o balcánico...” (Borges, 2014, p. 177). A pesar de hablar en tercera persona (que, en muchos casos, remite a un deseo por contar las cosas objetivamente) y pretender una despersonalización con la historia, el narrador le recuerda al lector el estatuto ficticio, inventado, “falso” de los sucesos narrados. El lugar y el tiempo son escogidos por “comodidad narrativa”, es decir, por razones estéticas que sirvan para desarrollar la ficción de la mejor manera. Esta reflexión se condice con las ideas de Oscar Wilde, para quien el fin último del arte es el arte, no decir algo real o “verdadero”.

De manera similar, el narrador vuelve a realizar una digresión al final del tercer párrafo: “Ryan investiga el asunto (esta investigación es uno de los hiatos del argumento) y logra descifrar el enigma” (Borges, 2014, p. 179). El comentario del narrador vuelve a retomar la temática metaficcional expuesta desde la *primera ficción*: el proceso creativo y el desarrollo de la ficción. Con este recordatorio, el lector reconoce que lo que está leyendo no solo es algo inventado, sino que incluso está incompleto. Aunque lo más importante de esto es que, apenas se cierran los paréntesis, el lector vuelve a sumergirse en la *segunda ficción*, deseoso por conocer la solución del enigma de la muerte de Kilpatrick. Poco le importa al lector que el mismo narrador confiese que aún no sabe cómo es que se descubrió aquello. El lector se encuentra inmiscuido en la lectura; el narrador ha hecho un buen trabajo.

La *tercera ficción* se encuentra insertada en la segunda línea narrativa y la conocemos gracias al descubrimiento de Ryan: las extrañas circunstancias del asesinato de Kilpatrick habían sido, en realidad, planeadas. Se trató de una puesta en escena dirigida por Nolan, un creador de ficciones, quien tomó como referencia la obra dramática del enemigo inglés William Shakespeare. Con la inclusión de esta *tercera ficción* se agrega complejidad al cuento y se esbozan reflexiones sobre la relación entre realidad y ficción: una puesta en escena (ficticia) repercute en el mundo real y cambia la historia de un país. Así, el marco que separa la tercera ficción del mundo en el que fue producida (segunda línea narrativa) se diluye.

### Figura 3

*Influencia de la tercera ficción en la segunda ficción en “El tema del traidor y del héroe”*

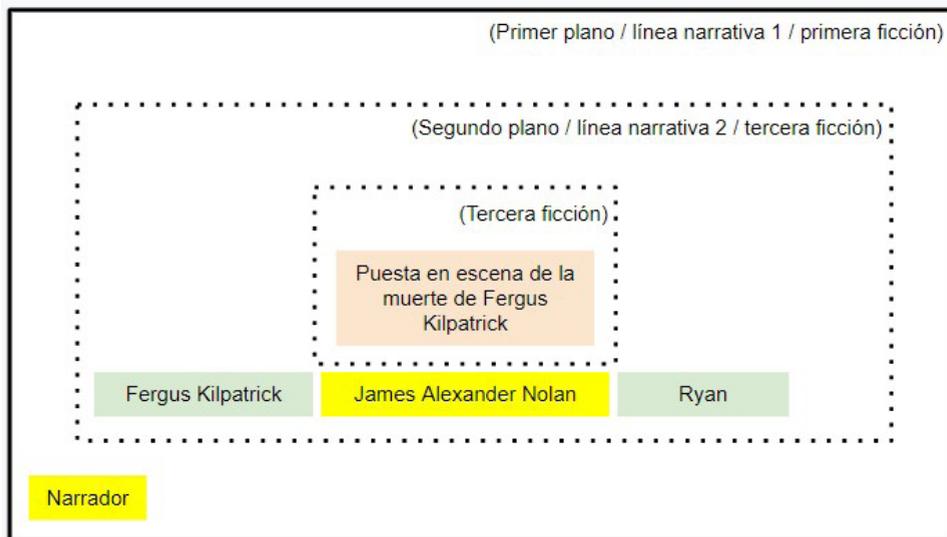


La planeada muerte de Fergus Kilpatrick (es decir, la ficción inventada por Nolan), datada en 1824, repercute en el mundo: “Las cosas que dijeron e hicieron perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda” (Borges, 2014, p. 180). Así, esta ficción repercute en el rumbo de la historia: debido a la muerte de Fergus Kilpatrick, estalló la revolución que, posteriormente, terminará con la victoria de los rebeldes y la independencia de Irlanda. El narrador invita al lector a reflexionar sobre el papel de la ficción en la realidad.

Pero esto no acaba allí. Al final del cuento parece alterarse, incluso, la primera ficción: “Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la memoria del héroe; también eso, [tal vez], estaba previsto” (Borges, 2014, p. 180). Con suma maestría, el narrador introduce un adverbio de duda que despierta intriga en el lector, ya que parece ser que Nolan, perteneciente a la *segunda ficción*, logra superar a su creador, el narrador de la *primera ficción*. Con esto también se diluye el marco que separaba la *segunda ficción* del mundo en el que fue producida (la primera línea narrativa).

### Figura 4

*Influencia de la tercera ficción en la primera ficción en “El tema del traidor y del héroe”*



Cabe recordar que esta interpretación ya había sido elucidada por Brintrup: “la ambigüedad discursiva del último enunciado insinuaría que no solo Ryan forma parte de la trama de Nolan, sino también el mismo yo-narrador” (1978, p. 96). Recordemos que en la *primera ficción* el narrador se enuncia a sí mismo (uso de la primera persona), y se entiende que es un creador de la ficción. Al ser el creador de estos mundos “inventados”, se configura como un dios: él inventa los sucesos, sabe de ellos y los controla. Pero el cuento, por su carácter metaficcional, desprende una idea que postula la autonomía de la ficción. El uso del “tal vez” sugiere que el narrador no está en control total de su propia creación, la ficción se le escapa, va más allá de él. De hecho, si regresamos a la primera línea narrativa, encontraremos que el narrador ya confesaba, desde el comienzo, su limitado conocimiento sobre su propia ficción: “Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún” (Borges, 2014, p. 177). Por lo tanto, el narrador juega con la idea de que su ficción se le escapa de las manos, que su propio personaje se vuelve indescifrable: ¿estaba planeado por Nolan que Ryan descubriría el secreto cien años después y decidiría silenciar la verdad? No lo sabemos, porque el narrador tampoco lo sabe.

Luego de haber analizado todos estos detalles, el título del cuento no resulta totalmente desligado de su carácter metaficcional. ¿Qué tienen que ver las figuras del héroe y del traidor con las ideas sobre la ficción desprendidas del cuento? Las

reflexiones que suscita el texto conciben la literatura (la ficción) como algo inventado, artificial. Desde un punto de vista histórico convencional, la literatura (la ficción) narra mentiras, pues los sucesos que se le muestran al lector no son reales ni fácticos. En ese sentido, el escritor es una especie de traidor, pues los intrigantes acontecimientos que nos brinda son, al fin y al cabo, pura ficción. El escritor conmueve, intriga y enamora al lector con su puesta en escena; es decir, logra afectar al lector real a través de acontecimientos falsos. Aquí se levanta la figura de Nolan, un creador de ficciones que ha engañado a todo un pueblo, haciéndoles creer que Fergus Kilpatrick era un héroe y que murió en extrañas e inesperadas circunstancias. Pero si se toma en cuenta la repercusión de esta mentira, Nolan también se establece como un héroe, pues su ficción permite que la revolución estalle. Así, el creador de ficción es también un héroe. ¿En dónde radica su heroicidad? En su arte. Con las ideas de Wilde, se puede asegurar que la genialidad del escritor radica en su trabajo estético, en su creatividad, en su ingenio, en poder inventar estas “beautiful untrue things” y hacer que el lector se inmiscuya en ellas. Nolan lo logró; y el narrador del cuento también. Y la heroicidad de este último es, incluso, superior, ya que, a diferencia de Nolan, el narrador recuerda constantemente al lector de la naturaleza ficticia de lo que le está contando. Pero el lector sigue leyendo, porque las estructuras narrativas y discursivas empleadas han sido perfectamente trabajadas para tal objetivo. Un héroe realiza grandes hazañas, y la ficción es, tal vez, una de las más grandes hazañas del hombre.

## 5. Conclusiones

A manera de conclusión, se puede afirmar que las estructuras narrativas (líneas narrativas, la trama y su organización) y las estructuras discursivas (la instancia del narrador, la temporalidad y el espacio) de “El tema del traidor y del héroe” se condicen con su carácter metaficcional. Así, por ejemplo, la existencia de una primera línea narrativa en la que el narrador se enuncia a sí mismo (primera persona singular) y se configura como un narrador autodiegético e intradiegético revela la relevancia del creador de ficciones. La segunda línea narrativa, por su parte, que presenta un entramado en alternancia y en cajas chinas, ejemplifica el trabajo estético y minucioso de este narrador para crear una ficción que atrape e intrigue al lector. La decisión del narrador de cometer digresiones durante su relato, para recordar al lector su naturaleza ficticia, no solo enmarca al texto en la categoría metaficcional, sino que también enaltece la figura del creador de ficciones como un héroe que logra lo imposible: hacer que el lector siga inmiscuido en la narración, a pesar de conocer que todo es artificial, “falso”. Por otra parte, la progresiva disolución de los marcos que separan las tres ficciones del relato sirve para reflexionar sobre el impacto de la ficción en la realidad, pero también para

agregar mayor complejidad a la relación entre creador y ficción: pareciese que el creador no es el dios de su ficción, sino que esta cobra autonomía, se vale por sí misma, rompe con la lógica del mundo real.

## Notas

- 1 Para el presente artículo se ha trabajado con la edición del libro *Cuentos completos* (2014) de la editorial Debolsillo.
- 2 Esta última idea es relevante para nuestro estudio, puesto que se condice con nuestra interpretación acerca del juego ficcional en el cuento. Esta interpretación será desarrollada en el cuarto apartado del presente artículo.
- 3 Para nuestro trabajo, se ha utilizado la edición encontrada en el libro *De Profundis. The Ballad of Reading Gaol & Other Writings* (2002) de la editorial Wordsworth.
- 4 El modelo hermenéutico planteado por García-Bedoya consta de dos fases: la explicación y la comprensión. La primera de ellas consiste en una operación de análisis inmanente y contiene: primero, el estrato superficial que analiza la dicción textual (elocutio); segundo, el estrato intermedio, el cual analiza la sintaxis textual (dispositio); y tercero, el estrato profundo que analiza la semántica textual (inventio). Luego, la segunda fase consiste en una operación de análisis trascendente que relaciona la obra con el contexto literario, cultural y social. Entendemos que el modelo hermenéutico de García-Bedoya ofrece herramientas para un análisis integral del texto, aunque el mismo autor especifica que no se trata de un modelo rígido, sino de una metodología que busca servir de guía para el analista. Por ello, para el propósito de este artículo nos hemos enfocado en el estrato intermedio, es decir, en la sintaxis textual de “El tema del traidor y del héroe”.

## Referencias bibliográficas

- Alonso, D. (2017). Borges y la escritura de la historia. Tres tesis en torno a “Tema del traidor y del héroe”. *Latin American Literary Review*, 44(88), 51-58. <https://doi.org/10.26824/lalr.24>
- Balderston, D. (2010). “Digamos Irlanda, digamos 1824”: para repensar la historia en Borges. En A. de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges. Traslación e Historia* (pp. 35-45). Georg Olms Verlag.
- Borges, J. L. (2014). *Cuentos completos*. Debolsillo.
- Brintrup, L. (1978). Borges/Bremond: Análisis estructural del tema del traidor y del héroe. *Revista Chilena de Literatura*, 12, 91-103. <http://www.jstor.org/stable/40356149>

- García-Arango, L. (2020). Tema del traidor y del héroe: el juego de máscaras en un cuento de Borges. *Revista Comunicación*, 29(2), 22-30. [https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1659-38202020000200022](https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1659-38202020000200022)
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Cátedra Vallejo y Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Juan-Navarro, S. (1996). Las formas secretas del tiempo: “Tema del traidor y del héroe” y la metahistoria. En F. William, T. Méndez-Faith, M. Vetterling y B. Wing (eds.), *Selected Proceedings of the Fifth Biennial Northeast Regional Meeting of the AATSP* (pp. 23-33). Saint Anselm College and The University of New Hampshire.
- Recalde, M. (2015). El arte de la invención. La realidad como relato en un texto de Borges. *Textos y Contextos*, (16), 13-17. <https://doi.org/10.29166/tyc.vi16.1278>
- Varas, P. (1988). Intertextualidad en el cuento “Tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges. *Texto Crítico*, (39), 90-97. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7184>
- Waugh, P. (1984). *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Methuen.
- Wilde, O. (2002). *De Profundis. The Ballad of Reading Gaol & Other Writings*. Wordsworth.



## **Influencias en el humanismo ilustrado de Toribio Rodríguez de Mendoza**

*The illustrated humanism of Toribio Rodríguez de Mendoza*

**Steves González Villacorta**

Universidad nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

steves.gonzalez@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-2493-9699

### **Resumen**

Este artículo muestra los estudios que se han realizado en torno al pensamiento de Toribio Rodríguez de Mendoza y cómo se ha intentado presentar sus ideas vinculadas a la filosofía. Las ideas ilustradas comparadas van desde el pensamiento inglés hasta el alemán, con el fin de encontrar influencias. Asimismo, se analizan las relaciones que hay entre los ilustrados peruanos y su pensamiento humanista, para determinar el intercambio de ideas filosóficas en ese contexto. Para ello, se tuvo como objetivo revisar las influencias del humanismo y de la ilustración que estudió Rodríguez de Mendoza, que van desde Bacon hasta Descartes. Este interés, como se concluye, se evidencia en su crítica a la enseñanza repetitiva de Aristóteles y en su afinidad por las ideas políticas liberales.

**Palabras clave:** humanismo, Ilustración, pensamiento filosófico, modernidad y emancipación

### **Abstract**

This article shows the studies that have been carried out around the thought of Toribio Rodríguez de Mendoza and how an attempt has been made to present his ideas related to philosophy. Comparative Enlightenment ideas range from English to German thought in order to find influences. Likewise, the relationships between the Peruvian enlightened people and their humanist thought are analyzed to determine the exchange of philosophical ideas in this context.

**Keywords:** Humanism, Enlightenment, philosophical thought, Modernity and emancipation

**Fecha de envío:** 28/12/2022    **Fecha de aceptación:** 29/4/2023

### **Referencias sobre Rodríguez de Mendoza y modos de abordar la cuestión**

Sobre Toribio Rodríguez de Mendoza se ha escrito que fue un precursor de la independencia (De Tuesta, 1972), un renovador de la educación en el convictorio de San Carlos (Castro, 2009), un abogado imparcial (Huerto, 2019), un político comprometido con los indios y un teólogo defensor de las sagradas escrituras (Montoya, 2021). Sobre sus escritos nos han llegado informes, cartas, un tratado de teología católica y documentos relacionados con sus labores educativas y políticas. Sobre su labor educativa, se sabe que enseñaba Filosofía, pero no se cuenta con información exclusiva sobre este tema en concreto. A pesar de ello, hay muchas opiniones sobre lo que él entendía acerca de la filosofía, debido, sobre todo, a que su pensamiento filosófico tuvo cambios a lo largo de su vida.

Por tal razón, es necesario realizar dos trabajos: uno historiográfico y otro doxográfico, este último para aclarar su idea de filosofía con mayor rigor. Al respecto, Gracia (1998) afirma que el estudio historiográfico de la filosofía es importante para interpretar y valorar aspectos cruciales de su desarrollo, dado que los textos filosóficos son constantemente repensados. Asimismo, señala que, en la medida en que pensamos las ideas filosóficas, es otra forma de hacer metafilosofía, puesto que se discute la trascendencia de cada idea en su contexto e influencia posterior. Dentro de ese marco, Cañas (1999) indica que la historiografía filosófica vuelve su mirada sobre la propia actividad filosófica, porque el sustrato de todas las ideas de los filósofos reposa en sus textos. Se trata de una recuperación exhaustiva de todas las manifestaciones históricas y culturales del espíritu humano y, en el mejor de los casos, de un trabajo de reconstrucción de las ideas que forman parte del patrimonio de la humanidad. En ese sentido, los textos referentes al pensamiento peruano deben ser revisados a la luz de criterios historiográficos que permitan mostrar críticamente las ideas filosóficas de cada época, ya que es un trabajo de filosofía de la historia de la filosofía.

De la misma manera, López (2011) señala que, en la actualidad, hay un rezago del giro lingüístico filosófico en la historiografía filosófica, en el sentido de colocar a un nivel ontológico los acontecimientos históricos. También es posible pensar filosóficamente los problemas del hombre a través de la experiencia histórica de humanizar al mundo y, de manera sistemática, se discute el legado cultural de cada civilización. En suma, la historiografía filosófica es fundamental en la medida en que es capaz de organizar todos los textos referentes a la filosofía peruana para repensar el desarrollo filosófico del país.

Ahora bien, desde el otro trabajo a realizar, Barrera Preliasco (2021) señala que la doxografía filosófica apoya el estudio del pensamiento de un autor, porque las opiniones pueden significar reflexiones muy específicas sobre distintos puntos. Así pues, la historia de la filosofía en el Perú puede enriquecerse con nuevas investigaciones sobre estos temas. Además, refiere que la filosofía, como saber racional, utiliza el análisis y es radical cuando busca la verdad de los problemas; en cambio, la doxografía se apoya en la opinión o relatos anecdóticos sobre un filósofo, pero, a pesar de esta distinción, puede darse una complementación, puesto que se trata de hacer historia de la filosofía con el mayor rigor investigativo. Por tal razón, es necesario considerar toda la información obtenida sobre el pensamiento de un autor y, finalmente, construir una narrativa aproximada sobre una forma de pensamiento particular.

Del mismo modo, Barceló (2009) afirma que la doxografía —en la historiografía de los textos filosóficos— es crucial y relevante a pesar del peso que se le ha dado a la hermenéutica textual. En tal sentido, es importante el estudio del testimonio directo o vivencial para comprender el propósito del filósofo, tal como lo demuestra el ejemplo significativo del trabajo de Diógenes Laercio, el cual permitió reconstruir el pensamiento de los filósofos presocráticos. Para entender el significado del concepto de filosofía que tenía Toribio Rodríguez de Mendoza, es necesario recopilar sus opiniones al respecto y, consecuentemente, lo que mencionaban sobre él.

Por ejemplo, Salas (2018), en su recopilación de documentos, muestra las palabras de Rodríguez de Mendoza sobre la filosofía en su plan de estudios del Real Convictorio de San Carlos en 1787: “La Filosofía es un conocimiento de lo verdadero y de lo bueno adquirido por la meditación y el raciocinio para conseguir la felicidad del hombre” (p. 84). Como se puede apreciar, es una idea con matices aristotélicos que luego desarrollará de forma escolástica, pero con un influjo del humanismo ilustrado. Con respecto a su idea de felicidad, es un objetivo claro en el pensamiento moderno. Así, es necesario revisar las influencias del humanismo y de la Ilustración que él estudió.

## Reconocimiento de un humanismo ilustrado

Para identificar su humanismo ilustrado se debe estudiar sus diversas influencias filosóficas y cómo influyeron en su pensamiento. En ese sentido, Montoya (2021) refiere que Toribio Rodríguez de Mendoza fue un precursor ilustrado durante la independencia peruana y, además, un promotor de las ideas ilustradas inglesas de Francis Bacon. Al respecto, Carmona (2002) refiere que Bacon expresa la conciencia acerca del poder transformador del conocimiento que el hombre aplica a la naturaleza y, precisamente, será una idea tomada por la Ilustración. Del mismo modo, el contacto con la ciencia moderna inglesa era evidente, dado que Isaac Newton era un autor estudiado en el convictorio de San Carlos. Sobre este particular, Malet (2002) señala que las leyes de Newton refuerzan la primacía de la razón matemática que fundamentó las ideas cartesianas e ilustradas que, posteriormente, se enseñarían en todos los países que recibieron las ideas modernas. Además, Ramos y Moreno (1962) mencionan que podemos pensar en el humanismo como un elemento presente en los proyectos educativos y éticos de los pensadores, dado que este movimiento cultural y filosófico es un continuo y, consecuentemente, sigue en constante desarrollo. El humanismo está presente en la Ilustración y en el espíritu de las reformas educativas. Salas (2018) muestra lo que sostenía Rodríguez de Mendoza con respecto a la filosofía que se daba en San Carlos:

La filosofía que se cultiva en este convictorio es la que comúnmente se llama moderna, sin embargo, las opiniones que se han hecho hasta hoy para optar la cátedra de Artes, se han continuado en el pie antiguo, picando puntos en los físicos de Aristóteles. ¿Y quién no ve que es una monstruosidad muy ridícula obligar a los carolinos, que hacen profesión de estudiar la nueva filosofía, a que defiendan la doctrina aristocrática? (p. 128).

Con respecto a esta idea, Toribio Rodríguez de Mendoza abraza las ideas humanistas e ilustradas con mucho entusiasmo en un contexto de grandes cambios en el Perú. Su proyecto va desde lo educativo hasta lo político y, por esta razón, se dejó influir por las ideas más importantes de su tiempo.

Además, se sabe que fray Diego Cisneros (1737-1812), quien fue amigo de Rodríguez de Mendoza, fue quien trajo secretamente los libros sobre la Ilustración, ya que fue desterrado a Lima por sus ideas. A Diego Cisneros se le conocía como padre Jerónimo, quien fue miembro de la sociedad Amantes del País y, consecuente a sus ideas, también fue secretario del *Mercurio Peruano*. Esto es importante porque dentro de este periódico se discutían diversas ideas sobre ciencia y filosofía (Campos y Fernández de Sevilla, 2014). Además, Cisneros fue secretario

del periódico y, posteriormente, bibliotecario de San Marcos y, para beneficio de lectores, donó muchos de sus libros. Contaba con textos sobre música, teología, filosofía e historia y, precisamente, en el primer tomo del *Mercurio Peruano* publicó una noticia histórica sobre los concilios realizados en provincias. Fray Diego Cisneros no escatimaba recursos para hacerse con los libros y la bibliografía ilustrada más selecta, con la finalidad de difundir y colaborar, entusiastamente, con aquellos intelectuales que querían conocer las nuevas corrientes de este pensamiento filosófico (Campos y Fernández de Sevilla, 2009). En ese sentido, su erudición era compartida con todos los miembros del periódico que, en su gran mayoría, tenían inquietudes científicas, históricas y filosóficas (Salinas, 2010). Sin embargo, se le acusó, precisamente, de traer y divulgar libros prohibidos por la Inquisición de ese entonces. Por ejemplo, los libros de Voltaire eran vendidos por él de manera clandestina en la tienda del Nuevo Rezado. No obstante, la información sobre este asunto es muy dudosa, pero sí se sabe que era colaborador en diversos temas referentes a la Ilustración y hacía pedidos a Europa sobre cursos de filosofía.

Con respecto a este punto, tanto Cisneros como muchos ilustrados compartieron sabiduría con Rodríguez de Mendoza sobre diversos temas. Estos iban desde metafísica, lecturas de clásicos y hasta ideas políticas. Al respecto, cabe resaltar el trabajo de Salas (2018), que afirma que Rodríguez de Mendoza fue un educador ilustrado debido a que comprendió que la educación era el medio para promover las luces en el Perú. Todos los textos que había leído sirvieron para ampliar su perspectiva sobre la filosofía de su tiempo. Esto se evidencia con su rechazo al pensamiento aristotélico, su gusto por las ciencias y la renovación del sistema educativo hegemónico. Por tal razón, es necesario revisar cómo dispuso reformar la enseñanza del saber filosófico a partir de los nuevos conocimientos que había recibido.

### **Influencia de diversos filósofos**

Ahora bien, se sabe de su interés por la filosofía alemana puesto que consideraba que su ilustración tenía más rigor en cuanto a lo metafísico y las leyes (Gleason, 1977). Estudiaba las nuevas tendencias sobre filosofía del derecho y la metodología de la investigación científica promovida por la Modernidad (Salas, 2018). Por ejemplo, Rodríguez Mendoza recomendaba la enseñanza de las ideas del filósofo alemán Heinecio como historiador de la filosofía y, efectivamente, los tratados sobre metafísica de este autor eran enseñados en el convictorio de San Carlos. En este punto, se sabe que Heinecio era un pensador ilustrado vinculado a estudios sobre derecho natural y romano, así como manuales didácticos sobre la enseñanza de la filosofía para universitarios (De Domínguez, 1850).

De igual manera, Hanisch (1974) señala que Heinecio (o Heineccius) no solo influyó en América en relación con los estudios sobre derecho, sino que también

su filosofía recogía los elementos más significativos de la ilustración alemana. Además, consideraba que el derecho era una ciencia racional apoyada en primeros principios y, en efecto, Toribio Rodríguez de Mendoza tomó sus ideas, pues eran una propuesta de síntesis entre derecho, filosofía y teología. Complementariamente a esto, Pérez Godoy (2015) afirma que Heinecio fue valorado por su sistematización de la enseñanza del derecho romano y germano. En América hubo un proceso de adaptación de sus ideas iusnaturalistas a la jurisprudencia hispánica y, consecuentemente, el pensamiento católico recibirá su pensamiento, dado que desarrolla la idea cristiana del amor. A pesar de implementar el método deductivo con la experimentación —propio de la Ilustración— a sus ideas sobre el derecho natural, es evidente que permanecieron las ideas cristianas que se desarrollaron en la Edad Media, como, por ejemplo, la universalidad de la justicia o el respeto al prójimo.

Esto demuestra un eclecticismo ilustrado en Toribio Rodríguez de Mendoza que no encontraba satisfacción en las ideas españolas. A pesar de todo esto, la resistencia de las instituciones tradicionales era evidente, dado que los sectores más conservadores eran de distinto talante: criollos apegados a las ideas conservadoras, el clero que veía con malos ojos a ciertas ideas heréticas y, con cierto recelo, la misma corona española. Sin embargo, Rodríguez de Mendoza no siempre fue completamente partidario de la Ilustración española cristiana, ya que era la que había llegado al Perú. Hasta cierto punto, el interés de la Corona española era la educación de sus súbditos y, por tal razón, permitía ciertos ajustes en las propuestas educativas (Huerto, 2019).

Ahora bien, Medina (1978) considera que fue un pensador liberal de ideas ilustradas que defendió a los indios tras ver sus miserias y, ciertamente, esto lo impulsó a participar activamente en el Congreso Constituyente. Sus ideas políticas estaban revestidas del influjo ilustrado que enaltecía la dignidad humana y, consecuentemente, la tolerancia. Rodríguez de Mendoza compartía ideas con los más importantes intelectuales de su tiempo, dado que la Sociedad Amantes del País reconocía sus talentos y virtudes. En ese contexto, PuenteBrunke (2008) menciona que el *Mercurio Peruano* fue un manifiesto de los ilustrados peruanos, que —es cierto— acogió a distintos intelectuales sin oposición abierta a la religión. Esto explicaría un desarrollo de cierta tolerancia entre ellos y, justamente, una ilustración cristiana que podría tener ciertas discrepancias sobre los indios que, eventualmente, eran discutidas con sobriedad (Zevallos, 1972). Además, su participación en la Sociedad Amantes del País tuvo que ser hasta cierto punto cuidadosa, debido a la presión política de la Corona española. Al inicio, en el *Mercurio Peruano* escribía con cautela y luego lo haría con su propio nombre, ya que siempre tuvo la presión de los grupos de poder (Guibovich, 2004). Cabe

destacar que la Corona española promovía una educación ilustrada con el fin de concientizar los ideales del llamado despotismo ilustrado; no obstante, la lectura del siglo de las luces —que se realizó en el Perú— buscaba resaltar valores humanos (Pérez, 2005).

De igual manera, Ortiz (2020) afirma que su avidez por el estudio era incansable y, como se ha mencionado, esta actitud era una muestra de su formación integral, humanista e ilustrada. Además, su sentido crítico respondía a un evidente contacto con la duda cartesiana y las críticas de Bacon al pensamiento aristotélico. Se cuenta que leía de todo hasta largas horas de la noche y que los ilustrados eran parte de sus comentarios y citas. La lectura de los pensadores de las luces se discutía en las reuniones de café y en diálogos con otros ilustrados católicos peruanos (Ruiz, 2008). Este gran proyecto ilustrado no solo fue preemancipador, sino que constituyó una matriz de identidad y espíritu modernizante para el Perú y, evidentemente, Rodríguez de Mendoza fue partícipe (Ojeda, 2019).

Sumado a lo anterior, Toledo (2011) argumenta que no solo se debe estudiar a estos intelectuales ilustrados como precursores de la independencia, sino que hay nuevos enfoques religiosos y humanistas en sus escritos. En efecto, Rodríguez de Mendoza fue un pensador comprometido con la defensa de la libertad de pensamiento y la dignidad de los seres humanos. De esta manera, el apelativo de reformista criollo o ideólogo de la independencia siempre estuvo vinculado a las ideas ilustradas que, en el mejor de los casos, aludía a renovador, crítico social y reivindicador de derechos. A inicios del siglo XIX, Rodríguez de Mendoza sería un impulsador de los derechos de América por su labor como educador y filósofo (Carrasco, 2017). Del mismo modo, Rodríguez de Mendoza menciona:

Arte Crítico es aquella que, sin ningún apasionamiento partidista, sin ningún prejuicio del ánimo, sin ningún deseo de calumniar, sino únicamente por la voluntad de descubrir la verdad y favorecer las letras, sobria y consideradamente hace juzgar los escritos de los otros, y se esfuerza por discernir lo verdadero de lo falso, lo dudoso de lo cierto (Salas, p. 372).

La crítica es un elemento fundamental en la formación filosófica y solo se puede llegar a esta reflexión por medio de un pensamiento libre y renovado. Todos los filósofos que estudiaban a los clásicos y rescataban lo mejor de ellos para lograr una mejor sociedad desde la educación eran llamados humanistas. Rodríguez de Mendoza estudió y cuestionó seguir con los textos de Aristóteles, pues buscaba extraer lo mejor de la filosofía en general; asimismo, pensaba sobre cómo enseñar la filosofía para lograr la felicidad de todos y, en consecuencia, una mejor sociedad. Por ende, como educador, lector de los clásicos y preocupado por sus semejantes,

podemos concluir que era un humanista. Además, como divulgador de las luces del siglo XVIII, crítico y opositor del pensamiento de Aristóteles, opositor del derecho romano y su interés por las ciencias, es un ilustrado. Por lo tanto, el humanismo ilustrado de Rodríguez de Mendoza puede seguir vigente en la medida en que mantengamos ese espíritu renovador o crítico constantemente.

Finalmente, como menciona Falgueras (1988), el pensamiento filosófico de la Ilustración se caracteriza por el ideal de emancipación, la crítica, el pedagogismo y la concepción utópica de la realidad y, justamente, Toribio Rodríguez de Mendoza reúne estas características o, por lo menos, su figura representa una impronta en el pensamiento peruano como un puente entre la escolástica y el pensamiento moderno. Por esta razón, repensarlo es fundamental para una comprensión más rigurosa y amplia de la historia del pensamiento peruano.

## Conclusión

Toribio Rodríguez de Mendoza tiene influencias del pensamiento moderno que van desde Bacon hasta Descartes y, consecuentemente, trató de divulgarlas en su estancia en el convictorio de San Carlos. Esto se evidencia por su crítica a la enseñanza repetitiva de Aristóteles y su interés por promover ideas liberales sobre la política de su tiempo. Además, compartió ideas ilustradas con los intelectuales que formaron parte del *Mercurio Peruano* y, de este modo, su pensamiento ha tenido influencias científicas, teológicas, liberales, humanistas e ilustradas que, finalmente, se cristalizaron en sus escritos.

## Referencias bibliográficas

- Barceló, R. (2009). Hacia una lectura unitaria de la obra doxográfica de Diógenes Laercio. S. Grau Guijarro: La imatge del filòsofi de l'activitat filosòfica a la Grècia antiga, Anàlisi dels tòpics biogràfics presents a les "Vides i doctrines dels filòsofs més il". *Astrolabio: revista internacional de filosofia*, 9, 241-245.
- Barrera Preliasco, J. (2021). Filosofía y doxografía para profanos. *Medio Mundo. Otra cara de la Información*.
- Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (2009). El monje jerónimo español fray Diego Cisneros, el Santo Oficio de Lima y el Inquisidor General. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, (42), 511-530.
- Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (2014). El padre jerónimo Diego Cisneros, los libros prohibidos y el *Mercurio Peruano*. *Anuario Jurídico y Económico escurialense*, (47), 629-654.
- Cañas, J. L. (1999). Sobre historiografía filosófica y filosofía de la historia de la filosofía. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 16, 249-257.

- Carmona, A. G. (2002). Ciencia y pensamiento ilustrado. [https://www.researchgate.net/profile/Antonio-Garcia-Carmona/publication/260185138\\_Ciencia\\_y\\_pensamiento\\_ilustrado/links/00b495344130ae82b9000000/Ciencia-y-pensamiento-ilustrado.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Antonio-Garcia-Carmona/publication/260185138_Ciencia_y_pensamiento_ilustrado/links/00b495344130ae82b9000000/Ciencia-y-pensamiento-ilustrado.pdf)
- Carrasco, J. R. C. (2017, July). La universidad peruana en la independencia americana. *39 ISCHE. Educación y emancipación*.
- Castro, A. (2009). *La filosofía entre nosotros. Cinco siglos de filosofía en el Perú*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De Tuesta, M. L. R. (1972). *Ideólogos de la emancipación peruana*. Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- De Domínguez, I. D. L. V. (1850). Instituciones oratorias, extractadas de Ciceron y Quintiliano, con algunas adiciones tomadas de Vossio, Heinecio, Gesnero y otros autores, reducidas á unos breves elementos de retórica: obra escrita... para los suscritores al Diccionario General de D. José Caballero.
- Falgueras, I. (1988). Ideas filosóficas de la Ilustración. [http://webpersonal.uma.es/~jifalgueras/Historia/Historia/Kant\\_files/block\\_0/Ilustracion.pdf](http://webpersonal.uma.es/~jifalgueras/Historia/Historia/Kant_files/block_0/Ilustracion.pdf)
- Gracia, J. J. (1998). *La filosofía y su historia: cuestiones de historiografía filosófica*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gleason, D. (1977). Descomposición de la dominación hispánica en el Perú. Rodríguez de Mendoza: Hombre de lucha. *Hispanic American Historical Review*, 57(1), 158-159. <https://doi.org/10.1215/00182168-57.1.158>
- Guibovich, P.M. (2004). Ambrosio Cerdán y Pontero, la Sociedad de Amantes del País y el Mercurio Peruano. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 31, 223-237. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/114499/9955-Texto%20del%20art%C3%ADculo-39402-1-10-20140803.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Hanisch, H. (1974). Principales hitos de la historia del iusnaturalismo. *Revista Chilena de Derecho*, 1, 149.
- Huerto, H. (2019). *Vida y obra de Toribio Rodríguez de Mendoza*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Malet, A. (2002). Divulgación y popularización científica en el siglo XVIII. Entre la apología cristiana y la propaganda ilustrada. *Quark*, 26, 13-23.
- Medina, A. M. (1978). Romero, Fernando: Rodríguez de Mendoza: Hombre de lucha. (Book Review). *Suplemento de Anuario de Estudios Americanos, Sección Historiografía y Bibliografía*, 22, 177.
- Montoya, L. A. A. (2021). Saber y poder en el pensamiento republicano de Toribio Rodríguez de Mendoza. *Tradición, segunda época*, (21), 25-31.
- López, F. (2011). El giro lingüístico de la filosofía y la historiografía contemporánea. *Revista Mañongo*, 19(37), 189-213.

- Ojeda, R. (2019). El *Mercurio Peruano* y el pensamiento colonial ilustrado. *Revista Científica de Comunicación Social*, (1), 52-59.
- Ortiz, E. R. (2020). Ilustres formadores de conciencias. *Helios*, 3(2).
- Puente-Brunke, J. (2008). El *Mercurio Peruano* y la religión. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 17, 137-148. <https://doi.org/10.15581/007.17.9980>
- Pérez, P. G. (2005). Alcances y límites de un proyecto ilustrado: la Sociedad de Amantes del País y el *Mercurio Peruano*. *Histórica*, 29(2), 45-66.
- Pérez Godoy, F. (2015). La teoría del derecho natural y de gentes de Johannes Heineccius en la cultura jurídica iberoamericana. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, (37), 453-474.
- Ramos, S. y Moreno, R. (1962). *Hacia un nuevo humanismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz, P. (2008). Las redes personales en Perú y España de dos ilustrados católicos: Pablo de Olavide y José Eusebio Llano Zapata. *Revista Complutense de Historia de América*, 34, 107-128.
- Salas, C. (2018). *Toribio Rodríguez de Mendoza. El educador ilustrado*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Salinas, P. (2010). Lima imaginada por el *Mercurio Peruano*. La obsesión organizadora y ordenadora de la ciudad desde el balcón ilustrado. *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*, (14), 79-94.
- Toledo, J. L. R. (2011). El impacto de la revolución francesa en el Perú a través de las páginas del *Mercurio Peruano*. 1791-1794. *Historia 2.0: Conocimiento Histórico en Clave Digital*, 1(2), 184-197.
- Zevallos Ortega, O. N. (1972). *Los ideólogos 2. Toribio Rodríguez de Mendoza*. <https://repositorio.bicentenario.gob.pe/handle/20.500.12934/104>

**Análisis de la temporalidad aristotélica desde la  
fenomenología de Emmanuel Levinas**

*Analysis of Aristotelian temporality from Emmanuel  
Levinas's phenomenology*

**David José Aguirre Jiménez**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

davidjose.aguirre@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-5496-9763

**Resumen**

Este trabajo es una reflexión fenomenológica acerca de la concepción del tiempo en Aristóteles desde la diacronía de Emmanuel Levinas. Se toma la distinción acerca del tiempo en Husserl para poder establecer cómo —en el evento de esperar a otro (Aristóteles)— se manifiesta la indeterminación de la intersubjetividad. De esta manera, esto constata que Levinas y Aristóteles tendrían concepciones del tiempo desde la otredad.

**Palabras clave:** fenomenología, tiempo, alteridad, intersubjetividad, Aristóteles y Levinas

**Abstract**

This work is a phenomenological reflection about the conception of time in Aristotle from the diachrony of Levinas. The distinction about time in Husserl is taken in order to establish how —in the event of waiting for another (Aristotle)— the indeterminacy of intersubjectivity is manifested. In this way, this confirms that Levinas and Aristotle would have conceptions of time from otherness.

**Keywords:** phenomenology, time, otherness, intersubjectivity, Aristotle and Levinas

**Fecha de envío:** 4/2/2023    **Fecha de aceptación:** 10/5/2023

## 1. Introducción

Este trabajo reflexiona, desde la fenomenología de Levinas, la noción de temporalidad en Aristóteles y, en ese sentido, se propone una diacronía aristotélica en su consideración del tiempo en las relaciones humanas. Así, la expectativa de la llegada, la partida del *otro* o el tiempo como revelador de la amistad, se oponen a su concepto objetivo (físico) del tiempo.

Se considera que, en la concepción objetiva aristotélica del tiempo en la *Física*, hay una relación implícita de un sujeto que experimenta el fenómeno del movimiento en su manifestación física, en tanto cuerpo en movimiento. Además, se cuantifica el movimiento con el tiempo (cronológicamente). Por lo mismo, hay aquí una relación con las cosas o entidades, en tanto estas son numerables: relación sujeto-objeto o relación tiempo-movimiento. La conciencia está volcada al afuera, a lo que acontece, que en este caso es el movimiento de un objeto. El objeto, en el afuera, tiene primacía sobre el sujeto, quien ha suspendido la atención hacia sus propios fueros para volcarse hacia el objeto. En este punto, la distinción husserliana entre tiempo objetivo y la conciencia subjetiva del tiempo permite aclarar este orden de ideas.

Así también, en la obra de Aristóteles hay una temporalidad relativa a la intersubjetividad, en la que prevalece la relación sujeto-sujeto o temporalidad referida a la interacción vivencial humana y, precisamente, suscitada por la espera o expectativa de otro o, en todo caso, cuando considera a la amistad como constituyéndose en una obligada o necesaria temporalidad. Por lo tanto, es posible considerar que esta relatividad del tiempo, en tanto está determinada por mi relación con el otro, se acerca a la diacronía levinasiana, en la que el otro no solo es principio de conocimiento, sino que, además, a partir del otro, es posible acceder a la temporalidad, no como simultaneidad, sino como diacronía.

En el concepto levinasiano de diacronía está implicada una afectación del otro modo que ser en la estabilidad de la substancia es, por tanto, pura ruptura y discontinuidad. Asimismo, para demostrar las relaciones fenomenológicas, que la

idea del tiempo levinasiano permite reinterpretar el tiempo aristotélico, se divide este texto en dos secciones. La primera abordará, sumariamente, las consideraciones aristotélicas del tiempo objetivo y su temporalidad vivencial o intersubjetiva. Luego, la segunda establece las coordenadas de proximidad en la relación que tienen ambos filósofos sobre la intersubjetividad como apertura a otra temporalidad.

## 2. Los múltiples significados del tiempo en Aristóteles

Aristóteles fue el primero de los filósofos en abocarse a la tarea de comprender, de manera claramente sistemática, la dimensión temporal. El tiempo está dentro de un trabajo más amplio en la *Física*, en donde investiga el movimiento, el infinito, el lugar, el vacío y, por supuesto, el tiempo. Además, Aristóteles enfatiza el uso del término de temporalidad en tanto objetivo, es decir, relacionado o correlativo al movimiento, ante el cual el tiempo enumera el movimiento (Aristóteles, 219b; Berti, 2011). Se entiende que el movimiento es de algún ente, sea este un hombre, un animal o un cuerpo celeste. En ese sentido, el tiempo cósmico eterno es llamado duración; por ello, dentro de esta conceptualización objetiva habría varios matices: los tiempos objetivos estarían determinados por el tipo de movimiento, sean estos el circular, el rectilíneo ascendente y el rectilíneo descendente.

Asimismo, dentro del pensamiento teórico, Aristóteles propuso una subdivisión filosófica: la matemática, la ciencia natural y la teología. Dentro de la ciencia natural, la Física es un tratado sobre la naturaleza cuyos objetos presentan dos características: cambian o se mueven y existen individualmente (Barnes, 1999). En este tratado se estudia principalmente el movimiento, el lugar, el vacío y el tiempo. Por lo mismo, el pensamiento aristotélico, acerca del tiempo, está enmarcado en un sistema conceptual más amplio y, de esta manera, la idea de tiempo no puede entenderse aisladamente de su teoría física: el tiempo es tratado como un fenómeno físico.

Estas consideraciones previas nos dicen cuál es la perspectiva desde la que Aristóteles filosofa acerca del tiempo. Dicho esto, se revisará sumariamente los matices conceptuales que tiene el tiempo para Aristóteles según su carácter objetivo.

De este modo, es significativo el cuestionamiento que Aristóteles hace acerca de la existencia o inexistencia del tiempo en su *Física* (217b30); sin embargo, no cuestiona, del mismo modo, la existencia o inexistencia del movimiento. Él deja la primacía ontológica al movimiento. En ese sentido, y, al profundizar sobre tu texto, se puede constatar que el tiempo cosmológico u objetivo carece de eficacia, sobre todo en las relaciones vivenciales. En las consideraciones del carácter subjetivo del tiempo en Aristóteles, como en el concepto diacronía en Levinas, las posibilidades argumentativas permiten afirmar, que ambas nociones

de temporalidad, se componen a partir de la concepción relacional del tiempo, es decir, desde la alteridad.

Se considera que Aristóteles se inclina por una definición objetiva del tiempo como si fuese un fenómeno físico (Berti, 2011). En ese sentido, se ha observado que en la consideración aristotélica del tiempo ha prevalecido su analogía con la espacialidad en tanto relación de conceptos físicos. Por otro lado, es preciso tener en cuenta cuál es el marco epistémico en el que se encuentra esta indagación, asunto que se expondrá a continuación.

En necesario precisar las distinciones sobre el tiempo con relación al movimiento que presenta la *Física*. Para empezar, dice Aristóteles: “solo queda la posibilidad de que haya movimiento según la cualidad, la cantidad o el lugar ya que en cada uno de estos hay contrarios” (226a24-26). Con ello, Aristóteles piensa que los movimientos, en tanto son uniformes y no uniformes, pueden ser diferenciados gracias al tiempo; pero si el tiempo es un referente de medida, entonces lo que no se podría definir es el tiempo. ¿Cómo definiríamos el tiempo? Cabe la posibilidad de establecer una comprensión correlacional definiendo el tiempo desde el movimiento; sin embargo, esto es problemático, dado que la lentitud o rapidez de un movimiento se definen por el tiempo, pero el tiempo no puede ser rápido o lento, salvo en el uso del lenguaje común.

Luego de la relación correlativa entre tiempo y movimiento, Aristóteles pasa a esbozar una definición que ha sido emblemática para los estudios filosóficos del tiempo: “porque el tiempo es justamente esto: número del movimiento en razón del antes y el después” (219b1-3). En este punto, se ha propuesto una inevitable matematización del tiempo. Según Rujano (2015), este proceso de matematización del tiempo está fundado en los datos de la realidad del movimiento.

Ahora bien, este artículo distingue, en este punto, dos cuestiones. Por un lado, el movimiento como un hecho objetivo y, por otro lado, la razón del antes y del después, que solo pueden ser establecidas desde la subjetividad. En ese sentido, es necesario advertir algo que parece obvio, y es, justamente, acerca de quién decide numerar según el antes y el después. Como se puede observar, en la cita anterior están imbricadas e indistinguidas las consideraciones objetivas y subjetivas del tiempo que Husserl (1959) señalaría como motivo de confusión.

Por otra parte, Berti (2011) considera que se ha tratado de limitar la indagación aristotélica del tiempo en su analogía del ahora con el punto y, además, sostiene que la concepción del tiempo (*χρόνος*) es espacial; sin embargo, el movimiento del punto en una línea espacial puede ir en dos sentidos: hacia delante y hacia atrás. En cambio, el tiempo es unidireccional, es irreversible, como sostiene Owen (1979). Por su parte, Rujano (2015) considera que al tiempo se le ha otorgado, en

la *Física* aristotélica, una capacidad de acción sobre toda la realidad física, al ser una causa eficiente que afecta toda la realidad. Lo anterior se explica mejor con la idea de simultaneidad del tiempo, otro de los conceptos elaborados por Aristóteles. Todos los seres están en el mismo tiempo, que es simultáneo para ellos. Esta idea manifiesta una objetivación del tiempo y se vincula con la afirmación de que el tiempo está presente igualmente en todas partes y en todas las cosas o seres. Consecuentemente, Aristóteles (1995) establece la siguiente relación:

porque en el pensamiento el punto no siempre es uno y el mismo, ya que cuando divide es distinto en cada caso; pero en tanto que la línea es una, el punto es el mismo en todos los casos (222a15-18).

Este ejemplo estaría dentro de lo que Husserl denomina el tiempo objetivo, el cual no interesa en su investigación, a no ser a modo de contraste con el tiempo subjetivo. Aristóteles, por su parte, oscila en su investigación acerca del tiempo entre lo objetivo y lo subjetivo. Él zigzaguea entre tratar el tiempo de manera teórica como un fenómeno físico y, claramente, lo relaciona con el movimiento—con su propio estatuto ontológico—como se aprecia en la cita anterior. Además de lo cual, se considera como un fenómeno que no existe, a no ser que exista el alma o lo que se considera subjetividad.

### 2.1. Movimiento interior: el otro

Aristóteles es mucho más cauto cuando afirma que el tiempo es de una manera oscura y difícil de captar (217b36-37). Esto se observa de manera básica en formas gramaticales o vivencias comunicativas, en el modo de significación idéntica que asumimos que tienen los enunciados o, en todo caso, cuando se aspira a encontrar lo universal en la identidad. Ahora bien, necesitamos el sujeto hipotético, para que afronte los relieves discursivos que vienen. Aristóteles afirma que el tiempo podría predicarse de varios modos, como cuando dice: “vendrá ahora” (222a21). Así, él se refiere a la inminencia, a lo que está por acontecer, en cuya expectación está implícita la presencia de un sujeto que vive la espera (una forma de atención a, un salir de sí) de otro. Esta inminencia es una diacronía, pues es evidente que no se da simultáneamente, si no que más bien acaece de manera sucesiva, con una inmediatez solo vislumbrada o presentida por quién espera. No obstante, lo que permite, al parecer, esta distinción, es el *ahora*. En este caso, el tiempo se vislumbra desde el *ahora*, que, siendo una suerte de reloj volitivo interior, se activa desde una exigencia de la alteridad.

Sin embargo, para la expresión referida en el ejemplo acerca de la ocasión de actuar, no hay una exigencia de verdad universal: el sujeto es quien decide, pues lo que se expresa es su conciencia temporal: “¿Cuándo paseas?” —“Ya” (222b11).

Conciencia que es investigada en la *Fenomenología de la conciencia del tiempo* inmanente, en la que Husserl (1986) refiere que “la forma fundamental de esa síntesis universal, que posibilita todas las demás síntesis de la conciencia, es la conciencia del tiempo inmanente, que todo lo abarca” (p. 89).

Como se puede apreciar, Husserl afirma que la forma fundamental es la conciencia del tiempo y, así, concuerda con el Aristóteles de la referida cita. Además, su indagación manifiesta, en el ejemplo del antes y el después, la subjetividad desde una inexorable temporalidad, sobre la cual toda síntesis de la conciencia es posible.

Por lo mismo, es necesario establecer la distinción entre tiempo subjetivo y tiempo objetivo, dado que Husserl (1959), con respecto a este particular, afirma que “la razón, por cierto, comprensible, de este fracaso residió en que se entremezclara el tiempo subjetivo y el objetivo” (p. 58). Esto constata que hubo una confusión conceptual hasta Brentano y, del mismo modo, los psicólogos no pudieron precisar el origen genuino de las representaciones del tiempo (Husserl, 1959, p. 58).

Esto bien podría desprenderse de lo que expone Aristóteles cuando analiza el tiempo, ya que pasa de analogías espaciales (movimiento, lugar) a tratar el tiempo como fenómeno que necesita del alma más que del movimiento para ser experimentado: “pero si nada que no sea el alma, o la inteligencia del alma, puede numerar por naturaleza, resulta imposible la existencia del tiempo sin la existencia del alma” (223a25). Más aun, el alma es casi identificada con el sujeto: “en cuanto a la primera dificultad, ¿existiría o no el tiempo si no existiese el alma? Porque si no pudiese haber alguien que numere tampoco podría haber algo que fuese numerado” (223a21-24). Aquí alguien es sinónimo de alma. Lo que apoya nuestra tesis de que hay que suponer un sujeto, un alguien que numere.

Por otro lado, y para complementar lo argumentado hasta aquí, en la *Ética eudemia*, Aristóteles habla de un tiempo humano (Berti, 2011), aunque no explícitamente, cuando sostiene: “por consiguiente, compartir incluso los placeres vulgares y vivirlos con un amigo es racionalmente agradable pues la percepción de sí mismo se presenta siempre al mismo tiempo” (1245a38). Aunque, en el texto griego, para hablar de ese mutuo intercambio con el amigo usa una locución adverbial (*άμα*), se refiere a la temporalidad vivenciada con otro, con otro yo (1245a30). Aristóteles nos habla de una temporalidad vivencial, intersubjetiva, en la que nos descubrimos a nosotros mismos en el tiempo compartido con *otro*, en una generosidad. Hay una temporalidad diacrónica a partir de la relación, de la respuesta al *otro*.

En este punto, la distinción husserliana del tiempo se usa para analizar estos pasajes aristotélicos, como se verá más adelante, y, de la misma manera, su relación con el tiempo en Levinas. De este modo, la proximidad conceptual entre Aristóteles y Levinas consiste en vincular esta indagación aristotélica del tiempo como

un fenómeno vivencial, tratadas líneas *ut supra*, a través de la doble consideración husserliana acerca de la temporalidad y, así, llegar a la noción de diacronía que Levinas propone del tiempo. La mayor holgura que se le brinda a la subjetividad, en los ejemplos elegidos, es muy fértil en posibilidades de interpretación fenomenológica.

### 3. Coordenadas de proximidad

A continuación, se analizarán unas citas tomadas de textos levinasianos para someterlos a un análisis relacional con las citas aristotélicas, que muestren que hay una afinidad en esa dimensión relacional del tiempo, no con el movimiento sino, sobre todo, con el alma.

El tiempo como relación con el otro, que se va a explicitar a continuación, tiene un estrecho vínculo con lo que se ha venido esbozando. En primer lugar, el acento que se le da al tiempo subjetivo aristotélico, según la lectura de Husserl, nos prefigura la idea levinasiana de diacronía, además de su consideración como forma fundamental de toda síntesis de la conciencia. Esta relación es considerada por Levinas (1998) como un movimiento a destiempo; es decir, una diacronía. Él pregunta lo siguiente:

¿Podemos buscar el sentido de la muerte a partir del tiempo? ¿No se muestra en la diacronía del tiempo entendido como relación con el otro? ¿Podemos entender el tiempo como relación con el Otro en lugar de ver en él la relación con el final? (p. 127).

Para Levinas, el tiempo viene de la inquietud del *mismo* por el *otro* y no considera nada tomado de lo discernible o, en resumidas cuentas, no se vincula por ninguna cualidad. La relación con aquel otro que nos obliga a salir del ensimismamiento es la que determina la temporalidad como tiempo sincrónico de nuestra respuesta a la alteridad. El *otro* es inapropiable, por definición, dado que es de lo que no se puede conceptuar nada, lo que no se expone ante la claridad del ser para lograr su apropiación y su comprensión. Este principio inaprensible del *otro* es el infinito. En palabras de Levinas (2008):

el tiempo [es] una relación, no con lo que ocurre, sino con lo que no puede ocurrir, no porque la espera sea en vano, sino porque lo esperado es demasiado grande para la espera y la extensión del tiempo es una relación que se sostiene más firmemente que ella. La esperanza convertida en espera y extensión temporal es ya una relación (en sentido no negativo) y la acogida de un excedente (p. 84).

En ese sentido, la coordinación conceptual nos la brinda Aristóteles cuando, sirviéndose de sus ejemplos en los que el tiempo se aprecia de modo vivencial, a

la vez que nos brinda un espacio a la consideración subjetiva del tiempo, como respuesta a necesidades expresivas (que son, en el fondo, respuestas a la alteridad, al llamado del otro). Levinas rehúsa el tratamiento formal del tiempo, pues lo considera anterior a toda forma, ya que está siempre supuesto. A ello remiten los ejemplos de Aristóteles:

Este es uno de los sentidos de “ahora”, pero en otro significa un tiempo que está próximo a aquel ahora. Decimos: “vendrá ahora”, porque vendrá hoy; “viene ahora”, porque ha venido hoy. Pero los hechos de la *Ilíada* no sucedieron “ahora”, ni el diluvio sucedió “ahora”; porque, aunque es continuo el tiempo desde el ahora hacia aquellos hechos, no están próximo (222a25).

Hay alguien que viene o ha venido, algo que ha ocurrido. En la determinación imprecisa que manifiestan tales ejemplos hay un espacio —por así decirlo— difuso, que impide tener idea de exactitud y definición de contornos. Tenemos el espacio de lo inapropiable e irreducible de la infinitud de nuestra subjetividad, aquella que, al no poder ser reducida a lo mismo, ni encogida en una taxonomía, rehúye a toda formalización.

El tiempo que está supuesto en los ejemplos de Aristóteles es una relación de expectación entre alguien que espera y otro que vendrá: “expectación” (ἐπίς). En este sentido, el tiempo no puede concebirse sin un sustrato relacional, sin un *otro*. A pesar de la absorción de lo *otro* en el *mismo*, a decir de Levinas, hay, en este sencillo ejemplo aristotélico, de manera tácita, la subjetividad como posibilitadora de otra consideración del tiempo inexorablemente experimentada y, además, como la inminencia o el abandono del *otro*.

Levinas considera el tiempo desde la alteridad. Así, Campos (2012) sostiene que es posible reflexionar acerca del tiempo, con independencia de la muerte y, desde de la alteridad; es decir, del encuentro con el *otro*. En ese sentido, la diacronía es una ruptura del ensimismamiento, de la mismidad, es una apertura al otro, una temporalidad relacional, como también lo es la que se ha constatado en los ejemplos de las citas pertinentes de Aristóteles, cuyo concepto del tiempo no tiene eficacia ni desempeño como número del movimiento. Por lo tanto, se puede postular que en la concepción de tiempo en Aristóteles hay una prefiguración de la diacronía levinasiana.

En dichos ejemplos, hay un agente o sujeto que es esperado o que ya no lo es, hay un *otro* que acudió y *otro* que vendrá. Podemos sostener que Aristóteles considera el tiempo desde la objetividad del movimiento a la prefiguración de la intersubjetividad como condición previa.

Por otro lado, en los ejemplos del uso dialógico que trae Aristóteles, se obtiene una percepción distinta del tiempo como solo una aproximación y, consecuentemente,

una apropiación ostensible de toda exactitud al modo espacial. Estamos en el plano del tiempo definido desde la diacrónica e inapropiable subjetividad, que, al mismo tiempo, se mantiene en la alteridad del *otro*, insumiso y renuente a cualquier exactitud funcional al régimen ontológico del *mismo*.

## Conclusión

Se ha realizado esta investigación desde una breve revisión del concepto *tiempo* como categoría de la *Física* aristotélica y sus correspondientes analogías espaciales o geométricas. También se ha establecido su valor como referente de numeración del movimiento, en la que el sujeto ingresa y participa determinando el antes y el después del movimiento numerado. De esta manera, se ha pasado al cuestionamiento de la realidad o existencia del tiempo en relación con el alma (sujeto), para acceder a la experiencia del fenómeno de la expectación de la llegada o partida del *otro*, en la que el tiempo ingresa a una dimensión subjetiva. Por otro lado, se ha tomado la experiencia de la amistad como una forma de temporalidad constituida a partir de la relación vivencial, en la que, además, radica una forma de conocimiento de sí.

En la temporalidad aristotélica podría vislumbrarse la diacronía de la fenomenología de Levinas, en la que el tiempo objetivo no tiene funcionalidad; esto es, un tiempo sin número, sin cuenta ni medida. Esto, a su vez, podría mostrar este aspecto subjetivo del tiempo en Aristóteles, desde una lectura levinasiana y, asimismo, como una temporalidad surgida de la relación con el otro, en un tiempo no simultáneo ni sincrónico. Habría, pues, una *diacronía aristotélica*.

La respuesta al *otro* se da siempre a destiempo, pues su demanda excede todo ofrecimiento. La apertura al *otro* es ir más allá del ser, en tanto que el *otro* es infinito. Ir más allá del ser implica el ejercicio de bondad o generosidad. En ese sentido, ser *otro* es tornarse bueno o mejor. El *otro* nos permite construir nuestra autoconciencia, como se desprende del ejemplo de la *Ética eudemia*, en el cual nos conocemos con el *otro*. Así, la relación con él se da en una *diacronía*; es decir, en ese desajuste que surge de los propios intereses para pasar al “des inter es” (ref), en cuyo ofrecimiento del propio ser al *otro* estriba esa exposición al infinito. No se ha pretendido encontrar un perfecto acuerdo entre los pensadores estudiados; más bien se ha considerado que, en Aristóteles, hay una evidente participación del *otro* para la configuración de una temporalidad que, al mismo tiempo, rehúsa todo apropiamiento por parte de la objetividad. La pregunta que surge es si, acaso, Levinas estudió las éticas aristotélicas, en las que se prefigura la importancia del *otro yo* como principio de una temporalidad compartida que fundamenta el conocimiento propio a partir del *otro*. Esto mismo será motivo de una próxima indagación.

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1995a). *Física*. Gredos.
- Aristóteles. (1995b). *Física*. Libros III.IV. Biblos.
- Aristóteles. (1998). *Ética nicomáquea. Ética eudemia*. Gredos
- Aristóteles. (2022). *Tratados breves de historia natural*. Alianza.
- Barnes, J. (1999). *Aristóteles*. Cátedra.
- Berti, E. (2011). *Ser y tiempo en Aristóteles*. Biblos.
- Calin, R. y Sebbah, F. (2011). *Le vocabulaire de Levinas*. Ellipses.
- Campos, V. (2012). Death, time and alterity: beyond ontology. Reflections on the philosophy of M. Heidegger and E. Levinas. *Alpha (Osorno)*, (35), 89-105. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012012000200006>
- Conesa, D. (2010). Urimpression husserliana y diacronía levinasiana: ¿continuidad o ruptura? *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 135, 435-454. <https://doi.org/10.3917/rphi.104.0435>
- Husserl, E. (1959). *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Nova
- Husserl, E. (1985). *Investigaciones lógicas*, 1. Alianza Editorial
- Husserl, E. (1986). *Meditaciones cartesianas*. Tecnos
- Levinas, E. (1993). *El tiempo y el otro*. Uniandes.
- Levinas, E. (1998). *Dios, la muerte y el tiempo*. Cátedra
- Levinas, E. (1987). *Totalidad e infinito*. Sígueme.
- Owen, G. E. L. (1979). *Aristotle on time*. Duckworth.
- Rujano, L. (2015). *Del concepto de tiempo en Aristóteles al concepto de tiempo en la Filosofía y la Física actual*. X International Ontology Congress.

## **Augusto Salazar Bondy: el capitalismo norteamericano como antítesis de los ideales republicanos en el siglo XIX<sup>1</sup>**

*Augusto Salazar Bondy: North-American capitalism as anti-thesis to the republican ideals of the Perú in the 19th century*

**Jorge Rolando Gonzáles Auccasi**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Jorge.gonzales17@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-3112-4052

### **Resumen**

La investigación que nos proponemos realizar tiene como objetivo contrastar lo que resultó siendo la República del Perú, ciento treinta años después de su independencia, con el establecimiento del capitalismo en el Perú del siglo xx, visto desde la perspectiva del filósofo peruano Augusto Salazar Bondy<sup>2</sup> en su libro *Entre Escila y Caribdis*. Según el análisis de Salazar Bondy, el capitalismo fue un sistema que solamente trajo dominación y dependencia económica a nuestro país, al acentuar más la separación entre los peruanos y perpetuar el sometimiento de nuestra nación a los dictados e intereses de Estados Unidos. Por este motivo, pensamos que este aspecto fue la antítesis a los ideales republicanos, ya que mantiene una directa contradicción a los postulados de los ideólogos de la independencia del Perú José Faustino Sánchez Carrión<sup>3</sup> y Manuel Lorenzo de Vidaurre<sup>4</sup>, cuando optaron por la república como sistema de gobierno en el siglo xix.

**Palabras clave:** ideólogos, independencia, oligarquía, dominación, humanismo

### **Abstract**

The objective of the investigation that we propose to carry out is to contrast what the Republic of Perú turned out to be, one hundred and thirty years after its independence, with the establishment of the capitalism in Perú in the 20th century, seen from the perspective of the peruvian philosopher Augusto Salazar Bondy in his book *Between Scylla and Charybdis*; according to his analysis, it was a system that only brought domination and economic dependence to our country, further accentuating the separation between peruvians and perpetuating the submission of our nation to the dictates and interest of the United States of America, an aspect for which we think was the antithesis to the republican ideals, since it was in direct contradiction to the postulates of the ideologues of the independence of Perú, José Faustino Sánchez Carrión and Manuel Lorenzo de Vidaurre, when they opted for the republic as a system of government in the 19th century.

**Keywords:** ideologues, independence, oligarchy, domination, humanism

**Fecha de envío:** 15/1/2023

**Fecha de aceptación:** 18/5/2023

## 1. Introducción

En 2021, la República del Perú cumplió doscientos años de independencia, por lo que recordamos con mucho agradecimiento a aquellos ideólogos de nuestra independencia que lucharon para que el Perú se libere de la opresión española. Entre ellos, especialmente, a José Faustino Sánchez Carrión y Manuel Lorenzo de Vidaurre, ideólogos en los cuales se basa esta investigación y de quienes resaltamos sus ideales para lograr un Perú independiente, y que, por consiguiente, se vean manifestados los ideales de libertad y bien común en una república como sistema de gobierno en el siglo xix. Para el análisis de la realidad peruana nos situamos en el siglo xx y lo hacemos desde la perspectiva del filósofo peruano Augusto Salazar Bondy, quien constató los efectos de tener al capitalismo norteamericano como sistema económico-social, del cual derivó la dominación del Perú, a través de la dependencia económica, por parte de los Estados Unidos. Esta situación, pensamos, fue a todas luces incompatible con los ideales republicanos de los ideólogos independentistas mencionados líneas más arriba.

Hemos dividido esta investigación en seis temas: la realidad peruana del siglo xx, vista desde la perspectiva del filósofo Augusto Salazar Bondy; los ideales republicanos de José Faustino Sánchez Carrión; los ideales republicanos de Manuel Lorenzo de Vidaurre; la oligarquía y su relación con el Partido Civil; el surgimiento del capitalismo norteamericano en el Perú; y, por último, los efectos del capitalismo norteamericano en nuestro país. Con esta investigación pretendemos evidenciar el punto de partida para convertirnos en una república, que comienza básicamente con las ideas independentistas. Por ese motivo, hemos escogido a dos de sus promotores, ya que pensamos que fueron los que manifestaron con más fuerza su determinación de independencia y posterior implantación de un sistema republicano de gobierno. Luego contrastaremos estas ideas con el Perú de ciento treinta años después, para constatar en lo que realmente se convirtió esta república tan deseada desde sus inicios.

### 1.1. Antecedentes y objetivos

Como antecedentes a esta temática de investigación tenemos el libro *La utopía republicana. Ideales en la formación de la cultura política peruana (1871-1919)* de la historiadora Carmen Mc Evoy<sup>5</sup>. La autora reflexiona en torno a los resultados políticos y económicos de los actores políticos de aquella etapa de nuestra historia, el primer presidente civil del Perú y la República Aristocrática (Mc Evoy, 1997). Añadimos un artículo científico sobre el pensamiento de José Faustino Sánchez Carrión, sus bases doctrinales y las experiencias políticas que tuvo en vida, realizado por el licenciado Javier Pérez Valdivia<sup>6</sup>, titulado “El republicanismo liberal de José Faustino Sánchez Carrión: entre la teoría y la práctica” (Pérez, 2011). Asimismo, incluimos otra investigación realizada en torno al pensamiento de Manuel Lorenzo de Vidaurre, hecha por el doctor Víctor Peralta Ruiz<sup>7</sup>, “Ilustración y lenguaje político en la crisis del mundo hispánico”, que versó acerca de la trayectoria en política y la influencia de la Ilustración italiana y francesa que tuvo el citado ideólogo (Peralta, 2007). Por último, añadimos un artículo científico del doctor Michele Porciello<sup>8</sup>, “Augusto Salazar Bondy y la dependencia económica de la cultura”, acerca de la relación entre la inautenticidad de la cultura peruana y la dependencia económica norteamericana. (Porciello, 2019).

La investigación que nos proponemos realizar es original e inédita, ya que versa sobre los ideales republicanos del siglo XIX de los ideólogos mencionados líneas más arriba en relación con la realidad peruana acontecida en el siglo XX, desde la perspectiva del filósofo Augusto Salazar Bondy. Por otra parte, nuestro objetivo es demostrar que el establecimiento del capitalismo norteamericano fue en la práctica la antítesis de los ideales republicanos de los precursores de la independencia del Perú, que fueron libertad y bien común, motivo por el cual esta nueva nación liberada ya del dominio español se convirtió en una república.

### 1.2. Métodos y materiales empleados

El método que aplicamos en esta investigación es el de análisis-síntesis, ya que nos basamos en las obras filosóficas e históricas de los mencionados intelectuales, con las cuales explicamos y relacionamos las causas y los efectos del proceso histórico nacional. Las fuentes empleadas para nuestra investigación se basan en colecciones documentales de los ideólogos mencionados en la bibliografía, que reúnen cartas, folletos, circulares y discursos, además de otros libros que plasman las reflexiones del filósofo del cual tomamos su perspectiva en lo concerniente a la realidad peruana en el siglo XX, al igual que de otros estudiosos de la realidad nacional que investigaron acerca del capitalismo en el Perú.

## 2. La realidad peruana del siglo XX en el pensamiento de Augusto Salazar Bondy

Nuestra historia recuerda a Augusto Salazar Bondy como uno de los más grandes intelectuales y filósofos del siglo XX de nuestro país, que luchó a través de sus escritos por un país más justo y equitativo para todos los peruanos. Pensamos que fue un luchador social, en el sentido de querer plasmar los ideales republicanos de libertad y bien común. Pero, después de ciento treinta años de la tan anhelada independencia y los ideales que prometía un gobierno republicano, escribió: “unos pocos concentran el poder y la propiedad, mientras que grandes masas de pobladores pauperizados son excluidas de los beneficios de la vida democrática y de la técnica moderna” (Salazar Bondy, 1985, p. 74). ¿Por qué resultó de esa manera nuestra tan anhelada república, que promovía el bien común para todos los ciudadanos y la libertad en el sentido de soberanía para nuestra nación? La respuesta podría ser la desunión que primó desde los orígenes de nuestra independencia, y así consecutivamente a través del tiempo, hasta llegados a la mitad del siglo XX, ya que, en la mayor parte de nuestra historia republicana, algunos compatriotas, en especial de la clase política, solamente buscaron satisfacer sus propios intereses.

Esa realidad social nos describió a los peruanos como un conjunto de personas que no estuvimos a la altura de vivir en un gobierno republicano, en especial la clase política, es decir, como verdaderos patriotas; ya que aquella “cosa pública”, etimología de la palabra *república*, se convirtió con el pasar del tiempo en “lo mío”, en vez de convertirse en “lo nuestro”.

La situación como país no distaba mucho de nuestra realidad social. Si como sociedad estábamos separados en dos grupos (los pocos que tienen mucho, la oligarquía, y los muchos que tienen poco, el pueblo), como país habíamos vuelto a un nuevo tipo de dominación, esta vez económica, por parte de Estados Unidos. Y así como antaño, Salazar Bondy propugnaba una nueva liberación de nuestra ya emancipada república, que, lejos de fortalecerse en el tiempo, fue menguando en los resultados que se esperaban de los nobles ideales de los ideólogos de la república, José Faustino Sánchez Carrión y Manuel Lorenzo de Vidaurre. Así, Salazar Bondy afirmó: “si queremos ser veraces con nosotros mismos, nos es preciso reconocernos como dependientes y dominados, poner al descubierto el sistema de nuestra dependencia y nuestra dominación y proceder sobre la base de esta premisa real” (Salazar Bondy, 1985, p. 33).

A medida que nuestra república transcurría en el tiempo, surgieron dos problemáticas relevantes: 1) la acumulación y consolidación de riqueza excesiva por parte de la oligarquía en la segunda mitad del siglo XIX, y 2) la dominación y dependencia económica de nuestro país por parte de Estados Unidos en la segunda

mitad del siglo xx. Pero ¿cuál fue el origen de todo este desenlace de desigualdad social y de dominación financiera en nuestra tan anhelada República del Perú? Para resolver aquellas preguntas, tenemos que retroceder en el tiempo e investigar los ideales de los ilustres ideólogos de la independencia, y verificar cómo se fue desarrollando la República del Perú a través de los siglos. Finalmente, debemos comprobar cómo el capitalismo norteamericano resultó ser la antítesis de los ideales republicanos, razón principal por la cual nos convertimos en una república como sistema de gobierno.

### **3. Los ideales republicanos de José Faustino Sánchez Carrión**

Este prócer de la independencia fue uno de los más entusiastas en lo que se refiere a liberarnos de la dominación española, en aquel ya lejano Virreinato del Perú. Para lograr este objetivo redactó sus ideas en cartas, panfletos y circulares, tratando de despertar la conciencia de los compatriotas y luchar contra la opresión extranjera que se había instaurado por casi trescientos años. Su anhelo fue liberarnos de una vez por todas de aquella larga esclavitud, que además había menguado la población indígena de su tiempo. Y para eso, irónicamente, puso como ejemplo a la nueva nación llamada Estados Unidos; mencionó que en el norte del continente habían roto las cadenas de la opresión de la monarquía inglesa, y que si ellos pudieron hacerlo, nosotros también podíamos seguir su ejemplo y liberarnos de la otra monarquía, la española. Claro que no sabía que, un siglo y medio después, sería esta nueva nación del norte la que nos dominaría, pero de una manera nueva y sutil, lo que Salazar Bondy llamó la dominación a través de la dependencia económica.

Sánchez Carrión manifestó sus anhelos de independencia en estas líneas:

El Perú da doscientos por uno; y si allá en el norte, todavía viven quienes quebraron con sus manos el tridente del Albión, y están percibiendo con sus ojos el éxito de su independencia ¿por qué no nos ha de tocar igual ventura? Por lo común se dice, “de esto gozarán nuestros nietos” [...]: de aquí a ciento o doscientos años, se levantará la hermosa perspectiva que nos pintan (Sánchez Carrión, 1974, p. 376).

El anhelo de este noble ideólogo de la independencia fue que el sacrificio de su tiempo debía servir para brindar una mejor calidad de vida a los futuros peruanos, en su nueva condición de país independiente, y, lo más importante, la república como sistema de gobierno prometía el bien común para todos los peruanos y la libertad entendida como soberanía nacional. Por esa razón, Sánchez Carrión pensaba que la república era el único camino que le tocaba

seguir al Perú independiente, ya que los intereses que este sistema de gobierno llevaba implícitos en su esencia eran congruentes con la soberanía que los peruanos queríamos vivir como nación y gozar de los derechos constitucionales que protegían la integridad personal de los ciudadanos.

Ningún gobierno es de cierto más congruente con los intereses públicos que el que hemos adoptado. Con él se concilia la soberanía natural de cada socio; se aseguran eficazmente los derechos imprescriptibles; se consolidan los que inmediatamente nacen de la reunión civil, y manteniéndose en continuo ejercicio el poder nacional respecto de sus primeros elementos. Más claro, el sistema republicano, tal como existe en nuestras instituciones, es el único aplicable al régimen social, el único capaz de reducir a práctica las sacrosantas cláusulas, con que los hombres estipularon sujetarse a la voluntad general, y el único que frustra los ardides del despotismo, y pone en desconcierto los siniestros principios de una política rastrera (Sánchez Carrión, 1974, p. 391).

La Constitución Política del Perú de 1823 fue redactada principalmente por José Faustino Sánchez Carrión y tuvo los ideales de los más conspicuos republicanos liberales de la época. Esta Constitución tuvo como base los principios de la libertad individual y el liberalismo. Desde entonces, la nación peruana se declaraba libre y soberana ante el escenario mundial, sin ningún tipo de injerencia extranjera ni dominación. El Estado peruano no sería patrimonio personal de nadie ni de ningún grupo organizado de personas. Lo que en esencia nos quiso decir Sánchez Carrión era que este nuevo país llamado República del Perú sería la “cosa pública”. Nadie tendría ningún tipo de preferencia y las leyes que se creaban tenían el espíritu de brindar el mayor bien común a los ciudadanos que vivieran en la sombra protectora de la república. Nuestro país y su gente, desde ese momento en adelante, no podrían ser sometidos por ningún país extranjero, ya que la soberanía descansaba en la nación.

La redacción de la Constitución de 1823 se debe principalmente a Faustino Sánchez Carrión. Elaborada y aprobada por el Primer Congreso Constituyente, presidido por Francisco de Luna Pizarro (convocado por el libertador José de San Martín antes de su partida a Argentina), fue promulgada el 12 de noviembre de 1823 por el entonces presidente de la República, José Bernardo Torre Tagle. Inspirada en los clásicos principios teóricos de la libertad individual y del liberalismo, la Constitución de 1823 declaraba que todas las provincias del Perú, reunidas en un solo cuerpo, formaban la nación peruana, que ella era independiente de la

monarquía española y de toda dominación extranjera, que no podía ser patrimonio de ninguna persona ni de ninguna familia, y que la soberanía residía esencialmente en la nación (art. 1, 2, 3) (Chanamé, 2021, p. 155).

#### **4. Los ideales republicanos de Manuel Lorenzo Vidaurre**

Una de las razones principales para analizar los ideales de este ideólogo de la independencia es porque en un principio fue súbdito de la Corona española, ya que sirvió como oidor en las reales audiencias de la época virreinal, lo que hoy conoceríamos como un juez que despacha en un juzgado. La pregunta que nos hacemos es: ¿por qué cambió de bando y se puso del lado de la emancipación del Perú, sabiendo que esto significaría una separación definitiva con la metrópoli europea? Suponemos que, íntimamente, Vidaurre era consciente de que el Virreinato del Perú solamente aseguraba la dominación y la explotación del hombre por el hombre, ya que fue testigo de los abusos cometidos contra los indígenas. Por ese motivo, siendo peruano de nacimiento, decidió liberar a su patria de la dominación extranjera. Después de meditar mucho en torno a las ideas liberales de los ilustrados europeos, y luego de viajar por países europeos y, finalmente, a Estados Unidos, comprendió que en estos países se practicaba la república como sistema de gobierno y les iba bastante bien como nación, y, lo más importante, gozaban de libertad.

Aquello era lo que Vidaurre quería para el Perú, es decir, que se convierta en una nación independiente y que los ciudadanos gozaran de los frutos de la dicha que solamente la república como sistema de gobierno podía dar. Así lo manifestó haciendo una cita de Paine<sup>9</sup>:

Amados míos, los preceptos primordiales de una República son los dos primeros artículos, que refiere Paine: Primero: todos los hombres nacen libres, deben continuar siéndolo, y son iguales en sus derechos. Toda distinción civil debe fundarse en la utilidad pública. Segundo: el fin de toda asociación, es mantener los naturales imprescriptibles del hombre. Estos son, la libertad, la propiedad, la seguridad y la resistencia a los opresores (Vidaurre, 1971, p. 372).

Por otra parte, Vidaurre también era consciente de las inclinaciones del espíritu humano por dominar a los otros hombres, como algo proveniente de la ley natural, es decir, de la ley del más fuerte. Por esa razón, pensamos que para Vidaurre las autoridades de gobierno tendrían que ser personas virtuosas, pues no buscan dominar ni sojuzgar a sus semejantes, sino llevarlas el máximo bien posible. Esto lo podría hacer mejor desde el puesto de poder: “Una República es

un país de virtud, en un país de virtud lo que se ha de evitar con el mayor conato y cuidado es el odio y la discordia” (Vidaurre, 1971, p. 380). En síntesis, lo que Vidaurre anhelaba era la independencia del Virreinato del Perú para convertirse en una nueva nación ante el escenario mundial, esta vez de la mano de la república como sistema de gobierno; es decir, que la cosa pública beneficiara a todos los ciudadanos, gracias a la libertad entendida como soberanía nacional y los frutos del progreso que surgiría por el propio autogobierno.

Vidaurre quería ante todo libertad, progreso y felicidad para los peruanos; por lo que era enemigo del absolutismo y de la tiranía, defendiendo el derecho de los peruanos a rebelarse contra un régimen con estas características. Pensaba, en suma, que era legítimo que las naciones peleen por defender su libertad cuando esta se encontraba amenazada, y en esa línea apuntó que “las armas deben decidir de la felicidad de aquellas naciones” (Rey de Castro, 2009, p. 164).

## 5. La oligarquía y el Partido Civil

Si bien nuestra independencia fue declarada en 1821 por el general don José de San Martín, eso fue en teoría, porque en la práctica el Ejército español continuaba en el Perú. Se había trasladado a la sierra de nuestro país, donde buscó reunir fuerzas para volver a tomar el control del Perú. Pero fue realmente en 1823, después de librarse la batalla de Ayacucho en las pampas de Quinua, que el Ejército peruano venció definitivamente al realista y este finalmente capituló. De ahí en adelante, la mayoría de las veces, tuvimos gobernantes militares en el poder en nuestra ya República del Perú. En el seno de estos gobiernos militares hubo disputas, enfrentamientos, ataques entre ellos por permanecer en el poder o para lograr hacerse del poder, así durante casi cincuenta años. De ahí se evidencia que en sus primeros cincuenta años nuestra república fue gobernada por intereses particulares, con una visión propia de gobierno que se quería imponer.

Por otra parte, fue recién en 1871 que se fundó el primer partido político en el Perú, llamado inicialmente como Sociedad Independencia Electoral, y más adelante como Partido Civil. “El Partido Civil fue fundado el 24 de abril de 1871 como ‘Sociedad Independencia Electoral’” (Mücke, 2010, p. 109). Pensamos que es aquí cuando realmente el espíritu de un gobierno republicano se hizo sentir. ¿En qué sentido? En el sentido de que fue realmente el pueblo quien eligió a uno que salió de su seno, un civil como nosotros, claro, con la idea de que el que estuviese en el gobierno tome otro rumbo, distinto al que antaño se había vivido con los gobiernos militares. Pero ¿quién sería el candidato que tentaría la Presidencia de la República? “El objetivo de este club era apoyar a Manuel Pardo en las

elecciones presidenciales venideras y su fundación sirvió, al mismo tiempo, para anunciar su candidatura” (Mücke, 2010, p. 109).

En aquel tiempo, la población pensaría que, con un nuevo tipo de gobernante, un civil como nosotros, la situación política y social cambiaría para bien, y ya no se volverían a repetir esas luchas por el poder entre los militares. Todo se realizaría según lo pensado por nuestros ideólogos de la independencia, el “bien común”. Pero nos preguntamos: ¿tendrían algún tipo de experiencia los integrantes de este partido político para gobernar o administrar nuestra república? “Los hombres que fundaron el Partido Civil en 1871 tenían una rica experiencia en el mundo asociativo que supieron utilizar para sus fines electorales y políticos en general” (Mücke, 2010, p. 307). Por otra parte, ¿quiénes integraban el Partido Civil?

Sus dos terceras partes eran conformadas por miembros de la burguesía, a saber, comerciantes, banqueros, hacendados y personas con estudios universitarios. En este grupo se encuentran un gran número de dueños de haciendas importantes. La mayoría de ellos tenían sus tierras en la costa y las usaban para el cultivo de algodón y/o azúcar. [...] Pardo mismo, como ya se indicó, adquirió una gran hacienda azucarera en el norte en 1872 (Mücke, 2010, p. 118).

Desde otra perspectiva, se podría decir que el “Partido Civil, más que un partido político en el concepto masivo y moderno del término, era un bloque de clase, como unidad y correlación de fuerzas del grupo social que dominó al Estado” (Silva, 1982, p. 93). ¿Cómo así? “Entre 1872-1876 Manuel Pardo como presidente de la República transformó sus contactos de la campaña en estructuras administrativas públicas poniendo a cientos de sus seguidores en puestos públicos” (Mücke, 2010, p. 304). Además, “Por lo general sus jerarquías repetían de modo bastante fiel las jerarquías sociales. Cuando había gente de clase alta en una asociación socialmente mixta, esta gente ocupaba puestos de dirección y los otros miembros tenían que obedecer” (Mücke, 2010, p. 307). ¿Y cómo adquirieron sus riquezas la mayoría de los miembros del Partido Civil?

A mediados del siglo XIX surgió en Lima una clase social, debido, sobre todo, a la exportación del guano. Esta clase social se puede denominar “burguesía” porque generó su riqueza a través de negocios en mercados nacionales e internacionales. [...]. La burguesía limeña no era clase media, sino clase alta. Además, no existió una burguesía de importancia fuera de Lima. [...] El poder económico de la burguesía radicaba en su control del mercado financiero y de las exportaciones (guano, azúcar, salitre, etc.) (Mücke, 2010, p. 302).

Bueno, pensamos que no tiene nada de malo en que gente adinerada u oligarcas tomen el control del gobierno, siempre y cuando se esfuercen por realizar los ideales republicanos que los ideólogos de la independencia del Perú propugnaban en el siglo XIX; pero, en la práctica, no fue así, sino que su interés fue solamente tomar el poder político para beneficiarse lo máximo posible. “Este dominio excluyó de la vida política a las grandes mayorías y el país fue controlado por un grupo bastante reducido, compuesto por un conjunto de familias cuyo poder estaba sustentado en la propiedad de la tierra” (Silva, 1982, p. 87).

Por eso, esta burguesía desde su surgimiento a mediados del siglo XIX estaba muy interesada en influir sino controlar la política del Estado peruano. Lo hizo a través de diversos mecanismos hasta que finalmente decidió, a comienzos de los años 1870, poner a uno de los suyos en la silla presidencial. La importancia de la política en el quehacer económico se combinaba con la importancia del mundo privado y familiar. La burguesía limeña era numéricamente pequeña y por eso era posible ejercer el control sobre muchos mecanismos económicos a través de lazos financieros o amicales (Mücke, 2010, p. 302).

“Como ya vimos, los presidentes que se sucedieron desde 1885 hasta 1930 fueron civiles, con un paréntesis en 1912, cuando Benavides depuso a Billinghurst” (Silva, 1982, p. 136). Como nos podemos dar cuenta, desde que asumió el poder político el Partido Civil con Manuel Pardo y Lavalle en 1872 hasta las primeras décadas del próximo siglo XX, el dominio que ejerció la oligarquía a través del Partido Civil en la república fue total, pero no plasmó los ideales republicanos, sino fue todo lo contrario, ya que dejó una huella indeleble en la conciencia de la sociedad referida a que la república como la pensaron los ideólogos de la independencia estaba muy lejos de ser realidad.

## **6. El surgimiento del capitalismo norteamericano en el Perú**

Como hemos expuesto líneas más arriba, acerca de la manera en que gobernó la oligarquía la República del Perú durante casi cincuenta años, podemos decir que fue una etapa en la cual un pequeño grupo de familias aristócratas se beneficiaron de su prolongada estadía en el poder político, aspecto que acrecentó el descontento de la mayor parte de la población hacia este grupo social. Es así que, en 1919, cuando el presidente en ejercicio, José Pardo<sup>10</sup>, convocó a nuevas elecciones para elegir un nuevo gobernante, la mayoría de la ciudadanía dio su voto por un cambio y apoyó a un excivilista llamado Augusto B. Leguía<sup>11</sup>. Este presidente pondría fin al poder político que antaño ostentaba el Partido Civil o la oligarquía peruana. A esta nueva etapa en la historia de nuestro país se la conocería como el Oncenio de Leguía.

En medio del descontento popular José Pardo convoca a elecciones presidenciales. En la contienda electoral se enfrentarán las candidaturas de Ántero Aspíllaga [...] por el Partido Civil, y Augusto B. Leguía, expresidente, ahora excivilista, apoyado por los sectores populares, las clases medias y el Partido Constitucional de Cáceres. [...] De esta forma, capitalizando el descontento social no solo contra Pardo sino contra la oligarquía y la República Aristocrática, Leguía resultó triunfador en las elecciones de 1919. [...]. Una vez en el poder Augusto B. Leguía, quien había pertenecido al Partido Civil, lo marginó —y también a la oligarquía— del poder político, estableciendo un gobierno de corte personalista, que provocaría el fin de los partidos de la oligarquía (Huiza, Palacios y Valdizán, 2006, p. 198).

Pero, una vez en el poder, ¿cómo hizo Augusto B. Leguía para conducir hacia un nuevo rumbo nuestra república sin la intromisión de la oligarquía peruana? Recordemos que los oligarcas eran, por así decirlo, los amos de los grandes negocios en el Perú. ¿Con quién podría llevar adelante esa misión que el pueblo le había encomendado para gobernar y dirigir el rumbo del país? Es aquí donde el capitalismo norteamericano entra en escena e hizo sentir su presencia: “La política de ‘la Patria Nueva’, como denominaron los leguístas al régimen, significó la más grande e irresponsable entrega de las riquezas, servicios y rentas del país a los capitalistas norteamericanos” (Silva, 1982, p. 113). Por otra parte:

Leguía había logrado el desplazamiento de la oligarquía civilista formando su clientela política con numerosas personas hasta entonces segregadas del poder, y para mantenerlas satisfechas aumentó los puestos, concesiones y beneficios a cargo naturalmente del tesoro público; decidió además elevar los niveles de empleo e ingreso urbano (Silva, 1982, p. 113).

Nos damos cuenta de que una de las soluciones que se presentó en ese momento al expresidente Leguía fue el de las inversiones extranjeras en nuestro país. Porque ¿de qué otro modo podría haber hecho para llevar las riendas del gobierno a buen puerto? Pensamos que, al estar prácticamente solo en el poder, y no contar con el respaldo de los empresarios nacionales (“la oligarquía”), que eran los que movían el motor económico del país, el camino más sensato por ese momento fue invitar a empresarios extranjeros a invertir en nuestro país, para aportar y dinamizar nuestra economía con sus inversiones. Leguía consolidó así su rechazo a los oligarcas nacionales, que en la práctica habían actuado como antirrepublicanos, por hacer todo lo contrario a lo que José Faustino Sánchez Carrión tenía como ideal para esta república, sin importar el precio.

La penetración imperialista yanqui era muy acentuada y el leguismo había desplazado del poder político a las tradicionales familias civilistas, ligadas a la tierra y a los negocios del guano y del salitre, creando un nuevo grupo de ricos vinculados a las obras públicas, a los contratos, a las concesiones y las finanzas estatales. En la tercera década de este siglo, el sector más influyente debió estar constituido por los representantes de las empresas yanquis apoyados por los favoritos de Leguía, que servían de intermediarios. La larga permanencia de Leguía en el poder se explica, en parte, por el apoyo brindado por el imperialismo yanqui a cambio de favorecer su penetración y el desplazamiento de los ingleses (Malpica, 1989, p. 29).

Por otra parte, en aquellos tiempos los ingresos fiscales que percibía el Estado no eran suficientes para el mantenimiento del andamiaje público, y fue entonces que los banqueros norteamericanos hicieron préstamos financieros al Perú. De esa manera, podríamos decir que ayudaron al gobierno de Leguía para que permanezca sin ningún tipo de obstáculos y siguiera gobernando con tranquilidad. “Como los ingresos fiscales no eran suficientes, la prodigalidad con la que aseguraba la tranquilidad y estabilidad políticas fue sufragada en gran parte con una serie de empréstitos que se colocó entre los banqueros norteamericanos” (Silva, 1982, p. 113). Además, le daba solución al problema que tenían los norteamericanos en relación con la acumulación excesiva de dinero en su país. “Los requerimientos de Leguía coincidieron con el interés de la banca y de los capitalistas norteamericanos por colocar sus capitales en el extranjero para así resolver los problemas que se les presentaban por la acumulación interna” (Silva, 1982, p. 113).

## **7. El capitalismo norteamericano en el pensamiento de Augusto Salazar Bondy**

Después de la mitad del siglo XX, y ya habiendo vivido en una república como sistema de gobierno, comenzando desde la etapa de gobiernos militares, seguida de la etapa de gobiernos oligarcas y, por último, del capitalismo norteamericano, Augusto Salazar Bondy reflexionó en torno a lo que significó esta última etapa:

En efecto, económicamente el capitalismo ha podido producir la prosperidad de ciertos grupos nacionales, pero en ellos ha dejado prevalecer el principio del privilegio y la desigualdad en la distribución, y fuera de ellos ha fracasado como instrumento de bienestar nacional (Salazar Bondy, 1985, p. 90).

Además, escribió:

El capitalismo es algo más que una teoría o un sistema económico: es una praxis total, es decir, una ordenación del comportamiento del hombre que afecta al conjunto de su vida y moldea por entero su mundo. [...] El capitalismo ha hecho de la existencia y del mundo del hombre una entidad interpretable en términos económicos, transida de problemática económica y sujeta a las determinaciones del orden económico (Salazar Bondy, 1985, pp. 110-111).

Pero ¿en qué se basó este dominio que el capitalismo ejerció sobre nuestra república? Augusto Salazar Bondy escribió que se basó en la dependencia económica y que la base fundamental de este dominio estuvo en los medios de producción y el trabajo asalariado, para luego ir consolidando sus inversiones en sectores clave de nuestra economía, como la minería y la agroindustria. “La misma orientación hacia el comercio de exportación caracteriza la producción minera, que cubre el 43 % de las exportaciones peruanas. [...]: se contrae a la producción de materias primas y está dominada por unas pocas compañías norteamericanas” (Salazar Bondy, 1982, p. 15). Otro punto a resaltar fue el de la alienación ideológica, es decir, el trabajo de cambiar la mentalidad de los compatriotas e introducirlos al mundo capitalista, cambiando sus valores e idiosincrasia; pero, como anteriormente narramos, ya la sociedad peruana estaba dividida, así que lo único que se logró fue acentuar aún más la separatividad de las clases sociales.

Pero la eficacia del capitalismo tenía una base y una consecuencia social mayor ligada a esa base. Su base era la apropiación privada de los medios de producción y el trabajo asalariado, o sea, la apropiación privada del trabajo ajeno. Su consecuencia social ha sido la alienación del trabajador y la despersonalización de la vida. En efecto, el capitalismo ha podido hacer del universo entero una máquina y de los procesos del hombre cantidades mensurables y homogéneas, sometidas al patrón uniforme de la mercancía-dinero, y ha podido incrementar así enormemente la eficacia y la fuerza de la acción humana, porque desde el principio no tuvo escrúpulo alguno en tratar a los hombres que producían como si fueran máquinas y en aplicarles el rasero impersonal de la mercancía (Salazar Bondy, 1985, pp. 111-112).

Por otra parte, en lo referente a la política exterior de Estados Unidos:

A partir de la década del 50 cambian de política exterior; presionando a los gobiernos latinoamericanos para que otorguen facilidades a sus inversionistas, para lo cual contaron con la ignorancia

y/o la venalidad de nuestros gobernantes. Productos de estas presiones son la Ley de Petróleo, el Código de Minería y la Promoción Industrial. Conseguidos los instrumentos que ayudarían la penetración del capitalismo yanqui se inicia la era de la expansión de las inversiones directas, con claro predominio norteamericano (Malpica, 1967, p. 66).

Pensamos que este sistema económico-social estuvo en el fondo conforme a la naturaleza humana, muy arraigada desde los inicios de la humanidad, cuando el hombre estaba en las etapas iniciales de su evolución, en donde todo lo que encontraba agradable se lo apropiaba o luchaba con los otros hombres por poseerlo. Haciendo un símil, sostenemos que, por esa razón, no fue nada difícil cambiar de mentalidad a la sociedad peruana de ese entonces, ya que en el fondo correspondía a la índole psicológica de sus aspiraciones internas, que consistían en enriquecerse y dominar, y todo en miras a su propio bienestar, sin tener en cuenta la base de un gobierno republicano, que se resumía en el bien común y la soberanía nacional. Así, el capitalismo norteamericano encontró un lugar fértil para realizar sus aspiraciones de dominación.

Cada individuo se convierte en una entidad aparte, absorbida por la satisfacción y acumuladora, insaciable e infecunda de poder. El móvil central de la vida es entonces el lucro y la apropiación para el lucro, la dominación y la acumulación de poder que aniquila todo fin constructivo. Como resultado de la degeneración del sentido humano de la praxis se producen dos hechos fundamentales que comprometen el sentido de la historia: en primer lugar, la ruptura de la comunidad humana que anula la posibilidad abierta del perfeccionamiento recíproco de los hombres, poniendo en su lugar una agresión permanente de los individuos y los grupos, es decir, haciendo de la existencia social un eterno campo de batalla (Salazar Bondy, 1985, p. 103).

Para resolver esta problemática nacional de la dominación extranjera por parte de Estados Unidos, Augusto Salazar Bondy planteó como solución la desvinculación total de nuestra república con el capitalismo norteamericano.

Esta liberación significa, en nuestro caso, cancelar el sistema económico social capitalista que es el vehículo a través del cual, hasta hoy, se ha ejercido la dominación extranjera y que contribuye a afirmarla sin haber podido sacar a nuestro pueblo de la miseria y la depresión (Salazar Bondy, 1985, p. 38).

Finalmente, para realizar aquellos nobles ideales de José Faustino Sánchez Carrión y Manuel Lorenzo de Vidaurre de bien común y libertad, que fueron el motivo principal para que el Perú se convirtiera en una república como sistema de gobierno, Augusto Salazar Bondy dio como una solución la aplicación del humanismo en nuestra sociedad, entendido como una filosofía de educación en valores para todos. Es decir, se tendría que haber apostado por el factor humano, en vez de intrínsecamente por un sistema de gobierno, ya que, al fin y al cabo, es el hombre quien administrará y gobernará la república. Por otra parte, pensamos que Augusto Salazar Bondy diría que mientras el capitalismo siga en el Perú como sistema económico-social, estaremos cada vez más lejos de cumplir aquellos nobles ideales del bien común y de libertad.

El humanismo es así la fuente de inspiración de una conducta capaz de hacer prevalecer en la vida individual y en la sociedad, con su auténtico y pleno significado, los principios de la libertad, la igualdad, la solidaridad y la justicia, sin los cuales la dignidad humana es menoscabada y la historia pierde su sentido ascendente y creador (Salazar Bondy, 1985, pp. 98-99).

## 8. Resultados y discusión

El resultado de esta investigación nos evidencia que uno de los factores principales para que el capitalismo norteamericano se establezca en el Perú, y luego nos domine a través de la dependencia económica y contradiga en la práctica los ideales republicanos de los ideólogos de la independencia del Perú, fue la separatividad que existió entre la clase política y el pueblo durante casi un siglo. Se comenzó en la primera etapa de nuestra independencia, caracterizada por gobiernos militaristas, y se continuó en la segunda etapa, caracterizada por gobiernos oligárquicos. Podemos concluir entonces que desde el inicio de nuestra independencia, y tras la posterior implantación de la república como sistema de gobierno, no hubo una coherencia con los fundamentos o ideales republicanos, sino que se gobernó en miras a intereses particulares, lo cual dejó el escenario perfecto en el siglo xx para que el capitalismo norteamericano se asiente y logre, una vez más, como lo dijo Augusto Salazar Bondy, la dominación de la República del Perú a través de la dependencia económica.

Por otra parte, nosotros estamos de acuerdo con el sistema de gobierno que defendieron José Faustino Sánchez Carrión y Manuel Lorenzo de Vidaurre, que fue la república, ya que, en aquella época, no quedaba otra alternativa más que ser una monarquía constitucional, y nuevamente ser súbditos de otro reino extranjero, venido de Europa, como lo quería el general don José de San Martín. El meollo del asunto estuvo en que la clase dirigente no tuvo una conciencia de unidad nacional,

solamente pensó en sus propios intereses, y con el transcurrir del tiempo allanó el camino para el establecimiento del capitalismo en el Perú. Su presencia fue también a causa de que ya no se podía contar con los industriales peruanos, es decir, la oligarquía, ya que el presidente Leguía necesitaba tomar otro rumbo para darle un impulso a la economía nacional. Es ahí cuando oportunamente el capitalismo hizo su ingreso. El resultado de aquella decisión se convirtió con el tiempo en una dependencia económica, transformada luego en injerencia política, lo que en esencia fue una dominación. Para lograr los ideales republicanos, estamos de acuerdo con Salazar Bondy cuando afirmó que la educación en valores es el camino para lograr la libertad, la justicia y la solidaridad, aspectos que, según pensamos, están en directa relación con los ideales republicanos de los ideólogos mencionados en esta investigación. Solo así es como finalmente lograremos los frutos de vivir en una república, tal como lo anhelaron Sánchez Carrión y Vidaurre.

## 9. Conclusión

Como hemos demostrado a través de este trabajo de investigación, los ideales republicanos que nuestros ideólogos de la independencia quisieron para esta nueva nación pueden definirse en el bien común para todos los ciudadanos y la libertad como soberana nacional. Aunque en el siglo XX el sistema económico-social capitalista ingresó a nuestro país con la intención de aportar al bienestar económico de nuestra nación, haciendo inversiones en el sector minero y la agroindustria, en el largo plazo, en palabras de Augusto Salazar Bondy, solamente trajo dominación a través de la dependencia económica por parte de Estados Unidos, aspecto que significó para nuestro país sometimiento a sus intereses y obediencia a sus dictados. El resultado fue todo lo contrario a la libertad, entendida como soberanía, que era precisamente lo que se buscaba con la instauración de un gobierno republicano en el siglo XIX. Estas condiciones dadas en nuestro país, durante estos ciento treinta años desde nuestra independencia, hicieron que las promesas republicanas de libertad y bien común se convirtieran finalmente en una utopía.

## Notas

- 1 Esta investigación forma parte del capítulo II de la tesis intitulada *De la promesa a la utopía. Acerca de la crítica de Augusto Salazar Bondy al proyecto republicano peruano del siglo XIX* de la maestría en Historia de la Filosofía de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 Filósofo y educador peruano, estudioso de la realidad peruana y crítico del sistema capitalista en el Perú. Obtuvo su doctorado en Filosofía con la tesis *Ensayo sobre la distinción entre el ser irreal y el ser real*, en agosto de 1953, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lexus, 2001, p. 355).

- 3 Ideólogo de la independencia del Perú. Nació en Huamachuco el 19 de febrero de 1787. Abogado de profesión y escritor, colaboró en periódicos como *El Correo Mercantil*, *La Abeja Republicana* y *El Tribuno de la República Peruana* (Lexus, 2001, pp. 362-363).
- 4 Ideólogo de la independencia del Perú. Nació en Lima el 19 de mayo de 1773. Fue abogado de profesión; en 1802 obtuvo su doctorado en Derecho Civil y Canónico. En 1811 fue nombrado oidor en la Audiencia del Cusco, cargo que desempeñó hasta 1815 (Lexus, 2001, pp. 427-428).
- 5 En 1983, obtuvo el grado de bachiller en Educación; en 1989, obtuvo el grado de magíster en Historia en la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Además, realizó otra maestría en Historia Latinoamericana y el doctorado en la misma especialidad en la Universidad de California en San Diego. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Carmen\\_Mc\\_Evoy](https://es.wikipedia.org/wiki/Carmen_Mc_Evoy)
- 6 Licenciado en Historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Escritor de diversos artículos científicos en revistas especializadas, asesor de tesis para la obtención del grado de licenciatura en la Universidad Nacional Federico Villarreal y en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fuente: [https://ctivitaie.concytec.gob.pe/appDirectorioCTI/VerDatosInvestigador.do?id\\_investigador=77523](https://ctivitaie.concytec.gob.pe/appDirectorioCTI/VerDatosInvestigador.do?id_investigador=77523)
- 7 Víctor Peralta Ruiz es historiador, científico titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Madrid y director de *Revista de Indias*. Entre sus temas de investigación destacan las redes intelectuales y la ilustración en el mundo hispánico; la cultura política en la independencia y posindependencia del Perú; y el conflicto entre los Poderes Ejecutivo y Legislativo en el Perú del siglo XIX. Es autor de numerosas monografías; la más reciente fue editada con Ivana Frasquet, *La revolución política. Entre autonomías e independencia en Hispanoamérica*. Fuente: [https://tramacritica.pe/author/victor\\_peralta/](https://tramacritica.pe/author/victor_peralta/)
- 8 En 1991 se licenció en Letras y Filosofía en la Universidad de Nápoles “Federico II” y obtuvo el máximo puntaje, *cum laude*. En 2005 realizó su doctorado en Culturas e Instituciones de los países de las Lenguas Ibéricas en la Edad Moderna y Contemporánea. Es profesor asociado e investigador de la Universidad de Génova Fuente: [https://rubrica.unige.it/static/cv/UEV DXVs= cv\\_it.pdf?ts=1674605878](https://rubrica.unige.it/static/cv/UEV DXVs= cv_it.pdf?ts=1674605878)
- 9 Thomas Paine nació el 29 de enero de 1737 en Thetford, Inglaterra. Fue un político, filósofo, escritor e intelectual revolucionario, además fue promotor del liberalismo y la democracia. Es considerado uno de los Padres fundadores de Estados Unidos. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Paine](https://es.wikipedia.org/wiki/Thomas_Paine)
- 10 El segundo gobierno de José Pardo y Barreda en el Perú se inició en agosto de 1915 y culminó en julio de 1919. Ese fue el último gobierno de la llamada República Aristocrática. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Segundo\\_gobierno\\_de\\_Jos%C3%A9\\_Pardo](https://es.wikipedia.org/wiki/Segundo_gobierno_de_Jos%C3%A9_Pardo)

- 11 Fue un político peruano que tuvo la oportunidad de ejercer dos veces la presidencia de la República del Perú (1908-1912 y 1919-1930). En total gobernó quince años. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Augusto\\_Legu%C3%ADa](https://es.wikipedia.org/wiki/Augusto_Legu%C3%ADa)

## Bibliografía

- Chanamé Orbe, R. (2021). *La República Inconclusa*. Fondo Editorial Cultura Peruana.
- Huiza, J., Palacios, R. y Valdizán, J. (2006). *El Perú republicano. De San Martín a Fujimori*. (3.<sup>a</sup> ed.). Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Lexus. (2001). *Grandes forjadores del Perú*. Lexus Editores.
- Malpica Silva-Santisteban, C. (1967). *El mito de la ayuda exterior*. (3.<sup>a</sup> ed.). Perugraph Editores.
- Malpica Silva-Santisteban, C. (1989). *El poder económico en el Perú. Los bancos nacionales y sus filiales*. Tomo I. Mosca Azul Editores.
- Mc Evoy Carreras, C. (1997). *La utopía republicana. Ideales en la formación de la cultura política peruana (1871-1919)*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mücke, U. (2010). *Política y burguesía en el Perú. El Partido Civil antes de la Guerra con Chile*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Peralta Ruiz, V. (2007). Ilustración y lenguaje político en la crisis del Mundo Hispánico. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3517>
- Pérez Valdivia, J. (2011). El republicanismo liberal de José Faustino Sánchez Carrión: entre la teoría y la práctica. *SCOnline*, 5(13). <https://periodicos.ujf.br/index.php/csonline/article/view/17230>
- Porciello, M. (2019) Augusto Salazar Bondy y la dependencia económica de la cultura. *Cultura Latinoamericana*, 30(2), 222-237. <https://doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2019.30.2.10>
- Rey de Castro Arena, A. (2009). *Democracia y republicanismo: la modernidad política en los inicios de la nación peruana, 1821-1846*. [Tesis de doctor en Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. [https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/288/Reydecastro\\_aa.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/288/Reydecastro_aa.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Salazar Bondy, A. (1985). *Entre Escila y Caribdis*. (3.<sup>a</sup> ed.). Ediciones Rikchay Perú.
- Sánchez Carrión, J. F. (1974). *Los ideólogos. José Faustino Sánchez Carrión*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo I, volumen 9. Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

Silva Santisteban, F. (1982). *Historia del Perú. Perú republicano*. Tomo III. (2.<sup>a</sup> ed.). Ediciones Búho.

Vidaurre, M. L. de. (1971). *Los ideólogos. Manuel Lorenzo de Vidaurre. Plan del Perú y otros escritos*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo I, volumen 5. Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.



## **El enfoque sistémico de Bunge: un acercamiento epistemológico al análisis de la educación**

*Bunge's systemic approach: An epistemological approach to the analysis of education*

**Cristian Yosimar Ramos Ramos**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

cristian.ramos@unmsm.edu.pe

ORCID: 0009-0001-6496-3039

### **Resumen**

El presente trabajo tiene como objetivo examinar el aporte fundamental de Bunge a la teoría sistémica y proponer una ampliación teórica utilizando la teoría de la acción racional de Elster e incorporando básicamente su explicación mixta (causal-intencional) o interaccionista. La respuesta será una síntesis teórica que nos permitirá explicar las complejas interacciones, siempre que toda acción racional funcione dentro de un sistema.

**Palabras clave:** epistemología, ciencias sociales, educación, sistemismo e interaccionismo

### **Abstract**

This paper aims to examine Bunge's fundamental contribution to systemic theory and propose a theoretical extension using Elster's theory of rational action, basically incorporating his mixed (causal-intentional) or interactionist explanation. The answer will be a theoretical synthesis that will allow us to explain the complex interactions, provided that all rational action works within a system.

**Keywords:** epistemology, social sciences, education, systemism and interactionism

**Fecha de envío:** 9/2/2023

**Fecha de aceptación:** 29/6/2023

## Introducción

En la clasificación de las ciencias, la educación forma parte de las tecnologías sociales diferenciándose de las ciencias teóricas. En primer lugar, la tecnología será comprendida como un cuerpo de conocimientos si y solamente si: a) es compatible con la ciencia coetánea y controlable por el método científico, y b) se la emplea para controlar, transformar o crear cosas o procesos, naturales o sociales (Bunge, 2002). Segundo, esta definición incluye a todas las disciplinas que practiquen el método científico que se agrupan en tecnologías materiales, tecnologías sociales, tecnologías cognitivas y tecnologías generales. Tercero, en el grupo de tecnologías sociales encontramos a la psicología y, dentro de esta, a la psiquiatría y a la pedagogía (o educación). En relación con el estatuto epistemológico, la ciencia —ya sea natural, social o socionatural— estudia el mundo, mientras la tecnología idea maneras de cambiar el mundo o hacer cosas del modo más eficiente. Lo que significa que mientras en la ciencia las teorías modelan la realidad, en tecnología las teorías son herramientas para modificarla (Bunge, 1999).

La educación como tecnología social es una disciplina que estudia las maneras de mantener, reparar, mejorar o reemplazar sistemas (escuelas) y procesos sociales existentes (la educación); además, diseña o rediseña unos y otros para afrontar problemas sociales. Entonces, al tecnólogo social le interesan los datos, las hipótesis y las teorías verdaderas, siempre que conduzcan a resultados exitosos; por ejemplo, las técnicas educativas de Pestalozzi, que se fundaban en la consigna del empirismo inglés “No hay concepto sin percepto”. Análogamente, la base filosófica de las técnicas educacionales de Dewey que era la tesis pragmatista “No hay concepto sin acto” (Bunge, 2002).

Asimismo, toda tecnología se entiende en sus relaciones con las disciplinas próximas y sus anteriores inmediatas. Lo que significa que:

La tecnología está, pues, enraizada en otros modos de conocer. Y no es un producto final, sino que se metamorfosea en la práctica técnica y el peritaje del médico, maestro, administrador, experto financiero o especialista militar. Ni es todo puro en la tecnología y sus alrededores: tiene componentes estéticas, ideológicas y filosóficas, y en ocasiones trazas de pseudociencia y pseudotecnología (Bunge, 2002, p. 192).

La educación se encuentra enraizada en otros modos de conocer la realidad, otros enfoques y otras disciplinas. A la vez, la educación no es un producto final, sino es un sistema que progresa en la práctica técnica, incluyendo otros componentes, pero siempre demarcando su objeto de estudio.

### **La educación desde la teoría sistémica de Bunge**

El enfoque sistémico se apoya en una ontología sistémica, es decir, tal como lo percibe Bunge (2004), todo es un sistema o un componente de este, en el que el universo es el sistema máximo, considerando que es una característica de los sistemas el tener propiedades emergentes; además, no hay individuos aislados y cualquier totalidad se puede descomponer. Mazurkiewicz afirmó sobre el análisis de los sistemas que:

La emergencia, comportamiento y desintegración de los sistemas, se explica en términos de su composición, entorno, estructura total, es decir, interna y externa, y del mecanismo o proceso que hace que el sistema se comporte o deje de comportarse del modo en que lo hace. Particularmente, la estructura interna es esencial para los sistemas, pues para explicar la emergencia de los mismos se debe descubrir el proceso de combinación o ensamblado, además de los vínculos o enlaces que resultan de la formación de la totalidad. Asimismo, lo que convierte un conjunto en un sistema es la estructura, tal que las estructuras son propiedades (Mazurkiewicz, 2013, p. 118).

Un sistema concreto se modela como composición, ambiente, estructura y mecanismo (CESM). Cada componente o individuo (composición) se mueve, actúa y sufre cambios bajo elementos externos, en un entorno (ambiente) estableciendo una colección de vínculos entre un componente o componentes (estructura). Además, están sujetos a procesos (mecanismo) que generan novedad cualitativa, es decir, que desencadenan, favorecen u obstruyen transformaciones, provocando el surgimiento, crecimiento, mantenimiento o colapso del sistema o de alguna de sus propiedades (Bunge, 2003). El modelo CESM se puede utilizar para representar

y analizar diferentes niveles de sistema social (familia, escuela, sistema educativo). El modelo CESM fue ampliado por Herrera (2007) en el modelo abstracto de sistema material denominado CAEMS: composición, ambiente, estructura, mecanismo y superestructura. La composición es el conjunto de componentes de un sistema. El ambiente es el conjunto de objetos del ambiente en los que se encuentran los componentes y con los que interactúan. La estructura es el conjunto de relaciones, adherencias o conexiones que hay entre los componentes o entre estos últimos y el ambiente. El mecanismo es el conjunto de procesos internos de los sistemas materiales, que hacen que estos funcionen y que mantengan su integridad. La superestructura es el conjunto de sistemas conceptuales que condicionan o, también, determinan el sistema (Mazurkiewicz, 2013; Herrera, 2007).

Este enfoque no solo analiza el sistema educativo en su totalidad sistémica, dinamismo e interrelacionismo con otros subsistemas, sino que reduce (reducción abstracta) la educación a una realidad compleja interconexionada y funcional que establece relaciones de dependencia óptica y operativa (Sanvisens, 1972). El hecho educativo y el sistema que lo representa (insertado en un medio humano y sociocultural, político y ambiental complejo y multiforme) interviene en la funcionalidad de otros subsistemas con los que se relaciona (contexto sociocultural, político o ambiental), y es un sistema abierto con su propia estructura y función. Esto significa que la educación como sistema abierto participa de un proceso humano-social que se optimiza (como proceso cultural), pero el sistema educativo sería un sistema cerrado en cuanto a su estructura (Sanvisens, 1972). Sin embargo, al relacionarse o interconectarse con varios subsistemas de la sociedad, se exige la necesidad de un estudio multidisciplinario e incluso interdisciplinario (Bunge, 1999) del hecho educativo.

No puede pasar por alto las características más resaltantes de la institución educativa (sistema) e ignorar las necesidades y creencias de sus integrantes o los macrosistemas (sistema educativo peruano o Estado peruano) en los que el sistema de su interés está inmerso. En tal sentido, las decisiones eficientes tienen como condición necesaria el análisis sistémico, sustentado en el postulado: “Todo objeto real [constructo, símbolo o área de investigación] es o bien un sistema o bien el componente de un sistema” (Bunge, 1999, p. 371), y no simplemente una colección de objetos o un bloque sin estructura (Silva *et al.*, 2016).

El enfoque de Bunge, en el plano metodológico, sirve como estructura o andamio para la construcción de teorías (Bunge, 1999), es decir, “no es una teoría para reemplazar otras teorías, sino una estrategia para diseñar proyectos de investigación cuyo fin es descubrir algunas características de sistemas de un tipo particular” (Bunge, 2007, p. 186), como los sistemas educativos.

Todo hecho social (educativo) involucra agentes (escuela, familia) que actúan en algunos sistemas sociales. Por ejemplo, un estudiante se traslada de casa a la escuela, luego a casa de amigos, después al supermercado. En un solo día interpreta cuatro papeles en otros subsistemas sociales. Lo que significa que todo hecho educativo ocurre en un sistema social, tanto a un nivel micro (los subsistemas como componentes de un sistema) como a un nivel macro (la sociedad como sistema). (Bunge, 2001). Asimismo, todos los sistemas cambian constantemente, debido a la modificación de la composición (contratos o retiros), entornos (como una reforma), estructura (interacciones nuevas) o mecanismo (transformación en el funcionamiento). Como también, los hechos sociales (educativos) consisten en relaciones interpersonales que generan, mantienen, fortalecen o debilitan sistemas o redes sociales (Bunge, 2001).

### **¿Puede la teoría ampliada de la acción racional de Elster aportar algo al enfoque sistémico de la educación?**

Ante el debate metodológico individualismo-holismo, Bunge propuso la estrategia de combinar ambos enfoques en oposición a los reduccionismos (holismo e individualismo). La relación micronivel del individualismo metodológico con el macronivel del holismo dio como resultado el enfoque sistémico que proporciona esquemas explicativos: los macrohechos (análisis *top-down* o “análisis de arriba hacia abajo”) o los microhechos (síntesis *bottom-up* o “síntesis hacia arriba”) (Bunge, 2003). Los procesos sociales inician en un micronivel y terminan en un macronivel; por ejemplo, una guerra o rebelión puede tener como resultado la desintegración, y luego la afección de la vida social, y así hasta llegar a un nivel mayor.

Los individuos, las familias, las escuelas, así como las empresas y las organizaciones políticas, son unidades sociales que pertenece al menos a un sistema social. Se combinan produciendo hechos sociales y, a la vez, estimulan o inhiben acciones individuales y cómo interactúan con diversos sistemas; como en el caso de los individuos, la conducta individual (como sucede con nuestras preferencias) está determinada (inhibida o estimulada) por su entorno, de ahí que la persona no es totalmente libre (Bunge, 2003).

Con todo lo expuesto anteriormente, ¿puede la teoría ampliada de la acción racional de Elster aportar algo al enfoque sistémico de la educación? Elster propuso que la explicación mixta (causal-intencional) en ciencias sociales es la más adecuada, ya que interpreta la intencionalidad de las acciones individuales y, a la vez, proporciona una explicación causal de sus interacciones. En tal sentido, introduce la teoría de juegos (Pedroza, 2000), que ofrece explicar la complejidad de las interdependencias, de los actores sociales, en las interacciones basadas en la racionalidad estratégica.

Desde la teoría, una situación social (como una situación de trabajo o una situación educativa) es analizada como un juego donde cada agente social (jugador) actúa (juega) por una razón previsible (ligada al futuro) buscando la posible optimización a través de diseñar la estrategia (maximizadora de resultados), en un contexto (campo) de recompensas interactivas de los agentes (jugadores). En la situación social (juego), existe de por medio agentes sociales (jugadores) que toman decisiones de tipo paramétrico, enfrentando y anticipando a los demás actores que tienen objetivos similares, dispuestos, incluso a “perder para ganar” (Elster, 1989; Pedroza, 2000).

De esta manera, a través de la teoría de los juegos, se explica que los individuos movidos por objetivos, creencias y propiedades relacionales —que exigen la interacción con otros individuos— establecen estrategias para provocar ciertos resultados. Por ejemplo, un individuo puede tener una estrategia dominante, y hagan lo que hagan los otros obtendrá más consecuencias favorables de lo que él obtendría si escogiera cualquier otra estrategia. También puede ocurrir que los resultados de las acciones de un agente  $P$  dependan de lo que otros hacen o si los otros hacen  $X$ ; la mejor respuesta de  $P$  será apoyar a los que hacen  $X$ , lo que significa que la mejor respuesta es acompañarlos. En tal sentido, los agentes establecen estrategias para moverse y driblar las dificultades o recepcionar las oportunidades que se presentan en una situación social (como, por ejemplo, la escuela), siempre respetando el principio —en una elección racional, entre actuar y no hacer nada— que un agente racional no actuará si los costes esperados son superiores a los beneficios esperados (Elster, 2010).

Muchos sucesos ocurren de manera no intencional, y a veces, las causas son triviales. Un ejemplo es el dilema del prisionero (DP). El DP es un juego de dos personas, pero podría darse entre  $n$  personas. Pero cuando se juegan muchos DP sucesivos entre sí y los jugadores saben cuál será la última ronda, ¿se produce el fracaso del juego? Imaginemos que un jugador elige C con la esperanza de que otro haga lo propio. Los jugadores, con base en los juegos DP sucesivos, pueden prever lo que al final ambos escogerán D, “dado que no habrá oportunidades de influir sobre el comportamiento en un juego posterior. En el penúltimo juego también elegirán D, pues el comportamiento en el juego final está dado por el argumento previo” (Elster, 2010). Ahora imaginemos que esta estrategia se repite todo el juego; entonces, este escenario provocaría el abandono del juego.

Un caso sería el movimiento magisterial (Sutep), que se organiza por la lucha por los mejores sueldos y otras demandas (nombramiento, participación en las decisiones del aparato educativo). Sí, el magisterio se ha desarrollado en conflicto con el Estado, debido a que no se le ha dado la importancia debida. Haciendo un paréntesis, en el problema magisterial desde años atrás se ha combinado la

indiferencia con la improvisación; además, gobiernos anteriores han pensado que invertir en la educación es como echar dinero en un barril sin fondo (Lynch, 2004, p. 27). Volviendo al tema, el magisterio creó una manera de hacer política basada en la disputa y el enfrentamiento por el poder. El magisterio se convirtió en un movimiento antisistema, anticapitalista (en una herramienta revolucionaria) mirando el carácter de clase del Estado. Lynch —haciendo una reflexión del magisterio después de la dictadura— decía que si heredamos del régimen de Fujimori una concepción autoritaria del desarrollo capitalista, también heredamos el vivo rechazo al mercado que mantuvo un movimiento antisistema de corte revolucionario (Lynch, 2004). En tal sentido, los jugadores (Estado y magisterio), en una situación de los juegos DP sucesivos, pueden prever lo que al final ambos escogerán D (una respuesta de conflicto), puesto que ninguno tiene la influencia para modificar al otro en su forma de hacer política. De esta forma, llegamos al final del juego. La manera de proceder se repite en la situación en la que el magisterio y el Estado están en conflicto (por ejemplo, en lucha por mejores sueldos), pero ¿en un sistema social es posible que alguno de sus componentes abandone el sistema o solo se mueve de un sistema a otro? De hecho, lo primero no ocurre, porque todo agente social o unidad social pertenece al menos a un sistema social y todos somos componentes del sistema mundial (Bunge, 2003). La solución que da Elster es la retroinducción que prevé para anticiparse a la conducta (o los ajustes correspondientes a una conducta, debido a que la estrategia no es viable). Por ejemplo, en el vigésimo juego el comportamiento del magisterio ya no aceptará más la postergación de sus demandas, de modo que el Estado deberá iniciar el proceso de diálogo y no caer en el problema de las consecuencias indeliberadas.

Las consecuencias indeliberadas (efectos no planificados) de la acción social puede explicarse a través del síndrome del hermano menor o la creencia de que los otros se limitan a hacer mecánicamente lo que han hecho antes, lo que significa que el individuo o agente tiene la tendencia equivocada a ver a las otras personas como “hermanos menores” (Elster, 2010), o las presuponemos ignorantes (irracionales). En realidad, estos agentes tienen un comportamiento estratégico, e incluso pueden elevar esfuerzos y producir un cambio fuerte. Elster afirmaba: “Una vez que todos los agentes se ven de manera recíproca como racionales, su comportamiento puede converger en un resultado plenamente predecible” (Elster, 2010, p. 363).

Cuando las interacciones magisterio-Estado se presentan como el síndrome del hermano menor, y uno de los agentes o jugadores cree que el otro es menos racional que uno, genera consecuencias indeliberadas que afectan el sistema al debilitar los vínculos internos que mantienen unido el sistema y, como consecuencia, ocasionar la descomposición del sistema (Bunge. 2003).

## Conclusión

La práctica científica debe servirse de métodos eficaces, una base empírica sólida como un enfoque crítico que no acepte los dogmatismos; además de la necesidad de un marco social amplio, flexible, que fomente la innovación y también que apoye a las personas que están motivadas por la curiosidad y el reconocimiento. Y si la filosofía subyacente es científicista, materialista, sistémica, realista y humanista, entonces la investigación desinteresada puede dar sus frutos (Bunge, 2012).

El enfoque sistémico permite analizar los agentes sociales (por ejemplo, la escuela) como sistema o como parte de un sistema, que interactúan con diversos agentes que impactan sobre ella, directa o indirectamente. Lo que sugiere que un agente puede generar cambios en un sistema más grande. Un pequeño cambio puede producir cambios mayores y significativos.

El enfoque sistémico se centra en el análisis de los sistemas sociales y los mecanismos que los hacen funcionar, como, por ejemplo, los lazos interpersonales, las relaciones sociales (las interacciones son el cemento de la sociedad). Los agentes actúan dentro de un contexto o marco institucional, que es el sistema (Bunge, 2003).

La teoría del Elster funciona como una teoría ampliada de la acción racional (una explicación mixta o causal-intencional) que sirve como complemento al sistemismo de Bunge —siempre que la acción racional del individuo funcione dentro de un sistema; por ejemplo, las preferencias de los agentes son los estados momentáneos de un sistema—, ya que resalta la conducta intencional envuelta en deseos, oportunidades y creencias, además de las interacciones entrelazadas en un juego de interdependencias. De ahí que la teoría de los juegos busque explicar las complejas interacciones de los agentes que utilizan tanto la racionalidad paramétrica como estratégica.

## Referencias bibliográficas

- Bunge, M. (1999). *Las ciencias sociales en discusión*. Editorial Gedisa.
- Bunge, M. (2001). *Crisis y reconstrucción de la filosofía*. Editorial Gedisa.
- Bunge, M. (2002). *Epistemología*. (3.<sup>a</sup> ed.). Ariel.
- Bunge, M. (2003). *Emergencia y divergencia. Novedad cualitativa y unidad del conocimiento*. Editorial Gedisa.
- Bunge, M. (2007). *A la caza de la realidad*. Editorial Gedisa.
- Bunge, M. (2012). *Evaluating Philosophies*. Springer.
- Elster, J. (2010). *La explicación del comportamiento social. Más tuercas y tornillos para las ciencias sociales*. Editorial Gedisa.

- Elster, J. (1989). *Ulises y las sirenas*. Fondo de Cultura Económica.
- Herrera Jiménez, R. (2007). Sistema y lo sistémico en el pensamiento contemporáneo. *Ingeniería*, 17(2), 37-52. [https://www.researchgate.net/publication/38292186\\_Sistema\\_y\\_lo\\_sistemico\\_en\\_el\\_pensamiento\\_contemporaneo](https://www.researchgate.net/publication/38292186_Sistema_y_lo_sistemico_en_el_pensamiento_contemporaneo)
- Lynch, N. (2004). *El pensamiento arcaico en la educación peruana*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos .
- Mazurkiewicz, H. (Mayo-agosto de 2013). Análisis sistémico de la tutoría virtual a partir del auge del e-learning. *Negotium*, 9(25), 114-143. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=78228410006>
- Pedroza Flores, R. (2000). Teoría de juegos e individualismo metodológico de Jon Elster. Un acercamiento para el análisis de la educación. *Cinta de Moebio*, (8), 149-158. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10100804>
- Sanvisens Marfull, A. (Abril-junio de 1972). Métodos educativos. *Revista Española de Pedagogía R. E. P.*, 118(XXX). <https://revistadepedagogia.org/xxx/no-118/metodos-educativos/101400050685/>



## La pandemia como detonador de necropolíticas en un cuento de Gabriela Rábago Palafox

*Pandemic as a necropolitics trigger in a short story by Gabriela Rábago Palafox*

**Jonathan Gutiérrez Hibler**

Universidad Autónoma de Nuevo León, Nuevo León, México

jonathan.gutierrezzhr@uanl.edu.mx

ORCID: 0000-0002-7686-7896

### Resumen

En el presente trabajo se analiza un cuento de la escritora mexicana Gabriela Rábago Palafox. Se parte de una base teórica del concepto de necropolítica de Mbembé (2011) y la descripción como un fenómeno macroporativo en el discurso narrativo, entendida desde la perspectiva de Luz Aurora Pimentel (2001) como un fenómeno de expansión textual. A la luz de dicha base, se exponen y describen diferentes pasajes del cuento titulado “Pandemia”, a fin de mostrar la equivalencia de nomenclaturas y su contraste con el discurso social y político que discrimina a varios sectores a partir de la definición de la palabra *enfermedad*. Con base en esto, se lleva a cabo un contraste entre los pasajes para mostrar la expansión textual. Uno de los resultados de este estudio expone cómo un cuento propone una lectura de desplazamiento que ironiza los mecanismos de exclusión de poderes hegemónicos presentes en el discurso representado.

**Palabras clave:** pandemia, necropolítica, descripción, homosexualidad, ciencia ficción

### Abstract

The following paper analyses a short story written by the Mexican writer Gabriela Rábago Palafox. It starts defining the concept of necropolitics, by Mbembe (2011), and description as a macroporative phenomenon in narrative discourse, as Luz Aurora Pimentel understands as a expansion phenomenon of the text. From this theory, the paper shows and describes different passages from the short story “Pandemia” to see the equivalences of nomenclatures and its contradistinction with the social and political discourse that discriminates lots of sectors by using its own definition of the word disease. Later, a contrast is done between the passages to show the expansion of the text. One of the results of this investigation exhibits how a short story proposes a side scrolling lecture that ironizes the mechanism of exclusion used by the hegemonic powers in this represented discourse.

**Keywords:** pandemic, necropolitics, description, homosexuality, science fiction

**Fecha de envío:** 29/1/2023

**Fecha de aceptación:** 5/4/2023

## Introducción

Gabriela Rábago Palafox gana en 1988 el Premio Puebla de Ciencia Ficción, de México, por su cuento “Pandemia”. En este texto se narra la atmósfera social a partir de la propagación de una nueva enfermedad en todo el mundo. Se trata de un recuento, una cronología breve, de cómo la ciencia y la comunicación en dicha propuesta de mundo, en conjunto, no cuentan con la capacidad de reacción para dar seguridad de quiénes y cómo se contagia este padecimiento. Lo anterior activa el pánico colectivo en la selección de quién merece estar en los espacios públicos. Grupos marginados desde el discurso, las personas homosexuales, son discriminadas en esta historia, debido a que el virus se sigue extendiendo hasta que va borrando las fronteras del discurso. La naturaleza, como un mundo al revés, desafía toda la racionalidad de los seres humanos y expone sus límites contra el llamado dominio de la naturaleza.

El cuento de Gabriela Rábago Palafox se inserta en dos líneas de tradición narrativa mexicana. Por un lado, están las ficciones con personajes homosexuales, como el caso de Raquel Rivadeneira (Guadalupe Amor), Adonis García (Luis Zapata) o Guadalupe (Rosamaría Roffiel). Del otro, está la ciencia ficción en México, que puede rastrearse con Amado Nervo, Juan José Arreola o Manú Dornbierer, entre otros casos, a lo largo del siglo xx. Lo que llama la atención del texto de Gabriela Palafox es el papel protagónico que tienen dos personajes cuya orientación sexual está estigmatizada por la sociedad a través de sus canales de comunicación públicos, concretamente en un escenario distópico dentro de la literatura mexicana. A su vez, existe una tercera línea en torno al tema de la enfermedad y su cercanía con la muerte, el olvido y lo social, como Susana San Juan en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, o la Chonita en *El luto humano* de José Revueltas. El texto de Rábago Palafox tiene sus aportaciones dentro de diferentes tradiciones de la narrativa mexicana, sin contar, por supuesto, las del resto de las letras hispanoamericanas y universales.

En el presente trabajo, se aborda el cuento de Gabriela Rábago Palafox desde la teoría de la descripción en el discurso narrativo (Pimentel, 2001) y la necropolítica (Mbembe, 2011), con el fin de explicar cómo un escenario de imaginación especulativa, basado en lo histórico, permite observar con detenimiento lo que el discurso, como suma orgánica y organizada de signos, no permite ver a pesar de los hechos. La descripción, como fenómeno de expansión textual, expone los límites del discurso y las pulsiones violentas contra el Otro y una de sus herramientas es la ironía.

### **Necropolítica y enfermedad**

Toda expresión científica parte de una realidad económica y un escenario social, además de los que deciden interpretar el camino de las diferentes proposiciones que la conforman. Mbembe plantea que la expresión última de la soberanía está en la decisión de quién puede vivir y quién debe morir (2011). Desde esta hipótesis, es posible desarrollar una serie de observaciones en la administración de la muerte. Por ejemplo, el poder ejerce una influencia determinante en el sentido de la vida y establece las decisiones en torno a los dilemas morales: ¿debe detenerse la economía en un escenario de catástrofe sanitaria?, ¿quién recibe primero los beneficios de la ciencia a pesar de los principios universales en torno a la ética?, ¿qué es una actividad esencial? Las preguntas aumentan conforme un evento afecta las redes del sistema mundo. Una enfermedad funciona, entonces, como un detonador de los discursos que mantienen el orden de poder y sus fronteras se convierten en un espacio de violencia; la enfermedad global es una situación límite del sistema que lleva a determinados reajustes y, por lo tanto, a la reafirmación o creación de nuevas fronteras ontológicas.

Mbembe plantea el derecho de matar y no es extraño que se establezca este término, pues el Estado es quien ejerce el monopolio de la violencia desde la perspectiva legal. Además, valida la legalidad de los poderes fácticos y de quienes lo conforman, un detalle todavía polémico en la teoría del derecho, pues la hermenéutica no es la única vía para entender el porqué de las leyes, sino también la sociología o la teoría de los sistemas complejos. En la administración de la muerte y el derecho a matar, por parte del poder hegemónico, existe un elemento que sostiene desde el discurso sus fronteras: la enemistad. Por lo tanto, esta se configura a partir de la definición del ente con base en quien crea y ejerce las leyes, y se llega, de esta manera, a narrativas que movilizan cuerpos: “En estas situaciones, el poder (que no es necesariamente un poder estatal) hace referencia continua e invoca la excepción, la urgencia y una noción ‘ficcionalizada’ del enemigo. Trabaja también para producir esta misma excepción, urgencia y enemigos ficcionalizados” (Mbembe, 2011, p. 21). Con base en estos límites ontológicos-discursivos, se

manifiesta en un estado de emergencia la agudeza de las segregación de cuerpos. La manifestación más clara, a partir de los ejemplos que Mbembe menciona sobre la lectura de biopoder por parte de Michel Foucault, es la del racismo. Los estados soberanos tienen sus diferentes fronteras y segregaciones instaladas desde la economía del poder. Otras manifestaciones similares a las del racismo, en cuanto a fronteras, son los discursos de odio, que pueden enfocarse, además de los rasgos étnicos, en la orientación sexual, la identidad de género y la clase social.

Además de lo anterior, es necesario agregar que esta lectura de la necropolítica es un replanteamiento de lo ya expresado por Emmanuel Levinas, quien coloca la ética como filosofía primera en lugar de la ontología. Para muestra, no solo es el racismo, como ya se señaló, el único fenómeno que describe los comportamientos de la necropolítica. El apunte de Mbembe (2011) es el siguiente:

La percepción de la existencia del Otro como un atentado a mi propia vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial de vida y de seguridad; he ahí, creo yo, uno de los numerosos imaginarios de la soberanía propios tanto de la primera como de la última modernidad. El reconocimiento de esta percepción funda en gran medida la mayoría de críticas tradicionales de la modernidad, ya se dirijan al nihilismo y a su proclamación de la voluntad de poder como esencia del ser, a la cosificación entendida como el devenir-objeto del ser humano o a la subordinación de cada cosa a una lógica impersonal y al reino del cálculo y de la racionalidad instrumental (pp. 24-25).

La política, entendida tanto como *policy* e ideología, se convierte en una relación de guerra: crea enemigos imaginarios, basados en entes reales, para definir sus límites en la administración de la muerte. Lo anterior es importante porque el ejemplo del Estado nazi sería una de sus manifestaciones, ya que comparte las mismas raíces que la dinámica de diferentes estados actuales. Una de esas bases es la colonial. La otra es el proyecto de modernidad y su relación con el terror. América Latina posee una larga tradición según la cual esta segregación se sostiene de manera compleja a través del conflicto entre civilización y barbarie, no bajo el mismo nombre en su totalidad, pero sí con diferentes matices.

Mbembe también retoma los canales de los que se vale el poder para la democratización de la muerte. Y por democratización es evidente que se trata de la disposición de quienes manejan las instituciones y su lectura de dichos canales, no el sentido metafórico de la muerte que iguala al final a los seres humanos. La guillotina y la tortura pública son ejemplos históricos de lo anterior. ¿Quién es el enemigo del Estado? Lo anterior resulta peligroso, a manera de pregunta, porque

la respuesta no estaría en todos los casos en el discurso de esta entidad, sino en el efecto de este en diferentes grupos marginados por las fronteras de dicha soberanía. Y es aquí donde entra en conflicto el concepto de Mbembe de trabajo, una crítica a la distinción de Marx entre este y el término *obra*:

Marx, por ejemplo, confunde el trabajo (el ciclo sin fin de la producción y del consumo requerido para la finalidad de entretenimiento de la vida humana) y la obra (la creación de artefactos duraderos que se añaden al mundo de las cosas). El trabajo se concibe como el vector de la auto-creación histórica del género humano. Esta última refleja una especie de conflicto entre la vida y la muerte, un conflicto sobre los caminos que llevan a la verdad de la Historia: el desbordamiento del capitalismo y de la forma de la mercancía y las contradicciones que ambas llevan asociadas (pp. 28-29).

Y hay una paradoja en la disolución de esta relación: la desaparición de la pluralidad, que no es lo mismo que segregación. Por otro lado, este conflicto entre la vida y la muerte se caracteriza, en su segregación, por una serie de pérdidas: de espacio, cuerpo y de estatus político. La pérdida de todas estas implica una dominación absoluta, como ocurre en la esclavitud. Las personas son mantenidas con vida en tanto su explotación mantenga la producción de un capital que reafirme las ontologías de la necropolítica vigente, según sea su espacio de enunciación y manifestación. El trabajo se convierte en una extensión de la propiedad cuando existe un desequilibrio de fuerzas.

Finalmente, hay que distinguir cuál es la dinámica de nuestro presente, aunque sus raíces sigan manifestadas en las relaciones actuales de trabajo o esta lucha ante la muerte, en la que esta parece democrática, pero realmente obedece a un mapa de relaciones internas y externas con base en un eje global. Las guerras continúan como acontecimientos que ponen de manifiesto quién importa en los estados de excepción, pero no son los únicos que tienen un efecto sistemático en la lucha contra la muerte, es decir, el reconocimiento de los cuerpos a través de sus obras. Mbembe señala que el “cuerpo en sí mismo no tiene poder ni valor. El poder y el valor del cuerpo resultan de un proceso de abstracción basado en el deseo de eternidad” (p. 69). Esto trae como consecuencia una lectura importante en torno a la libertad de los cuerpos:

En otras palabras, el sujeto humano debe estar plenamente vivo en el momento de su muerte para disponer de plena consciencia, para vivir teniendo el sentimiento de estar muriendo: “la misma muerte debería convertirse en consciencia (de sí) en el mismo momento en que destruye el ser consciente” (p. 71).

¿Hay, entonces, un engaño como Bataille lo menciona, parafraseado por Mbembe, en esta dinámica en la que se ejerce la libertad de la muerte? Se destruye el cuerpo mediante el sacrificio, pero se mantiene el movimiento del ser. No se suicida, pero tampoco asesina ni tiene una misión expiatoria. Por ello, “La muerte en el presente es el mediador de la redención” (p. 73). A las observaciones de Mbembe que complementan el concepto de biopoder, es importante agregar otros fenómenos en la dinámica de las máquinas de guerra, pues estas funcionan de acuerdo con diferentes espacios de delimitación ontológica de los cuerpos. No solo se estaría hablando de máquinas de guerra o máquinas de muerte, sino de dispositivos de muerte; entre ellos, estaría el de persona, desde el marco filosófico y legal.

La aportación principal de Mbembe, además de ampliar las limitaciones del concepto de biopoder, es el resaltar cómo se desvanecen algunas fronteras como las de resistencia/suicidio, sacrificio/redención y mártir/libertad. Este sentido diáfano de las fronteras se relaciona con la necroeconomía, una manifestación que trasciende los Estados y convierte en moneda de cambio a los cuerpos alienados. Los principios existen, pero pueden convertirse en mercancía. Es aquí donde entran los fenómenos naturales que mueven toda una maquinaria discursiva a donde apuntan las máquinas de guerra y una de ellas es la enfermedad, concretamente una manifestación dentro del eje global de la modernidad: la pandemia.

Žižek tiene algunos puntos interesantes en torno a esta nueva dinámica, no con muchos aciertos, porque el capitalismo terminó fortaleciéndose en lo que podría ser un ensayo (a manera de laboratorio) para un evento mucho más violento en la distribución de la riqueza (y no es que no lo haya sido, pues todavía no ha acabado). En su reciente texto, *Pandemia. La covid-19 estremece al mundo*, el filósofo establece cómo la propagación de un virus también es la vía para otro tipo de agentes con un comportamiento similar al de estos microorganismos: la ideología. Žižek menciona lo siguiente, respecto a las reinfecciones por covid-19: “cabe esperar que esta epidemia viral afecte a nuestras interacciones más elementales con los demás y con los objetos que nos rodean, incluyendo nuestros propios cuerpos” (2020, p. 24). Žižek ofrece una alternativa a esta dinámica global porque el aislamiento no será ni es la solución más viable en las condiciones presentes. Él, convencido de su ideología, propone el comunismo como una solución: “Hace falta una plena solidaridad incondicional y una respuesta coordinada a nivel global, una nueva forma de lo que antaño se llamó comunismo” (p. 31). La realidad ha sido otra, sobre todo en lo que respecta a la distribución de vacunas. La presente pandemia luce como un ensayo para próximos escenarios donde el colonialismo señalado por Mbembe se intensifique, para muestra de ello, apenas encontrando cierta estabilidad en la pandemia los imperios han iniciado una guerra (el caso

de Ucrania) que ha creado cambios en la economía tras el golpe más duro de la pandemia.

Sin embargo, a pesar de los desaciertos producto de la inmediatez en nuestro mundo, Žižek señala algo importante en la definición de guerra frente al virus:

Las líneas que nos separan de la barbarie son cada vez más claras. Uno de los signos de la civilización actual es que cada vez más gente comprende que la prolongación de las diversas guerras que recorren el planeta es algo totalmente demencial y absurdo. Y también que la intolerancia hacia las demás razas y culturas, y hacia las minorías sexuales, resulta insignificante en comparación con la escala de la crisis a la que nos enfrentamos. Por eso, aunque hacen falta medidas de guerra, me parece problemático el uso de la palabra *guerra* para nuestra lucha contra el virus: el virus no es un enemigo con planes y estrategias para destruirnos, no es más que un estúpido mecanismo que se autorreplica (p. 53).

No hay una base empírica, en cuanto evidencia, sobre lo que menciona Žižek. Si cada vez hay más, la pregunta es cómo es posible que haya más claridad sobre la barbarie y esta no se detenga o se defienda en los casos donde los canales de información ordenan el algoritmo. Sin duda existe ese espectro de la realidad, el que sabe lo absurdo de la prolongación de las guerras y los discursos de odio. No obstante, también existen burbujas discursivas donde se siguen generando apologías de la violencia, a pesar de los esencialismos estratégicos claros que identifican dichos absurdos. Lo que llama la atención es la dicotomía entre la intolerancia de razas y culturas como algo insignificante en comparación con la crisis actual, si esta se sostiene con base en la segregación de las razas y culturas, incluyendo las minorías sexuales. Invisibilizar mediante la retórica es una de las bases por la cual la crisis que se avecina probablemente ya la vivimos como modo de vida, sostiene las dinámicas necropolíticas. Mientras la guerra decide quién vive y quién muere desde el Estado y sus actores transnacionales, la interacción global con la enfermedad, desde el pánico y la destinación de recursos de sus respectivos límites, nutre ese derecho de decidir quién muere a la par de lo biológico: no mueren igual quienes tienen más recursos en comparación con quienes no tienen, ya sean económicos o discursivos.

### **Literatura, enfermedad y descripción**

Lo anterior obedece a la lógica discursiva y sistemática de la necropolítica en torno a la realidad. Sin embargo, para el caso de la ficción, es necesario revisar los

planteamientos en torno a lo que se denomina discurso representado en relación con el tema de la enfermedad. Por ejemplo, Roberto Bolaño, en su ensayo “Literatura + enfermedad = enfermedad”, observa la relación de esta con el tropo del viaje, a partir de un poema de Charles Baudelaire:

El viaje, este largo y accidentado viaje del siglo XIX, se asemeja al viaje que hace el enfermo a bordo de la camilla, desde su habitación a la sala de operaciones, donde le aguardan seres con el rostro oculto debajo de pañuelos, como bandidos de la secta de los hashishin (2005, p. 150).

Es interesante cómo la enfermedad encuentra un espacio con los tropos literarios (por ejemplo, el viaje). Y es que la enfermedad, como un corte similar al de la escritura, traslada a los personajes a sus recuerdos o a la proyección de un futuro, no necesariamente un desplazamiento físico. Enfermar es el inicio de un viaje: contemplar a los muertos por esta es observar el objeto en el que se desplazan, son varios los íconos occidentales que tenemos, entre ellos los de Caronte o la catábasis.

No obstante, una vez establecido que el discurso representado se comporta de manera distinta en la literatura, es necesario identificar cómo la descripción funciona en la narrativa. Esta se entiende como un fenómeno de expansión textual de acuerdo con Luz Aurora Pimentel (2001), pero dentro de esta construcción predicativa hay un elemento que destaca del resto de los que la conforman: el pantónimo. Este permite dar cohesión al texto en su propuesta de mundo. Pimentel lo define como “la permanencia implícita de la nomenclatura a lo largo de toda una descripción y que es, a un tiempo, el tema descriptivo” (p. 23). En ese sentido, todo predicado de un nombre permanece de manera implícita a lo largo de un texto y es posible observar en este cómo la nomenclatura se expande en él, aunque los objetos sean distintos. Es decir, sería una especie de memoria intradescriptiva (Hamon, 1981). Por lo general, la descripción permite que se elimine todo aquello que no concuerde con un objeto de otro, de un personaje a otro, con el fin de distinguir lo que se lee; además de esto, la descripción “asegura y subraya su poder organizador al reiterar los eslabones más importantes de su estructura” (p. 25). Las reiteraciones permiten los paralelismos entre nomenclaturas distintas. Por ejemplo, llama mucho la atención la construcción predicativa de la enfermedad en el ensayo de Roberto Bolaño con la comparación del viaje y del desplazamiento de un enfermo en camilla hacia una operación. Pero, sobre todo, esta expansión textual puede verse, por ejemplo, en los paralelismos de la estructura mítica del viaje en Ulises y la enfermedad:

El viaje, todo el poema, es como un barco o una tumultuosa caravana que se dirige directamente hacia el abismo, pero el viajero, lo intuimos en su asco, en su desesperación y en su desprecio, quiere salvarse. Lo que finalmente encuentra, como Ulises, como el tipo que viaja en una camilla y confunde el cielo raso con el abismo es su propia imagen (2005, p. 151).

El nombre “viaje” comienza a tener una serie de predicados que coinciden poco a poco en el ensayo con los de “enfermedad”. Bolaño, refiriéndose al poema de Baudelaire, lo vincula con un barco o caravana que define la enfermedad de la modernidad: el aburrimiento en medio de un oasis de horror. El pantónimo que mantiene la cohesión de la enfermedad en función de la literatura mantendrá reiteraciones con esta como una experiencia humana. Sin embargo, esta descripción está en relación con la intencionalidad del texto o lo que se denomina lector implícito: un empuje del texto a una estructura de lectura. Esto quiere decir que todo fenómeno de expansión trabajará entre particularidades y generalidades, a manera de un círculo hermenéutico en su propuesta de mundo. En el caso de “Pandemia” de Gabriela Rábago Palafox, la intencionalidad irá en otro camino que puede cruzarse con los tropos literarios ya conocidos, justo como lo hace Bolaño con el viaje.

Además del pantónimo existe otro elemento en la descripción que debe destacarse porque complementa la relación entre nombre y predicado: la redundancia de los operadores tonales. Estos “constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo —o referencial— de la descripción o del ideólogo” (Pimentel, 2001, p. 27). Esto daría como resultado que la primera construcción denotativa se proyecte en otras descripciones que tendrán un tono irónico a pesar de que el nombre y su predicado indiquen algo denotativo. Las redundancias de tipo tonal funcionarían a la par de la ironía como figura retórica, siempre y cuando se tome en cuenta la oposición de dos elementos para una tercera vía. Ballart (1994) bien apunta que detrás de toda ironía hay un proyecto ideológico. Con esto, cabe resaltar, es posible aproximarse al texto de Rábago Palafox de la siguiente manera: los predicados dan cohesión a la enfermedad en su texto y la ironía se construye a partir de las tonalidades.

### **La pandemia: pulsión de necropolíticas vistas desde la ficción**

Gabriela Rábago Palafox gana el premio Puebla de Ciencia Ficción en 1988, y se convierte en la primera mujer en obtener este reconocimiento a nivel nacional que se inició en 1984 y actualmente es uno de los más importantes a nivel nacional. “Pandemia”, el cuento por el que fue premiada, narra un mundo donde un virus se propaga por el planeta provocando una enfermedad mortal que poco a poco

va diezmando el número de habitantes en el planeta, afectando la economía y las dinámicas sociales. La pandemia, desde la perspectiva de la narrador, es enfocada desde la experiencia de Elisa y sus pensamientos en torno a sus seres queridos, quienes murieron o siguen todavía vivos en ella. La enfermedad avanza de manera geométrica, afecta primero a un grupo de personas (hombres de 25 a 40 años), pero después se desplaza a otros grupos, entre ellos mujeres y niños. Nadie está a salvo de esta enfermedad provocada por el virus VIH, HTLV/III o LAV. Pero lo que destaca de la historia de Rábago Palafox no es el pánico sino la crítica: la enfermedad mueve los cimientos de la sociedad a partir de la lectura del pecado.

Quien narra, después de dar una explicación al modo de toda narración *in medias res*, explica que lo peor no es la enfermedad en sí, una que acaba con el sistema inmunológico de los pacientes. En el texto se lee lo siguiente:

Pese a la propaganda oficial contra cualquier clase de discriminación de las personas infectadas, el estigma era un hecho cotidiano que sufrían por igual burgueses y desposeídos, porque los líquidos que extendían el contagio del mal eran el semen y la sangre —es decir, el virus se transmitía preferentemente en la cama—, lo cual determinaba que la voluntad pública convirtiera el asunto médico en una cuestión moral (Rábago Palafox, 2013, p. 62).

La enfermedad avanza a pasos geométricos, sin distinción de género, edad, raza ni preferencia sexual. No obstante, se vuelve de todos modos en una cuestión moral y no de la ciencia (la cual, por cierto, en esa propuesta de mundo sigue sin encontrar cura). Se establece un contraste entre los poderes del Estado, en la dimensión de la comunicación social y los poderes fácticos, como se verá con el caso de la Iglesia y los medios de comunicación masiva. Todo este pasaje es seguido por la descripción de dónde se identificó la enfermedad, es decir, en qué grupos sociales: hombres homosexuales, bisexuales, prostitutas y los haitianos son los más afectados. Salta a primera vista una extraña dicotomía por parte de la moral hegemónica en el cuento: coexisten grupos conectados con la llamada promiscuidad y un grupo por su nacionalidad, además de las implicaciones sociales al enunciarse la palabra *haitiano* en ese contexto. Se observa también cómo los grupos morales comienzan a crear comportamientos en torno a estos datos: “La gente de bien —las personas decentes que ponderaban nuestras abuelas— buscó protegerse de la infección con oraciones y medallas o palmas benditas (¿no hablarían al respeto las cartas de Fátima?)” (p. 62). Como puede observarse, el predicativo de la enfermedad en este cuento ronda en reiteraciones sociales: la destrucción del sistema inmunológico pasa a un segundo plano y la enfermedad construye su pantónimo a partir de las tonalidades ideológicas, como sucede con la gente de

bien, cuya connotación es sumamente irónica, pues sus comportamientos van a favor de la exclusión, sin ninguna base científica, aspecto del cual se arrepentirán con vergüenza cuando la enfermedad los alcance en el cuento de Rábago Palafox. Pero, sobre todo, la tonalidad ideológica está en la pregunta retórica en torno a los misterios de la Virgen de Fátima: el gran mar de fuego debajo de la tierra, el castigo de los pecadores por sus crímenes y la muerte del Santo Padre a manos de soldados. Los que señalan el pecado también son castigados por la pandemia. Poco a poco el texto de la escritora establecerá que no se trata solamente de un desconocimiento de la ciencia, sino una lectura equívoca de las escrituras, como si las citas se sacaran de contexto para justificar la discriminación.

Esta ironía comienza a manifestarse de forma más explícita al deconstruir la equivalencia que hay entre pecado y enfermedad, de ahí la importancia del pantónimo y las tonalidades ideológicas a lo largo del texto; por esta razón, lo denotativo en este debe tomarse en cuenta según el contraste de las diferentes equivalencias descriptivas a lo largo del cuento. El momento principal para romper con esta nomenclatura de las llamadas personas de bien ocurre en el pasaje del personaje jesuita John McNeill, quien se enfrenta, desde el cristianismo, contra dicha sociedad homofóbica:

¿Hasta cuándo reconoceremos que el pecado de Sodoma y Gomorra fue la falta de hospitalidad debida a los extranjeros —es decir, la falta de amor— y no el de la lujuria homosexual, como tanto se ha difundido? Nos hemos olvidado del amor y osamos castigar a quienes tal vez sí lo practican, simplemente porque no estamos de acuerdo con sus preferencias sexuales. Dejemos la pandemia en manos de los médicos y unamos nuestras oraciones para pedir que el amor brote de nuevo de nuestros corazones (2013, pp. 63-64).

Dos cosas llaman la atención en este pasaje: la nueva mención de Sodoma y Gomorra, señalada antes del discurso del jesuita, y el amor como un paralelo de la enfermedad. Por un lado, en este pasaje es la segunda ocasión en la que se menciona la ciudad icónica que aparece en la Biblia, como ejemplo de pecado. La homosexualidad en el texto, de forma irónica y estable, es mencionada como plaga a partir de la lectura cristiana de ese sector hegemónico y después se da una lista de Estados, ciudades y países donde aparece esta orientación sexual. La nomenclatura, en su tonalidad, no se refiere a que la homosexualidad es una plaga, sino que le lee de esta manera por parte de un discurso hegemónico; el pasaje del sacerdote jesuita deconstruye esta noción y la verdadera plaga es la falta de amor. A su vez esto se reconfigura con el inicio del cuento: “Había llovido. Las últimas

gotas caían bugambilias abajo, se perdían en los charcos que oscurecían el asfalto” (p. 59). La lluvia, el escenario como pérdida del amor y ausencia de alguien en la vida de Elisa, también como renovación, similar al diluvio bíblico.

Además de esto, partiendo de la crítica del personaje jesuita en la televisión, salta de forma intertextual, en cuanto a tradición, el tema de la hospitalidad. El texto de Rábago Palafox ya establece un diálogo con otros textos. Aparte de la lectura bíblica hecha por este personaje jesuita, la *Odisea* ya muestra la importancia de la hospitalidad de mano de personajes como Eumeo y Euriclea en contraste con el comportamiento de los pretendientes de Penélope. Las consecuencias, en la transgresión de la hospitalidad, terminan en la destrucción de un grupo o personaje. Por esta razón, la equivalencia de la enfermedad que ataca al sistema inmunológico no es la de la promiscuidad, sino la falta de hospitalidad, el rechazo de la otredad y el desconocimiento del dolor ajeno.

Gabriela Rábago Palafox parte de una realidad general, en cuanto a la descripción de la pandemia, pero la perspectiva de quien narra cambia de la perspectiva de los medios de comunicación a la de Elisa, protagonista del cuento. Se trata de un círculo hermenéutico por medio de la narración: se va de lo general de la pandemia a lo singular de la pandemia en Elisa, donde pueden observarse, además de los dispositivos de necropolítica, su duelo personal debido a la muerte o desplazamiento de sus seres queridos, sin mencionar el que vive ella a manera de incertidumbre. Mauricio, su hermano, se encuentra en otra parte del mundo en medio de la crisis sanitaria. El contraste del amor en diferentes personajes, concretamente en el principal, es agrídulce porque por un lado esa expresión de amor cristiano, que se lee en las palabras del sacerdote jesuita, se ve en la narración de la vida actual de Elisa: tiene su pareja (compañera) y ambas han adoptado a una niña huérfana tras las consecuencia de la enfermedad en su familia, además de otro detalle que se menciona más adelante en el cuento; por otro lado, Mauricio, hermano de Elisa, tiene que irse de su país porque la intolerancia lo persigue. La primera expresión de amor se lee así:

Elisa y su compañera habían adoptado a Daina, la niña de los gitanos que ocuparan la casa al fondo de la calle. Los trámites de adopción emergente eran sencillos y rápidos. Bastaban dos firmas y un sello para que los menores adquirieran un nuevo hogar, sin averiguaciones ni impedimentos. Era un asunto primario de sobrevivencia y cuestión de suerte si, además, los niños recibían amor. Daina tenía con ellas casi seis meses y se adaptaba admirablemente a los cambios que se le presentaban (2013, p. 65).

Daina se pregunta si debe llamar a una de las dos como mamá, si el nombre que tiene todavía es el que debe mantener o en dado caso si debe cambiarlo por el de Nefertiti. Por un lado, Daina pertenece a un grupo marginado: los gitanos, un eco similar a la obra de Emily Brontë, *Cumbres borrascosas*, para el caso de un niño adoptado también como el caso de Heathcliff. Sin embargo, hay una clara relación paratextual con el epígrafe al inicio del cuento, proveniente de la obra de Federico García Lorca: “Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa” (p. 59). El amor tiene sus metamorfosis, así como Romeo puede ser ave y Julieta, una piedra, Daina puede elegir ser la más bella (Nefertiti), así como dos mujeres pueden adoptar a una niña. El epígrafe proviene de una obra de García Lorca (también autor de *Romancero gitano*) titulada *El público* (1930), en la que el director de una adaptación de *Romeo y Julieta* señala que es la historia de un hombre y una mujer que se enamoran, a lo que un hombre responde lo que señala el epígrafe. El amor nunca dejará de ser amor. Pero, como toda obra del barroco, en referencia a Shakespeare, hay una parte alegre y otra con tintes trágicos y más de una acción, similar al círculo hermenéutico del cuento.

La otra cara de la moneda en la representación del amor es lo que la enfermedad diezma: la presencia del hermano, Mauricio. Él viaja a Europa, en medio de la pandemia, para seguir su carrera musical, donde destaca tocando, por ejemplo, en homenajes a las personas homosexuales asesinadas por el nazismo. El escenario es paradójico porque toca en el evento y ve lo impresionante de los monumentos en medio de la discriminación, como si las personas homosexuales importaran como mercancía o monumento y no como seres humanos en el momento de su discriminación y ejecución. Elisa, para ese entonces, ha perdido a Óscar (otro hermano) y a su amigo Eduardo (casi como un hermano), y ahora solo tiene ante sus ojos la última carta de Mauricio:

es casi un hecho que dentro de un mes reducirán el número de vuelos. Eso se dice. Yo temo que los suspendan en definitiva. Dime si quieres venir y te enviaré dinero. Prométeme que, por lo menos, lo considerarás. Oye, te quiero... Elisa dobló la carta y la guardó. Leyó la fecha en el reloj de la pared. Hacía más de un mes desde que el correo le llevara la carta de Mauricio, acaso por desgracia la última (Rábago Palafox, 2013, p. 68).

La enfermedad real mata a las personas, también la intolerancia, la que es señalada por el personaje jesuita. Existe siempre para Elisa la posibilidad de que todo se acabe. Por ejemplo, el negocio donde está Elisa leyendo la carta cerrará en ese día, Mauricio tal vez ya no escriba y los vuelos a Europa se acaben. También hay una

imagen muy extraña, como una contraparte de Eurídice y Morfeo: Elisa y Daina (se le describe a la pequeña gitana como modelo de Botticelli) no voltean cuando cae la cortina metálica de la nevería, un paralelo de la decisión de su hermano de irse a vivir a otro lado, que aparece al inicio: “Lo extrañaba, pese a haber aprobado su decisión de refugiarse tras la Cortina, en alguna pequeña ciudad al otro lado del mundo” (p. 59). Las dos cortinas se funden: una es ideológica, de la época de la Guerra Fría, y la otra, la del pasado que tal vez no regresará, pero cuyo impacto sigue ahí a manera de sonido, en sí, otro contraste, el del metal y la música que hace su hermano.

En este escenario del cuento, se rompen varias fronteras, como es el caso de la adopción por parte de dos mujeres (se les llama adopciones emergentes), las calles se están quedando sin autos, como en el tiempo de los padres de los protagonistas, en el umbral de la explosión demográfica y urbana, la enfermedad mata sin importar la orientación sexual porque los datos al inicio son prematuros. Los cuerpos se desenvuelven de maneras distintas, Elisa las compara con uvas, y ejercen su libertad en la manera en quieren vivir: ella quedándose, su hermano, lejos, detrás de la Cortina. Se observa cómo los dispositivos necropolíticos se sostienen por mitos y metáforas, y el cuento de Palafox responde mediante la expansión textual de la enfermedad las paradojas de este fenómeno. Incluso las fronteras entre la utopía y la distopía se vuelven transparentes: la gente muere de forma masiva, pero es posible vivir con una mujer y adoptar una niña en la emergencia, a pesar del odio, algo similar a como ocurre en una novela de Ursula K. Le Guin (las fronteras entre utopía y distopía), titulada *Los desposeídos* (1974).

Otro aspecto interesante en la descripción es la nomenclatura a partir de referencias literarias o musicales, como sucede en la inserción de letras de canciones o menciones a personajes y cantantes de ópera. Por ejemplo, antes de dar lectura de la carta de Mauricio, Elisa escucha cómo de las bocinas del tocacintas de Chiandoni suena música (la nevería que cerrará al final del cuento, en referencia a la emblemática heladería de la Ciudad de México, fundada por Pietro Chian-doni):

Elisa se acomodó en una mesa de la orilla. La empleada no tardó en entregarle la carta; sin verla pidió un *hot fudge* con helado de avellana y un vaso de agua. El tocacintas reproducía las voces de The Platters. Pensó que al otro lado del mundo su hermano estudiaba el violín probablemente con las manos ateridas, enfundando en un abrigo de invierno, y que tal vez se parecía a Rodolfo en *La bohème*. *Remember when I first met you. My lips were so afraid to say I love you.* Sacó de su bolsillo la última carta y la releyó (Rábago Palafox, 2013, pp. 66-67).

Tres detalles saltan a la vista en la nomenclatura de este pasaje: el contraste de las cartas a pesar de su homonimia, la letra de la banda The Platters y la equivalencia de Mauricio, hermano de Elisa, con Rodolfo, personaje de *La bohème*. El primer detalle es que encontramos palabras homónimas, con un significado diferente: la carta de lo que llamaríamos menú y la carta escrita por Mauricio, otro rasgo muy sutil de lo general frente a lo singular; sus funciones son diferentes, por supuesto, obvias en cuestión de cohesión de los párrafos, pero a su vez son parte de una continuidad expansiva: la social (general) no se lee, mientras que la personal (singular) no solo se le da lectura, sino que una vez más se vuelve a leer. Por su parte, la canción a la que hace referencia el narrador, desde la perspectiva de Elisa, es “Remember when”, éxito de The Platters lanzado en 1959. Los tiempos se funden en diferentes espacios: la heladería tiene una temática de los cincuenta, una especie de resistencia al paso del tiempo, dentro de una Guerra Fría que ya no es la misma en comparación con la de su inicio. Además, se trata de una canción de amor que habla de un recuerdo, también hay una diferencia entre el tiempo de la enunciación y el enunciado como sucede con el cuento de Rábago Palafox. Por último, Elisa se imagina a su hermano parecido a Rodolfo, el poeta protagonista de la ópera de Puccini, historia donde también hay una enfermedad presente, la de Mimi, aunque no se ahonda más en ello dentro del texto de Rábago Palafox, salvo por la mención del barítono Leonard Warren, con una carga de ironía en la voz de Mauricio: “Yo siempre aposté que este hermano nuestro moriría de viejo, sobre un escenario, cantando su personaje favorito —como Leonard Warren—. Pero se le atravesó ese virus de mierda” (p. 67). Warren no muere tan viejo (48 años), pero sufre un derrame cerebral en el escenario durante la representación de *Simón Boccanegra*. Es interesante cómo la descripción se expande tanto por el pantónimo en la parte de predicativa de los nombres, como por las referencias intertextuales dentro del texto de Rábago Palafox.

Algo que resalta en estas últimas menciones es la analogía como parte del sistema descriptivo. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel (2001): “estas relaciones de analogía tienden a articularse de manera metafórica para reunir diferentes segmentos del relato y conferirles una dimensión de significado simbólico o ideológico que cada uno de los segmentos no tiene” (p. 87). Aunque la aplicación de Pimentel se enfoca en la descripción de Zola para las prostitutas, las relaciones de analogía en el cuento de Rábago Palafox colocan en un mismo espacio de temáticas, como el amor, la muerte y el arte, personajes de diferentes orientaciones sexuales. Así como la enfermedad iguala a la muertes en el relato, aunque no la reacción de los grupos, el arte tiene la particularidad de romper esas fronteras y mostrar su carácter profundamente humano. Por ejemplo, el caso de un personaje que pertenece a los gitanos, Daina, desde la perspectiva de

Elisa le recuerda a un modelo de Botticelli, al canon renacentista y productos con un consumo conspicuo en ese entonces. También hay belleza donde lo étnico y lo social parecen estar desplazados por la lectura presente de la historia. Las analogías por referencia intertextual y cultural obedecen a una expansión textual ideológica que combate los dispositivos de muerte. Los seres humanos dejan de existir, pero ¿qué seres humanos son los recordados y cómo son recordados en el arte?

## Conclusiones

“Pandemia”, de Gabriela Rábago Palafox, es un cuento en el que una situación extrema a nivel mundial expone dos realidades discursivas: la necropolítica y la deconstrucción de las fronteras señaladas por la primera. El texto de la autora realiza un juego a manera de círculo hermenéutico entre lo general en la estructura social y lo singular en la vida de la protagonista. Por lo tanto, lo que se observó en el análisis fue cómo una maquinaria de guerra tiene sus paralelos en los dispositivos discursivos. La enfermedad, además de ser un fenómeno biológico, se convierte por parte de la necropolítica en un dispositivo de fronteras. Se combina con relatos y acciona narrativas con una interpretación que sirve como argumentación para fortalecer quién debe ser castigado. El caso emblemático de este cuento es el de Sodoma y Gomorra, donde la enfermedad es más bien un síntoma de una enfermedad más grande: la promiscuidad.

Sin embargo, la importancia de la descripción es importante en este cuento para el uso de la ironía como un desmontaje de la ideología que sostiene las fronteras necropolíticas. Por eso es importante, como parte de la filiación de la información narrativa, distinguir entre la perspectiva del narrador y la de los personajes, porque, aunque este es el mediador de dicho mucho, no siempre da su perspectiva, sino que escoge diferentes para lograr la emergencia de una tercera: la del lector. Y esta última es la converge la construcción de la ironía con base en el pantónimo, que, como puede observarse, aparece en nomenclaturas homónimas, pero con un significado distinto en cuanto objetos, pero equivalentes en tanto la melancolía de Elisa (tómese el caso de las cortinas o las cartas).

Finalmente, una de las líneas de investigación que se abren con base en este cuento es el impacto de las analogías con una tendencia intertextual, las cuales abundan en el texto de Palafox, pero que son comunes en las narrativas actuales. Por ejemplo, es necesario comparar y contrastar las relaciones paratextuales, hipertextuales y, de haberlas, metatextuales con base en la descripción y la analogía, pues la expansión textual crea una estrategia de lectura que va más allá del mismo texto y empuja al lector a desplazarse a otros textos.

## Referencias bibliográficas

- Ballart, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderms Crema.
- Bolaño, R. (2005). Literatura + enfermedad = enfermedad. En *El gaucho insufrible*. Anagrama.
- Hamon, P. (1981). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Edicial.
- Mbembé, A. (2011). *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*. Melusina.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. Siglo XXI.
- Rábago Palafox, G. (2013). Pandemia. *Auroras y horizontes. Antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y Ciencia Ficción*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, Universidad Iberoamericana Puebla y Gobierno del Estado de Puebla.
- Žižek, S. (2020). *Pandemia. La covid-19 estremece al mundo*. Anagrama.



## **Reflexiones sobre empatía, ética y el reconocimiento de la persona**

*Reflections on empathy, ethics and recognition of the person*

**Mario Gonzalo Chavez Rabanal**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

mario.chavez@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-7675-9705

### **Resumen**

En las líneas siguientes se presentan reflexiones sobre la relación entre la empatía y la ética, y su influencia en el reconocimiento del ser humano como persona con la capacidad de construir la comunidad política, ideas que forman parte de un trabajo mayor que se desarrolla en la investigación para optar el grado de doctor en Filosofía de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se reflexiona en el presente artículo sobre la relación entre empatía y ética considerando al yo y al otro. Estas reflexiones nos permitirán establecer una relación entre el yo y el otro reconociéndose como personas, iguales y con la capacidad de edificar la comunidad política. Se toma de la empatía la capacidad de ponerse en la perspectiva del otro y de la ética el deber de preocuparse y del cuidado de sí y de los demás.

**Palabras clave:** ética, empatía, persona, yo, otro, comunidad política

### **Abstract**

In the following lines, reflections are presented on the relationship between empathy and ethics and its influence on the recognition of the human being as a person with the capacity to build the political community, ideas that are part of a larger work that is being developed in research to opt for the degree of Doctor of Philosophy from the Postgraduate Unit of the Faculty of Letters of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos. This article reflects on the relationship between empathy and ethics considering the self and the other. Reflections that will allow us to establish a relationship between the self and the other, recognizing ourselves as persons, equals and with the capacity to build the political community. Empathy is taken from the ability to put oneself in the other's perspective and from ethics the duty to worry and care for oneself and others.

**Keywords:** empathy, ethic, political action, self, other, person, political community

**Fecha de envío:** 26/2/2023

**Fecha de aceptación:** 9/5/2023

## Introducción

La filosofía plantea preguntas, interpretaciones de la realidad buscando encontrar los primeros principios, o principios básicos o elementales que expliquen los objetos reales e ideales. La filosofía nos brinda un conocimiento crítico, racional, totalizante y sistemático frente a lo que nos rodea; se distingue, por ejemplo, del conocimiento científico, en que no hace descripciones, predicciones o explicaciones de los objetos, sino se concentra en preguntar e interpretar estos objetos, a partir, para poner por caso, de los hallazgos que obtiene la ciencia, en buscar constantemente el conocimiento. En el presente trabajo se reflexiona sobre dos ramas de la filosofía como son la ética y la filosofía política.

Las reflexiones que se presentan en el presente artículo giran sobre la interpretación de la relación entre empatía y ética, y su influencia en el reconocimiento del ser humano como persona que tiene la capacidad de construir la comunidad política. El término *persona* se usa como significado de ser como fin en sí mismo, goza de dignidad y como centro a quien se le imputa derechos y deberes. De la empatía se hace énfasis en la capacidad humana para situarse en la perspectiva de los demás y de la moral el preocuparse por los demás (Betzler, 2019). El tema que se analiza se ubica dentro de la ética y de la filosofía política, se analiza la relación entre la empatía y la ética y su repercusión en la construcción de la comunidad política por intermedio de la persona.

Se plantea que, por la empatía, el yo reconociéndose a sí mismo como persona se sitúa en el lugar del otro, y por este situarse en el lugar del otro encuentra que el otro se reconoce como persona como él mismo lo es. Entonces, el yo en la perspectiva del otro reconoce que el otro se reconoce también como persona como él mismo es, y viceversa. De ese modo, logra la empatía que el yo como el otro reconocen que se reconocen como personas. Por la ética, el yo como el otro se preocupan y cuidan de sí mismos y de los demás.

De la relación entre la empatía y la ética, el yo y el otro reconociéndose como personas se preocupan y cuidan de sí y de los demás, por lo que encuentran en el

uno y en el otro el deber de protegerse y cuidarse, por lo que se asocian y se ponen límites mediante la comunidad política.

La empatía y la ética permiten comprender y considerar al otro como un ser de valor e igualdad de ser, por el que hay que preocuparse, cuidarlo y viceversa. El yo, desde su individualidad, su subjetividad, encuentra un puente para interactuar con el otro, otro que se presenta como ajeno, desconocido y hasta enemigo. La relación de empatía y ética permite que el yo y el otro, en tantos desconocidos, ajenos, nadies y hasta enemigos, actúen en su entorno asociándose para cuidarse, protegerse, estimándose como iguales, reconociéndose como personas. También permite al yo como al otro, como personas, construir una comunidad de convivencia, como iguales, que se preocupe por ellos y los cuide.

Por la empatía, el yo se proyecta hacia el otro, y en su lugar reconoce cómo se reconoce el otro como él mismo se reconoce, proyección que permite pasar de un plano individual a uno colectivo: encuentra otra persona (otro que se reconoce como persona como él mismo lo es).

A pesar de que el otro no participa en la valoración empática del yo, se requiere que el individuo deje su individualidad, que el yo salga del yoísmo, y, como se dice en el lenguaje coloquial, se ponga en el lugar del otro. Y en este ponerse del yo en el lugar del otro estriba la energía, combustión, o gen de la construcción de la comunidad organizada y reglada con los demás, entendida como comunidad política, en tanto está conformada a partir de dos personas que buscan su bien: preocuparse por sí, por los demás y cuidarse. En este ponerse en el lugar del otro se gesta el actuar del humano para establecer una convivencia política humana, en tanto viabiliza la interacción entre iguales, considerados como personas.

Ponerse en la situación del otro, preocuparse y cuidarse es lo que significa la relación entre empatía y ética. Ahora, ¿qué se dice o qué significa ponerse en el lugar del otro? Hay unas acepciones que pueden ser descartadas, o al menos se nos presentan claras a la razón, a la intuición o a las leyes naturales. La acepción que en principio se descarta es la que se refiere a colocarse físicamente en el lugar del otro en un mismo tiempo y espacio, ocupar el lugar físico que ocupa (bilocación). A lo máximo que se puede estar es cerca del otro, alledaño al otro, pero no en su lugar físico. Al menos, dos objetos (entes) no pueden ocupar el mismo espacio al mismo tiempo, o está o no está (principio de no contradicción), así como o está uno o está otro, pero no cabe la posibilidad tercera de que estén ambos al mismo tiempo y espacio (principio del tercio excluido), pese a que en la mecánica cuántica parece acontecer lo contrario en los bosones con el principio de exclusión<sup>1</sup>.

De lo inviable de la física clásica de la bilocación a lo probable en la física cuántica con los bosones (García, 2014), indicamos que no se hace referencia en ese

sentido o significado de la palabra, de ocupar el lugar físico del otro en un mismo tiempo y espacio, como materia que ocupa un lugar espacio-temporal en el cosmos (bilocación).

La reflexión está referida a una acepción valorativa y no física. Cuando se habla de valoración empática, de reconocimiento, se está refiriendo a colocarnos en la perspectiva del otro, dentro de su contexto cultural, de las condiciones en las cuales vive, de la situación valorativa en que se encuentra en una circunstancia determinada.

Hay una frase coloquial para hacer referencia lo que se trata de decir: “ver con los ojos del otro”. Y si esto lo analizamos simbólicamente, dando un significado fuera de la descripción de la palabra *ojos*, y la entendemos como la visión del alma, sería como ver el mundo con el alma del otro, valorar con los valores del otro, ver como el otro se reconoce y se valora.

Ponerse en el lugar del otro no solo tiene una expresión cognitiva y sensitiva, sino se complementa con un deber, propio de la ética, que se expresa en prescripciones, prescripciones de preocupación y de cuidado. El yo por la ética debe preocuparse y cuidar de sí y de los demás. Este deber de preocupación y de cuidado también es un deber del otro. La empatía permite al ser humano reconocer que el otro también se reconoce como persona y, por ende, éticamente, también se debe preocupar y cuidar de sí, del otro y de los demás. Este deber se viabilizará por medio de la comunidad política, que deberá preocuparse y cuidar a la persona, ya se trate de un yo o de un otro (nosotros).

### **La empatía y la ética**

Por la relación entre la empatía y la ética el ser humano se coloca en la perspectiva moral del otro. La empatía se define como la capacidad de colocarse en el sitio de otra persona, aprehendiendo sus emociones y sentimientos, a imaginar o sentir como sienten otras personas (Betzler, 2019). Al ponerse en el lugar del otro, se entiende, comprende y siente sus emociones y sentimientos. Así, ponerse en el lugar de otro y sentir como se siente es empatía, lograr sentir como se sienten los demás.

Para alcanzar la empatía se puede proceder de la siguiente manera: primero observar y preguntarse qué estará sintiendo, segundo pensar cómo se siente si uno fuera esa persona, y tercero interrogarle cómo se siente y si se puede hacer algo (Smileandlearn, 2022).

De la definición de la empatía, resalta la preocupación de si la empatía y la ética son diferentes o son los mismo, en el entendido de que ética sin empatía es imposible, o la empatía causa la eticidad.

En cuanto a esta preocupación, Hume y Smith (Altuna, 2018), siguiendo a Hutcheson, contestan, entre otros, a Bernard Mandeville, que en 1714 había reavivado la polémica hobbesiana con su fabula de las abejas, cuando postuló que en los actos egoístas del ser humano, incluidos los de apariencia más benévola o generosa, no latía sino el interés propio, el egoísmo, sin importar que sus consecuencias sociales eran en conjunto beneficiosas (p. 246); así, postularon que la naturaleza humana no es egoísta y que la moral es antes que nada sentida, una percepción de agrado o desagrado, dependiendo del dolor o placer que produzca lo que se observa o considera (Altuna, 2018, p. 246).

Para Altuna, Hume y Smith anotaron que la percepción se produce tanto por lo que nos afecta de manera directa, como también lo que afecta a otros, ya que las mentes son espejos unas de otras; es decir, se tiene la capacidad innata de transmitir las emociones unos a otros, por lo que mediante la simpatía nos sentimos afectados, tocados o contagiados por las sensaciones de otros, y nos convertimos en animales sociables y comunicativos no solo por la palabra, evidenciando a la moral como intersubjetiva: un trato o pacto de seres separados y autointeresados. De tal modo, la benevolencia o la humanidad nacerían de la simpatía, y según Hume y Smith no la negarán, ya que lidiará con las pasiones egoístas e incluso con sus propias limitaciones (2018, p. 247).

Así también, para Altuna, a pesar de los intentos egoístas, racionalistas y deontológicos de fundamentar la moral, nos encontraríamos en un *boom* en torno a la empatía. Cita como ejemplo de los defensores de la empatía como clave de toda moralidad (2018, p. 247):

a quienes la describen como “el pegamento de las relaciones sociales” (Baron-Cohen, 2005, p. 38), “el cemento del universo moral” (Slote, 2010, p. 13), “la chispa del interés del hombre por los demás, el aglutinante que hace posible la vida social” (Hoffman, 2002, p. 12), quienes hablan de que vivimos en la era de la empatía (De Waal, 2011), o de que, en realidad, somos *homo empathicus* y de que nos dirigimos hacia una civilización empática (Rifkin, 2010).

La empatía se presenta al menos como indispensable para la éticidad. Además, permite conectar al ser humano con los demás, no desde una visión como extraño o ajeno, sino como alguien con quien se simpatiza, se tiene mucho en común, se tiene interés por el otro, por sus emociones, por sus valores. En el presente trabajo nos referimos a empatizar éticamente con el otro.

En tal sentido, el proceso empático encierra las siguientes interrogantes:

1. El proceso cognitivo: ¿cómo se llega a conocer los valores éticos del otro?, ¿es posible conocer la ética del otro, comprender sus valores éticos? La respuesta nos da la gnoseología, que se refiere a la teoría del conocimiento y la capacidad humana para conocer su entorno. En ese sentido, al tener el humano la capacidad de conocer, o recopilar datos o información, es posible por correspondencia conocer los valores, la ética del otro; se puede superar la mera subjetividad con la aplicación de un método, como lo hace la ciencia con el método científico, hasta alcanzar un conocimiento objetivo basado en la evidencia, en la prueba, en la experimentación, sustentado en una razón suficiente.

Ante la interrogante de si se puede conocer la ética del otro, la respuesta es afirmativa. Se puede conocer el sistema ético del otro, sus principios, lo que permite transmitir su contenido, su contrastación o corroboración, acceder a los conceptos, información y contenidos éticos, acceder gnoseológicamente a sus fundamentos.

2. La situación valorativa ética del otro (contenido ético): ¿cuáles son los valores de la ética del otro?, ¿si se llega a conocer la ética del otro, es posible conocer sus postulados, sus principios, su contenido y delimitar sus implicancias valorativas? La respuesta nos da la axiología, que se refiere al estudio de los valores; por la axiología se puede conocer los valores del otro, los principios que inspiran y fundan sus valores, lo que permite identificar sus premisas, postulados, y consecuencias, y los fines en base a los cuales se establece un deber ser de guía de conducta.
3. La acción derivada de la ética del otro: ¿se puede identificar que dispone la ética del otro?, es decir, ¿se puede identificar la conducta prescrita por la ética del otro, la conducta que debe realizar, cómo se debe actuar desde la ética del otro? En este caso se combina el estudio del comportamiento humano y su relación con la ética, si estos actos están guiados por sus valores éticos. El estudio del comportamiento humano ha sido abordado desde diversas vertientes. Por ejemplo, por un lado, por la biología, en lo que respecta al movimiento generado en los seres vivos por la combinación de un sistema químico, físico, neuronal, muscular, celular, etc.; pero también hay estudios (López, 1986) que explican el comportamiento humano como producto de los instintos, de las necesidades o pasiones, así como también de los sentidos o del intelecto. Desde los clásicos, Platón y Aristóteles postularon la teoría del alma, de la virtud y la conducta, y explicaban que el actuar humano está vinculado al alma que predomina: alma apetitiva, alma sensitiva y alma racional. Si primaba el alma apetitiva, gobernaban en el comportamiento humano las necesidades, la irracionalidad; si gobernaba el

alma sensitiva, gobernaban en el cuerpo humano los instintos, el placer; y si gobernaba el alma racional, gobernaban en el cuerpo humano y sus acciones la razón, el conocimiento, el intelecto.

En esta dirección, el comportamiento humano, la acción, también puede tener una explicación desde el mundo axiológico, en función de qué valores se estime como más supremo. El ser humano dirigirá su conducta a conseguirlo, o cuál es su marco de referencia ético para su conducta, su *telos*. Y en este contexto se analiza la influencia de la ética en la conducta humana, influencia ética de la acción: “un impulso hacia lo que es noble” (Aristóteles, 1984, p. 113), de cómo las virtudes mueven a la acción y la prudencia o pensamiento práctico como “mayordomo del pensamiento filosófico, que administra y cuida de su ocio y su libertad, para que lleve a cabo su propia tarea, restringiendo y disciplinando las pasiones del alma” (Aristóteles, 1984, pp. 114-115).

### **Empatía, ética y política**

Por la empatía el yo se pone en el lugar del otro, y el otro se pone en el lugar del yo. Se valora moralmente desde la perspectiva ética del otro (el yo desde el otro y el otro desde el yo). La empatía permite sentir como se sienten los demás y la moral nos permite preocuparnos por los demás. Por la relación empatía y ética se logra sentir como sienten los demás con el deber de qué se debería hacer para su bienestar (preocupación y cuidado).

Para Altuna, la empatía y la motivación para la acción prosocial nos ayudan a explicar la construcción de la comunidad política. Si las emociones, deseos y necesidades son nuestra principal fuerza motivadora, no cabe duda de que la empatía, la capacidad de sentir en/con/por el otro, puede originar e impulsar muchos tipos de conducta, de apoyo o de ayuda, según nuestra percepción de las necesidades del otro (2018, p. 260).

El sentir como sienten los demás, la empatía, es una cualidad humana que se comparte como especie, como ser humano. Esta cualidad no solo la tiene el yo, sino también el otro, y el otro, por la empatía igualmente, siente como sienten los demás. Esta cualidad empática impulsa también al otro a sentir como siente el yo. Por la empatía el yo se preocupa y cuida del otro, y el otro, por la empatía se preocupa y cuida del yo colocándose en su lugar.

La empatía es una emoción moral que más motiva a comportamientos prosociales como el altruismo, la cooperación, y la generosidad (ethicsunwrapped, 2022). La empatía es lo opuesto de la antipatía, ya que el contacto con la otra persona genera placer, alegría y satisfacción. La empatía es una actitud positiva que permite establecer relaciones saludables, al generar una mejor convivencia entre los

individuos. Cuando un individuo consigue sentir el dolor o el sufrimiento de los demás poniéndose en su lugar, despierta el deseo de ayudar y actuar siguiendo los principios morales. La empatía hace que las personas se ayuden entre sí. La empatía está estrechamente relacionada con el altruismo —el amor y la preocupación por los demás— y la capacidad de ayudar. La capacidad de ponerse en el lugar del otro, que se desarrolla a través de la empatía, ayuda a comprender mejor el comportamiento en determinadas circunstancias y la forma en que el otro toma las decisiones (Significados, 2022).

La empatía permite sentir como sienten los demás, que es la dimensión sensitiva de la empatía, pero también la empatía permite valorar como valoran los demás. El razonamiento es el mismo, el yo valora como valoran los demás, y el otro, por la empatía, también tiene la facultad de valorar como valora el yo: valorar desde el lugar del otro, valorar desde su perspectiva.

Ante la pregunta de por qué debería el yo valorar como valora el otro y el otro valorar como valora el yo, la respuesta es por la ética, por el deber de cuidado de sí y de los demás. El yo, como el otro, no tienen que valorar como valora el otro, ni por utilidad valorar como valora el otro, así como no están obligados a valorar como valora el otro, y tampoco es necesario ni determinados a valorar como valora el otro; sino, por el deber, desde la ética, a partir de una elección, desde la libertad, de valorar como valora el otro, y esto se explica por la preocupación de su propia existencia y de su especie, con base en el cuidado que se debe y que le debe a su especie.

El yo como el otro debería valorar como valora el otro por el deber de cuidado que se debe a sí mismo y a su especie, y a partir de esta valoración de preocupación y de cuidado se construye el comportamiento político, el actuar político del ser humano, su acción política, que algunos han denominado naturaleza política o *zoon poitikón* (Aristóteles, 1969, p. 24). La empatía y la ética conllevan a que el ser humano valore desde la perspectiva del otro como persona humana. Al respecto, Laín manifiesta:

me relacionaré con el otro como persona —me será el otro persona— cuando yo participe de algún modo en aquello que como persona le constituye; por tanto, en su intimidad personal, en su libre, inventiva, ejecutiva y apropiadora intimidad. El otro tiene que ser para mí, y no solo en sí y por sí mismo, un “yo” íntimo y personal; o lo que es igual, un “tú” (1968, p. 274).

Y este relacionarse del yo con el otro en condición de personas ha dado la apertura para construir una comunidad política.

Ética de la alteridad es la ética de la relación interpersonal de cada hombre con el *alter* o *alter ego*, con el otro hombre, persona moral como yo.

La ética de la *aliedad* es la relación impersonal, que fundamentalmente transcurre en el plano político-social, que debe estar penetrada de sentido ético, de todos los *otros* hombres, y yo entre ellos, como un conjunto de *alii* (otros) (Aranguren, 1999, p. 89).

Desde la empatía y la ética el yo en la situación del otro encuentra que el otro se reconoce como persona como él mismo lo es. Tanto el yo y el otro como personas se reconocen con la capacidad de construir una comunidad que se preocupe y cuide de sí y de los demás (ellos); así, se establecen las condiciones para una convivencia política de personas. La empatía y la ética impulsan al humano a interactuar con el otro, en una subjetividad de interacción de darse directrices que rijan su conducta en el plano externo o social, particularmente en el plano político (poder). El yo reconociéndose y reconociendo que el otro también se reconoce como persona (igualdad valorativa) pasa a un plano colectivo; se organiza a fin de garantizar su existencia y evitar su extinción, no individualmente, sino como colectividad, en una organización basada en el poder de mandato y obediencia entre personas del yo y del otro impulsados por el deber de preocuparse y cuidar de sí y de los demás.

La política tiene la peculiaridad de proteger al individuo colectivamente; es la organización la que protege al individuo, y no el individuo protege al individuo mediante una organización de poder.

En todos existe por naturaleza la tendencia hacia tal comunidad, pero el primero que la estableció fue causante de los mayores beneficios. Pues así como el hombre perfecto es el mejor de los animales, así también, apartado de la ley y de la justicia, es el peor de todos.

La injusticia más insoportable es la que posee armas. El hombre está naturalmente provisto de armas al servicio de la sensatez y de la virtud, pero puede utilizarlas para las cosas más opuestas. Por eso, sin virtud, es el ser más impío y feroz y el peor en su lascivia y voracidad. La justicia, en cambio, es un valor cívico, pues la justicia es el orden de la comunidad civil, y la virtud de la justicia es el discernimiento de lo justo (Aristóteles, 1988, pp. 52 y 53).

A partir de la empatía y la ética se analizan los mandatos morales más allá de la individualidad, más allá de la ética utilitarista y deóntica, por las que se cumple con el deber por interés o por el solo cumplimiento del deber. Por la empatía y la ética, es deber preocuparse y cuidar de sí y de los demás. Desde la empatía y la ética se valora moralmente desde la perspectiva moral del otro, y a partir de ahí se reconocen los postulados y prescripciones, que se expresan en el deber de preocu-

parse y de cuidar de sí y de los demás. Este encuentro de valores éticos influyen en la acción para entablar interrelaciones humanas de protección y cuidado. Los postulados éticos del otro se derivan también de la ética del cuidado de sí y preocuparse del otro; la empatía se extiende con todos, con todo ser humano, y con los que asumen su diferencia se valora desde su diferencia. Desde ahí afirman su convivencia política, y se coloca en el lugar del otro para fundar una comunidad política que cuide y se preocupe de sus integrantes (yo y el otro en un nosotros). Tanto el yo como el otro tienen valores morales de preocupación y de cuidado. Estos valores impulsan el actuar del ser humano para convivir en base a una comunidad política que asegure su existencia y evite su extinción.

La relación entre empatía y ética ha permitido la presencia de la primera causa para la organización política y la existencia de más de una persona. La vida política requiere de la asociación de seres que se valoran como sí, más que seres biológicamente semejantes, y este concepto de persona no es biológico ni ontológico, sino es valorativo. Cuando el yo encontró que el otro se reconoce valorativamente como persona, se crearon las condiciones para la construcción de la comunidad política mediante la acción política: surgen dos personas que se han reconocido como tales.

Tomando como presupuesto la relación entre empatía y ética, por la cual se adquiere la capacidad de valorar desde los valores del otro por el deber de cuidado de sí y de los demás, esta relación ha permitido al yo encontrar que el otro también se reconoce como persona como él lo es, desprendiéndose el deber de construir el primer puente de interconexión de subjetividad del yo para interrelacionarse con el otro, interconexión que resulta no muy compleja de explicar.

No solo permite cumplir con el principio de identificación, es decir, de reconocerse el ser humano como persona. El término *persona* será adscrito también al otro humano y comprende el mundo desde los postulados del otro. Por la ética y la empatía comprenden y construyen sus valores considerando los valores del otro. Esto les permite adscribirse a prescripciones de convivencia, y es lo que en primera impresión se presenta, de tal forma que la interacción intersubjetiva impulsada por la valoración ética del otro surge la idea del individuo. El individuo toma conciencia de su individualidad cuando aparece en escena el otro y el nosotros (yo y el otro), ante el cual reconociéndose como persona encuentra sus diferencias (similar como a verse en un espejo, el espejo lo hace consciente de su imagen). El otro hace consciente al yo de su personalidad, de su identidad, de su individualidad y diferencias.

Cuando se hace referencia a la persona no se hace referencia desde una acepción empírica, racional, ontológica, epistémica o a un significado gnoseológico, sino a

un reconocimiento valorativo. El yo desde su subjetividad se valora y se reconoce como persona. Esta valoración también la encuentra en el otro cuando valora desde su perspectiva. Así se da ese encuentro valorativo de personas, mas no es un encuentro, se recalca, empírico, racional, ontológico, epistémico o gnoseológico, sino una valoración intersubjetiva valorativa de personas, presupuesto del cual parten para actuar en la construcción de su convivencia.

Y el otro no es cualquier otro, un ser más, un animal más, un ente más, una divinidad más, no es un objeto más:

que el otro es siempre “él” y nunca “tú” para quien con su respuesta le objetiva. Poco importa que tal respuesta sea una mirada observadora o desdeñosa, una palabra interrogante o imperativa o un gesto distanciado. Cualquiera que sea su modo, la intención objetivadora hace del otro un ente abarcable, acabado, patente, numerable, cuantificado, distante, probable e indiferente. En definitiva, le naturaliza (Laín, 1968, p. 235).

Por lo contrario, el otro es persona, en tanto tiene el valor de persona. Ante la pregunta ¿cómo reconocemos al otro como persona?, la respuesta nos viene dada por la relación de empatía y ética.

La relación entre empatía y ética permite valorar igualmente al yo como al otro. El yo desde la perspectiva valorativa del otro encuentra que el otro se valora como persona como él mismo lo es, encuentra que el otro también se preocupa por sí mismo y busca cuidarse, y es con base en esta valoración moral que se parte para la construcción de la comunidad política.

Sin embargo, esta atribución de persona al otro no ha sido una constante, y se limita las más de las veces la atribución de persona y, por ende, de igual solo al yo y sus semejantes. Esto permite explicar por qué en algunas sociedades se considera política únicamente a la interacción de “iguales”, en tanto la condición de persona no la tenían todos los seres humanos (por ejemplo, los esclavos, las mujeres, los niños, los indígenas, los bárbaros, los herejes, los extranjeros, etc.). En una dimensión menos escandalosa pero sí trágica, hoy se mantiene esta diferenciación bajo la figura de la ciudadanía para ser beneficiado de las recompensas de la nación, en tanto aun no todos los humanos tienen la consideración de ciudadanos de un Estado, y por ende no participan de su política.

Volvamos a la explicación del actuar político del humano a partir de la relación de ética y empatía. El individuo existe (como persona) porque el otro le ha permitido tomar conciencia de su valor como persona. La conciencia del nosotros ha hecho surgir al individuo, y el individuo es tal porque el otro le ha mostrado su indivi-

dualidad (único) frente a los demás, sus diferencias; le ha mostrado su valoración humana, su valoración de persona.

Ahora, el individuo no es el de la valoración humana. La valoración humana propiamente es del animal humano, y por ende al atribuirse al humano la cualidad de individuo, la valoración también le es participativa. La valoración humana es del animal humano antes que del individuo, es de él, de todos los otros animales humanos (valoración empática). Con estos otros humanos, o valorados empáticamente, actúa, comunica, socializa, simboliza, crea, construye humanidades (cultura); es decir, dan inicio a las interrelaciones humanas en todas sus manifestaciones. Aquí es donde aparece la comunidad política, el accionar político del humano; en otros términos, la naturaleza política del humano: presupuesto sobre el cual se ha construido la teoría política de Occidente.

En este proceso valorativo empático se produce la interconexión de los valores del yo con el otro, interconexión de subjetividades y de mundos valorativos, de comprender valorativamente los mundos éticos y, por ende, los perfiles de lo bueno y de lo malo, de lo conveniente y lo perjudicial, de lo justo y de lo injusto. Asimismo, se presenta de manera valorativa la opción de tener la probabilidad de elegir “entre mundos” lo mejor, esto referido a las reglas de organización comunitaria o de desechar la más dañina o peligrosa del yo y del otro.

Son los valores morales los que permiten, con base en la relación entre ética y empatía, optar por las mejores formas de organización política, elegir la mejor forma de convivencia humana, y no es la experiencia, la intuición, la razón, los sentidos, las necesidades, la libertad, la voluntad, las leyes divinas, ni las leyes naturales, ni las leyes positivas. Cada individuo valora su mundo, su organización, y según sus valores los catalogan como mejores y peores; lo que permite tanto al uno como al otro comprender su valoración es la ética y la empatía (valorar desde los valores del otro su sistema de convivencia y organización humana), y dentro de esa valoración de mundos, elegir el mejor.

La ética y la empatía no solo le da datos, descripciones, causas, que le otorga la *episteme* o los juicios subjetivos que le da la *doxa*, o sensaciones que le otorga la *ataraxia*, sino principalmente le advierte cómo incide dicha organización política en la cotidianidad de su existencia, para optar por la mejor forma de convivencia desde postulados éticos contrarios, diferentes o simplemente desconocidos. Porque no siempre la razón ha guiado la conducta o comportamiento humano, sino su valor de cómo se sitúa en dicho sistema de organización política. Y también se sustenta nuestra propuesta desde el postulado de que el primigenio contacto del humano con el mundo es con los valores. Se puede dudar de todos (sentidos, intuición, razón), menos de que el humano se sostiene en el mundo por su conexión

valorativa con este, y con base en esta conexión valorativa ha guiado su existencia, reflejando en esta exterioridad su mundo valorativo. El mundo humano es el reflejo de sus valores. La acción política humana y la mejor forma de organización política humana se consigue por la relación de ética y empatía, por la valoración de la mejor forma de convivencia entre humanos, de esa conexión entre el yo y el otro.

La capacidad ética del humano, la ética, y como una manifestación de este atributo de ser seres éticos, la empatía, han contribuido en mejorar la organización política humana. A tal punto que, en toda interrelación humana, antes de relaciones políticas, se instituyen valores éticos, que son los que delimitan la forma de convivencia política. La capacidad ética del humano es el paso previo a la convivencia humana, al actuar político del humano y, por ende, a la comunidad política. Y el primero de todos, la valoración empática en lo que concierne a la interacción de los humanos.

De tal forma, resulta clave ubicar la moral en el ser humano, si es una capacidad adquirida como producto del proceso enseñanza-aprendizaje o es parte del conocimiento humano que permite aprender a hacer valoraciones morales, siendo en el fondo la moral una manifestación del conocimiento humano; o de manera diferente, es una cualidad autónoma humana que, como las demás cualidades, se desarrolla en el proceso de vida humano, como la capacidad o las cualidades apetitiva, sensitiva o racional.

Encontramos a la moral como una cualidad autónoma humana. Es cierto que se transmite y refuerza por el proceso enseñanza aprendizaje, pero, a pesar de este proceso de aprendizaje, es desarrollada como una cualidad autónoma referida a la naturaleza humana. Y si hablamos de esencias, en una explicación ontológica de la naturaleza del ser humano, el ser del humano es su aptitud para valorar. El humano es valorativo por naturaleza, y en esta valoración natural la ética es uno de sus elementos principales. Partiendo de asumir que la valoración, la valoración ética, es una función o aptitud humana, desde esta función es que se va a dar el siguiente paso de establecer relaciones humanas de poder, de convivencia comunitaria, de organizarse políticamente y vivir en comunidad política. Concebimos al humano como un ser valorativo que se conecta con el mundo con los valores, como lo hace con las necesidades, los instintos, los sentimientos, la razón o el amor.

El discurso de la filosofía política liberal del estado de naturaleza podría ser aceptado si partimos por desconocer que el humano no se ha vinculado con otros humanos desde sus orígenes; pero, como se puede demostrar, constatar, verificar, comprobar, el humano se ha vinculado con su especie desde que es humano, y esta

es su característica esencial, vivir con otros, reconociendo en el otro a su especie, su igual genética y evolucionando, entablando su organización. Pasado, presente y futuro del ser humano es el otro humano.

El humano con el otro humano y humanos, se ha vinculado, se ha relacionado para sobrevivir. Después, e que haya recurrido al acto o la pasión de sacar provecho y ventaja de una habilidad sobre los otros ya es un tema de accidentes mas no de esencias, racionalidades o inteligencias.

Si es que hubo un estado de naturaleza, es un hecho que previamente ha existido un actuar político del humano. Aún más, siguiendo la tesis hobbesiana, para que el humano sea el lobo del humano, previamente el humano ha tenido que actuar políticamente con dicho humano, que ahora quiere eliminar, por ser una amenaza o por un simple “gusto”, actuar con otro humano de su especie, con su similar. Para que el humano se diga que es el lobo de otro humano, primero ha tenido que reconocer en el otro la(su) condición de humano, para que luego asevere que es un lobo pero no de bestias o animal cualquiera, sino de uno como él, de un animal humano. El valor precede a la categorización como humano.

El humano se ha encontrado con otro humano, a quien le reconoce como su igual y con quien puede y tiene la potestad de interactuar, comunicarse, convivir para sobrevivir, adquirir recursos, desarrollar tecnología, hacer consciente lo existente.

Si el humano sería en su naturaleza el lobo del humano, las leyes no impedirían que actúe sin su esencia en cualquier momento o instantes de su vida, y sería lo natural, lo normal. Se buscaría institucionalizar el salvajismo dentro de la sociedad civil como una expresión de la naturaleza del humano. Seguir con las implicancias de la modernidad, del Estado moderno, sería una desnaturalización humana, ya que anula la naturaleza egoísta y malvada del ser humano, cuando la lógica de las instituciones es repotenciar la naturaleza o esencia (en la lógica individualista salvaje las instituciones deberían potenciar su naturaleza, no anularla; sin embargo, las instituciones modernas anulan lo que consideran como esencia: salvaje). Y como se puede observar, las instituciones, por el contrario, repotencian la colaboración de humanos para alcanzar bienestar.

Y lo observamos en los actos diarios, nos dirigimos a otros humanos ya sea por instinto, evolución, o racionalidad, los reconocemos y aceptamos como nosotros, y luego expresamos, externalizamos nuestra interioridad para lograr objetivos. En este aspecto, la teoría de Habermas (1987) sobre la acción comunicativa ha sido un aporte importante para explicar este fenómeno, que apunta hacia la interacción entre dos o más sujetos capaces de lenguaje y acción (Sánchez, 1990, p. 202), solo que con un aspecto que se presenta dentro de una sociedad estructurada basada en parámetros liberales configurados como si el único que existiese es el

yo, el interlocutor válido; es muy ilustradora al momento de exponer la comunicación “válida” de los humanos. Pero la cuestión va más allá del discurso o de la comunicación. Se ha obviado, y dado por sentado, como presupuesto, o la tesis contractual o la teoría de la maldad natural del humano, cuando, como estamos exponiendo, se trata del actuar político del humano antes que la comunicación, que es una consecuencia de la anterior, de la valoración moral, y no a la inversa.

O es acaso que cada mañana vamos al panadero para estrangularlo, golpearlo o asesinarlo para que nos entregue el pan. Si hacemos eso, más allá de las sanciones legales, lo más seguro es que el panadero no nos reciba nuevamente si sobrevivió, o nos devuelva el gesto su familia. Y si, como ocurre diariamente, simplemente “convenimos” con el panadero para adquirir el pan, no es tanto porque racionalizamos nuestras conductas o porque satisfacemos intereses, o porque comunicamos nuestra racionalidad, seguro que sí en un aspecto, pero se trata, más bien, de una convivencia política con el panadero; esa convivencia que se ha traducido en contratos, leyes, etc., son accidentales, consecuencias, del actuar político. Ahora, también, si no vamos cada mañana a golpear al panadero no es porque una ley penal nos castigue, por miedo a las penas o sanciones, nada que ver con la ley penal; es porque reconocemos al panadero como a nosotros y el panadero también nos reconoce como él, e interactuamos políticamente, en términos de igualdad, de libertad y de semejanza por la ética y la empatía, encontrándonos como personas que pueden entablar relaciones intersubjetivas.

La presencia del otro impacta, provoca al yo, y su encuentro los transforma en un nosotros.

Platón, en *Eutifrón* (2019, p. 15), reflexiona sobre la santidad: ¿lo santo es amado por los dioses porque es santo, o es santo porque es amado por ellos? Y en otra versión Leibniz (2009, p. 9) preguntó si lo bueno y lo justo “es bueno solo porque Dios lo quiere o si Dios lo quiere porque es bueno y justo”.

Aplicando la reflexión sobre la santidad y el bien al reconocimiento de la persona, nos preguntamos si la persona es persona porque es reconocida como persona, o es persona porque es en sí misma persona, y en la interconexión entre el yo y el otro y la condición de persona se presenta de la siguiente manera, el otro es persona porque el yo lo reconoce como persona, o el otro es persona porque es en sí misma persona.

En la primera perspectiva, la condición de persona del otro es una cualidad atribuida por el yo, el otro en su condición de persona depende del reconocimiento del yo, mientras el yo le atribuya la personalidad el otro será considerado y tratado como persona. En este caso, el otro depende del yo, se instaura una relación de poder, de dependencia, entre el yo y el otro, el yo tiene el poder de atribuirle

personalidad y también de retirarle personalidad, está en la voluntad del yo si el otro es considerado como persona o está también en su voluntad la de negarle la personalidad. La personalidad atribuida al otro se presenta como arbitraria, caprichosa e interesada del yo.

Desde la perspectiva de que el otro es persona porque es persona, su condición y situación de persona es indistinta, indiferente del reconocimiento del yo, apunta a una autonomía del yo como del otro. Tanto el yo como el otro no requieren el uno del otro para su reconocimiento de persona; ambos se reconocen para sí como personas, pero desconocen la situación del otro la condición de persona.

¿Cómo se reconocen como personas, como el yo reconoce que el otro es persona y viceversa? Por la empatía. La empatía permite colocarse en la situación del otro y reconocer sus emociones, sus valores y como se perciben, la empatía permite adoptar su perspectiva (Altuna, 2018, p. 260). La empatía les permite reconocerse como personas. Al colocarse en la situación del otro y ver desde la perspectiva del otro, encuentran que el otro también se percibe como persona como ellos mismos son. Así, tendríamos el siguiente razonamiento:

El yo como el otro se reconocen para sí mismos como persona.

El yo se reconoce como persona: es persona.

El otro se reconoce como persona: es persona.

Por la empatía, el yo se coloca en la situación, en la perspectiva del otro, y el otro se coloca en la perspectiva del yo<sup>2</sup>: reconocen que se reconocen como persona como ellos lo son.

Entonces:

Empáticamente, el yo en la situación, en la perspectiva del otro, reconoce que el otro se reconoce como persona en tanto el otro se reconoce como persona como él (yo) mismo es; y el otro, en la situación, perspectiva del yo, reconoce que el yo también se reconoce como persona (desde la autonomía) como él (otro) mismo lo es.

Este razonamiento también se puede expresar en los siguientes términos:

El yo como el otro se reconocen a sí mismos como persona.

Por la empatía el yo se coloca en el lugar del otro y el otro en el lugar del yo.

Entonces:

Empáticamente el yo, al colocarse en la situación del otro, conoce que el otro se reconoce como persona como él mismo lo es y el otro, al colocarse en la situación del yo, conoce que el yo se reconoce como persona como el mismo es.

Por lo que la condición de persona del yo y del otro no es un atributo dado por el yo o por el otro, sino una cualidad propia que es reconocida por el otro al colocarse en su lugar, al ver desde su perspectiva como él lo es. Y cuando desde esta perspectiva se miran, se reconocen así mismos como persona y también conocen que el otro también se reconoce como persona y que ambos deben preocuparse y cuidar de sí mismos y de los demás, deber que alcanzan solo si se relacionan, se asocian, si actúan conjuntamente en procura de su bienestar, acción que dará origen a la comunidad política.

### Conclusiones

La ética ha construido la organización comunitaria humana. De forma medular, la ética y la empatía. Esta relación es la que ha permitido a los humanos actuar, hacer y construir política, convivencia de humanos bajo normas que dirigen su conducta. Desde el preciso instante en que el humano “reconoce” que el otro se reconoce como persona como él mismo es, entablan relaciones entre sujetos, sujetos que se valoran como personas con los cuales puede entablar vínculos de gobierno que se preocupe y cuide de ellos.

El enjambre y la telaraña que se construyen de encuentros, reconocimientos, hábitos, orden, mandatos, obediencia y normas se insertan desde la facultad valorativa humana, en particular de la ética y la empatía, desde que el humano “reconoce” que el otro también se reconoce como persona como él mismo lo es, cuida de sí y se preocupa por los demás, empieza a comportarse como si fuese el otro, se apertura el ámbito para la acción de organizar sus vidas. El ser humano como tal, la concepción de ser humano, surge recién cuando tiene frente a otro animal humano ante él, que se presenta luego de la valoración como persona, y se valora como tal ante la presencia del otro, la persona nace cuando se encuentra al otro ser humano (valorado como persona).

Desde esta perspectiva, se comprende la frase aristotélica en la modernidad de que el humano es un ser político por naturaleza, y las teorías sociológicas derivadas de la interpretación romana del *zoon politikon* como ser social por naturaleza, que únicamente puede vivir con otros, en sociedad, en comunidad, con otras personas.

### Notas

- 1 Respetando, claro está, el límite impuesto por el principio de impenetrabilidad (resistencia que resiste un cuerpo a que otro cuerpo ocupe su lugar en el espacio: ningún cuerpo puede ocupar en el mismo contexto y tiempo el lugar de otro) y el de exclusión (no puede haber dos electrones con todos sus números cuánticos iguales), referido a las partículas en la física cuántica. No obstante, en la mecánica cuántica esto no del todo es absoluto; se rompe en el caso de los bosones con

el principio de exclusión, “los bosones tienen un espín entero (0, 1, 2..., etc.) y no cumplen con el principio de exclusión de Pauli, los bosones pueden estar en dos lugares a la vez al mismo tiempo, al contrario de lo que sucede con los fermiones” (García, 2014).

- 2 Al colocarse en la situación, en la perspectiva del otro, el yo conoce que el otro se reconoce como persona como él mismo lo es, y el otro, al colocarse en la situación del yo, conoce que el yo se reconoce como persona como él mismo es; por la empatía, el yo conoce al otro como persona y el otro al yo como persona.

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1988). *Política*. Gredos. [https://bcn.gob.ar/uploads/ARISTOTELES,%20Politica%20\(Gredos\).pdf](https://bcn.gob.ar/uploads/ARISTOTELES,%20Politica%20(Gredos).pdf)
- Betzler, M. [Latest Thinking]. (21 de junio de 2019). *How empathy relates to morality: A practical philosophy approach*. [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=LLY9MJMjg1Q>
- Bobbio, N. (2017). *Locke y el derecho natural*. Tirant Humanidades.
- Camps, V. (2011). *Filosofía política. Conceptos y textos*. Editorial Universidad Antioquia.
- Significados.com. (2023). Empatía. <https://www.significados.com/empatia/>
- Ethicsunwrapped. (2022). Empatía. <https://ethicsunwrapped.utexas.edu/glossary/moral-emotions?lang=es>
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa*. 2 volúmenes. Taurus.
- Hobbes, T. (2005). *El Leviatán*. Fondo de Cultura Económica. <https://filosofiapolitica3unam.files.wordpress.com/2015/08/hobbes-thomas-leviatan-fce-completo.pdf>
- Laín, P. (1968). *Teoría y realidad del otro. II. Otredad y proximidad*. Editorial Revista de Occidente.
- Leibniz, G. W. (2009). La justicia. En *Tres ensayos: El derecho y la equidad. La justicia. La sabiduría*. Universidad Nacional Autónoma de México. Citado por Di Castro, E. (2012). El concepto de justicia en Leibniz. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, LI(129-131), 367-372.
- Locke, J. (2010). *Segundo tratado sobre el gobierno civil*. Universidad Nacional de Quilmes. <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/503644037e276.pdf>
- Lopez, F. (1986). Instinto, psique y conducta humana. *Acta Médica*, xxii(88), 67-81. <https://biblat.unam.mx/hevila/ActamedicaEscuelaSuperiordeMedicinaIPN/1986/vol22/no88/7.pdf>
- Platón (2019). Eutifrón. <https://www.textos.info/platon/eutifron>
- Polo, M. (2005). Ética y política en Locke. De los derechos humanos a los humanos sin derechos. *Escritura y Pensamiento*, viii(17), 39-65.

Rousseau, J. (2007). *Contrato social*. Editorial Espasa Calpe. [http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/pdfs/Textos\\_2019-1/2019-1\\_Rousseau\\_ContratoSocial.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/pdfs/Textos_2019-1/2019-1_Rousseau_ContratoSocial.pdf)

Sánchez, V. (1990). Habermas, J., Teoría de la acción comunicativa. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 24, 201-207. <https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM9090110201A>

Sevilla Godínez, H. (2021). La empatía como práctica filosófica: Empathy as a Philosophical Practice. *Revista de Filosofía*, 38(97), 180-197. <https://doi.org/10.5281/zenodo.4876706>

Smileandlearn, (2022): ¿Qué es la EMPATÍA? - Explicación para niños - Las emociones. [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=q9wd-09wkkCs>



## Tecnología y arte: una relación activa

### *Technology and art: an active relationship*

**Giuliana María Carrillo Pastor**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

giuliana.carrillo@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7689-3699

#### **Resumen**

En el marco de la relación de las artes con otras formas de expresión y de su materialización, el presente trabajo reflexiona en torno a las múltiples y fructíferas relaciones que existen actualmente entre el arte y la tecnología, con el objetivo de reconocer y valorar los modos en que los avances de las ciencias repercuten y benefician un ámbito que a veces suele pensarse como estático y atemporal. Las nuevas estrategias de acercamiento del arte a la sociedad proporcionan nuevas formas de sensibilización y una mayor interacción con el objeto artístico. Asimismo, los últimos avances tecnológicos permiten develar los secretos del arte, así como su conservación, restauración y recreación.

**Palabras clave:** arte, tecnología, experiencia artística, bienes culturales, *téchne*

#### **Abstract**

Within the framework of the relationship of the Arts with other forms of expression and their materialization, the present work reflects on the multiple and fruitful relationships that currently exist between art and technology with the aim of recognizing and valuing the modes in which advances in science have an impact on and benefit an area that is sometimes thought of as static and timeless. The new strategies for bringing art closer to society provide new ways of raising awareness and greater interaction with the artistic object. Likewise, the latest technological advances allow us to reveal art secrets, as well as its conservation, restoration and recreation.

**Keywords:** art, technology, artistic experience, cultural property, *techne*

**Fecha de envío:** 31/1/2023

**Fecha de aceptación:** 13/4/2023

Desde la antigüedad e incluso hasta la fecha, definir qué es el arte ha constituido un reto. Hasta la Edad Media, las artes incluían a la pintura y la gramática, puesto que eran entendidas como destrezas basadas en el conocimiento y el dominio de ciertas reglas. La división de las artes distinguía entre “liberales” y “mecánicas”, dependiendo de si requerían esfuerzo mental o físico, y las primeras eran mejor valoradas. En el siglo XVIII, Charles Batteux integra poesía, pintura, escultura, música y danza en un mismo grupo, el denominado “bellas artes”, las cuales serán las únicas consideradas propiamente “arte” desde entonces (Tatarkiewicz, 2008).

Las artes siempre han estado relacionadas entre sí de un modo u otro, puesto que los artistas pueden canalizar su creación por distintos medios expresivos. Así, existen relaciones clásicas, como, por ejemplo, la forma en que se complementan la danza y la música, o la pintura y la poesía (como ya lo evidencia desde hace siglos el antiguo lema de Horacio “*Ut pictura poesis*”). No obstante, desde hace décadas hay un nuevo elemento que contribuye a potenciar las diversas artes: la tecnología. Esta ha cambiado muchos aspectos de cada una —la mayoría de las veces de forma positiva y, en ocasiones, por lo menos polémica—, como la diversidad de materiales para la producción o conservación de las obras, o incluso la esencia del proceso creativo, en los casos de creación de música electrónica, por ejemplo.

Aunque no sea un arte en sí misma, la tecnología ha demostrado encontrarse muchas veces al servicio de esta, por lo que, en el marco de la relación de las artes con otras formas de expresión y de su materialización, el presente trabajo reflexiona en torno a las múltiples y fructíferas relaciones que existen actualmente entre el arte y la tecnología.

¿Qué relación existe entre el arte y la tecnología? Detenerse un momento en esta pregunta abre las puertas a un universo amplísimo, porque, en realidad, las relaciones entre estas áreas son múltiples y diversas, y han existido desde siempre. De hecho, la propia etimología de la palabra *tecnología* incluye *techné*, término griego para denominar “arte” en un sentido amplio. En las siguientes líneas se explorarán los principales vínculos entre ambas, particularmente aquellos que han permitido nuevos acercamientos a las obras de arte desde la segunda mitad del siglo xx a la actualidad.

En los meses de marzo y abril de 2022, estuvo vigente en Lima la exposición *Beyond Van Gogh*, una muestra que invitaba a conocer la obra del artista posimpresionista desde una experiencia inmersiva. No había ni una sola pintura suya en las salas que integraban la propuesta —o al menos ninguna con pretensiones de ser más que escenografía—; sin embargo, el asistente salía con la sensación de haber formado parte, al menos brevemente, del mundo del pintor. ¿Cómo se logra esta experiencia? La sala principal ofrecía un espectáculo multisensorial en el que las obras de Van Gogh cubrían las paredes y el suelo del recinto, integrando al visitante al más fiel estilo de uno de los *Sueños* de Kurosawa. Así, las obras iban cambiando de color, se transformaban ante los ojos del espectador, y se convertían en textos del artista, en autorretratos, en girasoles, todo acompañado por música instrumental.

Hacer posible esta exposición requiere de recursos técnicos de vanguardia. Se conjugan, de un lado, proyectores de tecnología láser y computadoras de alta gama coordinados por un *software* de última generación que permite la fusión de imágenes a gran escala. Para lograrlo se utilizan más de 40 proyectores, que coordinados por 12 servidores informáticos, permiten armar imágenes de 360 grados en Ultra High Definition (Quiroz, 2022, párr. 6).

Se trata de una nueva manera de aproximarse al arte: “Acorde a la experiencia digital de las nuevas generaciones, el arte inmersivo viene conquistando a un público aún más extenso gracias a que puede convertir lo estático en dinámico” (Quiroz, 2022, párr. 1). Convertir lo estático en dinámico había ocurrido antes en el origen del cine, pero ciertamente es una posibilidad bastante nueva en un arte como la pintura.



Figura 1

Exposición sensorial inmersiva *Beyond Van Gogh*

*Nota.* Fuente: <https://caretas.pe/cultura/una-gran-exposicion-en-lima-beyond-van-gogh-del-1-de-marzo-al-3-de-mayo/>

De hecho, es la segunda vez que en Lima hay una propuesta de esta índole. En 2019, la muestra *Da Vinci Experience*, realizada por la empresa italiana Crossmedia, ofreció también una experiencia inmersiva que, esa vez, fue acompañada de otras formas multimedia como visores de realidad virtual, que permitían ingresar al mundo del artista florentino y ver sus inventos (Enel, 2019). El objetivo de esa muestra fue involucrar emocionalmente a jóvenes y adultos en la vida y obra del artista, para lo cual se levantaron tres ambientes: una zona de inmersión, donde, por más de media hora, el participante podía apreciar las obras de Da Vinci en las paredes y el suelo; una zona de máquinas con modelos a escala real de los inventos del genio del Renacimiento que incluía videos, y una zona de realidad virtual donde el visitante, por medio de los visores antes mencionados, podía sumergirse en los inventos de Da Vinci en Florencia (Enel, 2019).

Los “viajes sensoriales” de estas propuestas no serían posibles sin la tecnología con la que se cuenta en la actualidad, que contribuye a una nueva forma de sensibilización artística a un público cada vez más acostumbrado al movimiento y que necesita de estímulos sensoriales constantes para mantener su atención. En

efecto, *millennials*, *centennials*, las generaciones actuales, tienen una aproximación distinta a la cultura y sus hábitos de consumo son diferentes. Presentan una menor capacidad de concentración, reflexión e introspección, y más necesidad de interacción: les gusta tocar, escuchar, controlar. La observación pasiva no va con ellos. Tomando en consideración ese perfil, las iniciativas de experiencias inmersivas resultan un éxito debido a que ofrecen una manera interactiva de aproximarse a la obra de arte.

Además de estas experiencias, existen también las propuestas de acceder a obras de arte por medio de tecnología de realidad virtual o 3D. Por ejemplo, en 2016, el Museo Van Gogh de Ámsterdam lanzó un video en 360° de la obra *El dormitorio de Arlés* a su cuenta de Facebook. Así, gracias a la tecnología de esta clase de videos, las imágenes adquieren profundidad y pueden observarse desde todos los ángulos, como si quien las viera se encontrase dentro de ellas.

En una tendencia similar, *Dreams of Dalí* o *Sueños de Dalí* es un recorrido de realidad virtual que sumerge al espectador en la obra *Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet*. Este recorrido virtual fue abierto al público también en 2016 por el Museo Dalí de San Petersburgo, Florida. Para participar adecuadamente de la experiencia, el asistente se coloca lentes especiales que de manera automática lo transportan a este mundo surrealista. Afortunadamente, no es necesario asistir en persona hasta el museo para disfrutar del mundo de Dalí. Este video también puede descargarse de forma gratuita e incluso está disponible en la plataforma YouTube.

*Dreams of Dalí* fusiona de manera perfecta el arte y tecnología en una experiencia de realidad virtual. El paseo en 360° es un viaje al “interior” de la pintura *Angelus de Millet*, acompañado de música de piano, donde hallarás dos figuras humanas esculpidas en enormes rocas, que solo los sueños de Dalí podrían crear (Medina, 2020, párr. 4).

Como se ha visto, el Perú no es ajeno a estas nuevas tendencias. En 2019, el evento *ArtLima* incluyó un módulo de realidad virtual que permitía acercarse al Museo de Arte Precolombino (MAP) del Cusco a través de una experiencia inmersiva mediante el uso de visores VR. El recorrido ofrecía un viaje por los tres mundos de la cosmovisión andina: el Uku Pacha, el Hanan Pacha y el Kay Pacha (BBVA, 2019). Asimismo, en 2021 el colectivo llamado Materia Virtual se presentó en el Foro Internacional de VR Stereopsia Latinoamérica, espacio “único y acogedor donde se reúnen las ciencias, las industrias y las artes para ofrecer un amplio espectro de conocimientos y de experiencia en el ámbito de las tecnologías y de los contenidos de Realidad eXtendida (XR)” (XR Perú, s. f., párr. 2). El objetivo de este colectivo

es “acercar al usuario/espectador a las plataformas digitales para fomentar las experiencias virtuales e interactivas en obras de arte” (UNE, s. f., párr. 1).

La tecnología actual también permite la existencia de visitas virtuales por los principales museos del mundo. Algunos de estos *tours* se crearon recién en el contexto de la pandemia del covid-19 como una forma de aproximar el arte al público cuando este no podía acercarse a él. Así, actualmente es posible ingresar a la basílica de San Pedro en el Vaticano o a la sala de esculturas grecorromanas en el Louvre sin siquiera salir de casa, solo por medio de un dispositivo electrónico que cuente con internet. Naturalmente, este tipo de experiencia no reemplaza en absoluto la asistencia física a estos lugares, pero contribuye a cerrar en algo la brecha a quienes no podrían más que soñar con conocerlos.

El Ministerio de Cultura ofrece también una serie de recorridos virtuales a muchos museos del país (<https://visitavirtual.cultura.pe/>). Con tan solo unos clics, el visitante puede ingresar a las salas y ver las obras, habilitar la audioguía que mejorará la calidad de su visita, ver imágenes y videos, leer fichas técnicas y explorar los espacios a su ritmo. Entre los recorridos disponibles se encuentran el Museo Tumbas Reales de Sipán, en Lambayeque; el Museo Nacional del Perú, en Lima; el lugar de la Memoria, la Tolerancia y la inclusión social; el Museo de Arte Italiano; el Templo de las Manos Cruzadas, en Huánuco; el Cuarto del Rescate, en Cajamarca; el Museo Lítico de Pukara, en Puno; entre varios otros.

Con los ejemplos anteriores podemos ver una primera relación entre el arte y la tecnología: esta última puede acercar el arte a las personas y contribuir a nuevas formas de sensibilización.



Figura 2  
Acceso virtual a sala del Museo de Arte Italiano

*Nota.* Fuente: <https://visitavirtual.cultura.pe/recorridos/MAI/museo-arte-italiano/index.html>

Pero esa no es, en absoluto, la única relación entre arte y tecnología. La tecnología también permite descubrir secretos que habían permanecido ocultos en obras de arte, como pinturas antiguas. El empleo de rayos X, por ejemplo, puede descubrir los llamados “arrepentimientos” del artista y las estrategias que emplea para ocultarlos. Un arrepentimiento, o *pentimento* en italiano, es una “enmienda o corrección que se advierte en la composición y dibujo de los cuadros y pinturas” (RAE, 2022). En otras palabras, esta tecnología contribuye a identificar parte del proceso creativo que, de otra manera, habría permanecido inaccesible. De este modo, las actuales tecnologías han podido identificar todo tipo de rectificaciones en artistas como Velázquez, Ghirlandaio y Egon Schiele, entre muchos otros (Rodríguez Serrano, 2014). Un ejemplo de descubrimientos insospechados gracias al escaneo con rayos X es el caso de la pintura *La Crau con vistas a Montmajour*, de Vincent Van Gogh, realizada en 1888, que muestra un paisaje cercano a la ciudad de Arlés, en Francia. Durante el levantamiento radiográfico de la obra, en 2018, se descubrió que debajo del paisaje se encontraba un desnudo femenino visto de espaldas (Insight Art, s. f.). La información proporcionada mediante este escaneo de la imagen incluye el reconocimiento de la distribución exacta de diferentes pigmentos en el área de la imagen y su forma de aplicación en el trabajo. Permite saber, también, que las capas de pasta de la pintura base fueron parcialmente raspadas antes de dibujar encima la nueva obra (Insight Art, s. f.). Este estudio muestra cuánto pueden aportar la ciencia y la tecnología al mundo del arte.



Figura 3

Radiografía de rayos X con dibujo de un desnudo femenino de Van Gogh  
 Nota. Fuente: <https://insightart.eu/gallery/case-study/>

Otro ejemplo es el caso de la pintura *Virgen con Niño*, atribuida al pintor renacentista Rafael Sanzio. Solo recientemente, en 2020, la tecnología del CERN (la Organización Europea para la Investigación Nuclear) logró confirmar su autoría por medio de un escáner robótico de rayos X que reveló la estructura interna de la pintura (Prego, 2020). Así, la tecnología es capaz de hacer visible lo invisible.

Ambos ejemplos tienen en común el aprovechamiento de la tecnología gracias a la compañía Insight Art, cuya misión es salvaguardar el patrimonio artístico mundial con herramientas de última generación diseñadas para ayudar a los expertos en restauración de arte y para desenmascarar las falsificaciones (Insight Art, s. f.). Hay que tener en cuenta que esta tecnología solo existe gracias al CERN, que ha concebido un acelerador denominado PIXE, cuya finalidad es el análisis de obras de arte de forma no invasiva (Scaliter, 2020). Esta herramienta permite reconocer zonas que puedan estar afectadas por hongos y que requieran de restauración, así como identificar los elementos o pigmentos empleados por los artistas en sus obras (Scaliter, 2020). Asimismo, recientemente el CERN también ha diseñado MACHINA, un acelerador portable para determinar la autenticación de obras mediante el reconocimiento de su composición (CERN, 2019).

Se ha visto que, además de develar secretos, y favorecer el conocimiento de las obras y sus creadores, las tecnologías también ayudan a la conservación y restauración de las obras. Logran devolver el color y el brillo a piezas oscurcidas con el tiempo, y acercarlas más a como se vieron en sus épocas de esplendor.

En la actualidad, el uso de drones contribuye de múltiples maneras a la conservación de bienes culturales. Por un lado, permite analizar obras de grandes dimensiones como esculturas o retablos de manera rápida y efectiva sin la necesidad de recurrir a andamios o plataformas móviles (Prego, 2020). Estos dispositivos toman fácilmente fotografías que evidencian su estado de conservación. Ello reduce los costos de mano de obra y, también, como se ha mencionado, el tiempo para realizar la actividad. Por otro lado, pueden realizar diferentes tipos de registros sobre el patrimonio: registro fotográfico y videográfico, registro de datos ambientales y registro 3D (fotogrametría) (Serna, 2014-2015). El registro fotográfico y videográfico permite plasmar el estado de los bienes culturales en un momento dado para controlar su evolución y verificar que no se deteriore; el de datos ambientales, determinar condiciones atmosféricas como la humedad relativa, la temperatura o la iluminación, que en determinados casos podrían afectar los bienes culturales con el paso del tiempo; el registro 3D o fotogrametría contribuye a la obtención de medidas reales de los objetos a partir de fotografías con la finalidad de elaborar mapas topográficos, pero también para

la creación de modelos 3D de zonas de interés cultural (Serna, 2014-15). Así, puede verse cómo esta tecnología amplía sus áreas de uso cada vez y ahora ha llegado al mundo del arte.

También se está proyectando emplear drones para recrear obras arquitectónicas en mal estado de conservación y contribuir a que el público tenga una idea de cómo se veían en su época original. Ejemplo de ello son las imágenes de drones realizadas por la empresa de Emiratos Árabes Cyberdrone Drone Shows, para recrear obras como la abadía de Whitby (Diario Mendoza, 2022), y las arquitecturas aéreas de Drift, firma de los artistas holandeses Lonneke Gordijn y Ralph Nauta, cuyas instalaciones aéreas permiten ver de una nueva manera espacios icónicos como el Coliseo romano.



Figura 4  
Recreación del Coliseo romano mediante drones  
*Nota.* Fuente: <https://www.diariomendoza.com.ar>

Si bien los métodos y herramientas vistos en los ejemplos anteriores son sumamente actuales y están en constante perfeccionamiento, la tecnología ha contribuido a la conservación de obras de arte desde hace mucho tiempo: piénsese en el caso de Abu Simbel, conjunto de dos templos egipcios esculpidos en la roca de una montaña que se salvaron de quedar sumergidos bajo las aguas gracias a una extraordinaria obra de

ingeniería que permitió cortarlos en trozos, transportarlos y reubicarlos sin dañarlos en una nueva montaña artificial apoyada sobre una cúpula de concreto (Bustamante, 2005). Esta obra de conservación se realizó a fines de la década de 1960 gracias al esfuerzo de la “campana de Nubia”, como se conoció a la campaña internacional para salvaguardar el patrimonio histórico que, de otra manera, se habría perdido al quedar sumergido por la construcción de la presa de Asuán. De esa misma manera se trasladó también el templo de Filae, que, al igual que Abu Simbel, constituye uno de los principales atractivos del Egipto milenario.

Por supuesto, no puede dejarse de lado otra relación evidente entre la tecnología y el arte contemporáneo: la tecnología como medio y como parte intrínseca de las piezas exhibidas. Desde hace ya algunas décadas, las instalaciones son una forma de arte presente en todos los museos y galerías. Estas aprovechan los distintos recursos tecnológicos como medios para canalizar o reforzar la expresión artística: videos, luces, rayos láser, máquinas de todo tipo forman parte de las propuestas y portan tanto una carga estética como semántica.

Entre los artistas internacionales más reconocidos que integran la tecnología en el arte, o, más bien, hacen de la tecnología un arte, se encuentran Nam June Paik (Seúl, 1932-Miami, 2006) y Shigeo Kubota (Niigata, 1937-Nueva York, 2015), pioneros del arte digital (De las Heras, 2017). El primero “Elevó la televisión a pieza de museo, a algo más que un mecanismo que ofrece contenido, manipuló imágenes y realizó los primeros ‘collages’ de vídeo” (De las Heras, 2017, párr. 4). La segunda tiene una de sus obras en el Museum of Modern Arts (MoMA) de Nueva York, llamada *Desnudo bajando la escalera*, una reinterpretación de la obra de Duchamp, que consiste en una videoescultura formada por cuatro monitores dentro de una escalera de madera.

Otro artista, con ya varias décadas de trayectoria, que aprovecha la tecnología de formas insospechadas, es el británico Paul Friedlander, el llamado escultor de la luz y artista científico, cuyas obras son *performances* que juegan con olas coloridas de luz. El artista afirma que, desde los años ochenta, lo que tenía en mente era ir más allá de la proyección sobre una superficie y hacer algo realmente tridimensional que pareciera estar hecho de luz. No un objeto sólido, algo cinético, dinámico y que posea las cualidades de luminosidad y transparencia que asociamos con la luz (Friedlander, s. f).

También puede destacarse el arte interactivo de Daniel Rozin (Jerusalén, 1961), cuyas obras, espejos sobre todo, interactúan con el espectador. El artista crea espejos mecánicos con diversos materiales, que incluyen videocámaras y computadoras, que analizan y luego reflejan la imagen de la persona. Estos son solo algunos ejemplos de las nuevas formas de arte que conviven con las tradicionales.



Figura 5

Paul Friedlander. Criaturas digitales (Roma, 2017)

*Nota.* Fuente: <https://www.artfutura.org/v3/a1-paul-friedlander/>

Un último vínculo entre arte y tecnología que se presentará es el uso de esta para beneficio de su difusión y enseñanza. En efecto, en la última década, y especialmente a partir de la pandemia por coronavirus, las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) han destacado por tener un rol importante en la educación en todos los niveles. Así, las TIC pueden ser sumamente útiles para mejorar la educación artística en nuestro país, debido a que ofrecen estrategias didácticas acordes con las nuevas formas de enseñanza y aprendizaje, y permiten una mejor comunicación con los llamados nativos digitales, es decir, los jóvenes de la generación Y o Z que aceptan mejor un lenguaje gráfico y audiovisual e interactivo, y que gustan de aprender jugando (García, 2019).

En ese sentido, no solo los recorridos por museos virtuales o los videos de realidad aumentada pueden servir, sino también las múltiples herramientas digitales que existen para mejorar la calidad de la clase en los diversos momentos que la componen: motivación, presentación de contenidos, retroalimentación, evaluación, etc. Existen herramientas tecnológicas para casi cualquier actividad que se quiera realizar en un curso. Un estudiante puede leer un texto en PDF desde su dispositivo, resolver un cuestionario en Google Forms, ver un video motivacional en YouTube, participar en un trabajo colaborativo en que deba realizar un Wiki, una infografía en Canvas o una biblioteca virtual en Wakelet. Pero estas herramientas solo cobran sentido dentro de una estrategia de enseñanza. Un buen manejo de

las tecnologías por parte del docente, es decir, una competencia digital debidamente desarrollada, puede aprovechar todos estos recursos para diseñar clases de Historia del Arte o expresión artística que sean de gran calidad, que comprometan a los estudiantes y que despierten el interés por las artes y las humanidades, en un mundo que privilegia cada vez más los conocimientos “prácticos”. Asimismo, la investigación que propicie el estudio de los objetos de arte del patrimonio nacional se ve favorecida por las herramientas tecnológicas que permiten el análisis de las piezas, así como su localización en cualquier repositorio del mundo en el que se encuentren.

Entonces, puede verse que, una vez más, las tecnologías, en este caso las de información y comunicación, pueden servir para potenciar el conocimiento y acervo cultural de la sociedad, ya no solo a través de la recuperación o restauración de las obras, sino también por medio de nuevas herramientas tecnológicas educativas adecuadas para las expectativas y formas de aprendizaje del estudiante e investigador del siglo XXI.

Para terminar, se han examinado varias relaciones entre arte y tecnología: nuevas formas de sensibilización, descubrimiento de imágenes ocultas en las obras, conservación y restauración de bienes culturales, creación de instalaciones artísticas, aprendizaje a través de las TIC. El presente ensayo no pretende ser exhaustivo ni agotar las infinitas maneras en que la tecnología se ha vinculado con el arte a través de la historia, sino tan solo ofrecer una reflexión sobre algunas de las que más destacan en la actualidad, con el objetivo de reconocer y valorar los modos en que los avances de las ciencias repercuten y benefician un ámbito que a veces suele pensarse como estático y atemporal.

## Referencias bibliográficas

- BBVA. (5 de abril de 2019). Art Lima 2019: el arte y la realidad virtual se unen para promover la cultura. <https://www.bbva.com/es/pe/art-lima-2019-el-arte-y-la-realidad-virtual-se-unen-para-promover-la-cultura/>
- Bustamante, L. (2005). *La construcción: raíz y testimonio de la historia*. Consejo Departamental de Lima del Colegio de Ingenieros del Perú y Academia Peruana de Ingeniería.
- Diario Mendoza*. (6 de noviembre de 2022). Completan con drones arquitectura antigua destruida. *Diario Mendoza*. <https://www.diariomendoza.com.ar/cultura/completan-drones-arquitectura-antigua-destruida-n42498?fbclid=IwAR2z-dKEiqQAQR3j0LSmDB5YGvUWPBA2vu8lqKub0ALSckCKzjK7d7S-rP858>

- Enel. (9 de abril de 2019). Da Vinci Experience: muestra multimedia e inmersiva llega al Perú. <https://www.enel.pe/es/conoce-enel/prensa/press/d201904-da-vinci-experience--muestra-multimedia-e-inmersiva-llega-al-per.html>
- García Aretio, L. (2019). Necesidad de una educación digital en un mundo digital. *RIED: Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, 22(2), 9-22 <http://dx.doi.org/10.5944/ried.22.2.23911>
- InsightART. (S. f.). *La Crau with a view of Montmajour*. <https://insightart.eu/gallery/case-study/>
- Medina, Á. (7/4/2020). Dreams of Dalí: sumérgete en una pintura de 360° en realidad virtual. *Dóndeir*. <https://www.dondeir.com/cultura/dreams-of-dali-realidad-virtual/2020/04/>
- Ministerio de Cultura. (S. f.). *Visita virtualmente nuestros museos*. <https://visitavirtual.cultura.pe/>
- Organización Europea para la Investigación Nuclear, CERN. (2019). MACHINA, a portable accelerator for art analysis. <https://cds.cern.ch/record/2692930/files/Poster-2019-821.pdf>
- Friedlander, P. (S. f.). Paul Friedlander: light sculptor and scientific artist. [http://www.paulfriedlander.com/index\\_with\\_me.html](http://www.paulfriedlander.com/index_with_me.html)
- Prego, C. (12 de diciembre de 2020). Lo que el arte esconde y la tecnología destapa: la ciencia nos está permitiendo descubrir secretos de grandes obras (y rescatarlas). *Xataka*. <https://www.xataka.com/investigacion/que-arte-esconde-tecnologia-destapa-ciencia-nos-esta-permitiendo-descubrir-secretos-grandes-obras-rescatarlas>
- Quiroz, D. (6 de marzo de 2022). Beyond Van Gogh: así es el montaje de la gran muestra inmersiva. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/beyond-van-gogh-asi-sera-el-montaje-de-la-gran-muestra-inmersiva-que-llega-a-lima-el-1-de-marzo-beyond-van-gogh-the-immersive-experience-noticia/>
- Real Academia Española. (S. f.). Sitio web. <https://www.rae.es/>
- Rodríguez Serrano, M. (8 de noviembre de 2014). Pentimento en la calle: de Ghirlandaio a Scazzosi. *The Lighting Mind*. <https://www.thelightingmind.com/pentimento-en-la-calle-de-ghirlandaio-scazzosi/>
- Scaliter, J. (5 de febrero de 2020). Tecnologías del día a día que nacieron en el CERN. *National Geographic*. [https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/tecnologias-dia-a-dia-que-nacieron-cern\\_15165](https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/tecnologias-dia-a-dia-que-nacieron-cern_15165)
- Serna Prieto, M. (2014-2015). *Uso de aeronaves no tripuladas (rpas) en la conservación preventiva de bienes culturales. aplicaciones y tipo de registro*. Facultad de Belles Arts de Sant Carles Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad Politécnica de Valencia. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/61914/%20SERNA%20-%20USO%20DE%20AERONA->

VES%20%20NO%20TRIPULADAS%20(RPAS)%20EN%20LA%20  
CONSERVACI%C3%93N%20PREVENTIVA%20DE%20%20BIENES%-  
20CULTURALES.....pdf?sequence=2

Tatarkiewicz, W. (2008). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos / Alianza.

UNE. Festival de arte impuro. (S. f.). *Materia virtual*. <https://une.la/materia-virtual/>

XR Perú. (2021). Stereopsia Latam. World Immersion Forum, 18-22 de octubre 2021. <https://xrperu.org/stereopsia-latam/>

## **Poder y resistencia. Una mirada al movimiento del Taki Onqoy<sup>1</sup>**

### *Power and resistance. A look at the Taki Onqoy movement*

**Luis Daniel Soto Núñez**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

luis.soto1@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-3979-0970

#### **Resumen**

El presente artículo hace un análisis del poder y la resistencia en el periodo genealógico que desarrolla el filósofo francés Michel Foucault. El análisis de ambos conceptos nos servirán para entender el movimiento mesiánico de resistencia Taki Onqoy. Este movimiento, que surge en los primeros años de la invasión española, es una respuesta de parte de los pueblos originarios de los Andes peruanos frente a la evangelización y explotación que se aplicaba sobre estas poblaciones; así, como reacción a las estrategias de explotación y evangelización, hicieron uso de diferentes mecanismos de resistencia. El movimiento tuvo muchos seguidores y fue perseguido por los extirpadores de idolatrías, que lograron controlar su expansión, proceso que terminó en la rebelión.

**Palabras clave:** poder, resistencia, dispositivos, biopoder, biopolítica

#### **Abstract**

This article analyzes power and resistance in the genealogical period developed by the French philosopher Michel Foucault. The analysis of both concepts will help us to understand the messianic movement of resistance Taki Onqoy, this movement that emerged in the first years of the Spanish invasion is a response by the indigenous peoples of the Peruvian Andes to the evangelization and exploitation that was being applied to these populations, faced with various strategies of exploitation and evangelization, they will make use of different mechanisms of resistance. This movement had many followers and was persecuted by the extirpators of idolatry who managed to control its expansion and ended in rebellion.

**Keywords:** power, resistance, devices, biopower, biopolitics

**Fecha de envío:** 6/1/2023

**Fecha de aceptación:** 22/4/2023

## El poder

El concepto de poder constituye parte fundamental del pensamiento de Michel Foucault, ya que acompañará al autor desde sus primeros momentos hasta el final de sus días. La evolución de este concepto será visible a lo largo de su obra y tendrá una estrecha relación con su contraparte, la resistencia. Nosotros nos limitaremos a analizar el concepto de poder y su desarrollo en el periodo que los especialistas denominan “genealógico”, que es posterior a las investigaciones de la etapa arqueológica y que comprende obras como *Vigilar y castigar*, *Historia de la sexualidad* y los cursos que dictó en el College de France de 1974 a 1976. Foucault dedicará sus esfuerzos a analizar el poder, tema que, para la presente investigación, es de sumo interés y desarrollaremos de manera breve. Debemos aclarar en un primer momento que Foucault realizará un análisis positivo del poder y hará una diferencia entre las concepciones negativas que otras disciplinas han planteado sobre el concepto, que consideraban que “el poder es esencialmente la regla, la ley, la prohibición, lo que marca un límite entre lo permitido y lo prohibido” (Foucault, 2014, p. 52). La crítica al poder negativo, entendido como represión o carencia, será defendido por el psicoanálisis y la psicología de su tiempo. Si bien esta explicaba en buena medida las relaciones de poder feudales y monárquicas, tenía limitaciones al momento de analizar las relaciones de poder que surgieron tras la caída de estos sistemas económicos y de gobierno. Foucault buscará entender el poder de manera positiva y, para ello, intentará explicar cómo las redes de poder van a diagramar las relaciones que se darán entre individuos y el control que se ejercen sobre las poblaciones. ¿Pero cómo entiende Foucault el poder? Él define el ejercicio del poder no simplemente como la relación entre individuos o grupos, sino la forma en que ciertas acciones modifican otras acciones. Esto, por supuesto, significa que no existe el poder con o sin mayúsculas, que se supone que existe universalmente en una forma centralizada o difusa. El poder existe solo cuando se ejerce, pero, por supuesto, está incrustado

en diferentes campos que pueden conducir a la comprensión de estructuras duraderas. También significa que el poder no es una función del consenso. Como tal, no puede tratarse de renuncia a la libertad, cesión de derechos o delegación del poder a una minoría, sin excluir la posibilidad de que el acuerdo pueda ser una condición para la existencia o el mantenimiento de un estado. Puede ser el resultado de un consentimiento previo o perpetuo, pero no la expresión de un consentimiento (Hubert y Rabinow, 2001, p. 251). Estas ideas son precisadas por Foucault en un texto titulado “El sujeto y el poder”<sup>2</sup>, donde el autor nos expone el tratamiento que hace sobre el concepto de poder, y las diferencias respecto a los análisis de otros pensadores y tradiciones. Vemos que Foucault remarca que el poder solo existe cuando se ejerce o se acciona; no pertenece a un grupo social determinado, sino que se manifiesta por medio de mecanismos que permiten su funcionamiento. También resalta que las relaciones de poder se deben entender como la práctica de un consentimiento continuo y no de un consenso en el que los individuos renuncian a su libertad o transfieren su capacidad de ejercicio de poder al Estado o a unos pocos que podrán hacer uso del monopolio de la violencia. Veremos cómo para Foucault el poder buscará organizar más que accionar de manera violenta, pues no es ni el pacto social que tácitamente pueda renovarse; es una red de mecanismos que tienen como finalidad la producción de conductas, pues “incita, induce, seduce, facilita o dificulta: en un extremo constriñe, o inhibe absolutamente; sin embargo, es siempre una forma de actuar sobre la acción del sujeto, en virtud de su propia acción o de ser capaz de una acción” (Hubert y Rabinow, 2001, p. 253). Estos elementos mencionados son las categorías del poder, que tienen como objetivo la producción de acciones en el sujeto, que se ve sujetado e influenciado en su accionar por las ya mencionadas categorías que de manera sutil guían su conducta. Para que se realice el ejercicio del poder este sujeto debe ser libre y no sometido a ningún tipo de violencia o acción de intimidación, pues si se aplica alguna disciplina, ya no sería una relación de poder, sino una relación física. Por ello, “la libertad debe existir para que se ejerza, y también como su soporte permanente, dado que, sin la posibilidad de la resistencia, el poder sería equivalente a la determinación física” (Hubert y Rabinow, 2001, p. 253). Debemos resaltar que muchos de los análisis de Foucault parten de las resistencias que determinados grupos muestran frente al accionar del poder: el gran encierro que nos narra en *Historia de la locura*, el surgimiento de la prisión en *Vigilar y castigar* nos muestra la historia del poder y la resistencia. Podemos decir que el autor nos ofrece un pensamiento de la resistencia, como plantea Mathieu Fontaine (2017), quien sostiene que la resistencia es un concepto que acompaña toda la obra foucaultiana. Nosotros nos concentraremos en analizar la resistencia política, pero antes culminaremos con el análisis del poder.

Luego de ver que el poder solo existe al accionarse, veremos que analizará el desarrollo de una nueva tecnología de poder que se aplicará sobre la vida, los individuos y las poblaciones. Esta tecnología de poder buscará organizar lo viviente y dejar de lado la violencia que se ejercía, que se denominará biopoder.

El biopoder fue una parte integral del desarrollo del capitalismo y necesitaba de mecanismos de regulación que pudieran reforzar el control; se ejercía sobre la vida sin volverla más difícil de controlar. El desarrollo de los grandes aparatos estatales como instituciones de poder garantizará el mantenimiento de las relaciones productivas. También serán responsables de la segregación y estratificación social; resalta el poder que puede llegar a tomar acciones sobre determinadas clases sociales. Asimismo, hizo posible la relación entre dominación e influencia hegemónica, el equilibrio entre la acumulación de personas y la acumulación de capital, la clarificación entre el crecimiento de las poblaciones humanas y la expansión de las fuerzas productivas, y, por último, la distribución diferencial de las ganancias. Parte de eso es gracias al ejercicio de esta nueva tecnología de control de las sociedades que se efectuará con diferentes formas y procesos (Foucault, 2007). Foucault nos plantea una nueva tecnología de poder que surge de la mano del capitalismo, para garantizar que la sociedad que busca crear tenga como puntos fundamentales el control y la normalización. Esto se logrará por medio de las instituciones educativas y disciplinares que asegurarán que se mantengan las relaciones de dominación, colonización y que se asegure el correcto funcionamiento del sistema.

El biopoder se compone de dos pilares: la *anatomopolítica* y la *biopolítica*; en estos pilares se sustenta la nueva tecnología de poder que describe Foucault. Las condiciones para el surgimiento de este nuevo paradigma de poder se darán en la denominada sociedad disciplinaria. Foucault describe el surgimiento de esta sociedad en *Vigilar y castigar* y *La verdad y las formas jurídicas*<sup>3</sup>, donde hace énfasis que en la sociedad disciplinaria el castigo pasará a un segundo plano, y se buscará que la gente siga las reglas sin la necesidad de usar el escarmiento público como medio. Serán las instituciones que surgen en este periodo las que se diseñarán con el fin de lograr un control sobre la conducta de los individuos, la escuela, la policía, el ejército, la fábrica, el hospital y la prisión. Se caracterizarán por tener en común la aplicación de las disciplinas para lograr el objetivo de normalizar a los individuos por medio del encierro. Este encierro, ya sea en los distintos escenarios, buscará corregir las conductas con diferentes estrategias: en la escuela con la educación, en la cárcel encargando tareas como trabajos forzados, y otros. Otro cambio significativo de paradigma será que se deja de lado la indagación para dar paso a la sociedad de la vigilancia. Esta sociedad tendrá como modelo el panóptico de Bentham, el cual se aplicará en las instituciones que buscan controlar la conducta

de los individuos, por medio de la vigilancia y el examen. Se empleará una vigilancia constante sobre los sujetos, y el encargado de observarlos será la persona que tiene poder sobre los vigilados; también puede aplicar correctivos para que se afiance el saber-poder que imparte. El centro de acción de esta sociedad disciplinaria será la norma, que tendrá un carácter diferenciador entre lo normal y lo anormal, ella hará posible que sobre esta diferencia se apliquen medidas en lo que se considera anormal. La norma distingue mas no aplica medidas para regular lo anormal; eso le corresponde al proceso normalizador, que tendrá como método la disciplina para imponer la norma y regular lo anormal.

Foucault plantea que se usará el panoptismo, la aplicación del panóptico de Bentham a las instituciones, la vigilancia, la regulación y corrección (Foucault, 2011). Ya afianzadas las sociedades disciplinarias, estas darán paso al desarrollo de las sociedades de control. Vimos que el aparato disciplinario se ha instalado en la mayoría de instituciones modernas, y el control sobre los individuos ha logrado establecerse de manera que la utilización de la violencia es mínima aunque aún exista; aquí el control va más allá de las instituciones y buscará controlar dimensiones del hombre que puedan activar cualquier forma de resistencia. La normalización no se limitará solamente al individuo y a las disciplinas, buscará ir más allá. El control de los individuos por medio de disciplinas dará paso a la biopolítica, que tendrá como prioridad controlar las poblaciones con mecanismos más complejos; no tomará en cuenta el cuerpo de los sujetos, y buscará centrarse en el cuerpo especie para garantizar un control mucho más efectivo por medio de las instituciones que están surgiendo en ese momento (la medicina, la escuela, la prisión y el ejército). Debemos resaltar que el cuestionamiento a estas instituciones será menor y la resistencia ante la biopolítica será igual de compleja que los mecanismos de control empleados. Foucault no hace una distinción ni establece una fecha en la que se pasa de la regulación de individuos al control de las poblaciones; tampoco mencionó que no sea posible la existencia de ambas tecnologías de poder o que puedan complementarse (Foucault, 2007, 2002). Veremos cómo instituciones como la médica, que en un primer momento tenían como interés el individuo, se reformarán para tener como objetivo el cuerpo social. Por ello, las primeras indagaciones de Foucault sobre la biopolítica tienen sus orígenes en el surgimiento de la medicina. En su texto *El nacimiento de la clínica* (2018), nos muestra el desarrollo de la ciencia médica a partir del surgimiento de un nuevo método, guiado por la observación, que dará lugar a una revolución, que a su vez originará a la ciencia médica como la conocemos hoy. Si bien el texto se enfoca en el desarrollo de este conocimiento, también toca la normalización de la medicina al momento de enfrentar a las epidemias y el papel político del establecimiento médico frente a estos problemas.

Este papel normativo y regulador se desarrolló en la conferencia dada en 1974 en el Departamento de Medicina Social de la Universidad de Río de Janeiro, donde el concepto de biopolítica se introdujo por primera vez en el léxico foucaultiano. En estas conferencias, se hace una breve genealogía en la que se analizan las condiciones para que el discurso médico dé un giro hacia una tendencia autoritaria que mantendrá hasta nuestros días, donde la medicina abarcará campos que no le competen. De hecho, la intervención autoritaria de la medicina en las esferas cada vez más amplias de la existencia individual o colectiva es un hecho absolutamente característico de nuestro tiempo. Hoy, la medicina está dotada de un poder tiránico, cuya función normalizadora se extiende mucho más allá de la presencia de la enfermedad y las necesidades de los pacientes.

Los juristas de los siglos XVII y XVIII inventaron un sistema social regido por un sistema jurídico encriptado, y los médicos del siglo XX inventaron una sociedad que ya no era una sociedad de leyes, sino una sociedad de normas. La sociedad ya no son las normas que rigen a la sociedad, sino la diferencia constante entre lo normal y lo anormal, la eterna tarea de restaurar el sistema normal (Foucault, 1999a, p. 353). La medicalización de la sociedad y el avance de la biopolítica para Foucault van de la mano.

Estas primeras conferencias tratan del desarrollo de la medicina como una institución que norma y que de manera autoritaria aplica políticas que pueden afectar derechos fundamentales, con la justificación de que son para el bienestar de toda la población. Muchas de las tecnologías o los dispositivos que aplicará el saber médico tendrán como objetivo normalizar y controlar a la población. Aunque estos vulneren derechos que en muchos casos pueden ser fundamentales, los estados de sitio planteados por las sociedades médicas son muy pocas veces cuestionados y son asumidos sin ningún cuestionamiento. Luego de analizar el desarrollo del poder en Foucault, nos cuestionaremos cómo es posible la resistencia, cómo la concibe el autor.

## **La resistencia**

Antes de realizar un análisis de la resistencia en Foucault, estudiaremos las antinomias que pueden hacer posible su existencia tomando en cuenta la división y la propuesta realizada por Mathieu Fontaine (2017). En primer lugar, tenemos la resistencia que puede surgir de la contradicción entre la naturaleza y la libertad. Esta postura considera que la resistencia parte de la libertad trascendental y el determinismo natural. Se entiende que la resistencia existe en los pensamientos que puedan naturalizar las fuerzas humanas y sus opuestos. Podemos añadir aquí que quienes consideran que el hombre es un ser por naturaleza libre va a buscar liberarse por ser algo que es parte fundamental de su ser. Allegados a esta propuesta serían los filósofos de la sospecha, Nietzsche, Marx y Freud, quienes desde

sus diferentes posturas naturalistas conciben también la existencia trascendental de tipo de resistencia. Si bien Foucault simpatiza con los autores mencionados, su noción de resistencia se encuentra alejada de esta propuesta de resistencia.

La siguiente noción de resistencia tendrá como principales conceptos los de pasividad y actividad. Esta resistencia pasiva se manifiesta con el poder negativo y la podemos entender como el desobedecimiento, que es la forma no armada de hacer frente en las sociedades donde todavía se conserva el escarmiento público. La religión juega un rol fundamental, pues la obediencia se encuentra más sobre lo divino que sobre los hombres. La contraparte de esta resistencia es la resistencia activa, que justifica su accionar armado frente a un gobierno déspota. Se caracteriza por ser violenta y desmedida y se usa para legitimar qué resistencia era buena y cuál no lo era, pues el levantamiento de ciertos grupos que fueron encerrados como los enfermos mentales, en caso de sublevarse, no serían vistos con buenos ojos como alguna población que se encontrara en igual situación. Si bien Foucault no asume esta noción de resistencia, él rescata que, frente a las condiciones de sometimiento que pueden empeorar a cada momento, está lograr continuar y mantenerse; por ello, si el autor considera un poder positivo que produce esta resistencia pasiva, estará presente y puede denunciar y hacer visible este poder. Del mismo modo, la resistencia activa se puede presentar frente al cansancio que genera la aplicación de los diferentes mecanismos de poder y dispositivos.

Ahora analizaremos la resistencia que existe en el derecho y el deber. Aunque parezca contradictorio, el derecho de resistencia para existir y gestarse tiene que mantenerse en la clandestinidad y muy posiblemente deba transgredir muchas de las convenciones sociales. Al no hacer público sus planes, es donde la ilegalidad y el derecho no se llegan a contradecir. Si bien ya mencionamos que el derecho y la ilegalidad son contradictorios, forman parte de su accionar; esta resistencia puede pasar de ser considerada como una acción que atenta contra el derecho y el orden a legalizarse, como muchas de las luchas revolucionarias e independentistas. Por ello, el poder se interesará en poner límites al uso de la violencia popular, pues se busca evitar los levantamientos enmarcándolos en un derecho positivo. Aunque la insurrección corresponda a un derecho natural y sea un deber de la población el hacer frente a gobiernos tiránicos o ilegítimos, este ordenamiento es una manera astuta de frenar los intentos de rebelión. Aunque esté legislado el derecho de insurrección, la resistencia ya se concibe como un deber para acabar con ese gobierno que oprime al pueblo. Esta resistencia buscará retornar a un sistema de valores anterior y considerado justo. La noción de resistencia es próxima a la que defiende Foucault, pero ¿de qué manera se aproxima si tanto el derecho natural como el positivo son mecanismos que le ponen límites a la misma resistencia? El Estado es el que regula que se ejerza

la resistencia bajo esos principios; esta supuesta libertad de la que puede hacer uso de la resistencia se encuentra bajo el influjo de dispositivos disciplinarios y mecanismos biopolíticos que direccionan la conducta del sujeto. En desacuerdo con el derecho positivo y natural, Foucault buscará un derecho que esté fuera del poder soberano, disciplinario y biopolítico, lo que abre la posibilidad de un derecho cosmopolita de resistencia, siendo un derecho y un deber para cualquier persona, donde la resistencia de cualquier minoría o grupo sea tomada en cuenta (Fontaine, 2017). Debemos recalcar que la resistencia, como la entiende Foucault, no está ligada a ninguna verdad trascendental u originaria; ella romperá con cualquier mito o creencia que busque fundamentar un modo de dominación apelando a la verdad trascendental o una conciencia histórica que pueda guiarla o librarla de cualquier opresión para encasillarla en una verdad de la que no podrá escapar. No significa que la resistencia esté en contra de la verdad y se funde en el error; debemos entender que la verdad como discurso puede defender sistemas de dominación y opresión que muchas veces pueden ser considerados como inequívocos e incuestionables. Por esta razón, la resistencia no puede someterse a la verdad o limitar su accionar frente al saber-poder, sino que se debe plantear la relación resistencia-verdad, resistencia que, al cuestionar estas verdades y sus efectos, puede hacerles frente. La resistencia, en su conflicto permanente contra el poder, no debe olvidar que las instituciones (científicas) generan discursos de los cuales debe desconfiar, recordando siempre que no podemos ligar la resistencia a la verdad.

### **Perú, una historia de resistencia**

Creo que es necesario recordar que la historia del Perú es la historia de muchos pueblos que hasta nuestros días hacen frente al poder que se presenta en muy diversas formas. Antes de la llegada de los españoles a estas tierras los incas habían sometido a muchos pueblos de diferentes maneras, ya sea por vía diplomática o haciendo uso de la fuerza para dominarlos. La rápida expansión de los incas permitió que conquistaran un gran número de poblaciones. Estos grupos humanos, a la llegada de los españoles, no se habían integrado al Incanato por el poco tiempo que tenían de haber sido conquistados y también debido a que los incas habían permitido que conservaran su cultura y costumbres. Guardaban un resentimiento frente al poder que los había sometido y mantenían una resistencia pasiva que se activaría con la llegada de los españoles.

Frente a la oportunidad que se le presentaba con la llegada de los españoles de recuperar la autonomía arrebatada por los incas, muchas poblaciones se sumaron a ellos para derrotarlos. Debemos recordar que el Incanato atravesaba una crisis política por la guerra civil que se libraba entre las panacas reales. La historia es

conocida, y los españoles lograron hacerse con el control del país estableciendo alianzas y sometiendo a los pueblos que lucharon contra ellos. La resistencia activa frente al dominio español se mantuvo por más de cincuenta años y culminó con la derrota y muerte del último inca de Vilcabamba, Túpac Amaru I, en el gobierno de virrey Toledo. Este virrey pasará a la historia no solo por derrotar la resistencia inca, sino por ser el organizador y estabilizador, al plantear diversos mecanismos de regulación para mantener el orden en la colonia. Frente a la derrota sufrida, los pueblos originarios buscarán variar sus mecanismos de resistencia frente al poder que los oprime. Las denuncias y escritos de Guamán Poma de Ayala son un mecanismo de resistencia pasiva que denuncia una serie de abusos que se cometían contra la población, pero es de nuestro interés analizar el movimiento de resistencia del Taki Onqoy.

En los primeros años de dominación española en muchos lugares de la sierra sur del Perú, que actualmente corresponderían a los departamentos de Ayacucho, Huancavelica, Apurímac y Cusco, se había extendido un culto de parte de los pueblos originarios que llevaba el nombre de Taki Onqoy. Este culto fue considerado subversivo, pues planteaba que una alianza de huacas se preparaba para hacer frente al dios español y derrotarlo, por lo que el mundo andino volvería al orden que fue alterado por los invasores españoles. Luis Millones hace una exhaustiva investigación de este movimiento de resistencia andino que surge a inicios de la Colonia en su libro *El retorno de las huacas* (1990). El movimiento de carácter mesiánico se llamaba Taki Onqoy, que podemos traducir como “baile en enfermedad”; Millones comenta que previo al culto planteado del Taki Onqoy en el mundo andino, en los tiempos de crisis, para mejorar la situación y realizarse una limpia, los pobladores recurrían al baile. Los españoles consideraban de manera literal al Taki Onqoy como enfermedad del baile, que era tratada por los hechiceros locales a quienes sufrían de este mal. Consideramos que el Taki Onqoy era una actividad de limpieza que llevaban a cabo los sabios andinos para remediar males que se les pudieran presentar a los pobladores. De esta práctica curativa es que se debió tomar el nombre para el culto que denunciaban los españoles como peligroso (Millones, 2007). ¿Pero cuál era la peligrosidad de este culto que preocupó a sacerdotes como Luis de Olvera y Cristóbal de Albornoz, los primeros en denunciar esta idolatría llamada Taki Onqoy? Ellos advirtieron que los seguidores de este movimiento planteaban que las huacas de los distintos pueblos se unirían con el fin de derrotar al Dios español y exterminar a todos sus seguidores, sean europeos o nativos, causándoles graves enfermedades. Para evitar ser aniquilado por las huacas se debía renunciar al culto del dios cristiano y evitar todo apoyo a los invasores. El Taki Onqoy también ofrecía, para satisfacción de sus

seguidores, que se daría un nuevo pachacuty en el mundo andino y que solo gozarían de esta nueva etapa los fieles al culto, no faltaría la salud y no existiría la escasez (Stern, 1982). Este movimiento se expandió rápidamente y en el sur del Perú hasta llegar al Alto Perú, en lo que actualmente es Bolivia. Ante su crecimiento, se decidió iniciar un plan de extirpación de idolatrías, que sería liderado por Cristóbal de Albornoz. Si bien se controló la idolatría, este es uno de los primeros mesianismos que los pueblos originarios adoptarán para iniciar y resistir frente a la opresión del poder colonial. Debemos destacar que este movimiento tiene la particularidad de ser una alianza de huacas, que frente a la derrota de la deidad inca buscan aliarse con miras a derrotar al dios español que los somete a graves penurias. En un primer momento, el movimiento planteará el retorno al culto de las huacas de cada comunidad o población, así como una resistencia pasiva que parta de la desobediencia a los invasores que buscaban obligarlos a realizar diversos trabajos y dar tributo. Debemos resaltar que el movimiento plantea que para que exista un nuevo ordenamiento es necesario que los españoles sean aniquilados, pues solamente su ausencia haría posible una nueva era. ¿Pero cuál fue el alcance y el impacto del movimiento? La preocupación por erradicar este culto que se expandió en buena parte del virreinato nos muestra que llegó a captar muchos seguidores, quienes, si bien no se levantaron en armas, aplicaron la estrategia de resistencia pasiva y la desobediencia. La alianza de las diferentes huacas buscaba también superar las divisiones existentes entre las diversas etnias, a fin de unificar el mundo andino con miras a lograr el objetivo común de sacar a los invasores del territorio. Los españoles, frente a esta primera amenaza que los afectaba al privarles de mano de obra y rechazar la evangelización que promovían, buscaron nuevos mecanismos de control y regulación de la sociedad colonial. Las reformas que aplicará el virrey Toledo ayudarán a estabilizar el todavía agitado territorio que les había tocado controlar. La mejora de las alianzas con líderes de las etnias harán que la convivencia mejore, pero no que la resistencia desaparezca. Veremos cómo, con las reformas borbónicas que afectarán en gran medida a los curacas locales, estos buscarán, por medio de rebeliones como la de Túpac Amaru II, vencer a los invasores (Stern, 1982). La resistencia de los pueblos originarios está presente desde siempre en nuestro territorio y la historia no ha cambiado mucho en nuestros días. Ellos siguen resistiendo al propio Estado que, de la mano de transnacionales, quieren despojarlos de sus territorios para apropiarse de sus recursos. Es una verdad conocida por todos que los líderes de las comunidades son asesinados y la justicia no existe para ellos. Sin embargo, frente a este poder que trata de aplastarlos, la resistencia siempre está presente, pero ante un poder que aniquila muchas veces no es suficiente.

## Notas

- 1 El presente avance de investigación corresponde al primer capítulo de la tesis titulada *Un análisis del poder y resistencia en el carnaval urbano de Andahuaylas 2023*, elaborada en el programa de la Maestría en Filosofía con mención en Historia de la filosofía de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
- 2 Debemos destacar que este y otros artículos del autor son recuperados en una recopilación póstuma a carga de Dreyfus y Rabinow titulada *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica* (2001).
- 3 Encontramos un estudio pormenorizado en los tres primeros capítulos de *Vigilar y castigar* y la cuarta conferencia de *La verdad y las formas jurídicas* (2011).

## Referencias bibliográficas

- Fontaine, M. (2017). *Michel Foucault, une pensée de la résistance*. [Tesis de doctorado, Université de Bourgogne].
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I*. Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2011). *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa.
- Foucault, M. (2014). *Las redes del poder*. Prometeo.
- Hubert, D. y Rabinow, P. (2001). *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Nueva Visión.
- Millones, L. (1990). *El retorno de las huacas*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Millones, L. (2007). Mesianismo en América Hispana: el Taki Onqoy. *Memoria Americana*, 15, 7-39.
- Stern, S. (1982). El Taki Onqoy y la sociedad andina (Huamanga, siglo XVI). *Allpanchis*, 14(9), 49-77.



## “Ají Molido” y las elecciones municipales de 1966

### *“Ají Molido” and the municipal elections of 1966*

**Christian Garcia Gómez**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

[christiangarciagomez7@gmail.com](mailto:christiangarciagomez7@gmail.com)

ORCID: 0009-0004-0348-8248

### **Resumen**

Desde 1957, *Caretas* publicó la sección “Ají Molido”, a cargo del artista arequipeño Guillermo Osorio Oviedo, quien satirizó los diferentes problemas y tensiones políticas peruanos a través de sus caricaturas. La sección finalizó en octubre de 1968 y abarcó gran parte del segundo Gobierno de Manuel Prado (1956-1962), así como las elecciones generales de 1962 y 1963 y el primer Gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1963-1968). Es así que, en el marco de las reformas electorales planteadas por Belaúnde, se volvieron a implementar las elecciones municipales, lo que dio lugar a dos comicios de este tipo durante su gestión: el primero en 1963 y el segundo en 1966. En el presente artículo nos centraremos en analizar los recursos formales e iconográficos que utilizó Guillermo Osorio en las caricaturas realizadas en el contexto electoral de 1966, al crear una campaña contra la candidatura de Jorge Grieve Madge.

**Palabras clave:** Guillermo Osorio, *Caretas*, Ají Molido. Elecciones municipales, caricatura política

### **Abstract**

Since 1957, *Caretas* has published the section “Ají Molido” by Arequipa-born artist Guillermo Osorio Oviedo, who satirized the different Peruvian political problems and tensions through his caricatures. The section ended in October 1968 and covered a large part of the second government of Manuel Prado (1956-1962), as well as the general elections of 1962 and 1963 and the first government of Fernando Belaúnde Terry (1963-1968). Thus, within the framework of the electoral reforms proposed by Belaúnde, municipal elections were reintroduced, which gave rise to two such elections during his administration: the first in 1963 and the second in 1966. In this article, we will focus on analyzing the formal and iconographic resources used by Guillermo Osorio in the caricatures made in the electoral context of 1966, creating a campaign against the candidacy of Jorge Grieve Madge.

**Keywords:** Guillermo Osorio, *Caretas*, Ají Molido, municipal elections, political caricature

**Fecha de envío:** 7/12/2022    **Fecha de aceptación:** 16/2/2023

## 1. Introducción

Hacia marzo de 1963, Ricardo Pérez Godoy, quien había ejecutado el golpe de Estado el 18 de julio de 1962, dejó de presidir la Junta Militar de Gobierno y cedió el cargo a Nicolás Lindley López, quien continuó la tarea de llevar a cabo las nuevas elecciones generales el 9 de junio de 1963. Para estos nuevos comicios participaron Fernando Belaúnde Terry por Acción Popular-Partido Demócrata Cristiano (AP-PDC), Víctor Raúl Haya de la Torre por el Partido Aprista Peruano (PAP), Manuel A. Odría por la Unión Nacional Odriista (UNO) y Mario Samamé Boggio por Unión del Pueblo Peruano (UPP). Como observamos, en esta relación de candidatos y sus partidos, Belaúnde representaba a una alianza con el PDC, presidido en aquel entonces por Javier Correa. Esta unión se concretó el 13 de enero de 1963 y entre los beneficios para ambos partidos se dispuso que la presidencia y primera vicepresidencia les correspondería a Belaúnde y a Edgardo Seoane Corrales, de AP, mientras que Mario Polar Ugarteche, del PDC, desempeñaría el rol de segundo vicepresidente.

Llegado el domingo 9 de junio de 1963, se emitieron un total de 1 924 284 votos de 2 070 718 de inscritos, lo que se tradujo en un 94,4 % de asistentes y dejó ver una importante presencia electoral en estos comicios. Los resultados finales arrojaron en primer lugar a Fernando Belaúnde Terry, quien obtuvo un total de 708 662 votos y sobrepasó el 33 % de los votos válidos, por lo que se convirtió en el ganador oficial y nuevo presidente del Perú. Sin embargo, tanto el PAP como la UNO obtuvieron una importante presencia en el Congreso. De los 140 escaños de la Cámara de Diputados, el PAP obtuvo 57 y la UNO 27, y así alcanzaron la mayoría en conjunto. Asimismo, de los 45 puestos en la Cámara del Senado, el PAP obtuvo 18 y la UNO 7, por lo que se convirtieron en otra mayoría parlamentaria. La Cámara de Diputados estuvo presidida por el aprista Fernando León

de Vivero, mientras que la Cámara de Senadores lo estuvo por el odriista Julio de la Piedra. Por lo que, si bien Haya de la Torre y Manuel Odría no vencieron a Belaúnde en las elecciones presidenciales, sí estuvieron detrás de los presidentes de las Cámaras, formando una férrea oposición que desembocó en censuras, acalorados debates y discusiones por presupuestos.

A primer vistazo este entendimiento resulta sorprendente, pues durante el Ochenio de Odría (1948-1956) este dio persecución a los militantes apristas, además de buscar apresar a Haya de la Torre, a quien culpaba por la revuelta militar ocurrida el 3 de octubre de 1948. Sin embargo, esta relación dio un brusco viraje en la campaña electoral de 1956, cuando Manuel Prado, Odría y representantes del PAP tuvieron una reunión para intercambiar intereses en el “Pacto de Monterrico”, convenio que se convirtió en el primer gran acercamiento entre el PAP y la UNO. Asimismo, luego de los ajustados resultados en los comicios de 1962 y ante la decisión del Congreso de elegir un ganador, también pudimos ver una avenencia entre Haya de la Torre y Odría, pues este último emitió un comunicado vía canal 13 en el que agradecía el caballeroso apoyo que el PAP le iba a brindar. Así, el acercamiento entre ambos candidatos se dio desde las elecciones generales de 1956 y cada que era beneficioso para ambos, independientemente de los ataques y ofensas que pudieran lanzarse en las contiendas electorales. Con estos antecedentes, la Coalición APRA-UNO se formó en 1963 y contó con una mayoría en el Legislativo que desempeñó una feroz oposición durante todo el primer Gobierno de Belaúnde Terry.

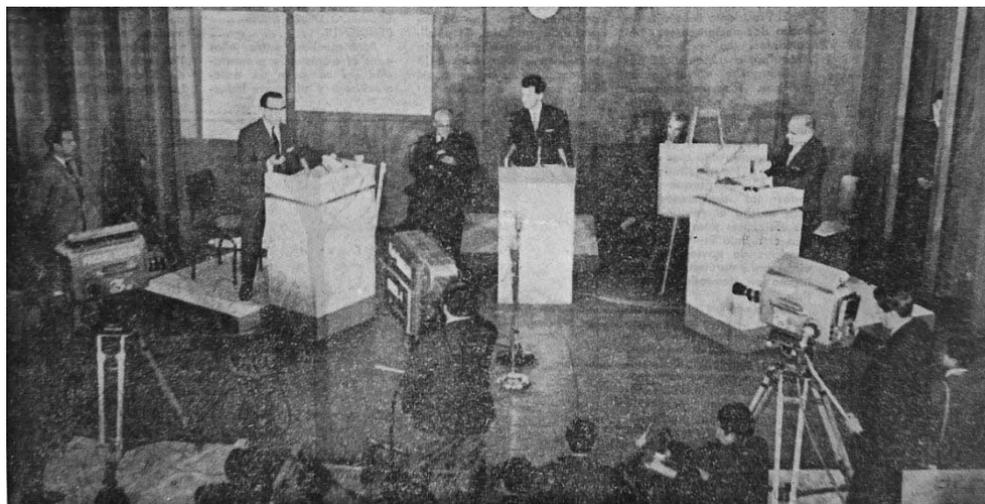
## **2. Las elecciones municipales de 1966 y el primer debate televisado en el Perú**

En el mensaje a la nación de 1963, Belaúnde señaló las necesidades urgentes que abordaría su gestión, entre las que mencionó el desarrollo de obras de saneamiento, mejoras en el sistema vial de las diferentes provincias, mayores facilidades para obtener un crédito hipotecario, llevar a cabo la reforma agraria, trabajar por una mejor cohesión hemisférica y el restablecimiento de las elecciones municipales. En el Perú, durante el siglo XIX e inicios del XX, las designaciones de alcaldes se daban por los Ministerios de Gobierno de los mandatarios de turno, dejando fuera la consulta popular. El 24 de septiembre de 1963 se aprobó la Ley N.º 14669, la cual dispuso que estos cargos serían elegidos mediante voto directo y secreto, y que durarían tres años. Al igual que con los comicios generales, el ente rector de las elecciones municipales sería el Jurado Nacional de Elecciones (JNE), institución que fue creada en 1931.

La primera elección municipal se realizó en 1963 y Luis Bedoya Reyes, representante de la alianza Acción Popular-Democracia Cristiana (AP-DC), obtuvo

la victoria sobre María Delgado, esposa de Manuel Odría y candidata por el APRA-UNO. Una vez terminada la gestión de Bedoya en 1966, este volvió a postular por la alianza AP-DC, mientras que la Coalición APRA-UNO propuso esta vez a Jorge Grieve Madge, quien se había desempeñado como ministro de Fomento y Obras Públicas durante el segundo Gobierno de Manuel Prado. Por su parte, la Unidad Popular de Liberación (UPL) propuso a Ángel Castro Lavarello. Las votaciones estaban pactadas para el 13 de noviembre de 1966, por lo que, hacia octubre, se intensificó la campaña y tensiones entre los contendientes, especialmente entre Grieve y Bedoya.

Lo que hace particular a estos comicios es el uso de la televisión por primera vez para polemizar en vivo entre candidatos. Se propuso el 4 de noviembre de 1966 como fecha para realizar un debate en la Sala Alzado, ubicada en el jirón Huancavelica, el cual sería transmitido por radio y por televisión a las 10:00 p. m. (figura 1). Los temas fueron elegidos por Grieve e incluyeron política municipal de alimentación y subsistencias, vialidad y transporte público, prioridades en el desarrollo orgánico y la limpieza, salubridad y saneamiento de la ciudad. Llegados al día del evento, y luego de 107 minutos de acalorada discusión, ambos candidatos terminaron el encuentro con un fraterno abrazo (figura 2).



**Figura 1**

*Debate televisado entre Luis Bedoya y Jorge Grieve en la Sala Alzado, jirón Huancavelica, el 4 de noviembre de 1966*

*Nota.* Fuente: suplemento *El Dominical* del diario *El Comercio*, edición del 6 de noviembre de 1966, p. 4.



**Figura 2**

*Abrazo entre Luis Bedoya y Jorge Grieve después del debate televisado del 4 de noviembre de 1966*

*Nota.* Fuente: *La Prensa*, edición del 5 de noviembre de 1966, portada.

Además de la importante participación que tuvo la televisión en esta contienda, pues además del debate se habían realizado programas con los candidatos por separado dando sus opiniones, propuestas y descargos en señal abierta, los medios escritos continuaron jugando un rol determinante, pues tomaban una posición y favorecían o cuestionaban a algún candidato. Este fue el caso de *Caretas*, revista fundada por Doris Gibson Parra (Lima, 1910-2008), hija del poeta arequipeño Percy Gibson; y Francisco Igartua Rovira (Lima, 1923-2004) en septiembre de 1950. *Caretas* siguió el formato de un *magazine*: una revista de temática variada que enfatizaba el componente visual mediante fotografías, caricaturas y dibujos. Bajo estos parámetros, la revista cubrió los diferentes problemas políticos peruanos e internacionales, eventos sociales y culturales, deportes y moda. Entre una de sus secciones más largas, se encuentra “Ají Molido” (1957-1968), en la cual se publicaban caricaturas sobre los diferentes problemas políticos que acontecían en el Perú.

### 3. Guillermo Osorio y “Ají Molido”

“Ají Molido” estuvo a cargo de Guillermo Osorio Oviedo (Arequipa, 4 de agosto de 1935-Lima, 17 de diciembre de 1972) (figura 3), un artista arequipeño que ya venía realizando caricaturas y retratos desde su temprana formación en el colegio La Salle y que, en 1953, a la edad de 17 años, publicó un dibujo de don José de San Martín con motivo de las Fiestas Patrias en el diario *El Deber* de Arequipa. En 1954 viajó a Lima y al poco tiempo comenzó su carrera como dibujante en medios gráficos. Se tiene registro de su trabajo en *La Prensa* desde el 3 de octubre de ese mismo año, con retratos caricaturizados que acompañaban notas informativas. Años después, en la edición del 18 al 30 de abril de 1956, *Caretas* incluyó los dibujos de Osorio junto a un cuento sobre las aventuras de una momia de Puruchuco que despertaba en la Lima de los 50. Este fue el primer acercamiento que tuvo laboralmente con dicha revista.

Luego de su paso por *La Prensa* (1954-1956), Osorio empezó a dibujar para otras revistas satíricas, como *Rochabús* y *Jueves*, en las que trabajó desde agosto y octubre de 1957, respectivamente. Allí se encargó de dibujar portadas, secciones de humor, graficar cuentos y realizar caricaturas a políticos. Por otro lado, en la edición del 25 de septiembre al 10 de octubre de 1957 de la revista *Caretas*, Osorio inauguró la sección “Ají Molido”, la cual se centraba en fustigar a los políticos mediante caricaturas. En su primera publicación, realizada a color y a toda página, se mostraba las prioridades que tenía el por entonces presidente Manuel Prado, pues en la parte superior de la página aparece recibiendo a Marie-France de Vigne como parte de una delegación francesa que vino al Perú por una exposición artística, mientras que, en la parte inferior, sus ministros están desestabilizados, huyendo o en la calle debido a la crisis en materia económica y política que atravesaba su gobierno.



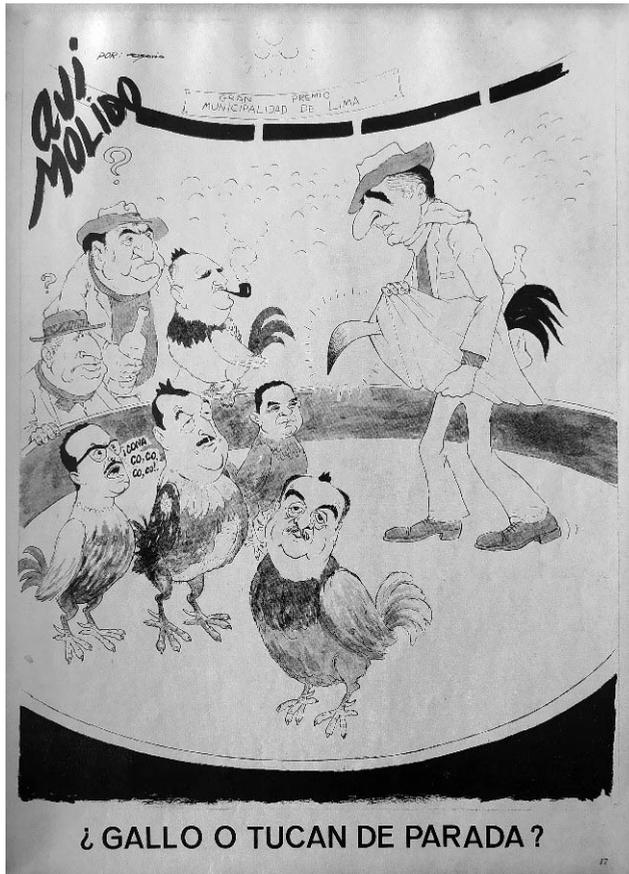
**Figura 3**

*Guillermo Osorio Oviedo junto a sus trabajos de la sección “Ají Molido”*

*Nota.* Fuente: *Caretas*, edición del 15 al 29 de agosto de 1960, pp. 32-33.

#### 4. “Ají Molido” y las elecciones de 1966

Las caricaturas en torno a las elecciones municipales empezaron en *Caretas* desde la edición de febrero de 1966, aunque estas eran solo generales, pues aún no se tenían candidatos fijos. En la edición del 25 de mayo al 12 de junio precisamente se hizo referencia a la gran duda en torno a la identidad de los participantes de estos comicios (figura 4).



**Figura 4**

*¿Gallo o tucán de parada?*, caricatura de Guillermo Osorio Oviedo para su sección “Ají Molido” de la revista *Caretas*

*Nota.* Fuente: *Caretas*, edición del 25 de mayo al 12 de junio de 1966, p. 17.

La caricatura en cuestión toma lugar en un coliseo de gallos lleno de público a punto de presenciar un enfrentamiento en el que el ganador se lleva la Municipalidad de Lima, tal y como figura en la banderola en la parte superior. En el coliseo aparecen tres personas, dos ubicadas hacia la izquierda y detrás de la arena, y la otra de pie dentro de la arena. Asimismo, dentro del ruedo podemos apreciar a seis aves con rostro humano: una de ellas sobre la separación de la arena y el público y pegada a las dos personas de la izquierda, cuatro al centro del coliseo, y una última siendo sujetada por el personaje de la derecha. Los tres personajes humanos van vestidos con saco, pantalón y sombrero, y dos de ellos, el primero de la izquierda y el de la derecha, llevan una bufanda. Por sus rasgos faciales podemos identificar que el primero de la izquierda se trata de Manuel A. Odría, el que le sigue es Víctor Raúl Haya de la Torre y el de la derecha es Fernando Belaúnde Terry. De otro lado, las aves son Jorge Grieve, quien está apegado a Odría y Haya; Herless Buzzio Zamora, dirigente de la Confederación Nacional de Comerciantes (Conaco), que se ubica al extremo izquierdo de la arena y emite una onomatopeya que mezcla el nombre de la institución a la que representa y el cacareo de un gallo: “¡CONA CO CO CO CO!”; Fernando Berckemeyer Pazos, quien se desempeñó como embajador en Estados Unidos de 1949 a 1963, ubicado al lado de Buzzio; el aprista Armando Villanueva del Campo, a la derecha de Berckemeyer; el exministro odríista Pedro Fernando Gamio Palacio, ubicado en primer plano; y, por último, sugerido por el pronunciado pico y el apodo de “Tucán” en la parte inferior, Luis Bedoya Reyes, quien por entonces todavía era alcalde de Lima.

Identificados los personajes, podemos leer mejor la escena en la caricatura. Haya y Odría aparecen juntos como careadores representando al bloque de la Coalición APRA-UNO, y tienen junto a ellos y en la arena a sus potenciales candidatos al podio de Lima. Por último, para duda e incertidumbre de los competidores, Belaúnde, también como careador, trae a su candidato Bedoya Reyes como la opción oficialista y bajo la alianza de los partidos Acción Popular y Democracia Cristiana (AP-DC). Osorio hace uso de la animalización para tratar a los posibles candidatos como gallos de pelea, con sus espuelas listas a punto de enfrentarse violentamente por el cargo de alcalde de Lima. Este símil entre la vida política y sus enfrentamientos con la gallística ya se había hecho en las primeras décadas del siglo xx, tal y como lo deja ver Luis Alberto Sánchez en su artículo “La política y los toros” en la revista *Mundial* de 1921:

Malaventuradamente, los toros y los gallos nos han acostumbrado a un estado de ánimo extremista. Nos han dado una psicología medio hidrofóbica. Nos han hecho creer que en la tierra todo se reduce a ser toro o torero, ‘giro’ o ‘ajiseco’, víctima o verdugo. Y esto, aplicado a la política, es dolorosísimo.

Los toros y los gallos, señor, son en gran parte culpables de tales extremos. Los toros y los gallos, sí, señor. Nos acostumbran a ver juegos de extremos, y Pero Grullo ha dicho que todos los extremos son peligrosos, injustos y generalmente abominables.

¿Qué es el toreo y qué es el ‘galleo’ (*passsez le mot, mon cher*)? Política peruana, nada más (citado por Denegri, 2015, p. 157).

Luis Alberto Sánchez responsabiliza a estos espectáculos de toreo y peleas de gallos que los ciudadanos vean a la política en términos de extremos y en relaciones violentas de víctima y verdugo, estructura que precisamente aplica Osorio a su caricatura, pues una pelea de gallos termina generalmente cuando uno de los contendientes muere o queda incapacitado para pelear por sus heridas. De esta manera, la coyuntura electoral es planteada como un combate de extremos que se resolverá inevitablemente de forma hostil, motivo por el cual aparecen en ambos lados los líderes de ambos bloques a enfrentarse: Haya de la Torre y Odría representando a la Coalición APRA-UNO y Belaúnde Terry al Ejecutivo, quienes tuvieron un constante enfrentamiento político durante el período 1963-1968.

Otro detalle importante es la forma en la que Belaúnde transporta a Bedoya, pues lo lleva cubierto y, como anota Denegri (2015), cuando el gallo sale tapado se dice que es un gallo de “tapada”, lo cual debe leerse, primero, en su sentido recto de estar tapado y, en segundo lugar, de forma figurada, porque se quiere dar a entender que lo tapado, por su bondad y excelencia, pondrá en apuros al adversario (p. 183). De modo que, siguiendo la lectura gallística de Denegri, Bedoya aparece en la caricatura de Osorio como un gallo de tapada que pondrá en apuros a la oposición por su excelencia como político. Por otro lado, el texto en la parte inferior se hace la pregunta: “¿Gallo o tucán de parada?”. El título juega con los animales que se utilizan para representar a Bedoya, pues su apodo generalizado en la prensa es el de “Tucán”, debido a su nariz pronunciada; sin embargo, en esta caricatura está siendo presentado como un gallo. Así, en su intención de descubrir qué animal se encuentra en manos de Belaúnde, la pregunta en la caricatura de Osorio termina creando una doble animalización, pues el dibujo sugiere un gallo y el texto nos remite al apodo de “Tucán” de Bedoya. En cuanto al término *de parada*, es probable que este se relacione con *riña* o *pelea* en el contexto de la gallística. Su uso puede verse en el texto *Tradiciones cusqueñas. Leyendas biografías y hojas sueltas* (1954) de Clorinda Matto de Turner, en el que menciona:

En cambio el Corral sirvió para otras diversiones, y allí se dio una solemne *parada* de gallos en la que don Diego Sarmiento perdió una vara de chonta con canutillos de oro y puño del mismo metal (p. 11).

De esta manera, “tucán de parada” podría entenderse como un tucán que participa de las paradas de gallos. Así, la pregunta “¿Gallo o tucán de parada?” podría tomarse como un título que mezcla la representación figurativa y textual de Bedoya y sugiere su ambivalencia como ambas aves: un gallo de tapada según la imagen y un tucán de pelea según el texto.

La caricatura en su totalidad tiene como punto de partida los rumores y notas periodísticas que se hicieron en torno a los posibles candidatos de la Coalición y el oficialismo. En este sentido, las ediciones del 25 de febrero y del 20 de mayo de 1966 de la revista *Oiga* y la del 29 de marzo al 10 de abril de *Caretas* son piedras angulares para la creación de esta obra, debido a que en estas se incluyen a varios de los personajes representados finalmente en la caricatura. En la primera nota de *Oiga* se habla de la posible elección de Berckemeyer como el candidato oficial de la Coalición y la relación que este tenía con la UNO y el PAP durante gobiernos pasados; en la segunda nota de *Oiga*, bajo el título de “Pugna en la Coalición entre candidatos”, se enumera y muestra fotografías de varios de los personajes en conflicto por no definirse el candidato de la Coalición APRA-UNO. Varios de ellos fueron representados finalmente en la caricatura de Osorio (Berckemeyer, Gamio, Villanueva y Grieve). Asimismo, en la nota de *Caretas* se hizo una encuesta que recopiló más de 35 posibles candidaturas que los partidos podían ofrecer en estos comicios. De esta manera, Osorio nutre y crea su caricatura a partir de la revisión de varias notas periodísticas, práctica que veremos de forma más evidente en la caricatura hecha luego del primer debate televisado.

Meses después, se definieron los candidatos oficiales y, una vez que se confirmó que la opción de la Coalición APRA-UNO era Jorge Grieve, se publicó en la edición del 22 al 31 de agosto de *Caretas* una caricatura que muestra la arena de un coliseo de toros lleno de público y con pequeños arcos de medio punto rematando la parte más alta de las graderías. Asimismo, en el ruedo, hacia la parte superior izquierda, se proyecta una entrada o salida que lleva escrito “Elecciones municipales y complementarias”, mientras que, dirigiéndose hacia esta, aparecen dos personas utilizando un disfraz de caballo, en el que una viste las patas delanteras y cabeza, y la otra, rasgándose y cayéndose, lleva las traseras y la cola. Además, sobre el lomo está sentado un tercer personaje que fuma una pipa y lleva un cono con orejas de burro como sombrero que lleva escrita la palabra *candidato* (figura 5).



Figura 5

*“El Nono Sabio...”*, caricatura de Guillermo Osorio Oviedo para su sección “Ají Molido” de la revista *Caretas*

*Nota.* Fuente: *Caretas*, edición del 22 a 31 de agosto de 1966, p. 17.

Por las características faciales, podemos reconocer que las patas delanteras son llevadas por Víctor Raúl Haya de la Torre, quien hace un esfuerzo desde las piernas para no ser jalado al suelo por su parte trasera: Manuel Odría. En este caso, Osorio utiliza una metonimia visual como recurso para que podamos reconocer al general sin la necesidad de ver su rostro, tal y como ocurrió con Bedoya a partir de ver su largo pico en la anterior caricatura. Para ello, Osorio coloca una pierna enyesada que, como sostiene Jochamowitz (2016), tiene que ver con el accidente que tuvo Odría en una fiesta en la casa presidencial ubicada en La Perla, Callao (p. 47). De esta forma, el colocar la pierna enyesada en un contexto que involucra a Haya de la Torre y a la Coalición como grupo político permite que el espectador asocie dicho elemento con el suceso en la casa presidencial en La Perla y, finalmente, reconozca a Manuel Odría. Asimismo, es importante tener en cuenta que

la pierna enyesada fue utilizada en caricaturas de “Ají Molido” desde 1963, por lo que para 1966 este elemento visual ya formaba parte del programa iconográfico de Osorio para identificar al líder de la UNO.

En cuanto a los recursos satíricos, en esta caricatura Osorio utiliza la figura del caballo de Troya que ingresa al ruedo electoral bajo la candidatura de Grieve. Durante estos comicios se habló de la politización del cargo de alcalde de Lima, motivo por el cual Grieve negaba la influencia de la Coalición en su candidatura. El caballo de Troya, entonces, funciona como una figura que permite el ingreso de la Coalición a otros cargos a través de terceros. De igual modo, la rotura de la parte posterior hace referencia a los problemas internos que atravesó la Unidad Nacional Odriísta (UNO) como partido, por lo que la misma Coalición corría el riesgo de descomponerse mientras avanzaba la campaña. La gorra con orejas de burro funciona como un elemento peyorativo hacia la inteligencia de Grieve, a quien se le criticó sus comentarios sobre el Perú como “país de las maravillas”. Esta opinión fue duramente criticada desde la misma revista, por lo que el recurso gráfico se complementó muy bien con las columnas de opinión, estructura que solía seguir “Ají Molido”. En muchos casos estas caricaturas toman además las declaraciones, las metáforas o los adjetivos utilizados por quien escribe la nota, creando una estrecha relación entre el contenido de la revista y el dibujo, título o globo de texto que utiliza Osorio. Así, por ejemplo, en una nota de la edición del 22 a 31 de agosto de 1966 se menciona:

Y Grieve sigue fumando

Eso de “País de las Maravillas” puede ser interpretado como el Perú en general, vasto, generoso y ligeramente confuso, o como la Casa del Pueblo, donde se cocinó *la candidatura del noveno sabio, Grieve. (El décimo es Haya)*. [Énfasis agregado]

[...] Esta candidatura que se proyecta hacia noviembre nació entre crujidos y rechinar de dientes. Un obrero odriísta, Serrano, reemplaza al supercalifragilístico y nada telegénico Valle-Riestra, el que quería resucitar el “espíritu de 1931” (p. 16).

De lo expuesto, podemos ver que el título de “Noveno Sabio” viene de la columna y del nombre de “noveno sabio” a Grieve. Pero este no es el único ejemplo en el que podemos ver la retroalimentación que hacen caricatura y notas de prensa en “Ají Molido”. Luego de que se realizara el tan ansiado primer debate televisivo entre Bedoya y Grieve, Osorio presentó un dibujo sobre la salida del candidato de la Coalición de la Sala Alzedo (figura 6).



**Figura 6**

Caricatura de Guillermo Osorio Oviedo para su sección “Ají Molido” de la revista *Caretas*

*Nota.* Fuente: *Caretas*, edición del 10 al 24 de noviembre de 1966, p. 20.

En dicha caricatura, podemos ver a dos personajes al centro de la composición saliendo de la Sala Alzedo, mientras que hay cuatro siluetas de personas, dos en cada lado, observándolos sorprendidos. Los representados en la parte central son el concejal Arturo Salazar Larraín, vestido de traje negro y de menor tamaño, ayudando a caminar al candidato, y participante del primer debate electoral televisado, Jorge Grieve. La escena en su totalidad hace referencia a una pelea recién terminada, motivo por el cual Grieve sale de la Sala Alzedo con dificultad mientras usa una muleta en el brazo izquierdo, lleva el brazo derecho enyesado y tiene el rostro con hematomas, curitas y la cabeza llena de chichones. El remate en la caricatura se da con el globo de texto de Grieve en el que este dice: “He salido más fortificado que nunca”, creando la contradicción entre su percepción del resultado del debate y cómo luce en la caricatura. La frase utilizada por Osorio sí fue dicha por Grieve y fue publicada en una nota del diario *La Prensa* en su edición del 5 de noviembre de 1966:

“He salido más fortificado que nunca”, manifestó el Ing. Jorge Grieve al salir de la Sala Alzedo, acompañado de un grupo de concejales que lo acompañó durante el debate que sostuvo con el Alcalde de Lima Dr. Luis Bedoya Reyes.

Ambos candidatos, al abandonar la Sala Alzedo, fueron aplaudidos por sus partidarios, que se apostaron frente al local y que siguieron la intervención con pequeños radios a transistores (p. 2).

De lo expuesto en la anterior nota, podemos sostener que la revisión de otros medios gráficos era una práctica regular dentro del proceso creativo de las caricaturas de Osorio, pues la descripción que se hace en *La Prensa*, tanto la salida, la frase dicha por Grieve, como el acompañamiento de concejales, terminan siendo los elementos que componen la escena final publicada en “Ají Molido”. Por otro lado, la elección de que sea Arturo Salazar Larraín quien lleva a Grieve deviene de la preferencia que tuvo hacia el candidato de la Coalición durante la campaña electoral.

## 1. Conclusiones

1. Luego de la revisión realizada, podemos señalar que las elecciones municipales de 1966 dan cuenta de la gradual masificación que adquirieron los medios de comunicación y, sobre todo, la incorporación de la televisión al debate político. Del mismo modo, las revistas y diarios continuaron teniendo una gran circulación y, por consiguiente, poder de convencimiento hacia el público. Dentro del abanico de revistas y secciones gráficas de mediados del siglo xx, la sección “Ají Molido” (1957-1968) de la revista *Caretas* tuvo un importante papel dentro de la sátira política desde su creación en el segundo Gobierno de Manuel Prado.
2. Bajo este panorama, observamos cómo, hacia las elecciones municipales de 1966, Osorio demostró una marcada posición en contra de la Coalición APRA-UNO y, por consiguiente, de Jorge Grieve, su postulante a la alcaldía de Lima. Así lo dejan ver los temas tratados en las caricaturas, ya sea mostrando al candidato de la Coalición como un pequeño con una gorra con orejas de burro siendo llevado por Haya y Odría, o representándolo como perdedor del debate televisado en la Sala Alzedo.
3. En cuanto al proceso creativo de las caricaturas de Osorio, vimos que un punto fundamental es la revisión del material periodístico de su lugar de trabajo y otras revistas y periódicos. Así, los reportajes pueden plantear una problemática y servir para esbozar la estructura de la caricatura, tal y como sucedió con la duda de quién sería el candidato oficial de la Coalición APRA-UNO en las notas de *Oiga* y *Caretas*, o de plano estas pueden ser utilizadas como fuente de recursos textuales, como analogías, adjetivos, frases o descripciones, para el planteamiento de la esce-

na, al igual que hizo tomando la nota del diario *La Prensa* como punto de partida para la caricatura publicada en la edición del 10 al 24 de noviembre de 1966 de la revista *Caretas* sobre el debate televisado en la Sala Alzedo.

4. Respecto a su discurso gráfico, hemos podido revisar que Osorio utiliza la animalización para transformar el problema de la definición de los candidatos en una *parada* de gallos, en el sentido que le da Matto de Turner. Así, los posibles participantes quedan representados y enfrentados en un espectáculo gallístico que alude a un confrontación violenta y polarizada, la cual se adecúa con la crisis política que vivió el primer Gobierno de Fernando Belaúnde Terry. Osorio, entonces, se sirve de la animalización para categorizar a los posibles postulantes y, en ese proceso, subraya la figura de Luis Bedoya Reyes mediante elementos propios de la gallística, tal y como se desprende del título “¿Gallo o tucán de parada?” y del hecho de ir cubierto como gallo de tapada, recurso que sirve para intimidar a los adversarios. De esta forma, la animalización le sirve a Osorio para otorgar categorías positivas y negativas tanto a sus personajes, como a la coyuntura en sí misma.
5. Para reconocer a los personajes, Osorio utiliza los rasgos más resaltantes del rostro o elementos iconográficos. Este reconocimiento funciona estando o no la faz descubierta, tal y como pudimos comprobarlo en “¿Gallo o tucán de parada?”, con el pronunciado pico del gallo tapado que llevaba Belaúnde y que aludía a la nariz de Bedoya; en “El Nono Sabio...”, donde vemos a Grieve fumando su pipa, la cual lo acompañará en el resto de caricaturas electorales; y en el pie enyesado en “El Nono Sabio...”, que se relaciona mediante una metonimia visual con el accidente que sufrió Manuel Odría en la casa presidencial de La Perla. En este último caso, además, la pierna enyesada fue un elemento que Osorio utilizó en sus caricaturas de Odría desde 1963, por lo que podemos sostener que este elemento ya formaba parte de un programa iconográfico para reconocer al general de la UNO.
6. Por supuesto, en las caricaturas mencionadas, los personajes que acompañan a los que van cubiertos también contribuyen a su identificación. Así, es Belaúnde quien carga a Luis Bedoya en “¿Gallo o tucán de parada?” y es Haya de la Torre quien empuja la parte delantera del traje de caballo que incluye a Odría en “El Nono Sabio...”. En ambas situaciones, los unen sus alianzas y preferencias políticas, pues, para dichas elecciones, los partidos Acción Popular y Democracia Cristiana unieron fuerzas formando el AP-DC, mientras que el Partido Aprista Peruano y la Unión Nacional Odríista componían el bloque de la Coalición APRA-UNO.

### Referencias bibliográficas

- Caretas*. (1957). Edición del 1 al 15 de octubre.
- Caretas*. (1966). Edición del 25 de mayo al 12 de junio.
- Caretas*. (1966). Edición del 22 a 31 de agosto.
- Caretas*. (1966). Edición del 10 al 24 de noviembre.

- Contreras, C. y Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. (5.ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos.
- Denegri, M. (2015). *Arte y ciencia de la gallística*. (2.ª ed.). Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Jochamowitz, L. (2016). Ají y melancolía. Humor político en cuchara de sopa (1972). *Caretas*, edición del 30 de junio, pp. 46-47.
- La Prensa*. (1966). Edición del 5 de noviembre.
- Ledgard, M. (2004). *De Supercholo a Teodosio. Historietas peruanas de los sesentas y setentas*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Matto de Turner, C. (1954). *Tradiciones cusqueñas. Leyendas biografías y hojas sueltas*. (4.ª ed.). H. G. Rozas.
- Suplemento *El Dominical*. (1966). Edición del 6 de noviembre.
- Zevallos, O. (2017). *El poder de la caricatura. La pluma de Guillermo Osorio (1935-1972)*. Centro Cultural Peruano Norteamericano.
- Zevallos, O. (2010). *Trazos y risas: los caricaturistas arequipeños*. Cuzzi Editores.

## **La presencia de la ópera en Lima, su acercamiento y aporte a la actividad musical popular<sup>1</sup>**

*The presence of opera in Lima, its approach and contribution to popular musical activity*

**Erika Miluska Gómez Salinas**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima Perú  
dessaysassie@gmail.com

### **Resumen**

El siguiente artículo tiene el objetivo de conocer y valorar la presencia de la música occidental en nuestra cultura y su influencia como aporte para un nuevo desarrollo musical en el ámbito limeño, tratando de responder a la interrogante: ¿de qué manera la música culta europea se acerca y aporta a la actividad musical popular limeña? Se puede afirmar que el aprendizaje de la estructura musical europea, en especial de la ópera, se aprovechó sobremanera en la música popular, ya que se logró consolidar nuevas sonoridades, adheridas a una necesidad de identidad sociocultural. Para ello, se hace un análisis musical de la estructura melódica de un pregón compuesto por Rosa Mercedes Ayarza, el cual plasma en su concepción estas dos vertientes, la académica y la popular. Puesto que el tema busca analizar, interpretar y comprender hechos culturales y sociales, se emplea una metodología histórico-cultural crítica, para alcanzar un conocimiento de la dinámica musical del limeño de la época.

**Palabras clave:** Lima, música popular, ópera, pregón, análisis musical

### **Abstract**

The following article has the objective of knowing and valuing the presence of western music in our culture and its influence as a contribution to a new musical development in the Lima area, trying to answer the question: How does western music approach and does it contribute to the popular musical activity in Lima? It can be affirmed that the learning of the European musical structure, especially opera, took great advantage of popular music, thus achieving the consolidation of new sounds, adhered to a need for socio-cultural identity. For this, a musical analysis of the melodic structure of a proclamation composed by Rosa Mercedes Ayarza is made, which embodies in its conception these two aspects, the academic and popular. Since the theme seeks to analyze, interpret and understand cultural and social events, a critical historical-cultural methodology is used to gain knowledge of the musical dynamics of the Lima people of the time.

**Keywords:** Lima; popular music; opera; proclamation; musical analysis.

**Fecha de envío:** 1/3/2023

**Fecha de aceptación:** 4/6/2023

El conocimiento de la historia de nuestra música peruana, y en especial la desarrollada en Lima, tiene un carácter muy sustancial y complejo para abordar; pues en las distintas épocas de nuestro pasado hemos albergado una variedad de manifestaciones musicales, que se adaptaron al sentir nacional y crearon nuevos estilos que remarcaron un fiel reflejo de las costumbres sociales y culturales de antaño. El objetivo de conocer el acercamiento y aporte de la música occidental sobre el entendimiento en la actividad sonora popular, en cierta forma, abre una perspectiva de cómo los músicos y compositores limeños y provincianos dan una nueva lectura y proponen una visión romántica y nacional, valiéndose, claro está, de los formatos europeos, para intentar consolidar una identidad lírico-musical acorde a sus necesidades culturales. Es así que se plantea un análisis estructural melódico sobre uno el pregón de “La Ramilletera”, donde confluyen el canto lírico adaptado a los rasgos de la música tradicional limeña, con el empleo de formas musicales académicas; de ese modo, podríamos ejemplificar el acercamiento y aporte de la música occidental a nuestra historia sonora decimonónica. Este enriquecimiento fomentaría la aceptación de las fusiones compuestas y su posterior expansión, con el fin de cimentar un carácter propio.

Gran parte de los sectores sociales alto y medio de la Lima de los siglos XIX y XX gustaba mucho de mirar hacia Europa; la aristocracia importaba músicos e intérpretes externos por mantener un prestigio. Ya lo afirma Bolaños: se multiplica la llegada de compañías de ópera, se construyen nuevos teatros, llega una infinidad de artistas de todas las nacionalidades, se crean varias sociedades filarmónicas, incluso se funda una casa editora de música, la casa Ricordi de Lima (1988, p. 115). Aquí la ópera acapara las actividades musicales e influye significativamente, además de la zarzuela española y el vals vienés, a los compositores peruanos.

Dentro de la variedad de óperas que se montaban, la más aceptada por el público limeño era la ópera italiana, por su facilidad de entendimiento, sencillez de puestas en escena y acompañamiento orquestal, así como el virtuosismo desplegado en el bel canto con las divas y divos italianos.

En cierta forma, Lima intentaba imitar el modelo lírico italiano, tan criticado, dicho sea de paso, por los alemanes, pero, como lo asegura Quezada, sin llegar a tener un centro dedicado a la lírica como en el Colón de Buenos Aires o Bellas Artes de México (1995, p. 136). Podría plantearse la interrogante: ¿por qué no se cimentaron en nuestra capital estas corrientes líricas a pesar de toda su dinámica y aceptación en los sectores alto y medio? ¿O será que la coyuntura solo fue momentánea para luego ser reducida a un grupo determinado de aficionados?

Quizá el contexto diversificó las tendencias, hasta lucir una época romántica con dos tendencias nacionalistas. Una es la “patriótica”, heredada de la independencia, que exalta el valor de patria y libertad. Se manifiesta en marchas y canciones patrióticas, que tienen un corte europeo y satisfacen una necesidad aristócrata. Se siente, según Bolaños, una nación más en el contexto mundial, sin necesidad de definirse en forma particular (1988, p. 116). En la otra tendencia, la “nacionalista”, los músicos extranjeros toman temas peruanos y, al verlos novedosos y originales, los tratan a su manera en búsqueda de satisfacer ideales románticos. Se podría decir que este interés patriótico y nacionalista pudo sopesar más sobre el campo musical; así, la vida operística alimentó, con sus características, las perspectivas de los compositores peruanos. Es el caso de Valle Riestra, quien reescribió su ópera *Ollanta*, veinte años después del primer estreno, pues, según su criterio, la primera versión tenía varios elementos propios de la ópera italiana, y él buscaba con esta nueva versión un acercamiento más nacional.

Varios de los países americanos produjeron un gran bagaje de óperas nacionalistas. Brasil tuvo el mayor despliegue con 97 óperas; le siguen Argentina con 47 y México con 19. En el Perú se registran muy pocas óperas, según apunta Quezada:

1. *Atahualpa* de Carlo Pasta, estrenada en Génova en 1875 y en Lima en 1877. Este compositor escribió también *El loco de la guardilla*, *Rafael Sanzio* y *Pobre indio*.
2. *Ollanta* de José María Valle Riestra. Tiene dos versiones, la primera estrenada en 1900 y la segunda en 1920.
3. *Atahualpa*, también de Valle Riestra, de 1906. Permanece sin estrenar e inconclusa; solo existe el “Acto I”.
4. *Illa Cori o la Conquista de Quito por Huayna Cápac* de Daniel Alomía Robles. Fue compuesta entre 1910 y 1920, y permanece sin estrenar. Solo existe la versión para piano.
5. *El cóndor pasa*, también de Alomía Robles, estrenada en 1913. Pertenece al género de la zarzuela y tiene ocho números musicales.

6. *Cajamarca* de Ernesto López Mindreau. Fue compuesta en 1928 y permanece sin estrenar.
7. *La Mariscala* de Luis Pacheco de Céspedes, opereta compuesta y estrenada en 1942.

Un dato adicional que no señala Quezada es la ópera *Daniela* de Napoleón Maffezzoli, escrita y estrenada en Lima en 1918, por la Compañía Salvati.

Los grandes compositores peruanos surgidos en esta época (José María Valle Riestra, Daniel Alomía Robles, Federico Gerdes, Manuel Aguirre y Luis Dunccker Lavalle) tuvieron la influencia de la música académica y la conectaron con la temática peruana. Asimismo, tal como afirma Bolaños, músicos italianos como Pasta y Rebagliati usan motivos folclóricos peruanos, por primera vez, en composiciones serias: los andinos en *Atahualpa* y los costeños en el *Álbum sudamericano* (1988, p. 151). Nombres como los de Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio y Carlos Sánchez Málaga también surgieron en la intensificación del estudio de nuestras raíces musicales. A pesar de no darse un desarrollo significativo en la creación de un estilo lírico propio, la llegada de la ópera fue determinante para integrar diversas visiones culturales y sociales.

Marcando una referencia de punto de partida sobre los inicios de la actividad operística en Lima, se puede mencionar a Tomás de Torrejón y Velasco, quien hacia 1701, durante el Virreinato, incursionaría en el estreno de la primera ópera compuesta y ejecutada en América, *La púrpura de la rosa*, obra escrita por Calderón de la Barca. Esta ópera en un acto fue puesta en escena en el Palacio de Lima para celebrar el primer año de la ascensión al trono de Felipe V. Pero esta ejecución solo fue una breve aparición, ya que durante esta época lo que más predominó fue la tonadilla escénica y los inicios de la zarzuela. Además, *La púrpura de la rosa* fue la última ópera escrita en estilo español, pues el mismo Borbón Felipe V dio a conocer sus gustos y preferencias por la música barroca italiana. Por ello, más adelante se reemplazó en el puesto de maestro de capilla de la catedral de Lima a Torrejón y Velasco por el compositor milanés Roque Cerruti. Es así que, finalizando el Virreinato y entrando a la siguiente etapa histórica nacional, la música española quedó un poco, aunque no completamente, relegada, para dar paso al auge de la lírica italiana.

Hacia 1814, Andrés Bolognesi, padre del héroe nacional y maestro de capilla de la catedral en aquel entonces, con el fin de modernizar el teatro musical limeño, organizó en Lima la ópera italiana. Con la llegada del tenor Pedro Angelini y la soprano Angelina Grijoni, se formó un cuadro lírico importante y se creó la Compañía Angelini, desde la cual surgirían artistas considerables y una notable Rosa Merino, quien a futuro estrenaría el Himno Nacional. Se estrenaron

diversas óperas de Cimarosa, Paisiello y Pergolesi, cuyos pasajes musicales eran cantados a lo largo de calles y cultivados en casas aristocráticas, con gran entusiasmo operístico.

Más adelante, en 1832, se conformó una nueva compañía a cargo de los cantantes Luisa Schieroni y Domingo Pissoni, dirigida por Teófilo Placel, que abarcó un repertorio rossiniano. Luego, en 1834, el bel canto tuvo una proyección valiosa, a través de la Compañía Pantanelli, cuyo repertorio comprendía las óperas de Rossini, Donizetti y Bellini.

Se puede inferir que este entusiasmo por el canto lírico en Lima buscó consolidarla como centro operístico, o por lo menos abarcar buenas compañías en su haber, y continuar reproduciendo un movimiento cultural italiano, en el cual los espectáculos fueran cada vez más difundidos.

Para 1840 las temporadas de ópera fueron más frecuentes y extensas. Se realizaban en el Teatro Principal, conocido hoy como el Teatro Segura. La primera ópera en obtener gran éxito fue *I Capuleti ed I Montecchi* de Bellini, presentada como *Romeo y Julieta*, durante doce funciones en cinco meses. Ciertamente la preferencia por Bellini era muy evidente, puesto que sus óperas *La sonnambula* y *Norma* tuvieron contundente prestigio, e incluso en la actualidad forman parte indispensable del repertorio lírico. Más adelante se estrenaron nuevos títulos como *L'elisir d'amore* y *La favorita* de Donizetti, y se conservaba siempre en auge *Il barbiere di Siviglia* de Rossini.

La proliferación de estas compañías de ópera dejó un bagaje artístico importante que sostuvieron los posteriores gobiernos, sobre todo los de Ramón Castilla, que traerían consigo una eficiente cantidad de obras públicas y normas moderadas para mejorar la visión del ciudadano. De esta manera, fomentaron el entusiasmo lírico de nuevas generaciones y la continuidad afectiva del público limeño. Justamente, como sostiene Quezada, el Perú entró en las sendas de las democracias liberales en coincidencia con la llegada a Lima de las óperas de Verdi, que son exponentes de una mentalidad progresista, renovadora y liberal (1995, p. 146). Se podría decir que, en cierta forma, el terreno musical estaba preparado para la recepción de esta nueva y trascendente corriente operística, la época verdiana.

Los estrenos de la ópera de Verdi se realizaron a partir de 1856. *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata* fueron suficientes para ganarse los aplausos y aprecio del público limeño. Estas obras plantean una temática intensa, diferente, con personajes trabajados con una psicología más humana, que no solo quedaba en el puro romanticismo y estaba muy bien lograda, sino que además brindaba grandes arias de bravura y virtuosismo. Más adelante se estrenarían *Un ballo in maschera* y *Aida* en el Teatro Forero, en la actualidad Teatro Municipal.

La actividad lírica se expandía también hacia el Callao, donde se construiría el Teatro de la Independencia, que luego de reconstruirse cambiaría de nombre a Teatro de la Comedia. Hoy es conocido como el Teatro Municipal Alejandro Granda, en memoria al reconocido tenor peruano, quien, valga la pena precisar, fue alumno de Rosa Mercedes Ayarza.

Debido quizá a la coyuntura de la época, en recuerdo del enfrentamiento entre el Perú y España que finalizó con el combate del Dos de Mayo, la ópera compartió junto a la zarzuela las preferencias limeñas, posiblemente por ese anhelo o añoranza a los estilos virreinales. Ya lo afirma Quezada al señalar que las zarzuelas españolas contribuyeron poderosamente a cimentar el gusto y la preferencia por la música tradicional española (1995, p. 148). Si se retoma lo dicho previamente, la música española quedó de lado por un tiempo, para dar paso al auge italiano y luego retornar con solidez. Es así que los pobladores podían gozar de dos vertientes importantes y conocer, años después, la opereta francesa. Con esto Lima gozaba de una variada actividad musical que lograría influir en la visión de sus intérpretes y compositores.

Cabe señalar que la influencia occidental en nuestra música peruana ejerció, además del ámbito operístico, en otras vertientes, como la creación de estudiantinas, bandas y filarmónicas. Salvador Berriola, músico napolitano, fundó con sus alumnos la primera estudiantina limeña. Hacia 1871, se formó, bajo la dirección de Enrique Lombardi, la banda nacional italiana. Para fines del siglo XIX, se creó la Sociedad Filarmónica de Lima, bajo la dirección del maestro italiano Humberto Casoratti; y más adelante, hacia 1938, se forma la Orquesta Sinfónica Nacional.

Aún continuaban los arribos de importantes músicos italianos que presentarían un buen número de óperas. Entre ellos se puede mencionar a Enrique Fava Ninci (1883-1949), quien expuso las óperas *Il barbiere di Siviglia*, *La bohème*, *Madame Butterfly*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale* y *Tosca*. Nótese aquí el ingreso de las óperas de Puccini, dentro de las cuales destacó el tenor peruano Alejandro Granda. Otro músico italiano importante fue Vicente Stea (1884-1943), director de banda y coro, correpetidor y compositor, quien se estableció en Lima para abrir una academia de canto y montar óperas con sus alumnos. Más adelante fue director de la Academia Nacional de Música Alzedo, y dejó un catálogo de obras para canto, piano, obras corales y sinfónicas.

A fines de la Guerra del Pacífico, la ópera entró en una etapa de declive. Tal como afirma Quezada, la sociedad limeña de los primeros años del siglo XX no asimiló nada de lo que sus antepasados habían recorrido en el cultivo de la ópera durante cuarenta años (1995, p. 151). Esto da a entender que todo este movimiento operístico no tuvo un arraigo profundo, y dio paso a nuevas generaciones que

entendieron y dieron un tratamiento diferente a la música peruana, siempre con las herramientas clásicas occidentales, pero en búsqueda de una identidad más propia, más nacional.

Esta visión se acrecentó con la llegada de importantes músicos, los cuales empezaron a trabajar una fusión entre las características occidentales y temas de corte peruano popular. Es necesario desarrollar el trabajo de Claudio Rebagliati (1843-1909), violinista, profesor de canto y piano, quien tuvo una labor muy destacada respecto a la organización de conciertos que incluían obras de grandes compositores clásicos. Más adelante creó la rapsodia *Un 28 de julio en Lima*, una obra con aires y pregones populares, y agregó citas al Himno Nacional, el ritmo de Cashua, la *Marcha Morán* y el *El ataque de Uchumayo*. Además, publicó *Álbum sudamericano*, una colección de bailes y cantos populares para piano; y restauró el Himno Nacional de Alcedo. Se encuentra también el compositor Carlos Enrique Pasta (1817-1898), quien, además de estrenar operas y zarzuelas, fue el primero en emplear melodías andinas en su ópera *Atahualpa* (1887). Podemos notar el valioso legado que quedaría para nuestra música, donde lo clásico y popular empiezan a vislumbrar un nuevo concepto de música peruana.

Un compositor fundamental para reconocer la mezcla sonora en sentido clásico y popular fue José Valle Riestra (1858-1925), quien intentó que el género operístico se convirtiera en una manifestación artística con un carácter más nacional. Con él se inició una generación de compositores que tratarían la música peruana con esta mirada occidental. Luego, otra generación de compositores provincianos intentó describir un lenguaje musical con raíces más nacionales. Se puede nombrar a Octavio Polar (1856-1916) y su composición *Payaso Huañusca*; Luis Dunker Lavalle (1874-1922), autor de piezas con carácter mestizo como *Quenas y Cholita*; Manuel Aguirre (1863-1951) y su *suite De mis montañas*; y al reconocido Daniel Alomía Robles (1871-1942) con su zarzuela *El cóndor pasa*, composición inspirada en melodías y ritmos andinos.

Seguidamente, surgió otra generación conformada por Theodoro Valcárcel (1902-1942), quien se inspiró en la música tradicional puneña para crear una obra como los *31 cantos del alma vernácula*, o su *ballet Suray Surita* escrita para piano. Roberto Carpio (1900-1986) y Carlos Sánchez Málaga (1904-1995) tuvieron mayor influencia del yaraví con cualidades impresionistas; destacan de ellos obras como *Nocturno*, *Tres estampas de Arequipa*, *Acuarelas infantiles*, entre otras. Alfonso de Silva (1902-1937) dirige sus obras a una corriente más romántica, inmersa en el *lied*.

Una siguiente generación se formó en el Conservatorio de Lima, fundado en 1946, y se perfeccionó en el extranjero. Dentro de estos compositores destacan

Enrique Iturriaga (1918-2019), con obras hechas para voces y orquesta, como *Canción y muerte de Rolando*, *Homenaje a Stravinsky*, *Sinfonía Junín-Ayacucho*, *Tres canciones para coro y orquesta* (sobre textos traducidos por José María Arguedas) y *Las cumbres* (sobre un poema de Salazar Bondy); Celso Garrido Lecca (1926), con obras escritas también para orquesta, como *Sinfonía en tres movimientos*, *Ele-gía a Machu Picchu* y obras de cámara; Enrique Pinilla (1927-1989), con obras para cine y televisión; José Malsio, con obras para piano y cámara; Armando Guevara Ochoa, con obras para sinfónica y cámara; César Bolaños (1931-2012) y Edgar Valcárcel (1932-2010). Otros compositores se dedicaron al canto coral y la música más tradicional, como Rosa Alarco (1911-1980) y Francisco Pulgar Vidal (1929- 2012).

Dos maestros que contribuyeron al desarrollo musical peruano, con su calidad de investigadores y compositores, fueron los extranjeros Andrés Sas (1900-1967) con su importante obra para el conocimiento de la música peruana de los siglos XVII y XVIII, *La música en la Catedral de Lima en durante el Virreinato* y obras basadas en música tradicional, escritas para piano y orquesta. Rodolfo Holzman (1910-1992) aportó en demasía con obras también para piano y orquesta y con investigaciones musicológicas como *De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana*.

Así, la influencia de la música clásica, tanto en el desarrollo de la ópera como en otras conformaciones musicales, sirvieron para replicar y recrear la perspectiva de la música peruana, en búsqueda de un sentido más propio e innovador.

### **Análisis melódico de la estructura del pregón *La ramilletera* de Rosa Mercedes Ayarza**

Rosa Mercedes Ayarza compuso un conjunto de pregones para canto y piano, y los presentó por primera vez el 30 de noviembre de 1937 en la Sociedad Entre Nous, casona que fue baluarte intelectual y cultural de Lima, donde se realizaba una “Tarde de pregones”. El presentador, don José Gálvez, agradeció la deferencia y resaltó a Rosa Mercedes como una artista intuitiva, genial y trabajadora incansable, que fue a la entraña misma de lo genuino y popular.

Gálvez hizo un bosquejo de los géneros musicales que envuelven a estos pregones:

Y pasan: el negro frutero que anuncia su mercancía poniendo en su canto toda su quimba del Agua de Nieve; la causera que alegre desvela un Festejo; la picaronera que entona con picardía una Cumbia... el frutero serrano con su tono de Yaraví y Huaynito; la sanguera de voz grave que resucita un Socabón; el palomilla de la revolución caliente que piruetea y pregona con aire militar

su tostado bizcochito y, por fin, la tamalera con el ritmo y la sandunga de una Marinera borrascosa (1944, p. 3).

Es importante conocer los géneros con los que la compositora trabajó estos pregones y cómo los fusionó con los aspectos musicales académicos, empleando terminaciones italianas propias de la música occidental y sobre todo provenientes de las arias de ópera, pues a pesar de no ser tan extensos, se puede reconocer las estructuras del canto lírico inmersas en ellos. Cabe mencionar que, además de la ópera, la zarzuela u opereta española también tuvo gran influencia en la actividad cultural limeña de la época. Las zarzuelas escenificaban diversas historias, ligeras, en un ambiente popular, rural y costumbrista; activamente teatralizadas con cantos y textos hablados en prosa o verso.

Entonces, se puede afirmar que ambos géneros sumaron a las concepciones musicales que la compositora plasmaría en sus pregones.

Para detallar esta fusión podemos plantear la estructura de una escena de ópera que a lo largo de la historia ha ido evolucionando, desde la ópera primitiva, romántica, seria, bufa, etc. En su mayoría, las arias de ópera consisten en recitativo, aria y caballeta.

En lo que se refiere al recitativo, Ulrich lo señala como el canto hablado. A lo largo de la historia de la ópera ha tenido diversos estilos, como el estilo representativo (*stile rappresentativo*), que describe el estado anímico de los personajes, incluyendo el gesto teatral, el diálogo y la acción dramático-escénico. Se encuentra también el *recitativo secco*, acompañado de un bajo continuo donde se narra la acción; es de forma libre, al igual que su ritmo expositivo, y puede separarse del compás escrito en beneficio de una representación viva (1987, p. 145). Por tanto, podríamos entenderlo como la introducción al personaje.

En cuanto al aria, es la parte cantada (*cantabile*). Continuando con Ulrich, el aria (*air*) se inició como una manera expresiva, a la manera de los madrigales, y más adelante se transformó en una pequeña estructura similar a una canción, con expresión natural del texto (1987, p. 111). Las arias son las joyas musicales de la ópera, una especie de resumen con un efecto determinado, que se da luego del recitativo (1992, p. 373). En este sentido, el personaje se desenvuelve y muestra tu motivación interna, plasmada en la canción.

La caballeta vendría a ser la parte más animada que llega inmediatamente después del aria. Es el cierre de la melodía, aunque no aparece siempre en todas las arias de ópera. Aquí el personaje cierra su participación.

Conociendo estos conceptos, podemos confluirlas con las melodías desarrolladas en los pregones compuestos por Rosa Mercedes. En la mayoría solo se pueden

observar el recitativo y el aria. Solo en un pregón encontramos una pequeña semejanza a la caballeta o fuga.

Podemos establecer la estructura general del pregón con las influencias del canto italiano tal como se explica a continuación.

En lo que respecta a la parte introductoria, que vendría a ser el pregón, se puede relacionar con el recitativo de las arias de ópera:

The image shows a musical score for the prelude 'El cholo frutero'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is labeled 'Andante M.m. ♩ = 60' and 'Indicación del tempo y pequeña introducción'. The second system is labeled 'Inicio del canto hablado: pregón sin acompañamiento' and 'Pregón' with a box around the notes. The lyrics 'Hay u - va' are written below the notes. The third system has the lyrics 'Man - ca, hay u - va zan - bi - ta, hay u - va mo - lli - ri - ta, a la buena pespe -'. The fourth system has the lyrics 'u - lla, u - va - za - na, lo - co - na, ca - ri - no - ya!'. The piano accompaniment in the first system is marked 'ppp' and 'mf'. The piano accompaniment in the fourth system is marked 'p'. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout the score.

Figura 1

Partitura del pregón “El cholo frutero”

Nota. Melografiado: Jorge Luis Falcón (Cueto, 2009).

Semejanza en la indicación del tempo e introducción instrumental

Andante.

pir-mi l'im-ma-gin su-a.  
rob me of his dear im-age.

Recit.

Scul-ta el-la è qui, qui... nel  
Grav-en in my heart, here for

Inicio del recitativo, sin acompañamiento instrumental

a tempo (draws from her bosom the flowers Elvino gave her) Recit.

pet-to. No  
ev-er. te

Larghetto.

con grande sordina

Recit.

te, d'e-ter-nal-let-to te-ne-ro pe-gno, o fior, no la per-de-li... An-cor ti  
too, oh ten-der to-kens of love e-ter-nal, Oh flow'rs, ne'er will I lose ye. Oh let me

Final del recitativo con calderón

ba-cio, an-cor ti ba-cio... ma... i-na-ri-di-to an-l.  
kiss ye, oh let me kiss ye. but all your sweet bloom is fad-ed.

Figura 2

Recitativo “Sculta ella è qui”, partitura de la ópera *La sonnambula*

Nota. Bellini, 1831, p. 186.

En cuanto al cuerpo de la canción, la semejanza, influencia o fusión está en el *aria* en sí misma, en las arias de ópera indican el *cantábile*, mientras que en los pregones no se especifica, pues en el acompañamiento se sobreentiende que continúa la parte cantada:

The image displays a musical score for the pregon "La picaronera". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 17-18) features a vocal line starting with a first ending (1) and a second ending (2). A box highlights the beginning of the vocal line with the instruction "Inicio del canto con indicación de dinámica y acompañamiento". The piano accompaniment for this system is marked *p* and "con gracia". The lyrics for the first system are "Me llaman pi-ca-ro - ne-ra por-que". The second system (measures 19-20) continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "ven - do pi-ca - ro - nes. Me llaman pi-ca-ro - ne-ra por-que ven - do pi-ca -". The third system (measures 21-22) also continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "ro - nes y no me llaman ra - te-ra cuando so - bo co-ra - zo - nes y". The piano accompaniment for the third system is marked *mf*.

Figura 3  
Partitura del pregon "La picaronera"  
Nota. Cueto, 2009.

**Semejanza con el inicio del canto con indicación de dinámica y acompañamiento instrumental**

**Andante cantabile.**

*ppp* *legato*

*Allegro.*

Ah! non cre-dea mi - rar - - ti si pre - sto e - stin - te, o  
 Ah, must ye fade, sweet flow - - ers, For - sa - ken by sun - light and

fio - - re; pas - sa - - sti al por d'a - mo - - re, che un gior - no  
 show - - ers, As tran - - sient as love's e - mo - - tion, That lives and

so - - la, che un gior - no sol - da - rò, che un gior - no  
 with - - ers in one - - short sum - mer - - day, that lives and

F  
 E  
 A  
 C

Figura 4  
 Partitura del aria “Ah! Non credea mirarti”,  
 ópera *La sonnambula*  
 Nota. Bellini, 1831, p. 187

Como se mencionó previamente, no se encuentra gran cantidad de caballeta o fuga en los pregones, que irían a modo de despedida, ya que éstos terminan con un tempo diverso, generalmente animado, a diferencia de las arias de ópera, donde el tempo final es más vivo y se luce el virtuosismo vocal de los intérpretes. Podemos apreciar una semejanza de la siguiente manera:

**La resbalosa se podría presentar como un final por tener un tempo vivo, pero no se presenta al final del pregón**

65. *Resbalosa*  
Que-le bu-lá tu-lá - le-lo ¡d' que-lo bu-lá ti - lá ¡Chimay! Que-lo bu-lá tu-le-

67. *Resbalosa*  
le-lo, que - lo que-lo, que-lo, e - lo no-che con U - te ya -

71. *Allegro moderato*  
¡ay! „El gran? Pul - te li Saa-ta.U - la - la, pi - pi - no, me - le - co -  
¡quién se paú!

73. *Allegro moderato*  
to - me, no-ba-jo lo - ce, mi - co - ché.

Figura 5  
Partitura del pregón “El chino frutero”  
Nota. Cueto, 2009

El inicio es con un tempo moderado, a diferencia del final del pregón, y lleva a un acompañamiento ligero

En este fragmento, que continúa más adelante, el tempo es más vivo, y logra que la melodía termine sin variación.

Figura 6

Partitura de la caballeta: “Ah! Non giunge”, ópera *La sonnambula*  
Nota. Bellini, 1831, pp. 193-194

## Análisis melódico

A continuación, se analiza el pregón “La ramilletera” según la transcripción del libro *Rosa Mercedes Ayarza. La música, su vida. Ser peruana, una pasión* (Cueto, 2009). El melografiado de la partitura fue realizado por Jorge Luis Falcón.

La melodía de este pregón está escrita para voz femenina con acompañamiento de piano, en la tonalidad de sol M. La indicación del tempo inicial es *allegro* gracioso. Encontramos en su introducción, es decir, en el pregón de entrada, una

tesitura alta que debe ser cantada por una soprano, ya sea ligera, lírica o lírica ligera. Si observamos el inicio y el final, encontramos que la voz va directo a la nota más aguda. El pregón se inicia con un sol 6 y finaliza en la misma tónica, pero en una octava descendente; previamente hay un calderón también en sol 6 que busca lucir las cualidades vocales de la cantante.

Pregón  
Ad libitum

*s*

Ro - sas, jaz - mi - nes, cla - ve - les! Jar - dín, jar - dín, mu - cha - cha ¿no hue - les?

Pregón  
Ad libitum

*s*

Pno.

*p*  
*a tempo*

Figura 7

Pregón (recitativo), partitura del pregón “La ramilletera”, p. 1

*Nota.* Cueto, 2009

En lo que respecta al canto completo, al corpus o al aria de este pregón, observamos una diversidad de dinámicas, matices, adornos y articulaciones, que buscan lucir la calidad vocal de la intérprete. Las frases melódicas mantienen, en su mayoría, una tesitura alta y con juegos de coloratura. Podemos observar un ejemplo en la primera frase:

10 Se - va - la ra - mi - lle - te - ra lle -

14 van - do las fres - cas flo - res que, ga - la - nes y dou - ce - lla a -

18 ya - dan en sus a - mo - res. Si que - re, un e - na - mo - ra - do

Piano accompaniment (Pno.) is shown for all systems.

Figura 8  
Canto (aria). Partitura del pregón “La ramilletera”, p. 2

*Nota.* Cueto, 2009

Para finalizar el pregón (despedida), encontramos notas más altas como un la 6 y si 6. Observamos que finaliza con la tónica en sol 6, donde previamente se ha cantado la tercera, el si 6 en calderón, que invita a sostener el sonido y unirlo a la última negra. Esto requiere de un dominio del fiato, afinación y colocación del sonido, es decir, contar con una destreza vocal importante.

The image displays a musical score for a piece titled "La ramilletera". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 48 and includes a vocal line and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line has lyrics: "la Ra - mi - lle - te - ra ya se". The piano accompaniment features eighth notes and triplets. The second system starts at measure 51 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "val. Ya se val. Ya se val.". The piano accompaniment includes a *p rit.* marking and continues with eighth notes and triplets.

Figura 9  
Despedida. Partitura del pregón “La ramilletera”, p. 4  
Nota. Cueto, 2009

Vemos, pues, que el comportamiento melódico, planteado para voz aguda, que debe emitir articulaciones, adornos y dinámicas, nos invitan a interpretar cómo el sonido debe ser bien cuidado técnicamente, para ir integrándolo al estilo de canto popular que requiere de cierta libertad, *ad libitum*, para una mejor expresión de los personajes. En este ejemplo podemos ver algunos esbozos del repertorio italiano, como el “Saper vorresti” de Verdi, “Chacun le sait” o “Spargi d’amaro pianto” de Donizetti, los cuales brindan también un juego de coloraturas, adornos y alturas importantes para el desempeño eficiente de una soprano con adecuada técnica belcantista. La idea de plasmar este ejemplo es observar el reflejo de la influencia del canto lírico en la compositora, que lleva a los cantantes pregoneros a mostrar sus capacidades vocales en diversos registros

## Conclusión

Se puede afirmar que todo el aprendizaje de la estructura musical europea aporta a las características musicales limeñas. Si bien nuestra manifestación artística es un conglomerado de una gama de géneros adoptados y adaptados a la visión cultural capitalina, el agregado europeo, con su temática belcantista y verdiana,

colocó sobre el público, músicos y compositores una notable fuente, de la cual se logró extraer, sustancialmente, una diversidad de formas y texturas musicales que dieron a la actividad popular musical una nueva interpretación y fortaleció los arraigos socioculturales de una Lima costumbrista y nacionalista.

## Notas

- 1 El presente avance de investigación corresponde a uno de los capítulos de la tesis titulada *Análisis musical de los pregones de Rosa Mercedes Ayarza de Morales: un aporte a su difusión*, elaborada en el programa de la Maestría en Arte Peruano y Latinoamericano de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

## Referencias bibliográficas

- Arona, J. de. (1882). *Diccionario de peruanismos*. Librería Francesa Científica, J. Galland
- Arróspide De la Flor, C. (1944). La ópera de hace un siglo en Lima. *Revista de la Universidad Católica*, 12(4-5), 165-178.
- Ayarza, R. M. (1944). *Antiguos pregones de Lima*. La Rosa Hnos.
- Bas, J. y Lamuraglia, N. (1947) *Tratado de la forma musical*. Ricordi Americana.
- Bellini, V. (1831). *La sonnambula. Vocal score*. Kalmus: K06809.
- Bolaños, C., Quezada, J., Iturriaga, E., Pinilla, E. y Romero, R. (1988). *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Cueto, A. (2009). Rosa Mercedes Ayarza. La música, su vida. Ser peruana, una pasión. Edelnor.
- De Pedro C., D. (1993). *Manual de formas musicales*. Real Musical.
- Martínez Espinoza, M. (2018). *Manuel Acosta Ojeda. Arte y sabiduría del criollismo*. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- Pardo y Aliaga, F. (8 de octubre de 1840). Ópera y nacionalismo. *El Espejo de mi Tierra*, 2, 25-38.
- Quezada M., J. (1995). Reseña de una función interrumpida: la ópera en Lima durante el primer siglo de la República. *Lienzo*, (016), 131-160
- Quintiliano, A. (1996). *Sobre la música*. Editorial Gredos.
- Sánchez Málaga, A. (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Fondo Editorial del Congreso del Perú
- Ulrich, M. (1987). *Atlas de la música*. Tomo I. Alianza Editorial.
- Ulrich, M. (1992). *Atlas de la música*. Tomo II. Alianza Editorial.



## **La representación de la memoria de los soldados en *Ese camino existe* de Luis Fernando Cueto Chavarría**

*The representation of the memory of the soldiers in Ese camino existe by Luis Fernando Cueto Chavarría*

**Ángel José Málaga Diestro**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

angel.malaga@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-4064-1745

### **Resumen**

El presente artículo propone describir y comprender, a la luz del análisis de la novela *Ese camino existe* de Luis Fernando Cueto, los procesos de formación de memorias y olvidos del conflicto armado interno (CAI) que se produjo en el Perú de 1980 a 2000, a través de los diferentes actores representados en la obra, para luego individualizar la memoria de uno de los actores que tuvieron participación directa, pero que, por diferentes motivos, no pudieron hablar, y su voz y, por ende, su memoria no han sido visibilizados: los soldados. Para ello, nos apoyaremos en estudios que reflexionan sobre la categoría de memoria, a partir de los trabajos de Elizabeth Jelin. El análisis de la representación de la memoria de los soldados pondrá en evidencia que, para que se construya una memoria “restaurativa”, es necesario que se visibilicen todas las memorias de los actores del CAI.

**Palabras clave:** memorias, olvidos, soldados, narrativa, violencia política

### **Abstract**

This article proposes to describe and understand, in the light of the analysis of the novel *Ese camino existe* by Luis Fernando Cueto, the processes of memory formation and forgetfulness of the internal armed conflict (CAI) that occurred in Peru during the 1980s and 2000, through the different actors represented in the play, to then individualize the memory of one of the actors who had direct participation, but who, for different reasons, could not speak and his voice, and therefore his memory, have not been made visible: the soldiers. For this, we will rely on studies that reflect on the category of memory, based on the work of Elizabeth Jelin. The analysis of the representation of the memory of the soldiers will show that, in order to build a “restorative” memory, it is necessary that all the memories of the CAI actors be made visible.

**Keywords:** memories, oblivions, soldiers, narrative, political violence

**Fecha de envío:** 26/2/2023

**Fecha de aceptación:** 11/5/2023

### **Introducción: la narrativa de la violencia política**

En 1980, se inició un periodo de violencia política que ha sido, hasta hoy, el más cruento que ha sufrido nuestro país.

Según el *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), el doloroso saldo del enfrentamiento entre las huestes terroristas de Abimael Guzmán y las fuerzas del orden del Perú supera los 69 000 peruanos entre muertos o desaparecidos, en su mayoría campesinos quechuahablantes del departamento de Ayacucho, así como cientos de huérfanos, comunidades arrasadas y profundas heridas que la sociedad peruana aún no ha podido curar.

El Perú, al igual que la mayoría de países latinoamericanos, siempre ha sido un país con violencia. Esa violencia es parte de su construcción como nación a través de los diferentes procesos históricos que ha vivido.

Asimismo, como ha sucedido en países que han tenido periodos de violencia política, en el Perú la literatura y el arte en general han jugado un papel importante con diferentes fines y propósitos y desde miradas diferentes, tanto para testimoniar como para reflexionar, interpretar o criticar lo que ocurría durante dichos periodos.

De hecho, respecto al papel que ha tenido la literatura en relación con el CAI, De Vivanco (2021) señala que la “literatura peruana de las últimas décadas ha sido, así, una forma simbólica de primer orden a la hora de procesar los acontecimientos de violencia vividos en el Perú a partir de mayo de 1980” (p. 16). La literatura

es pues, qué duda cabe, un elemento de primordial relevancia cuando se trata de asimilar, confrontar, enjuiciar o simplemente comprender los hechos de violencia política ocurridos durante el CAI, pues, al margen de la valoración estética de los textos literarios que han abordado esta temática, estos están, como establece De Vivanco, “permanentemente dotando de nuevas interpretaciones a los debates nacionales con los que se intenta articular dicha experiencia histórica” (2021, p. 16). Esto tiene sentido si tenemos en cuenta que, como ha afirmado Vich (2015), es en la producción cultural y artística en la que se va a llevar a cabo la reflexión sobre la memoria de un hecho traumático como el CAI y es esta reflexión la que va a posibilitar la anhelada reconciliación nacional, puesto que entiende “a los objetos culturales como instancias que interrumpen la inercia cotidiana, pues expresan formas de desacuerdo con los sentidos comunes oficiales” (p. 18).

En ese sentido, pondré especial atención a conceptualizar y analizar los procesos selectivos de recordar y olvidar que son componentes de las memorias sociales y que se producen en una dinámica de intensas luchas por la configuración de los “pasados significativos”. El artículo se desarrolla en un ámbito poco explorado hasta ahora que remite a identificar y analizar la representación de la memoria de los soldados que tomaron parte como uno de los actores principales durante el CAI, a partir de las memorias y olvidos representados en la novela *Ese camino existe*. Consideramos que es de mucha importancia el estudio de la literatura peruana actual en lo concerniente a un tema que cada día cobra una especial relevancia y una mayor visibilidad como componente de nuestra construcción como sociedad. Nos referimos al tema de la memoria, sobre todo aquella memoria que se encuentra en textos que no se corresponden con el discurso oficial sobre el CAI, como son los textos literarios. Desde esta perspectiva, el presente artículo propone a las memorias y los olvidos como categorías de análisis e interpretación.

Para conceptualizar este artículo, me he apoyado en estudios que reflexionan sobre la categoría de la memoria, a partir de los trabajos de memoria de Elizabeth Jelin y los procesos selectivos de recordar y olvidar de Tzvetan Todorov. En este contexto teórico, Lucero de Vivanco es un referente importante por las teorías que postula en cuanto a la representación de la memoria en los textos literarios que abordan el tema del CAI en el Perú.

En mi condición de oficial del Ejército del Perú en situación de retiro, estuve destacado en zonas de emergencia durante el CAI. Actualmente, me dedico al estudio e investigación de la literatura peruana, en particular de aquella que aborda el CAI. En este trabajo, me propongo desarrollar el análisis de la representación de la memoria de uno de los actores importantes que tuvo una participación directa durante el CAI, pero que, en muchos casos y por algunas de las razones que se tratarán de evidenciar en este trabajo, no pudieron ni pueden decir lo que vivieron:

los soldados del servicio militar obligatorio de las Fuerzas Armadas del Perú.

Para abordar este análisis, he escogido la novela *Ese camino existe*, porque considero que se trata de una obra que aborda la violencia política con todos sus actos y secuelas de horror (crímenes, violaciones, torturas, desapariciones) ocurridos durante el CAI, con la evidente intencionalidad de ser leída a través de testimonios, recuerdos personales, recuerdos colectivos, silencios y olvidos, es decir, desde una configuración de memoria que está representada en la trama narrativa en la cual interviene como personaje principal Cubo, un infante de Marina destacado en zona de emergencia durante el CAI.

### **La representación del conflicto armado interno en *Ese camino existe***

En la novela *Ese camino existe* de Luis Fernando Cueto, está representado un espectro muy amplio de los actores, escenarios y sucesos que formaron parte del CAI. Por otro lado, se trata de una de las pocas novelas, dentro de la narrativa de la violencia política, que intenta mostrar el conflicto desde una mirada amplia, sin tomar partido por alguno de los bandos o actores. La guerra, a la que asistimos como lectores en esta novela, es un fenómeno que afecta a todos por igual, es algo que se ha instalado y de lo cual no se pretende buscar culpables. Es, a nuestro modo de ver, una novela que hace un esfuerzo por distanciarse de la postura dicotómica que asume el conflicto como una lucha entre buenos y malos. Estamos, en fin, ante una novela en la cual no se procura buscar vencedores ni vencidos para enaltecer a alguno de ellos, sino que se presenta a la guerra como un escenario donde todos pierden. O nadie gana. O, en todo caso, la única que gana es la violencia, la barbarie, la guerra en sí misma.

Unas lágrimas menudas escaparon de entre los dedos de Cubo y fueron a dar por su boca y su cuello. Ya no había nada por hacer, la guerra había impuesto sus condiciones y, como siempre, había salido ganando, se lamentó el infante. Todos los demás, sean del bando que fuere, estaban condenados, tarde o temprano, a acabar perdiendo. Esa era la verdad: era una guerra para perder, para terminar muriendo en cualquier parte del camino, más arriba o más abajo, pero muerto, al fin y al cabo, sin importar de qué lado estuvieras (Cueto, 2017, p. 222).

Podemos percibir que en la novela existe un deseo de representar, mediante los personajes, sucesos y escenarios estructurados en la obra, un amplio panorama sobre el CAI. En ese sentido, podemos decir que hay un deseo o intención de que lo narrado quede como un registro que sirva para la conformación de la memoria colectiva del conflicto.

De esta manera, la novela logra que el lector presencie, a partir de la propia estructura del texto y como primera premisa, las diferentes miradas sobre la violencia, lo que implica el no sometimiento a una versión única. Estas miradas están representadas a través de sus personajes, en sus acciones y en sus diálogos. Así, podemos advertir que el narrador de la novela no impone una versión, ya que deja en libertad a los personajes para que expresen sus propias ideas, sentimientos y valores.

Por ejemplo, en el siguiente párrafo vemos cómo se representa la mirada de los senderistas, desde su posición ideológica y política, tratando de explicar y justificar sus motivaciones a los comuneros de Chungui a través del personaje senderista camarada Rodrigo:

En un momento, el camarada Rodrigo se paró frente a ellos y les habló en quechua:

—Somos el Ejército Guerrillero Popular, el brazo armado del Partido Comunista Sendero Luminoso, y estamos en guerra. Hemos venido a liberar a este pueblo. A partir de ahora Churca es zona liberada, y ya no habrá más diferencias entre ricos y pobres. Nadie va a tener que sembrar chacras ajenas para subsistir. Vamos a repartir la tierra, para que ningún rico, que vive gordo en la costa, venga a quitarles los frutos a la hora de la cosecha. Eso se acabó, es cosa del pasado, se acabó para siempre. Nosotros estamos en guerra, peleamos por ustedes, nos enfrentamos contra el antiguo Estado. Vamos a quemar el caduco sistema y, sobre sus cenizas, vamos a construir la nueva República (Cueto, 2017, p. 160).

Asimismo, en la novela se articula la representación de la mirada de los militares a través del personaje del comandante Quebrantahuesos, quien justifica sus motivaciones en esta frase. “—Es por el bien de la Patria, por el bienestar de todos... Algún día no muy lejano el Perú reconocerá sus sacrificios” (Cueto, 2017, p. 410).

Los campesinos, que están al medio de la violencia ejercida tanto por Sendero Luminoso como por las fuerzas armadas, también expresan, en la voz de los personajes, su condición de víctimas, sin tomar partido por ninguno de los bandos. Así, tenemos que Santiago Ocospoma, el comunero de mayor edad, piensa lo siguiente: “¿Por qué, de pronto, el mundo se había estrechado tanto que ahora tenían que vivir entre dos fuegos? Si no es uno, es el otro. La represión o el Partido, y nosotros en el medio” (Cueto, 2017, p. 299).

No se trata, entonces, del autor hablando de una forma única y metódica por sus personajes, sino que son los personajes construyéndose a sí mismos a partir del lenguaje y de la interrelación que se genera en la trama narrativa.

## La representación de las memorias

Por otro lado, el lenguaje no puede verse como una materia ajena a lo social, sino como un elemento de carácter social que representa o simboliza los diferentes discursos, a través de alocuciones y consignas. Esto permite que podamos relacionar al lenguaje con justificaciones, con razonamientos para probar o demostrar proposiciones, o para convencer con alegatos de defensa o de rechazo. Esto nos lleva a pensar en que el lenguaje es un elemento fundamental en la conformación de la narrativa que sirve como insumo para la elaboración de la memoria. En este punto, concordamos con De Vivanco (2021) cuando anota que “el lenguaje es la materia social compartida en la que se encarnan los diferentes discursos, los argumentos del poder, las justificaciones de la violencia, los relatos de memoria” (p. 18). Porque, en sí misma, la memoria compone también un relato. Así, pues, no podríamos hablar de una única o unívoca o absoluta memoria, sino que lo más cercano a lo correcto sería hablar de una multiplicidad de memorias o de historias que conviven, que se complementan, que se contradicen, pero que, en su conjunto, conforman un todo, un amplio tejido de relatos o de discursos sociales que tratan de interpretar el pasado. Estos relatos o discursos pueden, entre sí, ampliarse, o divergir, o contraponerse, o competir, o solaparse parcialmente, o eclipsarse. Por tanto, cuando nos referimos a preservar hechos significativos de un pasado que tiene que ver con la violencia, no sería correcto hablar de memoria en singular. Sobre todo si se trata de una violencia que tiene como protagonistas a diversos actores sociales, los cuales poseen posturas y visiones diferentes respecto del origen y de las consecuencias de esa violencia. En efecto, Jelin (2012), al abordar las causas y las consecuencias que han dejado los periodos de violencia política en Sudamérica, postulará que no se puede hablar de la memoria como única, sino como una diversidad de memorias: “es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación única del pasado, compartida por toda una sociedad” (p. 39). Estas memorias son dinámicas, se encuentran en continuo cambio, así como en constante lucha y confrontación, y los discursos existentes pueden ser muy variados.

Como ya se ha mencionado, cuando hablamos de memoria es correcto hacerlo en plural. Estas memorias, la mayor de las veces, se presentan en contradicción o en conflicto con otras memorias. Hay una lucha entre ellas por una hegemonía. Como nos dice Jelin (2012), se trata de “una lucha por ‘mi verdad’, con promotores/as y ‘emprendedores/as’, con intentos de monopolización y de apropiación”. En consecuencia, es necesario analizar y reflexionar sobre otros elementos, como los discursos políticos, la ideología, etc., que constantemente se encuentran en pugna por constituirse como “verdad”, por volverse hegemónicos. Cuando hablamos de relatos hegemónicos, nos referimos a aquellos que son los dominantes

dentro de una comunidad; pero esta hegemonía está, también, determinada por la institucionalidad, es decir, está configurada a partir del funcionamiento de un Estado y sus instituciones, así como por organismos y entidades públicas que no solo se abocan a la construcción de un determinado discurso, sino también validarlo. En esa línea, el lenguaje que construye las ficciones que abordan el CAI, o sea la literatura del CAI, no es un campo pacífico, sino, como la memoria misma, está en constante construcción, fricción y revisión. La memoria es resultado de una serie de cuestiones que la anteceden, y no es algo que está dado por el simple recuerdo del pasado. Además, pasa por una interacción con lo social que modifica nuestras propias experiencias vividas y la manera en que nos posicionamos frente a lo que recordamos de ellas, que nos hace seleccionar unos hechos por sobre otros. Es, por tanto, un proceso en construcción que al configurarse crea, a su vez, nuevas memorias.

En esta dinámica que establecen las diferentes memorias del CAI en la sociedad peruana, muchos sectores de la sociedad se han ido sumando a la búsqueda de la “verdad”, y muchos espacios se han abierto para intentar elaborar un discurso de lo vivido. Así, movimientos artísticos y culturales vienen cumpliendo un papel importante y, dentro de estos, como apuntan Ubilluz *et al.* (2018), la literatura peruana:

ha sido un lugar central para la discusión sobre el conflicto armado y la violencia política. Más allá de representar lo sucedido, ella ha permitido la aparición de significados negados por el discurso oficial, así como de miradas novedosas que son sustanciales para desestabilizar ciertos patrones de pensamiento estéril. Desde su propia estética, el discurso literario ha sido también una forma de intervención política en un contexto en el que la discusión pública se encuentra entorpecida por silencios y olvidos (2018, p. 9).

### **La construcción del discurso y la narrativa del recuerdo**

Para el filósofo búlgaro-francés Tzvetan Todorov, “el restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible” (Todorov, 2000, p. 16), lo que nos lleva a pensar que la memoria tiene que ser necesariamente una selección, una selección de hechos pasados, una dialéctica entre cosas que se recuerdan y cosas que se olvidan, ya que, para la conformación de la memoria, solo “algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados” (Todorov, 2000, p. 16). Por consiguiente, la memoria no es el mero hecho de recordar, sino que es, ante todo, una selección de hechos del pasado de acuerdo con un interés determinado, ya que “conservar sin elegir no es una tarea de la memoria” (Todorov, 2000, p. 16). Por lo tanto, desde el punto de

vista de la memoria, el discurso que se va a construir es una selección a partir de la elección de hechos pasados para elaborar un discurso. En *Ese camino existe* se ha construido un discurso narrativo con una selección de hechos sobre el CAI que ha hecho su autor. Son hechos que aportan a la trama narrativa, pero que tienen que ver, en nuestra perspectiva, con la selección de aquellos que van a servir para elaborar la memoria colectiva sobre el conflicto armado interno en la sociedad peruana, ya que la memoria no se construye con versiones únicas o unívocas, sino con la interacción de todas aquellas memorias que existen en torno a un mismo hecho de violencia. Así, en *Ese camino existe*, los hechos recreados por el autor incluyen torturas y abusos de parte de las fuerzas del orden; violencia, asesinato y destrucción por parte de Sendero Luminoso que ocurren transversalmente en la trama narrativa mientras se va contando la historia personal del infante Cubo, un conscripto de la Marina que ha llegado a Ayacucho para cumplir con su servicio militar obligatorio. Este relato se cruza, a su vez, con la historia de una mujer cuyo pueblo ha sido diezmado por Sendero Luminoso, y la historia del hijo de esa mujer, que ha sido secuestrado por Sendero Luminoso, y que luego es capturado por las fuerzas del orden y a quien el infante Cubo ayuda a escapar, porque sabe que lo que le espera es una muerte extrajudicial.

En esa dinámica, en la cual se construye el relato, los personajes también van construyendo su propia memoria, que es, en cierta forma, como en el caso del infante Cubo, la memoria de miles de conscriptos que hicieron su servicio militar en las zonas de emergencia; así como la de las miles de mujeres que sufrieron también de violencia sexual, dada su condición de vulnerabilidad dentro del contexto de una sociedad machista como la peruana, y la de los miles de jóvenes que fueron forzados a integrar las filas de Sendero Luminoso y que después fueron torturados o ejecutados extrajudicialmente por las fuerzas del orden, dentro de la dinámica del conflicto.

Así, vemos cómo Cubo, al igual que miles de jóvenes del servicio militar obligatorio, no tenía otra opción que aceptar ese destino: “No mostraban alegría ni pena, ni odio ni afecto; parecían resignados a todo, como si les diera igual regresar a sus hogares o quedarse para siempre en el teatro de la guerra” (Cueto, 2017, p. 11). Allí, en la Base Los Cabitos, cambiaban su nombre por un apelativo de guerra, es decir, cambiaban su identidad y eran “bautizados” para iniciar una nueva vida: la vida de soldados combatientes:

Por medida de seguridad, todos los que llegaban a la Zona de Emergencia pasaban primero por el cuartel Los Cabitos a bautizarse, a ocultar su identidad detrás de un sobrenombre (Cueto, 2017, p. 13).

Podríamos decir que el autor toma a este personaje para representar los pensamientos y sentimientos que se plantean los demás personajes que representan a las fuerzas de Estado en esta guerra. A través de los pensamientos y reflexiones de Cubo podemos deducir los pensamientos y los sentimientos de los otros agentes del Estado, porque, si bien la capacidad de recordar y olvidar es un ejercicio singular, individual, ya que cada quien tienen sus propios recuerdos y olvidos, como nos dice Jelin (2012), estos procesos “no ocurren en individuos aislados sino insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, institucionales y culturales” (Jelin, 2012, p. 53). Porque los que recuerdan u olvidan son seres humanos, que están siempre ubicados en contextos sociales específicos.

Así, de lo que han decidido rescatar como recuerdos y de lo que han preferido olvidar, se va construyendo el discurso, la memoria, de cada uno de los actores del CAI representados en *Ese camino existe*.

### **La memoria de los soldados, necesaria para una memoria “restaurativa”**

Como ya hemos visto, las memorias son procesos subjetivos que están anclados en las experiencias de los individuos y de las sociedades. Asimismo, hemos anotado que las memorias siempre están en conflicto con otras. Las relaciones de poder y las luchas por la hegemonía están siempre presentes. Bajo nuestro enfoque, la novela *Ese camino existe* plantea un compromiso de empatía hacia las víctimas, en concordancia con el trabajo de la CVR en lo que respecta al “deber de memoria”: deber con la idea de que hay que recordar para no repetir lo sucedido; deber para con las víctimas que no sobrevivieron; deber, en fin, con la humanidad, con el deseo ético e implícito de construir un mundo más justo y mejor.

En este aspecto, nos interesa el planteamiento que hace De Vivanco (2021). La autora plantea que existen tres tipos de narrativas de memorias a partir de 2000; una de estas narrativas es la “memoria restaurativa”, la cual “surge de narrativas que no solo se hacen cargo de representar la violencia simbólica que acompañó la violencia subjetiva, sino que se proponen ellas mismas como instancias de reparación” (p. 24). Es decir, son narrativas que, al mostrar el conflicto en toda la extensión de su drama, con la configuración de víctimas y victimarios, se constituyen, por sí mismas, en narrativas que buscan que esos hechos sean conocidos o no sean olvidados, para que esas víctimas encuentren de alguna forma la justicia que les es debida.

Recordemos que toda novela, como plantea Marcel Velázquez, constituye una “fuente de memoria ficcional” que, sin embargo, también es “socialmente relevante”. Es decir, aunque cuando leemos una novela estamos leyendo ficción, esta ficción no es ajena al entorno social en el cual se desenvuelve su autor o su trama. En ese sentido, el crítico plantea, en relación con lo que recuerdan los personajes:

Lo que recuerda un personaje no está basado en una experiencia de vida fáctica, pero posee una gran fuerza simbólica por su capacidad de refractar memorias y olvidos colectivos, anhelos y miedos sociales que interactúan, nutriéndose y transformando los sentidos socioculturales desde el lenguaje y en el lenguaje (Hammann *et al.*, 2003, p. 286).

Por ello, es importante analizar cuáles son los personajes en *Ese camino existe* que realizan procesos de rememoración y olvido, qué es lo que recuerdan u olvidan y cómo, cuándo y para qué recuerdan u olvidan.

Como ya se ha mencionado, uno de los personajes principales de la novela es el infante Cubo. Se trata de un muchacho del servicio militar y es el personaje de quien el narrador no solo se ocupa y desarrolla más, sino que, por momentos, se introduce en su cabeza y nos narra sus pensamientos, sus temores, sus recuerdos, etc. Vamos a analizar a este personaje.

Primero, se nos muestra a Cubo como un muchacho que está ahí, en ese escenario de guerra, no por voluntad propia, sino porque así le ha tocado por destino o suerte.

Con seguridad, ni el mismo oficial que redactó las listas de los destacados pudo saber, hasta el preciso instante en que se sentó a teclear en la máquina de escribir, cuál sería el destino que le correspondería a cada efectivo. Parecía como si los hombres se movieran en razón a un designio ineludible. Pero ¿quién manejaba los hilos invisibles detrás de ellos? (Cueto, 2017, p. 18).

Son los oficiales, la institución y el Estado los que le dan, de alguna manera, su lugar de destino, ajeno a su voluntad, como algo ineludible. Ese es el contexto en el que es presentado este personaje. Es designado a la Base de Huanta, donde empieza el desarrollo del personaje dentro de la trama narrativa. Luego, en la narración, por órdenes superiores, la Base de Huanta es designada para realizar operaciones contrasubversivas, tanto en la provincia de Huanta como en la provincia de La Mar. Ya no en el ámbito ficcional sino el real, en este lugar, según el *Informe final* de la CVR, se produjo la mayor violencia en un determinado periodo del CAI.

Sin perder tiempo en rodeos, Bulldozer fue directo al meollo del asunto: por disposición del Comando Político Militar, la Base Antisubversiva que funcionaba en el Estadio de Huanta, a cargo de la Marina de Guerra del Perú, ampliaría su jurisdicción y, desde ese mismo día, también tendría el control de las operaciones en toda la provincia de La Mar (Cueto, 2017, p. 57).

En cuanto a la identidad del personaje, “Cubo” es el apelativo que él ha escogido para estar en esa guerra. No es su nombre verdadero, el cual no se menciona en la obra. Y ese apelativo él lo explica, en relación con su identidad, simbólicamente, como un apelativo que le permite estar en esa guerra sin estar presente:

Entonces, el joven infante de marina se animó a hablar:

—Un cubo tiene varias caras, ¿no es cierto?

—Es verdad —asintió Salomón.

—¿No te das cuenta? —dijo Cubo—. Necesito varias caras para estar en esta mierda... (Cueto, 2017, p. 21).

Hay que recordar la relación que existe entre identidad y memoria. La identidad y la memoria tienen una relación complementaria y, como nos dice Jelin (2012), “no son cosas sobre las que pensamos, sino cosas con las que pensamos” (p. 58). Por consiguiente, la identidad y la memoria tienen una “relación de mutua constitución”. La persona, para poder vivir su identidad, selecciona ciertas memorias “que lo ponen en relación con ‘otros/as’”. Tener la capacidad de recordar u olvidar algo es lo que “sostiene a la identidad”.

En relación con el personaje Cubo, estamos ante la representación de un individuo que ha decidido renunciar a su identidad, poner diferentes “caras” con las cuales vivir y afrontar los diversos sucesos que está pasando o está por pasar en ese contexto de guerra. Tener varias “caras” equivale a no tener ninguna. Luego, en la trama narrativa, ese infante de Marina se muestra como un militar que no está dispuesto a seguir estrictamente las normas. Empieza a revelarse a su destino con algunas acciones. Tampoco se identifica plenamente con el grupo institucional al que pertenece. Él va sintiendo que hay cosas que no están bien, que no le permiten mantener un sentimiento de identidad pleno con su institución. En una institución militar, de carácter vertical, en donde toda acción debe ser informada a la superioridad; el no dar cuenta de algo constituye una grave infracción al sistema:

—¿No vamos a dar cuenta de su detención? —dijo Chazán.

—No —respondió Cubo—, ni hablar. Este chiquillo no aguantaría un interrogatorio del comandante (Cueto, 2017, p. 25).

Cuando le toca asistir a los actos violentos y abusivos de sus superiores, no se siente bien. El narrador nos relata que Cubo la pasa muy mal durante estos primeros actos que le toca asistir, algo dentro de él no acepta, pero no puede hacer nada:

Shogún volteó a mirar a Cubo y le hizo un guiño y una sonrisa cómplice. El infante no entendió el mensaje de ese gesto impernente, pero, de inmediato, sintió que le faltaba la respiración, como si una mano invisible le estuviera tapando la nariz y la boca (Cueto, 2017, p. 73).

El narrador omnisciente nos dice lo que siente el infante Cubo en los momentos en que ve actuar de manera abusiva a sus superiores. Está viviendo una situación límite, pero está incapacitado de remediarla:

Cubo desvió la cara y se aferró a su fusil con las dos manos. A pesar de estar armado, se sentía inútil e indefenso ante los excesos del capitán (Cueto, 2017, p. 74).

A nuestro modo de ver, este es uno de los méritos de la novela: el darle voz y pensamiento a uno de los actores del CAI que, por las razones que se vislumbran en la misma trama narrativa, guardaron silencio. Este tipo de voces, de testimonios que no pueden ser revelados, como nos dice Pollak (2006), en relación con los silencios por recuerdos prohibidos, “son celosamente guardados en estructuras de comunicación informales y pasan desapercibidos por la sociedad en general” (p. 24).

El personaje Cubo, en la trama narrativa, va pasando de la incomprensión total de lo que está viviendo a cuestionar lo que está pasando:

Cubo aún no terminaba de comprender lo que estaba sucediendo, seguía un poco mareado, atontado (Cueto, 2017, p. 77)

—Por las puras —contestó Cubo. Hizo un breve silencio, y, luego, agregó—: Todos estamos aquí por las puras. Este es un lugar equivocado para todos. Tú, por ejemplo, ¿de dónde eres?

—De Huancavelica... —respondió el recluta.

—Ya ves. Tú deberías estar corriendo como una cabra por los cerros, pero, en cambio, estás metido todo el santo día en este hueco, como un topo, sin que te dé el sol. Tú has nacido para ser libre, para corretear como un animal silvestre por los campos, pero estás preso en este hueco. Eres calabocero y prisionero al mismo tiempo... (Cueto, 2017, p. 110).

Muy pocas veces se ha dado a conocer a la sociedad los recuerdos del personal de tropa que estuvo en la zona de emergencia por obligación, cumpliendo su servicio militar obligatorio, y que, por la estructura jerárquica de las instituciones armadas, ha guardado silencio sobre los hechos de los cuales ha sido testigo. Esa

es, sin duda, una de las memorias que es necesario visibilizar, porque, sin ella, no estaría completo el panorama de discursos sobre lo ocurrido y, por ende, no se estaría optando por construir una memoria inclusiva y diversa que conlleve a la sanación de las heridas que dejó el CAI en la sociedad peruana, una sociedad con una polarización muy marcada.

En vista de esta polarización, resulta lógico que las versiones que se tiene acerca del CAI sean discordantes, y que cada uno de los actores del conflicto busque justificar su rol en el conflicto. Por eso, he querido abordar, aunque seguro insuficientemente, las memorias de los soldados, pues se trata de un tipo de memoria que no se encuentra en una lucha por el poder, como las memorias de los altos jefes militares o líderes terroristas, sino que se trata de una memoria que, al igual que las memorias de las organizaciones civiles, las feministas, los movimientos indígenas, los defensores de derechos humanos, lo que busca es visibilización. Asimismo, es una memoria que se encuentra lejos de lo que decreta la historia oficial, de lo que debe y no ser recordado en el país. No ha sido intención de este trabajo expresar alguna versión de los hechos, sino dar lugar al análisis de la memoria de uno de los actores que han hecho de la memoria su espacio de acción, que vienen asumiendo la tarea de recuperar sus memorias, de posicionarse frente a lo vivido y construir así una memoria histórica para las futuras generaciones donde todos estén presentes.

## Referencias bibliográficas

- Comisión de la Verdad y Reconciliación, CVR. (2003). *Informe final*. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>
- Cueto, L. (2017). *Ese camino existe*. Trascender.
- De Vivanco, L. (2021). *Dispare: violencia y memoria en la narrativa peruana (1980-2020)*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hamann, M., López Maguiña, S., Portocarrero, G. y Vich V. (Eds.). (2003). *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Pollak, M. (2006). *Memoria. Olvido. Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Ediciones Al Margen.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Ubilluz, J. C., Hibbett, A. y Vich, V. (2018). *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. (2.<sup>a</sup> ed.). Instituto de Estudios Peruanos y Editorial Horizonte.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el*

*Perú.* Instituto de Estudios Peruanos.

*Dossier*  
Manuel Scorza



## INTRODUCCIÓN

Este número está dedicado a las actas presentadas en el III Congreso Internacional “Manuel Scorza y el tiempo que vendrá”, donde se conmemoró a Manuel Scorza, los cincuenta años de publicación de la novela histórica *Historia de Garabombo, el Invisible* y los sesenta años de publicación del poemario *Réquiem para un gentil-hombre*, a fin de revalorar su obra perteneciente a la generación del cincuenta y las novedosas lecturas que existen. Las cinco ponencias analizan las figuras poéticas y la relación que existe entre la ficción novelesca y ficción cinematográfica, así como el compromiso social de Scorza en las novelas que conforman la pentalogía de *La guerra silenciosa*.

Por otra parte, se cuenta con tres ponencias presentadas en el marco del IV Congreso de Literatura y Enfermedad en 2022 (III Simposio Nacional Arte y Enfermedad), el cual se convoca cada año para crear vasos comunicantes entre la literatura y las enfermedades, sean de patología física o mental, además de indagar en la relación entre el arte y la enfermedad. En este caso, se aborda la crisis sanitaria del covid-19, el significado de los intertextos franceses en la narrativa de Horacio Quiroga, y la ironía que Juan del Valle y Caviedes utiliza como recurso literario para juzgar las prácticas médicas de su época.

Finalmente, esta edición también está dedicada al escritor e investigador Gonzalo Ignacio Portals Zubiato, quien fue el principal pionero de estos significativos eventos para la comunidad académica. Gonzalo fue propulsor en revalorar la obra de Manuel Scorza y plantear que la enfermedad era un motor creativo para la humanidad. En este sentido, no solo enfatizó en estos dos ámbitos al organizar estos importantes congresos, sino que motivó a un grupo a realizar lo propio en su proceso de escritura e investigación. De esta manera, su legado seguirá vigente en sus diversos artículos y libros escritos, así como en la memoria de quienes lo conocimos y apreciamos su apoyo para, de alguna manera, llenar un espacio aún poco estudiado y difundido en el canon literario peruano.



## **Ironía, cuerpo y enfermedad en Juan del Valle y Caviedes (1645-1698)**

*Irony, body and disease in Juan del Valle and Caviedes  
(1645-1698)*

**Héctor Omar Escobar Tapia**

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

omar.escobar@pucp.pe

ORCID: 0000-0001-6782-3122

### **Resumen**

Se analizan dos poemas de Juan del Valle y Caviedes, poeta que desarrolló su actividad en el siglo XVII. Caviedes se caracterizó por el uso de la ironía para criticar las prácticas médicas de su tiempo y por ser el iniciador de la poesía criolla en el Perú. Se han utilizado categorías de semiótica para explicar los mecanismos de la ironía y la importancia del cuerpo en la poesía de Caviedes. La explicación propuesta se divide en dos puntos: en primer lugar, se argumenta que el *yo poético* utiliza la ironía y la polifonía para criticar las prácticas médicas. Y, en segundo lugar, se remarca la importancia del cuerpo en la poesía de Caviedes. El artículo concluye que el cuerpo es la condición radical de la significación en la poesía de Caviedes.

**Palabras clave:** Juan del Valle y Caviedes, poesía y cuerpo, ironía y polifonía

### **Abstract**

Two poems by Juan del Valle y Caviedes are analyzed in this article. Caviedes, a poet who was active in the 17th century, is characterized by his use of irony to criticize the medical practices of his time and for being the initiator of Creole poetry in Peru. Semiotic categories have been employed to explain the mechanisms of irony and the importance of the body in Caviedes' poetry. The proposed explanation is divided into two points: firstly, it argues that the *poetic self* employs irony and polyphony to critique medical practices; and secondly, it emphasizes the significance of the body in Caviedes' poetry. The article concludes that the body is the radical condition of signification in Caviedes' poetry.

**Keywords:** Juan del Valle y Caviedes, Poetry and Body, Irony and Polyphony

**Fecha de envío:** 29/1/2023

**Fecha de aceptación:** 21/3/2023

## 1. Introducción

A pesar de ser considerado el fundador de la poesía criolla en el Perú, los textos de Juan del Valle y Caviedes (Jaén, circa 1645-Lima, 1698) han tenido un recorrido complicado y una difusión inusual. Como señala Cabanillas: “No contamos con ningún texto impreso (excepto tres poemas sueltos) ni manuscritos autorizados por el autor. Por lo tanto, la poesía de nuestro poeta ha llegado hasta nosotros a través de varios manuscritos (conocidos hasta ahora diez), casi todos posteriores al siglo xvii” (Cabanillas, 2011, p. 344) . Este camino literario poco común se explica por las restricciones y la censura impuestas a la publicación durante la época colonial del siglo xvii, así como por la naturaleza transgresora de los textos de Caviedes, quien fue un lector atento del barroco español de Francisco de Quevedo (1580-1645).

Esto llevó a una circulación no oficial de los poemas, que se reprodujeron clandestinamente y se transmitieron de mano en mano. Como resultado, entre los escritos que han sobrevivido existen diferencias significativas y numerosas. Incluso algunas composiciones se consideran apócrifas o han sido atribuidas erróneamente. Incluso parte de la vida de Caviedes se ha convertido en un relato ficticio (Reedy, 1984, p. xi).

## 2. Ironía y polifonía

A pesar de los evidentes desafíos que implica el estudio de los escritos de nuestro poeta, este texto no tiene como objetivo investigar las claras relaciones intertextuales entre Caviedes y Francisco de Quevedo. Tampoco analiza la relación entre los textos y los pretextos, ni se adentra en la reconstrucción de la azarosa vida de Caviedes. En cambio, se propone una nueva aproximación teórica para comprender la experiencia del cuerpo como productor de significado y su relación con la ironía en la poesía de Caviedes.

Con este fin, es necesario revisar en primer lugar la teoría de la ironía, en particular la ironía ecoica. Este tipo de ironía repite los significados para luego resignificarlos: “el emisor se remite al contenido de otro enunciado para deformarlo, exagerarlo o modificarlo burlescamente, con la intención de mostrar una actitud negativa hacia el estado de cosas aludido o hacia su autor” (Torres, 1999, p. 92). Así, la ironía es un recurso lingüístico que se emplea para comunicar una crítica o burla mediante la expresión de lo opuesto a lo que se desea transmitir. Esta misma ironía aparece como un eco, que repite un enunciado o su contenido para transgredirlo, y es un recurso ampliamente utilizado por Caviedes.

En el poema “Fe de erratas”, del cual existen dos versiones, se resignifica todo lo relacionado con la práctica médica para ridiculizarla. A continuación, se presenta la segunda versión del poema, que según Carlos Cabanillas (2011, p. 360) es la correcta:

### **Fe de erratas**

En cuantas partes dijere  
doctor el libro está atento  
que allí has de leer verdugo,  
aunque este es un poco menos.

Donde dice practicante  
leerás estoque en ello,  
porque estoque o verduguillo  
todo viene a ser lo mismo.

Donde dijere receta  
leerás con más fundamento  
sentencia de muerte injusta  
por culpas de mi dinero (Caviedes, citado por Cabanillas, 2011,  
p. 349).

En este primer fragmento del poema “Fe de erratas”, se hacen referencias a la práctica médica y, mediante el uso de la ironía como eco, los significados se repiten y reorganizan. Por un lado, se menciona al doctor, el practicante y la receta, elementos que el texto transforma en verdugo, estoque y sentencia de muerte.

Es muy significativo que el título de este poema sea “Fe de erratas”, ya que representa la verdadera lectura que corrige posibles errores de interpretación. La fe debe residir en comprender que el médico es un verdugo, un asesino; el practicante de medicina, un estoque o arma blanca, es decir, la herramienta letal del

médico. Y la receta, las instrucciones para morir por no tener dinero. El poema continúa utilizando la misma figura retórica de la ironía, acentuando la tensión entre lo que se dice y lo que se quiere expresar:

Donde dijere sangría  
allí leerás degüello,  
y cuchillo leerás donde  
dijere medicamento.  
Adonde dijere purga  
leerás dio fin el enfermo,  
y adonde remedio dice  
leerás muerte sin remedio.  
Y con aquestas erratas  
estará fielmente impreso,  
porque corresponde a las  
muertes de su matadero (Caviedes citado por Cabanillas, 2011,  
p. 350),

En esta segunda parte del análisis del poema, además, se enfatizan diferentes puntos de vista. La ironía requiere de una polifonía que presente al lector la posibilidad de contrastar, confundir e invertir diferentes puntos de vista. Para la polifonía, cada significado y “cada palabra están impregnados del contexto y los contextos en los que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y formas están cargadas de intenciones. En la palabra, las resonancias contextuales son inevitables” (Bajtín, 1975, p. 110).

En el caso de Caviedes, la polifonía se une a la ironía para presentar múltiples voces. Por un lado, está el paciente y su enfermedad; y, por otro lado, el médico. Estas voces yuxtaponen contextos diferentes: el yo poético asume la voz del enfermo sin remedio, al mismo tiempo que se filtra el contexto de un matadero. De esta manera, la sangría se convierte en degüello, el medicamento en cuchillo y el médico en un carnicero.

### **3. El cuerpo y enfermedad como condición radical de la significación**

Después de revisar los mecanismos retóricos de la ironía, surgen algunas preguntas: ¿cuál es el lugar de enunciación del yo poético? ¿Qué condición permite que el texto se origine? ¿Acaso no es el cuerpo enfermo el que permite iniciar el proceso de significación? El lugar de enunciación está atravesado por el contexto

social, político, histórico y literario del Perú colonial. Sin embargo, también está presente un cuerpo enfermo, dolorido y transgresor, que parte de la experiencia para elaborar una cadena de significantes.

El cuerpo se convierte en la condición radical de la significación. ¿Es posible separar al yo poético del cuerpo enfermo? Jacques Fontanille lo explica de esta manera:

Desde el momento en que nos preguntamos por la operación que reúne los dos planos de un lenguaje, el cuerpo se vuelve indispensable [...] aparece como la única instancia común a las dos caras o a los dos planos del lenguaje, capaz de fundar, garantizar y realizar su unión en un conjunto signifiante (2008, p. 22).

El cuerpo es un conjunto orgánico con la capacidad de significar desde la experiencia en el mundo y desde la experiencia misma del cuerpo. Esta idea es evidente en el caso de Caviedes, donde hay un cuerpo enfermo, que no necesariamente pertenece al poeta, y una experiencia médica. Ambos, cuerpo y mundo, condicionan y permiten la creación de significado.

En otras palabras, esto significa que el cuerpo no es simplemente un recipiente o una herramienta física, sino que se reconoce como algo fundamental que determina y produce significado. Por lo tanto, ¿es necesario preguntar por el lugar de enunciación en el poema “Defensas que hace un ventoso al pedo” de Caviedes?

**Defensas que hace un ventoso al pedo** [fragmento]

Por que conozcas, amigo,  
que es bueno largar ensanchas,  
y cuando oyeres un pedo  
no hagas tantas alharacas.  
Te mostraré con razones  
evidentes, puras, claras,  
que tu discurso indiscreto  
peca de crasa ignorancia.  
Cuando lo ventoso aflige,  
cuando las tripas regañan,  
¿hay remedio como un pedo  
que alivia aquesas borrascas?  
¿Qué músicos instrumentos

ni qué jilgueros se igualan  
a los gorjeos de un pedo  
tirado al cuarto del alba? (Caviedes, 1925, p. 113)

En el texto, el acto de significar no se limita a ser una actividad mental o intelectual. Por el contrario, el inicio del significado surge del cuerpo, a través de gorjeos y sonidos. La cadena de significantes comienza al ser expulsada del cuerpo en forma de ventosidad, y al mismo tiempo es percibida y escuchada por otro cuerpo. Sin embargo, cabe señalar que

el sentido no “emerge” del cuerpo, sino que hay un progresivo proceso de complejidad y especificidad [...] no existe una diferencia clara entre lo sensible [el cuerpo] y lo inteligible [la mente], y lo primero no necesariamente es anterior en términos cronológicos (Patrizia Violi, citada por Contreras, 2012, p. 20).

En otras palabras, el significado no surge directamente del cuerpo, sino que el cuerpo permite que el lenguaje dé significado a la experiencia.

Además, en el caso de Caviedes, se presenta un proceso de cenestesia, entendida como la capacidad del cuerpo para sentir e iniciar un proceso de significación que va más allá de los cinco sentidos:

En un dolor de barriga,  
¿hay cosa más apreciada  
que después de cuatro pedos  
se siga la mermelada?  
¿De qué vienen las jaquecas,  
flatos, ahogos y ansias?  
De los vapores que suben,  
pero no de los que bajan.  
Cuántas personas han muerto  
de ventosidades varias  
y cuántas por expelerlas  
quedaron buenas y sanas.  
Y cuidado no suceda,  
viendo la puerta cerrada,  
lo que no sale por ella  
puede salirte a la cara (Caviedes, 1925, p. 113).

En cuanto al poema “Defensas que hace un ventoso al pedo”, la cenestesia se manifiesta a través de la mención de diferentes partes del cuerpo, como la cara, la barriga y los intestinos. Todo esto conforma un tejido que envuelve al yo poético y es fundamental para la producción poética. Según explica Jacques Fontanille,

la noción de cenestesia [...] se vincula con la figura de la “envoltura”, entendiendo por “envoltura” la red polisensorial y superficial que pone en contacto el Yo y el mundo, es decir, que recibe, por un lado, estímulos del mundo y, por otro lado, estímulos del Yo (2008, p. 192).

La capacidad de percibir y responder al mundo exterior permite experimentar la cenestesia, lo cual lleva al yo poético a definirse a sí mismo desde los márgenes de la sensibilidad, más allá de los cinco sentidos. Los vapores que recorren el poema y el cuerpo, ascendiendo y descendiendo, representan el espacio, tanto gaseoso como semántico, del encuentro entre el Yo carnal y el Yo poético.

Al mismo tiempo, el poema transgrede la relación entre el cuerpo y el espacio: a pesar de la *puerta cerrada*, lo interior se vuelve exterior. Existe una continuidad entre lo interno y lo externo, lo cual permite establecer una conexión entre la subjetividad, la poesía y lo escatológico del cuerpo con el mundo. Maurice Merleau-Ponty sostiene que el cuerpo y el mundo están interrelacionados, de modo que el cuerpo constituye una continuidad que da sentido a una experiencia en un entorno: “mi cuerpo es también lo que me abre al mundo y me sitúa en él” (Merleau-Ponty, 1996, p. 248).

Desde esta perspectiva, la barriga, la ventosidad, la mermelada, todo el cuerpo se entrelaza en una continuidad con el mundo. La puerta cerrada es simplemente una metáfora de los límites del cuerpo, ya que en cualquier momento puede abrirse. De esta manera, el texto revela lo obscuro del cuerpo y lo convierte en la puerta que posibilita la creación de significado.

#### 4. Conclusiones

En cuanto a las conclusiones, se puede destacar la complejidad de la poesía de Juan del Valle y Caviedes. El barroco de Caviedes transgrede la naturaleza de los espacios físicos, al convertir lo interno en externo. Además, el espacio social y cultural de la salud pública se resignifica y se convierte en un lugar de muerte, en un matadero. Para lograr este efecto, se utiliza la ironía ecoica, la polifonía y, sobre todo, la experiencia del cuerpo. Desde esta perspectiva, el cuerpo se presenta

como la condición radical de la significación, que une los diferentes planos del lenguaje y lo interno con lo externo. Sin embargo, no se trata de cualquier cuerpo, sino de la experiencia de un cuerpo enfermo, dolorido, cuya única esperanza no reside en la medicina, sino en la burla e ironía.

## Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Cabanillas Cárdenas, C. (2011). Las dos versiones del poema “Fe de erratas” de Juan del Valle y Caviedes. Un apunte textual. *Lexis*, XXXVI(2), 341-363. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/download/2480/2429/>
- Contreras, M. J. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de Artes*, 12, 13-29. <https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/7586/000612771.pdf>
- Del Valle y Caviedes, J. (1925). *Diente del parnaso*. Editorial Garcilaso.
- Del Valle y Caviedes, J. (1984). *Obra completa*. Biblioteca Ayacucho.
- Fontanille, J. (2008). Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- Reedy, D. (1984). Prólogo a Juan del Valle y Caviedes. En *Obra completa*. Biblioteca Ayacucho.

## Intertextos franceses en la narrativa de Horacio Quiroga

### *French intertexts in Horacio Quiroga's narrative*

**Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil**

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

[silvia.antunezrv@gmail.com](mailto:silvia.antunezrv@gmail.com)

ORCID: 0009- 0002- 6700- 5239

#### **Resumen**

El presente ensayo estudia los intertextos franceses en la narrativa de Horacio Quiroga, en especial de escritores *fin de siècle* como Paul Verlaine y Guy de Maupassant, con quienes comparte una estética decadentista. Si bien la producción de Quiroga ya se ha estudiado en relación con la obra de Edgar Allan Poe y de Rudyard Kipling, no se ha vinculado con los autores franceses del último tercio del siglo XIX, de singular importancia en Uruguay para la generación del Novecientos, a la que pertenece.

La línea de análisis transversal que sugieren los intertextos recorre sus narraciones y permite realizar una lectura tomando como punto de partida el cuento poco conocido “Las voces queridas que se han callado”, al que se van asociando otros textos del autor.

**Palabras clave:** literatura comparada, intertextualidad, decadentismo, modernismo

#### **Abstract**

This essay focuses on the french intertexts in Horacio Quiroga's narrative, especially in *fin de siècle* writers such as Paul Verlaine and Guy de Maupassant, with whom he shares a decadent aesthetic.

Although Quiroga's work has already been studied in relation to those of Edgar Allan Poe and Rudyard Kipling, it has not been linked yet to the french authors of the last third of the 19th century, who were extremely important in Uruguay to Quiroga's generation, the Generación del Novecientos.

The transversal analysis suggested by the intertexts runs through his narrations taking as a starting point the little-known short story “Las voces queridas que se han callado”, to which other texts by the author are gradually associated.

**Keywords:** comparative literature, intertextuality, decadence, Modernism

**Fecha de envío:** 9/2/2023

**Fecha de aceptación:** 30/5/2023

Horacio Quiroga pertenece al Novecientos uruguayo, al que corresponde una fuerte impronta del modernismo latinoamericano que dejó huellas en todos los escritores de esta generación. Como se ha dicho anteriormente (Zum Felde, 1967), el modernismo tiene sus raíces en el simbolismo y en el parnasianismo francés. Este ensayo busca responder a la interrogante de la presencia concreta de intertextos franceses en la obra de Quiroga, y para ello realiza una búsqueda de estas marcas en sus textos. Asimismo, interesa investigar de qué manera se manifiestan estos intertextos y determinar si se ubican en una etapa de su producción o si, por el contrario, aparecen a lo largo de toda su obra.

Para ello se propone partir de la definición de Genette (1982) de la intertextualidad —entendiendo por ello la relación de copresencia de un texto en otro— y aplicar a su vez los matices de estas relaciones puestos en relieve por A. Bouillaguet (2000), cuyos aportes giran en torno a la noción de préstamo.

El trabajo comienza por un cuento prácticamente desconocido de Quiroga, publicado en 1908 en *Caras y Caretas*, cuyo título nos interpela por su naturaleza intertextual y da origen a este ensayo.

### **Quiroga y Verlaine**

El título de este cuento breve de Quiroga, “Las voces queridas que se han callado”, salta a la vista por provenir del último verso de un poema del simbolista Paul Verlaine, titulado “Mon rêve familial” [Mi sueño familiar], pieza que pertenece a sus *Poèmes saturniens* (1866). El cuento posee claramente un vínculo intertextual con el poema, ya que el título del primero es una cita del segundo (es decir, un préstamo literal explícito). Además, ambos desarrollan el mismo tema: el de una figura onírica y misteriosa que cumple una función evocadora para el protagonista. De todos los atributos mencionados, la voz es el elemento clave pues trae un

eco sobrenatural de sus muertos, del más allá: “Et pour sa voix, lointaine et calme et grave, elle a l’inflexion des voix chères qui se sont tues” [Y su voz lejana y calma y grave, tiene la inflexión de las voces queridas que se han callado] (Verlaine, 1991, p. 43).

El cuento de Quiroga (1968a) comienza precisamente hablando de la voz y dice lo siguiente:

Hay personas cuya voz adquiere de repente una inflexión tal que nos trae súbitamente a la memoria otra voz que oímos mucho en otro tiempo. No sabemos dónde ni cuándo: todo ello fugitivo e instantáneo pero no por esto menos hondo (p. 91).

Vemos que Quiroga retoma la palabra *inflexión*, presente en el último verso del poema de Verlaine que hemos citado. A su vez, utiliza dos características aparentemente contradictorias, igualmente presentes en el poema de Verlaine; ellas son la fugacidad y la profundidad del sentimiento. El poema de Verlaine comienza diciendo: “Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant”; [Tengo a menudo un sueño extraño y penetrante], donde están comprendidos la fugacidad propia del sueño, reforzada por el ambiente ominoso cuando califica al sueño de *extraño*, y la idea de profundidad que este le produce, ya que tanto *penetrante* como *hondo* transmiten esa misma idea. A esto le sigue en el poema la introducción de una figura femenina desconocida y cambiante y a su vez inquietantemente familiar. En el cuento de Quiroga sucede algo similar:

El muchacho tenía diez u once años. Era delgado, pálido, de largo cuello descubierto y ojos admirables. Estaba en el salón, sentado con varios chicos a nuestra mesa vecina, y cuando oímos su voz Arriola y yo nos miramos. Era indudable: habíamos sentido la misma impresión [...]

—[...] ¡Es una voz que he oído mucho, pero mucho!

—Sí, y una voz querida...

—Y de mujer...

—Muerta ya...

(Quiroga, 1968a, pp. 91-92)

Como podemos ver, en el cuento se cumplen las mismas características que en el poema; el dueño de la voz es una figura desconocida que se transforma: en este

caso no es una mujer sino un niño varón de aspecto frágil y grácil, con lo cual pueden aplicarse los versos de Verlaine que siguen al verso inicial ya citado: “D’une femme inconnue, et que j’aime, et qui m’aime / et qui n’est chaque fois, ni tout à fait la même / ni tout à fait une autre et m’aime et me comprend” [De una mujer desconocida a la que amo y me ama, que no es cada vez del todo la misma, ni del todo otra y me ama y me comprende] (Verlaine, 1991, p. 43).

Parece que el cuento de Quiroga guarda una relación estrecha con la primera y la última estrofa del poema de Verlaine, pues es en el final dónde el poeta desarrolla el tema de la voz, que viene a complementar la detallada descripción inicial. A la inversa del poeta, Quiroga inicia el cuento con el tema de la voz evocadora presente desde el título y en el arranque del cuento, tal como hemos citado.

### Voces del más allá

Hay que decir que este no es el único cuento en el que Quiroga destaca la importancia de la voz. Tampoco es el único cuento en el que establezca una vinculación con Verlaine; por cierto en “Más allá” (1935) vuelven a reunirse ambas características. En “Más allá” es la voz de la muerta que narra la historia; el cuento posee una conexión con el poema de Verlaine titulado “Colloque sentimental” publicado en *Fêtes galantes* (1869). Aunque en este caso la intertextualidad no surge desde la cita sino desde la alusión (préstamo no literal, no explícito [Bouillaguet, 2000]) que requiere la correcta identificación de los dos textos para cobrar visibilidad, ya que lo que se encuentra en primer plano es el doble suicidio de los amantes. Sin embargo, la segunda parte del cuento, impregnada del sentimiento de melancolía, relativa a una pareja de espectros que ha dejado de amarse, reproduce la situación del poema de Verlaine “Coloquio sentimental”. Ambas piezas (poema y cuento) comparten los mismos aspectos centrales: a) el tópico del amor romántico que trasciende la muerte, b) el punto de vista de los espectros, y c) la confirmación de lo contrario a lo postulado: el amor no es inmortal, no resiste a la muerte.

En “Más allá” los protagonistas han elegido suicidarse ante la prohibición de la familia de ella y la persecución de la que son objeto. Esta muerte los condena el uno al otro. Envueltos en una incorpórea rutina, se van distanciando hasta constatar la extinción del amor. La misma situación es vivida por la pareja de espectros protagonistas de “Colloque sentimental”, ubicada en un parque tan frío y distante como el diálogo que allí sostienen:

—Ton coeur bat-il toujours à mon seul nom? / Toujours vois-tu mon âme en rêve?

—Non.

—Ah! Les beaux jours de bonheur indicible / Où nous joignons nos bouches!

—C'est possible.

—Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir!

—L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

[—Late tu corazón al escuchar mi nombre? Mi alma ves en sueños?

—No.

—¡Ah! Los días de felicidad pasada dónde uníamos nuestros labios!

—Es posible.

—¡Qué azul era nuestro cielo y grande la esperanza!

—La esperanza huyó vencida, hacia el cielo negro]

(Verlaine, 1991, p. 122).

El cuento de Quiroga coincide hasta en la añoranza del beso que ya no puede ser. El desencuentro en los afectos es una constante en la obra de Quiroga, así como la voz del más allá, que también está presente en “El llamado”, otro cuento del volumen “Más allá”. En “El llamado” la protagonista oye una voz que le anuncia la muerte de su hijita. Esta voz la persigue, la va enloqueciendo hasta que finalmente, en un descuido, la niña muere de un disparo accidental con el revolver del padre, cumpliéndose la profecía. No puede escapar a un pasado que inevitablemente la alcanza, ya que el llamado provenía del padre de la niña, ya muerto, que adoraba a su hija y precipitó su fin para tenerla a su lado.

Retomando la vinculación con Verlaine, desde el punto de vista literario esta se adivina por la reconocida importancia que tuvo este autor para Rubén Darío, figura clave del modernismo latinoamericano. Por otra parte, adquiere relevancia la postura vital de Verlaine, que vivió al límite y al margen de la moral burguesa que le estaba destinada, hasta convertirse en una figura ineludible del decadentismo.

Como decíamos, la voz cumple un papel fundamental en “Las voces queridas que se han callado”, tal como en el poema que origina el verso “Mon rêve familial”. No obstante, la voz del niño suscita una intensidad de sentimientos que perturba al protagonista y en esta exaltación difiere del poema, en donde la voz de la mujer tiene un efecto de calma y serenidad. En el cuento de Quiroga

(1968a), el protagonista menciona “haber oído la imploración de su alma a esa muerta voz de amor que llegaba otra vez a acariciarla” (1968a, p. 92) y también “¡Estoy seguro de que he querido locamente a esa voz!” (1968a, p. 92) e insiste: “Había vuelto a sentir la sacudida primera y, para mayor turbación, a las respuestas del muchacho mi alma respondía con un eco de amor, como si antes, antes hubiera tenido las mismas de ella” (1968a, p. 93). Nótese la ambigüedad en esta última cita al referirse a “ella”, al alma del chico o al alma del protagonista; interesa la feminización del chico, con la que insiste el autor en varias ocasiones.

### **El niño como objeto de deseo**

En efecto, los intertextos con esta pieza de Verlaine constituyen un punto de partida para el cuento de Quiroga, que a su vez desarrolla otros aspectos que vienen a anexarse a esta situación planteada. La identificación del niño con la figura femenina es uno de ellos: “la personita [...] había nacido equivocadamente varón” (Quiroga, 1968a, p. 92) y más adelante: “Decidí hacer hablar al chico y que me mirara bien con sus bellos ojos... ¡Sus ojos!... [...] ¡Eran ojos de mujer, sin duda!” (Quiroga, 1968a, p. 93).

La figura del niño posee varios componentes que lo sitúan en un terreno ambiguo: su palidez y su delgadez le imprimen cierto aire fantasmagórico que es acentuado por su fragilidad, casi femenina: “Supe que eran pobres, que él se emplearía, por supuesto, si no debiera trabajar mucho porque no era fuerte” (Quiroga, 1968a, p. 93). De esta manera se multiplican los comentarios en el texto que lo ubican en el lugar de una mujer o dentro del tópico de lo femenino.

Es cierto que, en su poema, Verlaine deja abierta la puerta a la ambigüedad de la forma que reviste la criatura amada: “Est-elle brune, blonde ou rousse? Je l’ignore. / Son nom? Je me souviens qu’il est doux et sonore” [¿Es rubia, morena o pelirroja? Lo ignoro / ¿Su nombre? Recuerdo que es dulce y sonoro] (1991, p. 43).

Sin embargo, se trata de un niño varón quien ocupa el lugar de objeto de deseo, aunque ese niño, según los protagonistas, encierra una misteriosa ambigüedad, que por otra parte también podría considerarse una proyección de los adultos.

Es cierto que el niño prepúber, “El muchacho tenía diez u once años” (Quiroga, 1968a, p. 91), “con sus inflexiones falseadas de voz que está cambiando” (Quiroga, 1968a, p. 92), presenta naturalmente la ambivalencia propia del crecimiento; se encuentra a la salida de la infancia pero tampoco es propiamente un adolescente. Por otra parte, estos cambios físicos cuando son incipientes dejan a niñas y varones en un terreno similar, asexual, en el que podrían convertirse

tanto en hombre como en mujer. En este sentido, dentro de la producción de Quiroga, este cuento recuerda la novela *Historia de un amor turbio*, en la que el protagonista se obsesiona con una niña llamada Eglé, con quien no podrá de adolescente volver a sentir el encanto y la conexión de cuando era una niña. Sin duda, esto sucede porque en el primer tiempo de la novela, cuando Eglé tiene tan solo nueve años, se constituye en objeto de deseo prohibido, mientras que en la segunda parte, al tener una relación de novios ya establecida, no representa dificultad y termina por perder el interés hacia ella. No es menor advertir que esta novela y el cuento aquí analizado son producciones realizadas el mismo año: 1908.

Estos amores enfermizos hacia los niños por parte de un adulto varón, que alimenta fantasías amorosas y eróticas hacia ellos, evidencian la necesidad de un control absoluto en el marco de una relación totalmente asimétrica. Prueba de ello es la vergüenza, la incomodidad o los sentimientos encontrados, las conmociones que desde su rol de adulto suscita en los niños y que parecen ser fuente de disfrute para él. Así, en el contexto del cuento que es objeto de este trabajo, el narrador, al reencontrarse con el chico en la calle, lo llama y remite la siguiente observación: “El chico se puso colorado, muy contento” (Quiroga, 1968a, p. 93). Dentro del mismo registro, en *Historia de un amor turbio*, que por ser una novela posee un desarrollo mucho mayor, tiene lugar un acercamiento entre Rohán y Eglé en el balcón. Allí realizan una suerte de promesa de amor que termina en un sugestivo abrazo, mientras Mercedes, la hermana de ella a la que él corteja, se encuentra en el salón. Esto sucede en vísperas de la partida de Rohán, quien pasará ocho años de viaje. Se consolida un triángulo amoroso que seguirá vigente en la segunda parte de la novela, con Eglé adulta.

Rohán, ganado por la belleza de la noche, atrajo a la criatura a sí y comenzó distraído a acariciarle el cabello [...] La criatura, al verse observada, miró a otro lado. Rohán detuvo la mano que la acariciaba y Eglé se apretó más a él.

—¿Se va? —le preguntó.

—Sí, mañana —respondió Rohán, jugando ahora con el cuello de Eglé.

—¿Se va? —repitió la pequeña al cabo de un momento.

—Sí, mi novia, sí... —repuso al fin Rohán [...]

—Te quiero mucho, Eglé [...]

—Yo lo quiero mucho...  
Rohán la atrajo más a sí y la besó enternecido:  
—Eglé...  
—¡Lo querré siempre!  
(Quiroga, 1968 b, pp. 14-15)

De esta manera, queda ilustrado su proceder manipulador con la niña, a la que envuelve y confunde con caricias, más allá del supuesto enternecimiento del protagonista. Está claro que lo que le resulta altamente erótico, además de la transgresión del objeto prohibido, es la situación de dominio y de exclusividad, presente en la novela a través de los celos irracionales y retrospectivos que experimenta en la segunda parte de la novela hacia el ex novio de Eglé.

### **Triángulo homosexual**

Otra línea que se desprende de este cuento es sin duda, la fantasía homosexual, presente desde el triángulo establecido por el protagonista, su amigo Arriola y el niño. El tema ya estaba presente en su cuento “Los perseguidos” (1906), perteneciente a la misma etapa creativa. En cuanto al poema de Verlaine, si bien no se menciona específicamente el tema, está implícito en la propia vida del poeta francés que era manifiestamente homosexual. Otra mención, esta vez directa, al poeta, tiene lugar en un cuento perteneciente al volumen *Los desterrados* y constituye en términos de intertextualidad una referencia, préstamo literal no explícito (Bouillaguet, 2000). Dentro de este volumen, en el cuento “Van-Houten” describe al personaje que da nombre al relato, de la siguiente manera: “era sobre todo muy feo, a lo Verlaine, de quien compartía casi la patria, pues Van-Houten había nacido en Charleroi” (Quiroga, 1956, p. 46). Este dato no es exacto, pero encierra una información importante: Charleroi es una ciudad belga a la que a menudo escapó Rimbaud durante su adolescencia, en sus conocidas fugas y donde escribió gran parte de su producción poética. Es también el lugar en donde el joven se encontraba con su pareja, Verlaine, y donde ambos vivieron su relación homosexual, que hacía escándalo en la época. Es también en Bélgica, aunque en Bruselas, donde tiene lugar el episodio violento en el que Rimbaud resulta herido y por el que Verlaine es encarcelado durante dos años. Esto significa que tanto Bélgica como Charleroi son lugares emblemáticos, asociados a estos dos poetas que nunca escondieron la naturaleza de su relación. En el cuento “Van-Houten”, del volumen *Los desterrados*,

Quiroga reafirma la nacionalidad belga de su personaje y añade más adelante: “Tenía un solo amigo íntimo, con el cual se veía solamente los sábados de noche, cuando partían juntos y a caballo hacia el pueblo. [...] En el resto de la semana no se veían jamás” (1956, p. 46). Puede entonces decirse que en ese cuento se teje un triángulo imaginario entre estos dos poetas y Van Houten, mientras que en “Las voces queridas que se han callado” el triángulo se plantea entre los tres personajes del cuento. La situación de triángulo, como es sabido, permite la conexión entre dos personas a través de un tercero, es decir, uno de los integrantes cumple una función de nexo, casi utilitaria, entre los dos actores principales; casi sistemáticamente uno de los tres sobra.

En el caso de este cuento resulta bastante evidente el vínculo entre los dos amigos y el mecanismo del triángulo que venimos de mencionar: “cuando oímos su voz, Arriola y yo nos miramos. Era indudable: habíamos sentido la misma impresión; y tan bien leímos mutuamente en nuestros ojos que aquél se echó a reír” (Quiroga, 1968a, p. 91). La coincidencia de ambos en la fascinación por el chico, permiten agregar más adelante: “Mas a cada palabra del chico sentíamos que nuestros corazones se abrían estremecidos de par en par a esa voz que remontaba. ¿De dónde?” (Quiroga, 1968a, p. 92). Esta última cita, si se analiza en sentido literal, presenta una imagen sexual bien clara con dos términos: uno que se abre “de par en par” y estremecido, y otro elemento que remonta, que se eleva, que surge. Algo similar sucede cuando leemos “mi corazón habíase abierto con ansiosa sed” (p. 92). No conforme con esto, añade un párrafo más abajo, respecto al cuestionamiento de su obsesión por el chico:

Haberla amado en una existencia anterior, y justamente en compañía de mi amigo, era bastante inadmisibile, tanto como esta suposición: la personita —debiendo haber sido mujer, predestinada a un cuádruple amor, de Arriola y yo a ella y de ella a ambos— había nacido equivocadamente varón (Quiroga, 1968a, p. 92).

La calificación de *inadmisibile* da cuenta de la condena moral de la época que permaneció durante mucho tiempo, ya que hasta fines del siglo xx la homosexualidad se consideró como una perversión. Este juicio de valor se suma a una reflexión posterior algo hermética: “No es, sin embargo, sensato permitir que el propio corazón cree y llore por su cuenta amores que ignoramos en absoluto” (Quiroga, 1968a, p. 93), en la cual, de forma velada, se deduce que tal inclinación es insensata además de inadmisibile, y que es preciso ponerle freno, sin dejarse llevar por el lado emocional (“el corazón cree y llore”).

## Ensoñaciones del amor turbio

La imagen del niño resulta atractiva porque genera múltiples resonancias, tanto mirando hacia el pasado, figura del desdoblamiento, como proyectada hacia el futuro. Tiene un valor simbólico; es el germen, el fruto, la promesa. No obstante, a esta condición de doble reflejo se suma en el cuento el hecho de que el niño enciende el deseo de los protagonistas; se constituye en objeto privilegiado, ya que es depositario de ese “cuádruple amor” prohibido, a través del cual se encarna el deseo de los dos adultos.

Entre las fantasías que despierta, se encuentra la vertiente del enigma del origen que lo conecta a un misterio transgeneracional a través de los ojos.

La mención de esta dimensión colectiva del árbol familiar, situado del otro lado del velo también está presente en “Más allá”: “como si desde el fondo del pasado mis abuelos, mis bisabuelos, [...] se asomaron de golpe al borde de mi destino a contenerme... ¡tarde ya!” (Quiroga, 1980, pp. 8-9).

La mirada, atemporal y hierática, que aparece en la última estrofa del poema de Verlaine (“Son regard est pareil au regard des statues” [Su mirada es igual a la de las estatuas]) da una impronta de esfinge, de guardiana de todos los enigmas, que recoge Quiroga en su cuento.

Los ojos son entonces aquellos que permiten atravesar la línea del tiempo: “que me mirara bien con sus bellos ojos... ¡Sus ojos!... Me detuve bruscamente. ¡Eran ojos de mujer, sin duda!” (Quiroga, 1968, p. 93) aunque la clave del misterio se encuentra en el chico y no en la hermana, como en un momento aventuró el protagonista, ya que “la muchacha no tenía los ojos del hermano” (Quiroga, 1968, p. 93), según constata con decepción. El cuento cierra, como tantos cuentos fantásticos, con una explicación racional frente al hecho sobrenatural, en donde resurge el tema del doble: el niño era un hermano ilegítimo del protagonista y la fascinación por él era por así decirlo, *la voz de la sangre*; ese era el misterio de sus ojos de estatua, de aquella inquietante familiaridad transmitida por su voz, en la que resonaban *las voces queridas que se han callado*. Sin embargo, la explicación no resulta muy convincente, pues queda la incógnita de la conmoción vivida por el amigo, que comparte sus sentimientos, para lo cual no aplica esta justificación. Quiroga deja entonces un final abierto con una interrogación respecto al vínculo con el amigo, sobre el que descansa una vez más, la fantasía del triángulo.

A raíz de estas fantasías, cabe destacar que Ángel Rama, en su prólogo a las obras inéditas de Quiroga (entre las que figura el cuento aquí estudiado), menciona

hasta qué punto constituye un lugar común de la crítica el considerar la superioridad de los cuentos del ambiente de la selva misionera, en detrimento de aquellos de una etapa anterior, de inspiración urbana; “la desvalorización injustificada de otras esferas temáticas dónde quizás Quiroga tenía más que decir y no se atrevió —por ejemplo los cuentos del amor turbio” (Quiroga, 1968a, p. 6). Más adelante, vuelve Rama a la distinción de este sector en la producción de Quiroga, a la que llama “ensoñaciones del amor turbio” (Quiroga, 1968a, p. 13), dentro de la cual ubica “Las voces queridas que se han callado”.

Desvanecida la ilusión del triángulo, queda frente al amigo como par, como semejante; con él comparte gustos, miedos e inclinaciones: es su reflejo. Esto evoca los conflictos del *alter ego* narrador-protagonista con su propia imagen, que tiende a duplicarse o a escindirse, pero a quien le cuesta mantenerse en su unidad.

### El tema del doble

No es novedad afirmar que el tema del doble es una constante en la obra de Quiroga, que tanto en “El crimen del otro” como en “Los perseguidos” parece luchar con un “yo” escindido. La sensación de albergar un extraño o una parte desconocida —una sombra, un lado oscuro— siempre amenazan al autor con tomar el control y hacerlo bascular hacia la locura. Siguiendo la línea del espejo y del reflejo, son los ojos, considerados tradicionalmente espejos del alma, dónde tiene lugar y se hace perceptible el desdoblamiento. En “Los perseguidos”, la mirada del loco es lo primero que le llama la atención: “*Los ojos, sobre todo, de fijeza atónita y brillo arsenical, llamaban fuertemente la atención*” (Quiroga, 1920, p. 4) y unas páginas más adelante reflexiona:

Lo que más recordaba de él era la mirada con que me observó al principio [...] En estas miradas hay siempre un cambio de espíritu: profundizar hasta dónde llega la persona que se acaba de conocer, pero entregando francamente al examen extranjero parte de la propia alma (Quiroga, 1920 p. 8).

Con esta observación comienza el intercambio de papeles, la inversión entre los personajes de Quiroga-protagonista y Díaz Vélez, el loco-perseguido. Aquí está el punto de inflexión donde el protagonista comienza a sentirse perseguido y a perder pie, en un viaje que el lector interpreta como ya sin retorno, tanto así que la vuelta a la normalidad final resulta inesperada. Es a través de la mirada que se desdibujan los contornos, los límites entre uno y otro. De igual manera, en

“El crimen del otro” se inicia la inversión del narrador-protagonista con el loco Fortunato por intermedio de un juego de miradas, que, por otra parte, a modo de recordatorio, es una referencia explícita al personaje del cuento de Poe “El tonel del amontillado”; es decir, aloja aún más pasadizos posibles hacia otros *dobles*.

Había sido observado por el loco [...] me alisé los bigotes lo más suavemente que me fue posible. Dirigióme una mirada de soslayo y movió la cabeza sonriendo. Aparté la vista, mas atento a sus menores movimientos. Al rato no pudo menos que mirarme de nuevo, y yo a mi vez me sonreí sin dejar el bigote [...]. La vista fija se me iba. Fortunato decrecía, decrecía hasta convertirse en un ratón que yo miraba. El silbido desesperado de un tren expreso correspondió exactamente a ese monstruoso ratón (Quiroga, 1942, pp. 22-23).

Tal como en el cuento anterior, es la mirada del otro que desencadena el inicio de una confusión entre ambos y desestabiliza al protagonista, al punto de generarle una especie de alucinación o fantasía persecutoria que encarna la imagen del ratón.

### **Quiroga y Maupassant**

Pero no se trata de un recurso aislado, sino de una recurrencia en el tratamiento de estos temas, así como en el juego que establece con el lector, gracias al manejo de la tensión narrativa que Quiroga nos permite entender el sentir del loco, del *perseguido*.

En este sentido debe señalarse el vínculo intertextual entre “Los perseguidos” y “Lui?” [“¿Él?”] de Maupassant. La afinidad con este autor francés es cosa manifiesta para Quiroga, que lo nombra entre sus referentes en su “Decálogo del perfecto cuentista”. Por lo tanto, sumando la afinidad a la similitud, se puede hablar en este caso de intertextualidad por alusión; préstamo no literal ni explícito: la más sutil de las formas que esta adopta. En este caso, se hace visible no solo por la situación del personaje, aterrorizado por un amigo o doble invisible del que siente la presencia sobrenatural, sino por la tensión narrativa que allí maneja; alternando pausas y sobresaltos en el discurso, que mantienen al lector en vilo.

Estaba solo en mi cuarto. Era tarde ya y la casa dormía; no se sentía en ella el menor ruido. Esta sensación de aislamiento fue tan nítida que inconscientemente levanté la vista y miré a los costados

[...] Yo estaba solo, solo, solo... ¿Qué quiere decir solo? Y al levantar los ojos a la pieza, vi a un hombre asomado apenas a la puerta, que me miraba.

Dejé un instante de respirar [...] Bajé la vista prosiguiendo mi carta, pero vi de reojo que el hombre acababa de asomarse otra vez. ¡No era nada, nada! Lo sabía bien. Pero no pude contenerme y miré bruscamente. Había mirado: luego estaba perdido (Quiroga, 1920, p. 20).

Este fragmento de “Los perseguidos” es muy similar a otros de “Lui?” [“¿Él?”] de Maupassant. Además, otros elementos permiten reforzar este paralelismo, como el humor que adoptan los narradores-protagonistas que permiten plantear comportamientos absurdos (*manías*) con naturalidad. En los dos cuentos, cada protagonista se siente perseguido por una presencia extraña en su casa, oscilando entre un miedo sobrenatural o la explicación racional atribuible a su propia locura. En el relato francés, el protagonista tiene la visión de un hombre, un desconocido, sentado en su sillón, frente a su estufa de leña:

Je le voyais parfaitement, un de ses bras pendant à droite; ses pieds étaient croisés l'un sur l'autre; sa tête penchée un peu sur le côté gauche du fauteuil, indiquait bien le sommeil. Je me demandais: “Qui est-ce?” on y voyait peu d'ailleurs dans la pièce. J'avançai la main pour lui toucher l'épaule!...

Je rencontrai le bois du siège! Il n'y avait plus personne. Le fauteuil était vide!

Quel sursaut, miséricorde!

Je reculai comme si un danger terrible eût apparu devant moi.

Puis je me retournai, sentant quelqu'un derrière mon dos

[Lo veía perfectamente, uno de sus brazos colgaba hacia la derecha; sus pies cruzados; su cabeza inclinada hacia el lado izquierdo del sillón indicaba que se había dormido. Me preguntaba: “¿Quién es?”. Se veía poco en la oscuridad de la pieza. ¡Avancé la mano para tocar su hombro!...

¡Toqué la madera del asiento! No había nadie. ¡El sillón estaba vacío!

¡Qué sobresalto, misericordia!

Retrocedí como si un peligro terrible hubiera aparecido ante mí.

Y me di vuelta sintiendo a alguien a mis espaldas]  
(Maupassant, 1986, pp. 172-173).

Nótese el detalle de la estufa de leña que actúa como nexo entre los dos cuentos. Así, mientras en “Lui?” [“¿Él?”] de Maupassant es el lugar de la alucinación, en “Los perseguidos” de Quiroga es el punto de partida. Es frente a la estufa de Lugones que comienza el cuento, con los amigos hablando de locos y manicomios cuando, al instante, precisamente llega Díaz Vélez; el doble, el perseguido. El cuento también tiene la particularidad de presentar al autor y a su amigo Lugones como a sí mismos, sin disfrazar la realidad, hecho que vuelve más inquietante la dimensión sobrenatural del relato, ya que le otorga credibilidad. También menciona Quiroga en este cuento el viaje a Misiones junto a Lugones; dato veraz que puede confirmarse a través de su biografía: lo acompañó como fotógrafo y este fue su primer viaje a la región.

Maupassant expone la persecución irracional desde el principio del cuento “Lui?” [“¿Él?”], cuando confiesa a su amigo el terror que siente: “J’ai peur de l’inconnu de derrière la porte, de derrière le rideau, de dans l’armoire, de sous le lit. Et pourtant je sais qu’il n’y a rien nulle part” [Tengo miedo del desconocido detrás de la puerta, detrás de las cortinas, en el armario, bajo la cama. Y sin embargo sé que no hay nada en ninguna parte] (Maupassant, 1986, p. 171). La ubicuidad del enemigo, agotadora, hace que el protagonista se cuestione al final del cuento:

Qu’est-ce que cette obsession, pourtant? Pourquoi cette persistance? Ses pieds étaient près du feu!

Il me hante, c’est fou, mais c’est ainsi. Qui, Il? Je sais bien qu’il n’existe pas, que ce n’est rien! Il n’existe que dans mon appréhension, que dans ma crainte, que dans mon angoisse! Allons, assez!  
[¿Qué es esta obsesión? ¿Por qué esta persistencia? ¿Sus pies estaban junto al fuego!

Me embruja, es una locura pero es así. ¿Quién, Él? ¡Ya sé que no existe, que no es nada! ¡Solo existe en mi aprensión, en mi temor, en mi angustia! ¡Vamos, ya basta!]

(Maupassant, 1986, pp. 175-176).

Este cuestionamiento de quién es “Él” que da título al cuento nos permite asociarlo con otra referencia en términos de manía persecutoria: *Él* (1926), la novela de

la escritora canaria Mercedes Pinto, que retrata a su marido paranoico, de la que Buñuel hizo una película del mismo nombre en 1953, durante su etapa mexicana.

### Excesos y alucinaciones

Pero la paranoia no solo surge naturalmente en ciertos espíritus atormentados, sino que es, a menudo, consecuencia del consumo de sustancias tóxicas o justamente del síndrome de abstinencia: “Un hombre que ya ha dialogado con las cosas tendido de espaldas al sol, puede ver seres imprevistos al suprimir de golpe el sostén de su vida” (Quiroga, 1956, p. 114), anticipa Quiroga en “Los destiladores de naranja” del volumen *Los desterrados* (1926). Y es así como el Dr. Else alucina a una rata gigante asomando por el umbral de la puerta y la mata, desconociendo a su propia hija.

Esta animalidad de doble vertiente —la animalidad proyectada en el enemigo exterior y la experimentada en su propio cuerpo, ajeno, *enajenado*— se encuentra tanto en Quiroga como en Maupassant: “J’ai peur des murs, des meubles, des objets familiers qui s’animent, pour moi, d’une sorte de vie animale” [Tengo miedo de las paredes, de los objetos familiares que se animan de una suerte de vida animal] (Maupassant, 1986, p. 170). En palabras de Quiroga:

Todas las cosas entonces se transformaban; una animalidad fantástica con el predominio absoluto del color verde, continuaban abalanzándose sobre mí. Cuando un animal nos ataca, lo hace sobre un solo punto, casi siempre los ojos. Los del hashish se dirigían intensamente a todo el cuerpo, con tanta importancia al pie como los ojos. El salto era instantáneo, sin poderlo absolutamente evitar (1942, pp. 111-112).

En este fragmento es imposible elucidar si la metamorfosis tiene lugar en el exterior o en el interior del protagonista; más bien se interpreta como un efecto global de la sustancia que tiñe todo el conjunto; una alucinación que —tal como aquella provocada por el alcohol y el *delirium tremens*— invade tanto lo que rodea a la persona como la vivencia en su interior de lo ajeno, provocando una percepción de extrañamiento y una disociación.

Este consumo e inclinación por los paraísos artificiales era habitual entre escritores y artistas en las últimas décadas del siglo XIX, cuyo paradigma se encuentra en el cuento de Théophile Gautier “Le club des hashishins”, testimonio del círculo del Dr. Moreau, al que alude Maupassant en su cuento “Rêves”, en donde se detiene sobre las bondades del éter. De la misma manera, el consumo era habitual

en los círculos equivalentes de intelectuales en el Río de la Plata y probablemente en el resto de América Latina. Tal vez el uso no estaba tan banalizado como en Europa, pero la afición por la búsqueda de ampliar la percepción de los sentidos es una tendencia general que se inscribe naturalmente en la línea de continuidad de los trabajos de Freud y la experiencia de los surrealistas por la liberación del inconsciente.

En el imaginario de Quiroga estos dandis brillantes, prometedores —como él mismo— tienen su contrapartida oscura en los *ex hombres* que pone en escena en el volumen *Los desterrados*. El Dr. Else y el químico Rivet son los mayores exponentes de estos *caídos*; ejemplares de europeos decadentes, degenerados por las costumbres locales, convertidos en hombres remendados, hechos de retazos. Los describe como “aquellos que a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto. Tocan normalmente banda y emprenden los rumbos más inesperados” (Quiroga, 1956, p. 33).

En esta galería de retratos que expone en *Los desterrados*, Quiroga combina su vertiente sombría con la exactitud naturalista; en calidad de fotógrafo, su búsqueda de la subjetividad lleva a la deformación del punto de vista, al ángulo que amplifique ciertos detalles monstruosos o sobresalientes.

A esta observación corresponde la naturaleza de los inventos del manco en “Los destiladores de naranja”: “como las palas de su rueda Pelton, para cuya confección utilizó todos los cucharones viejos de la localidad” o “la bomba de su caldera provino del pistón de una vieja locomotora de juguete” e incluso “que los platos del alambique nacieron de las planchas de cinc puro con que un naturalista fabricaba tambores para guardar víboras” (Quiroga, 1956, p. 103).

Los ingenios mencionados son producto de un medio remoto combinado con un sentido muy eficiente de la improvisación; saber rebuscarse puede salvarle a uno la vida.

### **Consideraciones finales**

De esta manera, hemos querido demostrar que la presencia de los intertextos franceses en la obra de Quiroga no obedece a una etapa ni a un capricho modernista, sino que es un componente que asoma a lo largo de toda su obra; en sus inicios, en su madurez y hasta el final de su obra, cuando publica “Más allá”. Estos intertextos revisten la forma de alusiones, citas o referencias, y muestran que forman parte, por distintas razones —algunas presumibles, otras inaprensibles—, de un universo afín.

El crítico Rodríguez Monegal dedica un lugar privilegiado y un ensayo (*Las raíces de Horacio Quiroga*) al salteño, donde explicita su diferencia ante la posición de Borges frente al autor, cuando dice: “Borges resumió un día su posición generacional a Quiroga en esta frase lapidaria e injusta: ‘Escribió los cuentos que ya habían escrito Poe o Kipling’” (Rodríguez Monegal, 1961, p. 13). Sin embargo, resulta llamativo constatar que en las mismas páginas del mencionado ensayo, Rodríguez Monegal adopta una posición similar a la de Borges, al decir que en todo el primer periodo Quiroga “sigue estudiando y reproduciendo los efectos [...] del maestro Maupassant” y que continua “atado al decadentismo”; incluso llega a decir: “Pero todavía su cantera es la literatura leída, la huella dejada por otros escritores en él, y no el trabajo fascinante de la realidad” (1961, p. 10).

No concuerdo con Rodríguez Monegal ni con Borges en esta perspectiva. Se juzga toda esta etapa modernista como afectada e incompleta, inmadura o inacabada; no es valorada como una etapa significativa del autor, cuyo auge se ubica en sus cuentos rurales y de la selva.

Se incurre en el error que ya había advertido Rama en el prólogo a los cuentos inéditos, “la desvalorización injustificada” (Quiroga, 1968a), el dividir la obra del autor de forma arbitraria.

Resulta interesante el esfuerzo por parte de la crítica en diferenciar y en separar estas dos etapas en la obra de Quiroga: la del modernismo de la juventud del realismo de la madurez; esta polarización es lo que Noé Jitrik (1959) llama la actitud *historicista* de la crítica. No obstante, en un juicio de valor similar al de Rodríguez Monegal, Jitrik también menosprecia al decadentismo, al modernismo y a todo aquel que se inscriba en esta línea de autores *malditos* que considera desviaciones, cuando afirma: “Pero volver a Poe significa una regresión y un acto de barbarie cultural” (p. 131).

No opina lo mismo Zum Felde (1967) cuando destaca la originalidad de Quiroga tanto en su inclinación por Poe —muy singular en aquél momento— como por sus creaciones de corte fantástico, ya que la tendencia general de la narrativa era la del realismo. Interesa mencionar el pensamiento de Zum Felde cuando trata de invertir la idea recibida que ubica al discípulo como consecuencia del precursor:

¿Es la poderosa sugestión que Poe ejerce sobre su juventud que determina esa ya definida dirección de toda su obra literaria, hacia lo misterioso o lo mágico, o, a la inversa, es su propio temperamento, su congénita idiosincrasia, lo que determina esa atracción

ejercida sobre él por el Iniciador? Nos inclinamos a admitir lo segundo (Zum Felde, 1967, pp. 300-301).

De esta manera, al valorar al autor en todas sus etapas y no de forma parcial sino en su totalidad, al tiempo que cuestiona la concepción tradicional del maestro-aprendiz, Zum Felde trae el eco posterior de un pensamiento de Borges en su artículo sobre “Kafka y sus precursores”: “El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres” (Borges, 1996, p. 174).

Estas reflexiones enriquecen y ensanchan el horizonte intertextual de este ensayo que ha intentado relacionar varios autores de distintas épocas y de distintos territorios.

Es cierto que la obra de Quiroga alcanza mayor fuerza durante su exilio voluntario en la selva misionera, que, como ha dicho la crítica, tiene un fuerte componente autobiográfico, en el sentido de que varios de estos “tipos” que describe fueron personas reales que Quiroga trató y con las que convivió (Rodríguez Monegal, 1961). Pero el volumen de *Los desterrados* destaca sobre todo por su coherencia interna que ilumina la obra del autor; las obras anteriores se ven a la luz de estos relatos. No tendrían el mismo sentido sus cuentos modernistas si no existiera esta perspectiva de hombre roto, comprometido con su propia verdad.

Sin embargo, por más acierto por parte de Quiroga de concentrarse en lo local —camino que lleva más hondamente a lo universal— el volumen *Los desterrados* también puede interpretarse como un producto del decadentismo. En efecto, tal como afirma Jean Pierrot, el decadentismo está fuertemente ligado al naturalismo y constituye de alguna manera su segunda rama, iniciada por Huysmans en el seno del círculo de Médan, es decir, en el cuartel general de Zola, del que también formaba parte Maupassant.

De esta manera, queda en evidencia que la tendencia naturalista, heredera del positivismo y del polo realista, no se opone a línea del decadentismo, sino que la engendra. Este mismo razonamiento puede trasladarse a la obra de Quiroga: a un nivel de funcionamiento interno, propio, intratextual de obra que se engendra a sí misma. Desde el ángulo de la intertextualidad que busca establecer vasos comunicantes entre autores, se deberían atenuar las zonas de disenso y cultivar aquellas de unificación. El decadentismo aparece como una de estas zonas unificadoras; se diferencia del simbolismo y del modernismo, aunque guarde relación con ellos. Para

Pierrot representa sobre todo un imaginario común, que creemos coincide plenamente y puede extrapolarse, con sus variaciones particulares, a América Latina.

Habíamos dicho en las primeras páginas de este trabajo que Verlaine también fue una personalidad emblemática del decadentismo al cual contribuyó con su ensayo *Les poètes maudits* [Los poetas malditos] (1884), al trazar el camino de los raros, disidentes e inadaptados, al cual ya pertenecía Baudelaire y al que se sumó Rimbaud con un destino tan inesperado como el de traficar armas en África. Este sendero se traduce también en un malestar existencial, de búsqueda e inadecuación, condición a la cual Quiroga no era ajeno.

Retomando el término de Verlaine, Quiroga es un escritor *maldito*, probablemente de los más sombríos de la región. Me parece interesante destacar esta faceta decadentista de Quiroga como una parte intrínseca y genuina de su personalidad literaria que coexiste sin contradicciones con el observador naturalista.

### Referencias bibliográficas

- Bouillaguet, A. (2000). *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*. Honoré Champion.
- Borges, J. L. (1996). Kafka y sus precursores. En *Otras inquisiciones*. Emecé.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Éditions du Seuil.
- Jitrik, N. (1959). *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Pierrot, J. (1977). *L'imaginaire décadent*. Presses Universitaires de France.
- Quiroga, H. (1920). *Los perseguidos*. Ediciones Selectas América.
- Quiroga, H. (1942). *El crimen del otro y otros cuentos*. Claudio García & Cía.
- Quiroga, H. (1956) *Los desterrados*. Losada.
- Quiroga, H. (1968a). *Obras inéditas y desconocidas. Cuentos. Tomo IV (1905-1910)*. Arca.
- Quiroga, H. (1968b). *Historia de un amor turbio*. Biblioteca Artigas.
- Quiroga, H. (1980). *Más allá*. Losada.
- Maupassant, G. de (1986). *Contes fantastiques complets*. Marabout.
- Rodríguez Monegal, E. (1961). *Las raíces de Horacio Quiroga*. Asir.
- Verlaine, P. (1991). *Fêtes galantes. Romances sans paroles. Précédé de Poèmes saturniens*. Gallimard.
- Zum Felde, A. (1967). *Proceso intelectual del Uruguay II. La Generación del Noventa*. Ediciones del Nuevo Mundo.



## **Cuba en cuarentena: imágenes de precariedad y vulnerabilidad durante la pandemia de covid-19**

*Cuba in quarantine: Images of precarity and vulnerability during the COVID-19 pandemic*

**Mirta Suquet**

Susquehanna University, Pensilvania, Estados Unidos

suquet@susqu.edu

ORCID: 0009-0000-7406-4128

### **Resumen**

El ensayo presente analiza las obras artísticas creadas en Cuba que abordan el impacto del covid-19 en la isla. Se examinan los efectos sociales, económicos y de salud que la crisis sanitaria ha provocado en el país, así como las narrativas oficiales que han surgido en torno a la pandemia. Se destaca cómo estas narrativas han ocultado las dificultades de los sectores más vulnerables de la población. En contraposición, las obras artísticas han explorado espacios y problemáticas que permiten visibilizar las vidas precarias que la pandemia y la falta de atención estatal han agravado.

**Palabras clave:** vulnerabilidad, precariedad, pandemia, covid-19, ancianos, literatura cubana, fotografía cubana, cine cubano

### **Abstract**

This research paper examines the artistic creations emerging from Cuba, focusing on the profound impact of COVID-19 on the island. Alongside investigating the social, economic, and health ramifications triggered by the health crisis, the study scrutinizes the official narratives surrounding the pandemic. Its aim is to shed light on how these narratives tend to overlook the most vulnerable segments of the population. In response to these omissions, the artistic works delve into the spaces and subjects that bring forth the precarious existence shaped by the pandemic and the shortcomings of the Cuban state.

**Keywords:** vulnerability, precarity, pandemic, COVID-19, elderly, Cuban literature, Cuban photography, Cuban cinema

**Fecha de envío:** 1/2/2023

**Fecha de aceptación:** 17/5/2023

## Introducción

Esta investigación tiene como objetivo contribuir a la comprensión de las dinámicas sociales e individuales, así como de las percepciones y emociones afectadas por la pandemia de covid-19 en Cuba. Se busca examinar cómo estas dinámicas se han reflejado en la literatura y las artes visuales producidas en la isla. El estudio se centra en las vulnerabilidades preexistentes a la pandemia, las cuales se han visto agravadas por esta situación, así como en el aumento de las desigualdades sociales en términos de acceso a bienes e ingresos. Estos factores han influido en el impacto de la crisis sociosanitaria y han generado respuestas diversas por parte de diferentes sectores de la población.

El deterioro de la asistencia social y la reducción de la oferta de bienes subsidiados por el Estado, como resultado de las reformas aprobadas en el VI Congreso del PCC en 2011, en un contexto de profundización de las brechas socioeconómicas, ha evidenciado la fractura entre los discursos políticos oficiales y la realidad de un país en el que los ancianos, los afrocubanos y las mujeres experimentan con mayor intensidad el peso de la crisis económica y sanitaria. Estos actores son visibilizados por las obras artísticas que se analizan en el presente ensayo. La serie fotográfica *La enfermedad sobre la enfermedad* (2021) de Manuel Almenares se centra en las personas que viven en condiciones de hacinamiento y pobreza en las ciudadelas o solares de La Habana Vieja y Centro Habana. Los cuentos “Historia común” de Laura Ruiz y “No estoy embarazada” de Elaine Vilar Madruga, así como el poema “Yo lavo los alveolos de mi madre” de Janet Batet, publicados en la antología *Asintomática* (2021), abordan la figura de la “cuidadora”, así como la intensificación de la ansiedad en las mujeres, responsabilizadas por el cuidado familiar, en el contexto de la crisis pandémica. Por su parte, los cortometrajes que componen el largometraje *Cuentos de un día más* (2021) reflejan la heterogeneidad de la sociedad cubana actual y la diversificación de estrategias y oportunidades para enfrentar las adversidades económicas y sociosanitarias.

En una primera sección de este ensayo se sintetizan los factores internos y externos que han contribuido al agravamiento de la situación económica del país antes y durante la pandemia de covid-19, así como las medidas médico-sanitarias y de control policial implementadas para contrarrestar los efectos del virus y el aumento de la participación ciudadana en las redes sociales. Se presta especial atención a la descripción de los índices que han contribuido al aumento de la vulnerabilidad y la precarización de los ancianos y las personas afrocubanas en el país. En un segundo momento del ensayo, se analizan las representaciones artísticas de la pandemia y se discute la subrepresentación de las “vidas precarias” en los discursos oficiales en torno al covid-19, al convertirlas en figuras espectrales de las necropolíticas del Estado, que propician la infravaloración y la falta de duelo comunitario por estas vidas.

### **I. La crisis sanitaria del covid-19 y la crisis estructural de la economía cubana**

El virus covid-19 ha dejado en Cuba hasta la fecha actual (marzo de 2023) un total de 1 113 400 casos confirmados y ha causado la muerte de 8530 personas, según los partes oficiales ofrecidos por el gobierno. Sin embargo, estas cifras, especialmente las relacionadas con los fallecimientos, han sido cuestionadas con base en información proporcionada por la Oficina Nacional de Estadísticas e Información (ONEI) en su Informe Anual de Indicadores Demográficos de 2021<sup>1</sup>. Según este informe, se registraron 55 206 muertes más en Cuba en 2021 en comparación con el año anterior. José Gabriel Barrenechea señala que, considerando las tendencias previas de aumento de la mortalidad en el país, el exceso de muertes relacionadas con el covid-19 podría alcanzar la cifra de 49 497 personas, lo que equivaldría a 445 muertes por cada 100 000 habitantes en 2021<sup>2</sup>. Estos datos plantean serias dudas sobre la precisión de las cifras oficiales y destacan la necesidad de una revisión exhaustiva de la situación epidemiológica en Cuba.

La crisis sanitaria, junto con el deterioro de las condiciones de vida de la población, desencadenó el estallido social ocurrido el 11 de julio de 2021, cuando miles de personas salieron a las calles para protestar por la precariedad de sus condiciones de vida, la escasez de alimentos, medicinas, insumos de higiene y otros factores, así como por los abusos y violaciones de derechos por parte de las autoridades. “[T]he expansive forms of surveillance and governance enacted by the Cuban state under the guise of caring for the population” (Burke, 2021a, p. 27) hicieron más visibles la permisividad e impunidad del accionar represivo policial, además de hacer evidente “the bureaucratic nature of the government’s approach to population health, using punitive means of enforcement” (Burke, 2021a, p. 28).

La normalización de la presencia policial en las calles y la represión social o política estuvieron amparadas por el artículo 187 del Código Penal, que establece sanciones por el delito de propagación de epidemia de tres meses a un año de privación de libertad a quienes incumplan con las medidas de prevención social, y por el artículo 68 del Decreto Ley N.º 370, encargado de coartar el ejercicio de libertad de expresión de periodistas independientes y activistas, al penalizar la “difusi[ón], a través de las redes públicas de transmisión de datos, información contraria al interés social, la moral, las buenas costumbres y la integridad de las personas” (Decreto Ley N.º 370 “Sobre la informatización de la sociedad en Cuba”)³. A estos decretos se le suma el Decreto N.º 349, en vigor desde 2018, en el que ya se vulneraba el derecho a la libertad de expresión de artistas independientes⁴. En sus crónicas “Gueto a la cubana”, Adriana Normand deja constancia del reforzamiento del estado policial: “He caminado 24 cuadras. En ese trayecto he contado 21 policías y me han pasado al lado 3 patrullas. ¿Será el miedo su arma?” (Normand, 2020).

La respuesta cubana frente al COVID-19 se centró principalmente en la implementación de medidas sanitarias preventivas, como restricciones de movilidad, cierre de fronteras, cuarentenas obligatorias, toques de queda y la realización de pruebas de detección en la población. Se movilizó a los estudiantes de medicina del país para llevar a cabo pesquisas preventivas en toda la población con el fin de identificar posibles contagios, y se realizaron pruebas de detección (test rápidos, PCR y posteriormente, test SUMA, de producción nacional) en determinados grupos de la población con riesgo epidemiológico. Los casos positivos y los contactos fueron, en un primer momento, conducidos a los Centros de Aislamiento situados en escuelas e instalaciones turísticas o de salud, para cuyo funcionamiento se requirió de voluntarios provenientes de diversos sectores, fundamentalmente estudiantes universitarios, además del personal sanitario⁵. Para algunos investigadores, la respuesta preventiva cubana mostró efectividad al inicio de la pandemia, pero enfrentó evidentes desafíos para sostenerse de manera efectiva en el tiempo, dadas las condiciones económicas del país (Peña *et al.*, 2021).

Es importante remarcar que el sector biotecnológico de Cuba logró desarrollar en tiempo récord y con protocolos expeditos sus propias vacunas anticovid, al parecer de alta eficacia, aun cuando hasta la fecha no han sido reconocidas por la Organización Mundial de la Salud⁶. El logro de estas vacunas fue sumamente rentabilizado desde el punto de vista político (a través del nombre dado a las vacunas (Abdala, Soberana y Mambisa), y de campañas publicitarias dentro y

fuera de la isla), que reactivaron un imaginario triunfalista de amplio uso en la retórica oficial cubana por más de sesenta años. Fruto de este imaginario podría mencionarse el cartel del artista gráfico Fred Garcia-Sanchez “Super-Cuba”, en el que la nación alcanza la categoría del superhéroe que librára al mundo del covid-19<sup>7</sup>.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos para controlar la crisis sanitaria, diversos factores internos y externos contribuyeron al agravamiento de la profunda crisis económica en Cuba. La paralización del turismo (la segunda fuente de ingresos del país), el recorte de las relaciones económicas con Venezuela, el endurecimiento del embargo por parte de Estados Unidos y la continuidad de un modelo de planificación central fueron algunos de los factores que afectaron la economía cubana (Mesa Lago *et al.*, 2020, p. 47).

Según un informe del Centro de Estudios Convivencia “La covid-19 en Cuba y sus consecuencias en la etapa de post-pandemia: visión y propuestas”, el Estado enfrentó el covid-19 con un sistema gratuito de salud que había sufrido un recorte del presupuesto estatal entre 2009 y 2018 de 19 % a 17,1 % (y como proporción del PIB de 12,8 % a 10,5 %), lo que agudizó el deterioro de las instalaciones hospitalarias, la calidad de los servicios y recursos, y repercutió directamente en sectores más vulnerables como pacientes crónicos y adultos mayores (Mesa Lago *et al.*, 2020, p. 41; Mesa Lago, 2020, p. 154). Asimismo, el gasto del presupuesto asignado a la asistencia social entre 2006 y 2018 se contrajo de 2,2 % a 0,3 %, mientras que el número de beneficiarios como proporción de la población decreció de 5,3 % a 1,6 % (Mesa Lago, 2020, pp. 160-61).

En un país con la población más envejecida del continente americano y con alta presencia de enfermedades crónicas en adultos mayores (81 % padece al menos una) (Mesa Lago *et al.*, 2020, p. 39), a la vez que con una notable escasez de servicios especializados en geriatría (con una distribución de 2645 ancianos por geriatra en 2018) (Mesa Lago *et al.*, 2020, p. 50), con un 17,4 % de hogares unipersonales compuestos por personas mayores (221 425 personas mayores que viven solas [Acosta y Baquero, 2020, p. 117]), y una proporción significativa de personas mayores en “situación de calle” o “sin hogar” (Acosta y Baquero, 2020, p. 108), es de esperar el creciente aumento de la vulnerabilidad, la indefensión o inseguridad y la exclusión o débil conexión con la red de amparos y servicios sociales de este sector poblacional, agravada por la pandemia de covid-19 y visibilizada con el número de muertes que, siguiendo patrones globales, ascendió al 85,7 % del total de fallecidos a causa del virus en la isla (Acosta, 2020b).

Los efectos de las sucesivas crisis económicas y de la crisis sociosanitaria del covid-19 también han repercutido en la salud mental de las personas mayores, especialmente por los efectos del confinamiento obligatorio durante la fase de cuarentena. Estudios que datan de 2004 ya habían dado cuenta de la prevalencia de la discapacidad mental en adultos mayores en Cuba, lo que “es uno de los problemas más importantes que enfrenta la comunidad científica cubana” (Bayarre Veá *et al.*, 2008). La pandemia del covid-19 en Cuba impactó en los índices de salud mental en las personas con más de 65 años, al registrarse un empeoramiento de los índices de depresión (37,9 %), ansiedad (20,9 %) y trastornos del sueño (28,9 %), además de elevarse el porcentaje de pacientes con deterioro cognitivo como resultado del aislamiento social (Llibre Rodríguez *et al.*, 2021).

A todo lo explicado anteriormente se le suma la disminución de los productos subsidiados, vendidos por la libreta de abastecimiento y que históricamente contribuían a paliar la escasez de alimentos (Mesa-Lago, 2020, p. 153); el efecto de medidas de rescate de la economía puestas en vigor en julio del 2020, tales como la apertura de tiendas minoristas en Moneda Librementemente Convertible (MLC), a las que solo tiene acceso el sector de la población cuyo salario es en divisas o que recibe remesas del extranjero, y la notable devaluación de las pensiones que reciben los jubilados actualmente, ante la alta carestía de la vida y la creciente inflación de los precios poscovid-19. Los factores mencionados, además de otros tantos relacionados con la precariedad de la existencia cotidiana en Cuba, las experiencias de hacinamiento derivadas del déficit habitacional, y el deterioro ingente del estado de las viviendas y edificaciones del país<sup>8</sup>, contribuyen a que “los jubilados y pensionados se encuentren entre los más pobres en la población de la isla” (Mesa-Lago, 2020, p. 153). La relación entre el deterioro de la infraestructura del país y el envejecimiento poblacional ha creado una infraestructura vulnerable al covid-19 en Cuba, compuesta por edificaciones, personas y redes sociales deterioradas (Burke, 2021b, p. 2). Habría que añadir, además, que la estrecha relación entre la pobreza y marginación racial se hace evidente con la presencia mayoritaria de negros y mestizos en barrios insalubres de la capital cubana y en general en la isla (Zabala, 2020, p. 23). A su vez, “en términos de ingresos son los [individuos] de piel negra o mestiza (41,1 % de la población negra, 43,3 % de la mestiza)”, quienes más carencia presentan (Acosta y Baquero, 2020, p. 112)<sup>9</sup>.

La investigadora argentina Paula Canelo (2020, p. 20) advierte cómo la gestión de la pandemia de covid-19 ha mostrado en diferentes países del orbe el “Estado *faltante*”, esto es, la incapacidad del Estado para ejecutar medidas esenciales

como prestaciones provisionales o sociales básicas, control de abastecimiento y precios, coordinación de servicios y recursos que hicieran sostenible la cuarentena obligatoria y la recuperación pospandémica. Para Canelo, “en la pandemia actual, el Estado no solo es visto como una solución, sino como la única” (p. 20); de ahí que la crisis sanitaria no solo haya mostrado el Estado que nos falta, sino también cómo el Estado no le hace falta de igual forma a unos que a otros (Canelo, 2020, p. 20). Como ha previsto la filósofa Judith Butler, la pandemia ha reactivado “la distinción espuria entre vidas dolorosas e ingratas, es decir, aquellos quienes a toda costa serán protegidos de la muerte y esas vidas que se considera que no vale la pena que sean protegidas de la enfermedad y la muerte” (Butler, 2020, p. 62). Para el filósofo Paul Preciado, “el virus actúa a nuestra imagen y semejanza, no hace más que replicar, materializar, intensificar y extender a toda la población, las formas dominantes de gestión biopolítica y necropolítica que ya estaban trabajando sobre el territorio nacional y sus límites” (Preciado, 2020, p. 168).

Las derivas necropolíticas que hemos analizado y que se encarnan fundamentalmente en los cuerpos que (sobre)viven una vejez precaria y desatendida por el Estado se hacen patentes en las obras que trabajan el impacto del covid-19 en Cuba, fundamentalmente la serie fotográfica del artista Manuel Almenares *La enfermedad sobre la enfermedad* (2021), así como en textos compilados en la antología *Asintomática. Escrituras del encierro en tiempos de Coronavirus* (2021) y en algunos de los cortos de ficción que conforman el largometraje *Cuentos de un día más* (2021).

## II. Representaciones del covid-19 en la fotografía, el cine y la literatura cubanos

El artista Manuel Almenares (La Habana, 1992), a quien sorprende la pandemia de covid-19 residiendo en España, regresa a Cuba antes del cierre de fronteras para documentar las huellas de la pandemia en su ciudad natal. El ensayo fotográfico resultante, *La enfermedad sobre la enfermedad*, obtuvo el Gran Premio de la Fototeca de Cuba y la Beca de Creación Alfredo Sarabia 2020. Una selección de treinta piezas pertenecientes a este ensayo se exhibió de manera virtual en la plataforma *The Exhibit*, auspiciada por el South Florida Latin American Photography Forum (SoFlaFoto). La serie íntegra consta de unas cien fotografías realizadas en los barrios marginales de Centro Habana y Habana Vieja durante los años álgidos de la pandemia (2020-21).

A través de la serie se le devuelve dramatismo y singularidad de vida a las personas que están en las calles a pesar del confinamiento (o en el peor de los casos,

viven en ellas); que continúan trabajando, tratando de paliar la escasez de agua o alimentos; personas que no han dejado de exponerse, mezclarse, de convivir piel con piel en los espacios comunitarios de los solares habaneros. Un número considerable de niños y ancianos pueblan las fotos. Los niños juegan por entre ruinas, como atrapados por estructuras de cemento o pasillos angostos; atisbando por entre puertas o ventanas rotas. La hostilidad del material que los circunda da cuentas de lo inhóspita que ha devenido la casa y, por extensión, la ciudad y el país. Los ancianos dormitan en soportales o sillones desvencijados; caminan por la ciudad envejecida en la que se espejean sus cuerpos cansados; o miran directamente a la cámara, con resignación o desafío.



**Figura 1**

*De la serie La enfermedad sobre la enfermedad, Manuel Almenares (2021)*

El título del ensayo da cuentas del aumento, con la llegada del covid-19, de la vulnerabilidad en los sectores más empobrecidos de la sociedad cubana, afectados de antemano por las sucesivas y profundas crisis económicas del país y por “la consolidación de un largo proceso de retracción del Estado cubano en la protección social” (Acosta, 2022a, p. 26). La reduplicación de lo enfermo alude a la enfermedad social que golpea a estas personas y que se representa a través de la precariedad de los espacios retratados (edificaciones en ruinas, materialidades

precarias) en los que viven, como espectros producidos por las necropolíticas del capitalismo de Estado en Cuba, los personajes de las fotografías de Almenares. En el contexto de la pandemia, el ensayo fotográfico también destaca el doble riesgo al que se enfrentan las personas retratadas, especialmente los ancianos que son más vulnerables al covid-19. La serie de fotografías revela la posibilidad de que estos rostros anónimos se conviertan en estadísticas de la pandemia, teniendo en cuenta las altas tasas de enfermedades crónicas en la población cubana de más de 60 años (el 80,6 % de las personas de más de 60 años padece al menos una enfermedad crónica, y el 86,9 % en el grupo de más de 75 años, según la Encuesta Nacional de Envejecimiento de la Población [ONEI, 2018]).

Las ciudadelas, solares y espacios semiderruidos y hacinados de los barrios de Habana Vieja y Centro Habana fueron el foco de su trabajo fotográfico anterior, como se ve en su serie *Vida interior* (2018). El artista regresa a estos lugares para documentar las dinámicas de hogares multifamiliares y multigeneracionales que se ven obligados a aumentar los roces e intercambios dentro de las viviendas debido a las medidas de confinamiento obligatorio. Sin embargo, también se ven imposibilitados de mantener el distanciamiento requerido debido al déficit habitacional y las condiciones de hacinamiento. La cámara traspasa la frágil barrera entre lo público y lo privado, al igual que el propio virus, y muestra las conexiones y los flujos de intercambio de vidas atrapadas en espacios mínimos. Almenares utiliza una representación marcadamente voyeurística que sitúa al espectador dentro de los hábitos e intimidades de las personas retratadas, frente a sujetos que se muestran con toda la fuerza y naturalidad de su gestualidad corporal. Se resalta la vitalidad caótica de la convivencia en piezas en las que varias personas interactúan o realizan diferentes acciones al mismo tiempo. El recorte instantáneo de la cotidianidad entreteje hilos narrativos que invitan al espectador a imaginar los antecedentes y desenlaces de las acciones representadas o de situaciones extremas e incluso “absurdas”, dependiendo del punto de vista del observador. De esta manera, se busca incitar a una lectura ética que cuestione la posición privilegiada desde la cual se observan e imaginan ciertos actos de subsistencia. Como explica Ángel Pérez (2020):

Estas imágenes despiertan tanto interés por las decisiones visuales a las que somete al espectador [...] el acto de mirar que configuran desestabiliza nuestra percepción situada de las cosas, sobre todo cuando lo que vemos en ellas está atravesado por la experiencia radical del coronavirus.



**Figura 2**

*De la serie La enfermedad sobre la enfermedad, Manuel Almenares (2021)*

En febrero de 2021 se declaró el estado de emergencia epidemiológica en el municipio Centro Habana, el más densamente poblado de la Habana. Desde abril del año anterior había sido declarado municipio de alto riesgo y se habían implementado medidas de demarcación de las barriadas y cuarentena obligatoria (fundamentalmente en el barrio Los Sitios, con 45 ciudadelas). El municipio fue declarado “epicentro de la pandemia”, y como tal fue llamado en los medios de prensa y televisión nacionales y en los partes epidemiológicos. Debemos recordar con la investigadora estadounidense Priscilla Wald que “Outbreak narratives have consequences [...] They promote or mitigate the stigmatizing of individuals, groups, populations, locales (regional and global), behaviors, and lifestyles” (Wald, 2008, p. 3). Estas “narrativas del brote” también influyen en cómo el resto de los individuos de la comunidad “understand the nature and consequences of infection, how they imagine the threat, and why they react so fearfully to some disease outbreaks and not others at least as dangerous and pressing” (Wald, 2008, p. 3).

Las campañas promoviendo el aislamiento social se hacen eco de las actitudes “irresponsables” de quienes no respetan el aislamiento decretado y se aglomeran en las tiendas para adquirir productos básicos de venta limitada. Se culpabiliza a los individuos en tanto agentes de contagio, personas *inciviles* que se niegan a acatar las medidas del gobierno (las caricaturas que se incluyen en los artículos se mofan de las necesidades auténticas de un sector poblacional sin acceso a la moneda libremente convertible (MLC), o la compra *online* y que, por ende, imposibilitado de “quedarse en casa”). Como explican Luciana Anapios y Claudia Hammerschmidt:

[L]as políticas gubernamentales (de la región y del mundo) que imponían y/o propiciaban el confinamiento de la población, la restricción de los contactos sociales, las medidas de higiene, etc., se hacían difíciles de cumplir por parte de los sectores más vulnerables, pobres, carentes de servicios básicos y de ingresos seguros. “Quedarse en casa” no era, ni es aún, una posibilidad real para la mayoría de los trabajadores en América Latina y el Caribe que tienen un empleo precario y mal remunerado (Anapios y Hammerschmidt, 2021, p. 12).

Como correlato a estos discursos, el ensayo fotográfico de Almenares destaca el vínculo intersubjetivo y la intensidad de los afectos, presentes en toda la serie, al resaltar la persistencia de los lazos familiares y vecinales a pesar de la pérdida de afecto y cercanía generada por la pandemia a nivel global. A través de gestos mínimos que conectan y unen los cuerpos, como manos que se agarran, sostienen, acarician, peinan, abrazan o simplemente se rozan y se amontonan, Almenares enfatiza la capacidad humana de afectar y ser afectado de manera recíproca. A diferencia de los mensajes positivos y triunfalistas del gobierno y los medios de comunicación, Almenares captura cómo la expresión compartida del sufrimiento emocional se convierte en un indicio significativo de solidaridad y sensibilidad entre los afectados. Además, las redes de ayuda contingentes, los movimientos creativos entre individuos y grupos para apoyarse mutuamente, que se extienden horizontalmente por toda la sociedad, hacen posible la creación de micropolíticas de resistencia, estimuladas por las difíciles condiciones de vida (Burke, 2021a, p. 21).



**Figura 3**

*De la serie La enfermedad sobre la enfermedad, Manuel Almenares (2021)*



**Figura 4**

*De la serie La enfermedad sobre la enfermedad, Manuel Almenares (2021)*

Siguiendo al sociólogo colombiano Óscar Useche Aldana, “la micropolítica del resistir es como la vida misma, que existe antes de los ejercicios del poder que intentan controlarla”. Es “la vida misma desplegándose” de manera rizomática, estableciendo conexiones transversales al margen del poder y permitiendo la formación de espacios sociales intensos antes de ser sometidos a los ejercicios de poder centralizados (2012, pp. 98-99). Estas “micropolíticas de la vida”, fugaces, contingentes y escapadas de la ley, se vuelven imprescindibles para comprender las formas de resistencia a las políticas de la muerte (necropolíticas) que perpetúan la distribución de sujetos desechables (Ogilvie, 2013) dentro de las comunidades, especialmente en el contexto letal de una pandemia. Además, la micropolítica genera formas originales de acción pública que permiten trazar y poner en marcha otros mundos sociales y políticos (Useche Aldana, 2012, p. 99). En este sentido, es importante mencionar al Movimiento San Isidro (MSI), surgido precisamente en una de las barriadas populares y empobrecidas de La Habana Vieja retratadas por Almenares<sup>10</sup>.

En la obra *La enfermedad*, los diferentes ángulos y perspectivas de enfoque contribuyen a hacer que las escenas sean más inusuales, acentuando la inestabilidad vivencial de las figuras retratadas y ofreciendo un punto de vista diferente desde el cual percibir la cotidianidad de estas personas. El uso del blanco y negro en las fotografías teatraliza el dolor y la precariedad de los encuadres, al dotar a los sujetos de una fuerza expresionista. Se destaca el contraste entre los cuerpos negros y mestizos en las imágenes y las mascarillas blancas inmaculadas que llevan puestas, que funcionan como una superficie aséptica que delimita las fronteras de la contaminación y supone el cumplimiento de la ley<sup>11</sup>. La antítesis blanco-negro pone en fricción la utopía de un discurso epidemiológico a espaldas de los sujetos concretos y sus necesidades más urgentes, como si solo el uso reglamentario de la mascarilla bastara para salvar a esos cuerpos precarizados y “enfermos” de antemano.

La crítica a las limitaciones del Estado para consolidar políticas de cuidado hacia personas vulnerables se evidencia en obras como aquella que muestra a un anciano dormitando sentado en la calle mientras en una pared cercana aparece el lema político “Entrega tu alma”. También se realiza un emplazamiento directo a la utopía revolucionaria y sus discursos de igualdad social en obras que resaltan el contraste entre la blancura de monumentos o estatuas de héroes, especialmente del héroe nacional José Martí, y las personas negras retratadas. Un ejemplo de esto es la imagen de un hombre yaciendo, con su mascarilla puesta, entre basura o desechos, lo que refuerza la idea de “vida desechable”.



**Figura 5**

*De la serie La enfermedad sobre la enfermedad, Manuel Almenares (2021)*



**Figura 6**

*De la serie La enfermedad sobre la enfermedad, Manuel Almenares (2021)*

En relación con esto, resulta interesante recurrir al texto de Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, que aborda este problema desde la perspectiva del reconocimiento y la noción de “vida precaria”. Según Butler, si ciertas vidas no son concebidas como vidas dentro de ciertos marcos epistemológicos, no pueden ser consideradas ni como vidas vividas ni como vidas perdidas. Butler sostiene que “una vida tiene que ser inteligible como vida, tiene que conformarse a ciertas concepciones de lo que es la vida, para poder resultar reconocible” (Butler, 2010, 21). El reconocimiento siempre se produce dentro de una red específica de inteligibilidad cultural que se articula con lo social, lo que Butler denomina “marcos de reconocimiento” (Butler, 2010, 19). Como consecuencia, cualquier vida que quede fuera de los esquemas de inteligibilidad que condicionan las normas de reconocimiento no genera empatía ni responsabilidad hacia ella. La crítica de las condiciones de *precaridad* [*precarity*], que es para Butler la distribución desigual y políticamente inducida de la precariedad (2010, p. 46) debe comenzar cuestionando la (no)representabilidad de estas vidas y el papel que los medios de comunicación dominantes desempeñan en ello. La distancia afectiva que impide que ciertas vidas sean percibidas en su precariedad está modelada por los discursos políticos oficiales y las formas mediáticas en las que se presentan estos discursos, regulando lo que puede mostrarse y escucharse en el campo público de lo visual. Según explica Butler, nuestra capacidad para articular respuestas morales depende de las “condiciones de receptividad” (2010, p. 246). Por lo tanto, la circulación de un texto o una imagen fuera del confinamiento del “marco que pretende contener, vehicular y determinar lo que se ve” (2010, p. 26) ofrece “una nueva trayectoria de afecto” (2010, p. 27) y nuevas posibilidades para generar respuestas morales<sup>12</sup>.

En este sentido, es importante destacar que la centralidad que Almenares otorga a los sujetos y espacios marginalizados contrasta con el borrado de estas vidas en las narrativas oficiales y las políticas de visualidad que ha creado la Revolución Cubana a lo largo de más de sesenta años a través de reportajes periodísticos, programas televisivos, propagandas y noticiarios, incluso durante la crisis sanitaria del covid-19, estableciendo claramente los límites de representabilidad. Un ejemplo paradigmático de esto es el audiovisual *Quererse de lejos. Amor vs Pandemia*, comisionado por el Ministerio de Cultura y dirigido por Inti Herrera. A partir de un poema de Ricardo Riverón, Yamil Díaz, Jorge Luis Mederos y Williams Calero, en el que se aborda la necesidad del distanciamiento y la disciplina social, además de enaltecer a los médicos de las brigadas en el extranjero<sup>13</sup>, el audiovisual construye una sociedad armónica compuesta mayoritariamente por familias blancas privilegiadas, cuyo poder adquisitivo les permite tener viviendas dignas en

un entorno modernizado con adecuadas condiciones de sanidad ambiental. Los únicos tres ancianos que aparecen en pantalla también son blancos, están bien vestidos y aparentan tener buena salud y calidad de vida (uno de ellos recibe comida en su portal de un joven del vecindario [minutos 1.57-2.00], otro es asistido por una enfermera [minuto 3.38] y el tercero camina por la calle con su mascarilla puesta [minuto 2.28]).

La prensa oficial cubana también repite un repertorio de silencios e imágenes sesgadas en torno al covid-19 que excluyen a los afrocubanos y a los sectores más pobres del país. En el artículo “El envejecimiento de la población, un reto en el enfrentamiento a la pandemia” (Silva Correa, 2020), publicado en *Granma*, la autora menciona la correlación entre las regiones más envejecidas y densamente pobladas y los índices de afectación por el covid-19, mencionando específicamente el ejemplo de Centro Habana. El artículo incluye una caricatura de Alfredo Martirena Hernández (Martirena) en la que un anciano blanco en silla de ruedas está cubierto por una campana de cristal, probablemente como metáfora de la protección que brinda el Estado cubano frente al virus. Otra caricatura sesgada del mismo autor fue publicada en el periódico digital *Cubahora*, acompañando al artículo “La libreta en tiempo de pandemia”. En la caricatura, un anciano blanco usa la libreta de abastecimiento (usada en Cuba para el control de la venta de productos racionados) como escudo para protegerse del virus<sup>14</sup>. Estos ejercicios visuales que excluyen a la parte más desfavorecida de la sociedad respaldan la utopía de una comunidad confinada en sus casas, sin notorias desigualdades, con acceso a una conectividad eficiente que permite la comunicación y las compras en línea, y con suficientes redes de apoyo familiar y de prestación social para mitigar el aislamiento.

Otras obras escritas o realizadas en Cuba sobre la pandemia de covid-19, en cambio, dirigen la mirada hacia la vejez, el desamparo y, en general, hacia la debacle socioeconómica que atraviesa el país, que afectan a la población de manera inmediata y casi más urgente que el virus intangible. A diferencia de algunas escrituras sobre la pandemia producidas en otros países, el covid-19 en Cuba no ha impulsado, por un lado, narrativas alegóricas o ficcionales que aborden directamente los referentes inmediatos de la crisis sociosanitaria; ni, por otro, reflexiones abstractas sobre la fragilidad humana amenazada por el virus, o aspectos concretos relacionados con la convivencia y las nuevas formas de valorar la intimidad. Estos temas, en cambio, han sido abordados por escritores y artistas cubanos residentes fuera de Cuba. Por ejemplo, Jorge Ferrer en *Días de coronavirus*, un texto

reflexivo derivado del aislamiento del autor en su casa en Barcelona, o Geandy Pavón, artista visual cubanoamericano, cuya serie fotográfica *Cuarentena; cuarenta días y cuarenta noches* explora las posibilidades expresivas de la vida doméstica y las relaciones sentimentales en un contexto nuevo, además de establecer un diálogo con la historia del arte al actualizar algunos de los tropos y mitos más universales de la cultura occidental (Cabrera, 2021).

Las historias ficcionales sobre el covid-19 en Cuba se centran especialmente en las condiciones materiales y en la lucha diaria por la supervivencia, desplazando las narrativas de duelo o reflexión. Un ejemplo de esto es el cuento “No estoy embarazada” de la escritora Elaine Vilar Madruga, publicado en la antología *Asintomática*, realizada por Mabel Cuesta y Hugo García. La protagonista más joven del relato espera el resultado de una prueba de embarazo, que resulta negativa (lo cual simboliza la falta de esperanza, renacimiento o vida en medio de la pandemia). En lugar de convertirse en madre, se convierte en la cuidadora de su abuela. De esta manera, el texto explora el papel protagónico de la mujer en la búsqueda del bienestar y en el cuidado de la familia, así como el aumento de la responsabilidad en momentos críticos del covid-19<sup>15</sup>. Así narra sus rutinas de cuidado:

No sé para qué quiero hijos si mi abuela se ha transformado en un bebé. La alimento. La levanto... La llevo al baño. Repetimos la rutina de siempre. El agua caliente, la toalla caliente sobre su barriga, levantar sus pies, frotar con jabón y con paciencia, ella no puede usar el brazo, sentir ganas de explotar, escuchar sus manías, recoger mil veces la toalla que se ha caído al piso, ganas de explotar, pañales, voy a explotar, soy dinamita, me regaña, la tolero, le respondo con alguna palabra dura, talco, se queja, ella no puede usar la pierna, la beso, me besa. Le llevo sus pastillas (Villar Madruga, 2021, p. 256).

Atrapada por el encierro, la narradora se preocupa principalmente por poder satisfacer las necesidades biológicas, como la comida. Como afirma la narradora: “En mi país, se teme más al hambre que al encierro o a la pandemia” (Villar Madruga, 2021, p. 257). Este temor la deshumaniza y la convierte en un ser aferrado a la inmediatez de la supervivencia: “Cuento mis provisiones. Soy como una hormiga en su agujero. Tenemos comida para tres semanas más, si somos precavidas, si comemos poco, solo lo necesario... No quiero pensar en esa posibilidad. Como. Me aferro a la función biológica” (Villar Madruga, 2021, p. 257). El cuento concluye con una sensación de espera. Desconocemos el desenlace, solo nos

queda la angustia del presente en el que viven las tres mujeres amenazadas por la precariedad.

En la misma antología citada se incluye el poema “Yo lavo los alveolos de mi madre”, de la escritora Janet Batet. En él, la labor del cuidado y el miedo al contagio se simboliza a través de una objetivación del cuerpo de la madre (especialmente, de sus pulmones) que instala la ilusión de control sobre lo imprevisible:

Yo lavo los alveolos de mi madre  
temprano en la mañana  
una y otra vez con agua jabonosa  
en delicada rutina matutina.

Los sumerjo como racimo de uvas maduras  
que nadan a gusto en la vieja sopera de Bavaria (Batet, 2021, p. 67)

Otro texto que se centra en el agravamiento de la ansiedad de la mujer durante la pandemia, ante la responsabilidad del cuidado familiar es “Historia común”, de Laura Ruiz, también incluido en *Asintomática*. Como su título indica, refleja una historia simple, ordinaria: la procura diaria del alimento. El título, sin embargo, pudiera también remitir a la historia que nos es común a todos, que nos unifica como comunidad. La economía del texto y la ausencia de referencias subjetivas convierte al texto en un ríspido relato simbólico de las penurias económicas que viven los cubanos. El relato de Ruiz comienza con una interdicción y su incumplimiento: “Nos habían dicho que no saliéramos, pero salíamos. Yo recorría puestos de frutas vacíos, calles húmedas y adoquinadas donde no había yerba entre las piedras, ni delicioso musgo fresco que pudiera masticarse para chupar el agua” (Ruiz, 201, p. 231).

Los elementos absurdos del texto apuntan a un escenario distópico en el que el exterior ya nada tiene que ofrecer al superviviente que sale a buscar alimento. Ruiz se aprovecha de la doble acepción del verbo *forrajear* en Cuba para dar cuenta del absurdo de tal significado. En la variante coloquial cubana, forrajear, además de recoger el pasto para los caballos, significa hacer toda clase de gestiones para conseguir una mercancía escasa o navegar por las redes del mercado informal. Tras el fracaso del “forrajeo”, la imagen de la comida sustituye la real: “Para no volver con las manos vacías, terminaba robando heno a los caballos en las películas que veía en las noches y cocinándolo, a la mañana siguiente, en una hoguera que hacía en el patio con libros ya leídos (Ruiz, 201, p. 231).

Películas y libros parecen ser el único soporte para el sustento del alma y el cuerpo

en medio de la escasez de bienes básicos: suplantar la comida real por imágenes, imaginar la comida, como en los momentos más críticos del Periodo Especial. El texto cierra con el logro del “forraje” con el que alimentará a su madre, sugiriéndose, además, un *devenir animal* en el que quedan equiparados, a través de la ingesta, madre y animales domésticos:

Yo traía hojas de lechuga y con eso alimentaba a mi madre, a la perra y al felino. Insistía en dar hojas de lechuga a mi madre, una y otra vez, una y otra vez, para que se hartara y... dándome tremendo guantazo, por fin me gritara: ¡no pienses!” (Ruiz, 201, p. 231).

La invocación a “no pensar”, que también apunta hacia el *devenir animal* de la protagonista, se presenta como una estrategia necesaria para preservar la salud mental en medio de la sobrevivencia.

La representación en la literatura y las artes visuales de la pandemia de covid-19 en Cuba se acerca a una cotidianidad cuyos actores, extenuados de antemano por la crisis económicas pre-pandémicas, asumen la llegada del virus como un factor más que agrava o amenaza sus vidas, y al que habrá que hacer resistencia desde el enclave del cuerpo y las emociones. No se trata de un acontecimiento que paraliza o aísla, sino que intensifica la *enfermedad sobre la enfermedad*. La importante periodista independiente y activista cubana Yoani Sánchez recoge en un post de su *Diario en tiempos de coronavirus* (que publicara regularmente en el periódico independiente en línea *14 y Medio* desde el 21 de marzo hasta el 2 de junio de 2020) la reacción popular de naturalización del covid-19 como un evento más que se suma a los ya (sobre)vividos:

“Yo sobreviví a la Crisis de Octubre y al Periodo Especial ¿Qué miedo puedo tener ahora”, fanfarroneó un hombre con una desteñida gorra militar. “Yo hasta me enfermé de polineuritis en los 90”, emuló otra que llevaba a su nieto pequeño tomado de la mano, sin tapaboca alguno. “Los cubanos tenemos anticuerpos especiales”, repitió al menos tres veces la señora antes de lograr alcanzar el pan del racionamiento (Sánchez, 2020).

Representar el covid-19 implica documentar una sociedad en la que el igualitarismo socialista de décadas anteriores ha recibido un contundente golpe tras la crisis sanitaria. La investigadora argentina Paula Canelo tiene razón al afirmar que

“la observación de momentos excepcionales nos permite ver más claramente las reglas que orientan la ‘normalidad’, cuando ciertas rutinas, velos, naturalizaciones, esconden o desdibujan las reglas que hacen al poder, a la sociedad, a los individuos” (Canelo, 2020, p. 17). En este sentido, la pandemia ha funcionado como una lupa que ha visibilizado lo que ya venía sucediendo en la sociedad cubana desde hace años: la diferenciación de ingresos y la desigualdad de acceso al consumo, la aparición de una pequeña burguesía urbana basada en el sector informal y el surgimiento de diversos mecanismos de mercado, así como la emergencia de situaciones de pobreza y vulnerabilidad social (Brismat, 2021, p. 89). Todo esto se hace evidente en la película *Cuentos de un día más*, que es la primera coproducción entre el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y colectivos independientes de la isla. Este audiovisual obtuvo el Premio a “Mejor Película” en el Festival de Cine de La Habana en Nueva York y está compuesto por seis historias independientes de seis jóvenes realizadores, bajo la coordinación general del cineasta Fernando Pérez, reconocido director de importantes obras de la cinematografía cubana contemporánea. Una de las fortalezas de esta película es su carácter coral, ya que contribuye a la deconstrucción de los discursos oficiales cubanos sobre la comunidad como una entidad compacta y homogénea, masificada en torno a objetivos políticos y de desarrollo social comunes. Esto se logra a través de la articulación de historias que narran la heterogeneidad de experiencias en relación con el covid-19 y las múltiples estrategias para afrontar los efectos de la pandemia. La comunidad fragmentada, con espacios y características bien demarcadas por la geografía socioclasista emergente, pero al mismo tiempo desafiada en todos los niveles sociales por el virus, se entrelaza lentamente en el filme mediante la concatenación de las historias.

La primera historia, titulada “La trenza” y dirigida por Rosa María Rodríguez, se desarrolla en un solar habanero en cuarentena (donde una cinta de la policía prohíbe la entrada y salida del lugar). La película captura las dinámicas de violencia dentro del solar, los afectos positivos y negativos que genera la convivencia, pero, aún más importante, muestra lo que se insinúa en la serie de Almenares *La enfermedad sobre la enfermedad*: que las medidas de cuarentena en el interior de grupos poblacionales específicos preservan a los otros de contagio, al resto de la comunidad. El hacinamiento en el que viven los habitantes de la ciudadela, en su mayoría personas negras y mestizas, y los estrechos intercambios diarios que se producen, como las mujeres que se reúnen para peinarse y los hombres que juegan dominó, contribuyen a la circulación del virus, a pesar del uso normalizado de mascarillas de tela. En estas comunidades cerradas se hace evidente que, como

explica Wald, “the experience of a communicable-disease epidemic could evoke a profound sense of social interconnection: communicability configuring community” (Wald, 2008, p.12).

En este entorno doblemente confinado, una niña cría a su paloma y proyecta, a través de ella, la posibilidad de la libertad. Esta idea se materializa al final del cortometraje cuando la niña libera a la paloma. Coincidentemente, este mismo motivo se refleja en una de las fotos de Manuel Almenares, donde también se ve a



**Figura 7**

*De la serie La enfermedad sobre la enfermedad, Manuel Almenares (2021)*

una niña en un solar habanero sosteniendo una paloma, lista para soltarla al vuelo. En la historia de la película, la madre, endeudada con un vecino que le ha fiado comida, probablemente adquirida a través de prácticas ilícitas, y desesperada ante la escasez de opciones en su mesa, paga su deuda con la paloma. El trueque de la paloma, que simboliza la paz y la espiritualidad, por el pollo, una fuente de alimento, pone de manifiesto cómo la espiritualidad queda en un segundo plano frente a la urgencia del hambre. La niña finalmente recupera su paloma, pero paga con su propio cuerpo la deuda. Su cabello, un recurso valioso para las mujeres del solar que lo utilizan para hacer extensiones postizas, se convierte en el medio para compensar la comida. El hecho de que la subsistencia recaiga en el cuerpo feme-

nino, simbolizado por la trenza cuidadosamente tejida por la madre, proveedora de cuidados pero limitada en su capacidad para garantizar la alimentación básica, no es un símbolo fortuito. Es una advertencia sobre los costos desiguales desde una perspectiva de género impuestos por las crisis, especialmente si recordamos el surgimiento y el auge de la prostitución en Cuba, conocido como “jineterismo”, durante los años más difíciles del Periodo Especial.

La segunda historia del largometraje se centra en la logística que rodea la muerte de un familiar, presumiblemente por covid-19. Con “La muchacha de los pájaros”, escrita y dirigida por Alán González, nos trasladamos del solar en Centro Habana de la historia anterior a una casa en Santo Suárez (municipio 10 de Octubre). Allí se encuentra el hogar empobrecido de un anciano que claramente ha vivido solo y ha enfermado y fallecido de manera repentina. En esta historia, se resta importancia a las emociones asociadas con esta pérdida, y la mujer protagonista del cortometraje se limita a recoger, limpiar y habitar la casa del difunto por un día, además de decidir qué se puede rescatar de la escasez material. De esta manera, el entorno material adquiere importancia en la película por encima de los sentimientos de dolor y pérdida. Una habitación de la casa está destinada a la cría de pájaros, y el sonido de las aves en cautiverio acompaña toda la película. El motivo del pájaro enjaulado parece dirigir la reflexión hacia la soledad del confinamiento. Aunque este enfoque puede parecer cliché, podría tener un trasfondo ecologista. Según el filósofo y profesor de bioética chileno Gustavo Yáñez, la pandemia podría contribuir a ampliar la mirada sobre las otras víctimas del poder sobre lo biológico, es decir, los animales, quienes son tratados como mercancías absolutas (2020, p. 143). A lo largo del largometraje, los elementos simbólicos, como las palomas y los pájaros enjaulados, añaden capas de significado y reflexión sobre la libertad, la soledad y la conexión con la naturaleza.

Del espacio interior de la casa pasamos, con el tercer cuento, al espacio de lo social, al tránsito del mercado. En “Mercuria”, de Carolina Fernández Vega-Charadán —título que feminiza el nombre del dios romano protector de los mercaderes, dios de los poetas y mensajero de los dioses—, accedemos, a través de una mujer que hace entregas de bebidas alcohólicas a domicilio, a una clase social emergente que consume bebidas caras, que vive en apartamentos y casas lujosas para la media cubana, y a la que la crisis económica de la pandemia parece impactar en menor medida que al resto de la población. En esta historia toma protagonismo la alternativa de entrega a domicilio que se desarrolla a partir de la pandemia, cuando una red de restaurantes, cafeterías y negocios privados empezaron a usar

WhatsApp para la compra y entrega de diversos productos, fundamentalmente en La Habana (Burke, 2021a, p. 40). Estos servicios fueron utilizados mayoritariamente por los sectores más privilegiados de la población que retrata el corto de Carolina Fernández Vega-Charadán, dado el costo de las ofertas y envíos, la necesidad de conexión a Internet y la posibilidad de pagar en dólares o MLC, a los que solo tiene acceso un grupo restringido<sup>16</sup>.

En esta historia se realiza una crítica explícita a una sociedad que estructuralmente desprotege a los ancianos. El fin de la utopía ideológica igualitarista se evidencia a través de las palabras de una anciana con demencia que la repartidora de bebidas encuentra durante una de sus entregas, tumbada en el suelo. La mensajera ayuda a la anciana a levantarse y ella le pide que la peine mientras espera al Che (Ernesto Guevara, conocido como el Che Guevara o simplemente el Che). En su delirio, la anciana dice:

“El Che me llamó. Se enteró de que me sentía mal y dice que va a venir a cuidarme. Sabes que él es médico... Él dice que no se puede dejar sola a una persona como yo y que vendrá a acompañarme” (minutos 40:39-41:05).

El discurso perturbado de la anciana, que mezcla tiempos históricos y valores, es una crítica a la reducción del Estado en sus políticas de seguridad social y protección a los ciudadanos más vulnerables.

Las dos historias de *Cuentos de un día más* que siguen a continuación se centran en el nacimiento del amor a pesar de la pandemia (“Él y ella” de Yoel Infante), y en las estrategias para mantener el erotismo en el marco de una convivencia prolongada (“Los días” de Katherine T. Gavilány y Sheyla Pool). Por último, “Gallo”, dirigida por Eduardo Eimil, es la única historia que explora el tema del duelo individual y la solidaridad entre vecinos. A través del anciano que espera ansiosamente el regreso de su esposa, el espectador se sumerge en la soledad y desamparo que experimentan aquellos cuyos planes de vida en común han sido truncados abruptamente por la muerte de su pareja o ser querido. La pandemia de covid-19 añade una capa adicional de angustia a los afectados, ya que no pueden estar presentes en el momento de la muerte de su ser querido, que yace en una sala de cuidados intensivos, lejos de una despedida íntima.

El anciano recurre al truco de la música para “acompañar” a su esposa: toca su trompeta en las afueras del hospital para animarla, sin lograr alejar la muerte. En una de las escenas más conmovedoras del cortometraje, vemos en primer plano el

rostro del hombre (interpretado por Mario Guerra), mostrando sorpresa y desolación al recibir la noticia del fallecimiento de su esposa. Recipientes con comida son dejados en la puerta de su casa (él vive en un edificio de apartamentos). Poco a poco, la comunidad de vecinos se solidariza con el dolor de “Gallo”, y si antes habían mostrado ira por su música en el balcón, al final del corto, cuando el anciano afligido decide no salir a tocar, una vecina rompe el silencio con su voz, cantando una canción de Marta Valdés. Entonces, la comunidad se une en el duelo: se cruzan miradas, algunas lágrimas recorren los rostros (y es probable que los espectadores de la película también se contagien de la emoción). La vida que se llora, la vida que merece ser llorada y reconocida en la comunidad, no es solo la vida de la mujer perdida por el covid-19, sino también la del anciano solitario que deberá superar su pena y continuar sobreviviendo en un país que, a pesar de contar con más de 2,2 millones de ancianos, *no es país para viejos*.

En conclusión, las obras trabajadas logran explorar las diversas facetas de la realidad cubana durante la pandemia de covid-19. A través de la representación de distintos espacios sociales, las obras dismantelan los discursos oficiales sobre la comunidad cubana como una entidad homogénea y compacta, mostrando en cambio la heterogeneidad de experiencias y las múltiples estrategias para afrontar los efectos de la pandemia. Cada historia aborda temas relevantes como la convivencia en espacios cerrados, la precariedad material, la soledad y el duelo, y la solidaridad comunitaria. Estos temas se entrelazan con críticas a la falta de protección estructural a los ancianos, la desigualdad de género en tiempos de crisis y el impacto diferenciado de la pandemia en distintos estratos sociales. En particular, *La enfermedad sobre la enfermedad* es un testimonio poderoso que nos invita a reflexionar sobre los desafíos y las desigualdades que la pandemia ha puesto al descubierto en la sociedad cubana. A través de la utilización del blanco y negro, los encuadres inusuales y los contrastes simbólicos, se logra transmitir la experiencia de inestabilidad y vulnerabilidad de los personajes retratados. La representación de cuerpos negros y mestizos frente a mascarillas blancas inmaculadas plantea un cuestionamiento profundo sobre la eficacia de las medidas sanitarias y el cumplimiento normativo en la protección de aquellos que se encuentran en situaciones de mayor precariedad. Además, la obra realiza una crítica a las limitaciones del Estado en la implementación de políticas de cuidado hacia las personas vulnerables, al tiempo que subraya la importancia de la comprensión y la inclusión de todas las vidas, desafiando los marcos establecidos y promoviendo una ética del cuidado y la solidaridad.

## Notas

- 1 Véase el Informe de la ONEI, <http://www.onei.gob.cu/node/13815>
- 2 Como explica Barrenechea, el promedio de muertes por habitantes situaría a Cuba entre los países de más alto índice mundial, de acuerdo con el informe de la OMS de Exceso de Muertes por 100 000 habitantes en el periodo 2020-2021. Debe aclararse que Cuba publicó su informe demográfico luego que la OMS elaboró sus tablas de exceso de muertes para 2020-2021 (Barrenechea, 2022).
- 3 Además de la presencia e intervención policial en las calles cubanas, se acentúa la necesidad del control de la información y el acoso contra el periodismo independiente. A inicios de la pandemia, el periódico *Granma*, órgano oficial del Partido Comunista de Cuba, publicó una serie de textos en los que se arremete contra el ejercicio de opinión ciudadana en las redes sociales. Véase “Inmunizarse, pero no solo contra el virus” (8 de abril de 2020, <https://shorturl.at/dyS35>) y “Cuba ante la COVID-19: los que curan y los que envenenan” (20 de abril del 2020, <https://shorturl.at/cijy1>).
- 4 El Decreto Ley N.º 349 contempla numerosas contravenciones de las regulaciones en materia de política cultural y sobre la prestación de servicios artísticos. Impone la obligación a todos los creadores independientes (no circunscritos a las instituciones y organizaciones oficiales cubanas) de buscar una aprobación institucional para ejercer y comercializar su arte.
- 5 Las crónicas de los estudiantes de periodismo Mario Ernesto Almeida y Rita Karo recogen sus experiencias como voluntarios en un Centro de Aislamiento (ver *Crónicas de la covid-19 en Cuba*, <https://shorturl.at/hinCG>). Por otra parte, circularon numerosas protestas en las redes sobre las condiciones de higiene y habitabilidad de algunos de los centros de aislamiento. Quienes se negaban a permanecer en los centros fueron “instruidos de cargos por delito de propagación de la epidemia”, como se lee en una nota de prensa a propósito de la fuga de seis personas en Sancti Spiritus, el 28 de marzo de 2020 (ver <https://www.granma.cu/cuba-covid-19/2020-04-01/cuidarse-es-obligatorio>).
- 6 En la actualidad, el 90,7 % de la población cubana ha sido vacunado con las tres dosis requeridas. Véase “Actualización de la estrategia para el desarrollo de las vacunas cubanas”, <https://shorturl.at/rDJL2>
- 7 Véase “Supercuba by Fred Garcia-Sanchez”, <https://shorturl.at/yOZ38>
- 8 Hasta finales de 2018, según cifras oficiales, existían 84 452 viviendas en 9823 cuarterías y ciudadelas, 117 775 pisos de tierra, 854 edificios críticos en el país, 696 edificios críticos en la capital, 209 861 viviendas pendientes por afectaciones climáticas y 60 975 derrumbes totales (Jiménez Guethón, 2021, p. 2).

- 9 No existen estadísticas actualizadas sobre pobreza e índice de vulnerabilidad y marginación en Cuba.
- 10 Los integrantes de este movimiento —desarticulado en la actualidad por la detención de algunos de sus miembros, como el artista visual Luis Manuel Otero Alcántara y el rapero Maykel Castillo, así como por el exilio de otros— tenían varias cosas en común: “hombres jóvenes, afrodescendientes y pobres. Comparan, desde su arte, el deseo de democratizar a Cuba, de promover un diálogo nacional diverso e incluyente. Confluyen o habitan en San Isidro, un barrio popular y dilapidado de La Habana” (De la Fuente, 2021).
- 11 El uso reglamentario de las mascarillas se puso en vigor en Cuba el 31 de agosto de 2020, a través del Decreto N.º 14, que estipulaba una multa de 2000 pesos para quienes no usaran la mascarilla en las vías públicas o centros laborales y de servicios.
- 12 Judith Butler introduce la distinción entre la “precariedad”, como condición ontológica, y la “precaridad”, como administración política y socioeconómica de la vulnerabilidad de los individuos. En sus palabras, “La precaridad designa esa condición políticamente inducida en la que ciertas poblaciones adolecen de falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a los daños, la violencia y la muerte” (Butler, 2010, p. 46).
- 13 Cuba envió 57 brigadas médicas a 40 naciones durante la pandemia de covid-19, entre las que se destacan Antigua y Barbuda, Andorra, Angola, Barbados, Belice, Cabo Verde, Dominica, Granada, Haití, Honduras, Italia, Jamaica, México, Nicaragua, Qatar, San Cristóbal y Nieves, Santa Lucía, San Vicente y las Granadinas Surinam, Sudáfrica, Togo y Venezuela (<https://salud.msp.gov.cu/tag/brigada-medica-cubana/>).
- 14 Véanse el artículo “El envejecimiento de la población, un reto en el enfrentamiento a la pandemia” y la caricatura mencionada en <https://shorturl.at/bclK8>. Además, el artículo “La libreta en tiempo de pandemia” y la caricatura mencionada en <https://shorturl.at/pxJN4>
- 15 Las investigaciones demuestran que los cuidados de las personas mayores en Cuba siguen recayendo en la familia, y fundamentalmente a cargo de las mujeres (Acosta y Baquero, 2020, p. 127).
- 16 En “Los dedos en el guante” de Mylene Fernández Pintado se tematiza la condición privilegiada de quienes pueden pagar por los servicios de entrega a domicilio. Como explica la autora, “No he ido a las tiendas, no he hecho colas. Soy muy afortunada en estos tiempos de filas y caminatas”. Ella narra lo que personas más afortunadas pueden hacer, que no la generalidad: “encargar comida y productos en los *delivery* que han aparecido en los grupos de WhatsApp. Algunos van

al agro y te traen a casa frutas, viandas y verduras. Otros, carne, leche, yogurt, helados, *cakes*, dulces, pan, frijoles, embutidos. Los hay de comida criolla, vegetariana, mexicana, italiana, platos de la India y de Sri Lanka” (Fernández Pintado, 2021, p. 128).

## Referencias bibliográficas

- Acosta, E. (2020a). Introducción. En E. Acosta (ed.), *Crisis de cuidados, envejecimiento y políticas de bienestar en Cuba* (pp. 25-34). Universidad Sergio Arboleda.
- Acosta, E. (2020b). Una crisis sanitaria “controlada” sobre una crisis estructural profundizada: vulnerabilidad, desigualdad y agencia en la Cuba post-pandemia. *DemoAmlat. Desafíos de la democracia en América Latina*, Edición 018. <https://demoamlat.com/una-crisis-sanitaria-controlada-sobre-una-crisis-estructural-profundizada-vulnerabilidad-desigualdad-y-agencia-en-la-cuba-pospandemia/>
- Acosta, E. y Baquero, S. (2020). Radiografía del envejecimiento poblacional en Cuba: desigualdades acumuladas y nuevas vulnerabilidades. En E. Acosta (ed.), *Crisis de cuidados, envejecimiento y políticas de bienestar en Cuba* (pp. 101-138). Universidad Sergio Arboleda.
- Almeida, M. E. y Karo, R. (2022). *Crónicas de la COVID-19 en Cuba*. Ocean Sur y Casa Editora Abril.
- Anapios, L. y Hammerschmidt, C. (2022). Introducción. En L. Anapios y C. Hammerschmidt (eds.), *Política, afectos e identidades en América Latina* (pp. 11-20). CLACSO.
- Barrenechea, J. G. (22 de junio de 2022). *Alas Tensas*. <https://alastensas.com/mundo/cuba-uno-de-los-paises-con-peores-resultados-ante-la-pandemia-por-covid-19/>
- Batet, J. (2021). Yo lavo los alveolos de mi madre. En M. Cuesta y H. García (eds.), *Asintomática. Escrituras del encierro en tiempos de Coronavirus* (pp. 67-68). Editorial Hypermedia.
- Bayarre Veá, H., Pérez Piñero, J., Menéndez Jiménez, J., Tamargo Barbeito, T., Morejón Carralero, A., Díaz Garrido, D. Y González de Piñera Marrero, A. (2008). Prevalencia de discapacidad mental en adultos mayores en cinco provincias de Cuba, 2000-2004. *Revista Cubana de Salud Pública*, 34(3), [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0864-34662008000300002](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-34662008000300002)
- Brismat, N. M. (2020). La gestión del bienestar y los cuidados en la Cuba del siglo XXI: hacia un cambio de paradigmas. En E. Acosta (ed.), *Crisis de cuidados, envejecimiento y políticas de bienestar en Cuba* (pp. 69-92). Universidad Sergio Arboleda.

- Burke, N.J. (2021a). Care in the time of COVID-19. Surveillance, creativity and socialism in Cuba. En L. Manderson, N. J. Burke, A. Wahlberg (eds.), *Viral Loads: Anthropologies of urgency in the time of COVID-19* (pp. 27-43). UCL Press.
- Burke, N. J. (2021b). Precarity in the time of COVID-19: Aging housing and aging population in Cuba”. *Global Perspectives*, 2(1) 2-10. <https://doi.org/10.1525/gp.2021.29703>.
- Butler, J. (2020). El capitalismo tiene sus límites. En P. Amadeo (ed.), *Sopa de Wuban. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias* (pp. 59-65). ASPO.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós Ibérica.
- Cabrera, M. A. (1 de marzo de 2021). La mitología pandémica de Geandy Pavón. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista/la-mitologia-pandemica-de-geandy-pavon>.
- Canelo, P. (2020). Igualdad, solidaridad y nueva estatalidad. El futuro después de la pandemia. En *El futuro después del COVID-19*. Presidencia de la Nación Argentina, Jefatura de Gabinete de Ministros. [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/el\\_futuro\\_despues\\_del\\_covid-19.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/el_futuro_despues_del_covid-19.pdf)
- De la Fuente, Alejandro (2 de junio de 2021). “Cuba: racismo y represión”, Alejandro de la Fuente, *El País* [https://elpais.com/opinion/2021-06-03/cuba-racismo-y-represion.html?event\\_log=oklogin](https://elpais.com/opinion/2021-06-03/cuba-racismo-y-represion.html?event_log=oklogin)
- Decreto Ley N.º 370 “Sobre la informatización de la sociedad en Cuba”. [https://www.mincom.gob.cu/sites/default/files/marcoregulatorio/dl\\_370-18\\_informatizacion\\_sociedad.pdf](https://www.mincom.gob.cu/sites/default/files/marcoregulatorio/dl_370-18_informatizacion_sociedad.pdf)
- Decreto Ley N.º 349. “Contravenciones de las regulaciones en materia de política cultural y sobre la prestación de servicios artísticos” [https://www.ministeriodecultura.gob.cu/images/jdownloads/pol%C3%ADticas\\_p%C3%BAblicas/marco\\_normativo/decreto349.pdf](https://www.ministeriodecultura.gob.cu/images/jdownloads/pol%C3%ADticas_p%C3%BAblicas/marco_normativo/decreto349.pdf)
- Fernández Pintado, M. (2021). Los dedos en el guante. En M. Cuesta y H. García (eds.), *Asintomática. Escrituras del encierro en tiempos de Coronavirus* (pp. 117-133). Editorial Hypermedia.
- Jiménez Guethón, R. (2021). *Vivienda, hábitat y desigualdades en la Cuba actual*. Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Llibre Rodríguez, J., Noriega Fernández, L., Guerra-Hernández, M., Zayas Llerena, T., Llibre Guerra, J., Alfonso Chomat, R. y Gutiérrez Herrera, R. (2021). Soledad y su asociación con depresión, ansiedad y trastornos del sueño en personas mayores cubanas durante la pandemia por COVID-19. *Anales de la Academia de Ciencias de Cuba*, 11(3). <http://portal.amelica.org/ameli/journal/444/4442475041/html/>

- Mesa-Lago, C. (2020). Impacto del envejecimiento en la protección social en Cuba. En E. Acosta (ed.), *Crisis de cuidados, envejecimiento y políticas de bienestar en Cuba* (pp. 139-172). Universidad Sergio Arboleda.
- Mesa-Lago, C., Everlery, O., Amor, E., Guillén, J., Acosta, E., Sánchez, R., Castellanos, D., Izquierdo, Y. y Valdés, D. (2020). La COVID-19 en Cuba y sus consecuencias en la etapa de post-pandemia: visión y propuestas. Informe. *Revista Foro Cubano (RFC)*, 1(1), 38-50.
- Normand, A. (6 de abril de 2020). Gueto a la cubana (I). *Hypermedia Magazine*. <https://www.hypermediamagazine.com/sociedad/gueto-a-la-cubana-i/>
- Oficina Nacional de Estadísticas e Información, ONEI. (2018). Encuesta Nacional de Envejecimiento de la Población. <http://www.onei.gob.cu>
- Oficina Nacional de Estadísticas e Información, ONEI. (2021). Informe Anual de Indicadores Demográficos. <http://www.onei.gob.cu/node/13815>
- Ogilvie, B. (2013). *El hombre desechable. Ensayos sobre las formas de exterminio y la violencia extrema*. Nueva Visión.
- Pérez, Á. (20 de julio de 2020). La cuarentena por Manuel Almenares. *Rialta Magazine*. <https://rialta.org/fotoensayo-la-habana-en-cuarentena/>
- Peña, A., Colina, H. y Echevarría, D. (2021). La respuesta cubana ante el COVID-19. Complejidades socioeconómicas de un control sanitario efectivo. En G. Gutiérrez Cham, S. Herrera Lima y J. Kemner (coords.), *Pandemia y crisis: el COVID-19 en América Latina* (pp. 183-209). Editorial Universidad de Guadalajara.
- Pérez, F., Fernández Vega-Charadán, M. C., Infante, Y., Gavilány, K. T., Pool, S. y Eimil, E. (2021), *Cuentos de un día más* [Película]. Wajiros Films, 14Films.
- Preciado, P. (2020). Aprendiendo del virus. En P. Amadeo (ed.), *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias* (pp. 163-185). ASPO.
- Ruiz, L. (2021). Historia común. En M. Cuesta y H. García (eds.), *Asintomática. Escrituras del encierro en tiempos de Coronavirus* (p. 231). Editorial Hypermedia.
- Sánchez, Y. (23 de marzo de 2020). Día 3: Salí con mi nueva mascarilla a pasear a mi perra. *14 y Medio*. [https://www.14ymedio.com/opinion/Dia-emergencia-Covid-19\\_0\\_2843715610.html](https://www.14ymedio.com/opinion/Dia-emergencia-Covid-19_0_2843715610.html)
- Torres Corona, M. E. (8 de abril de 2020). Inmunizarse, pero no solo contra el virus. *Periódico Granma*. <https://www.granma.cu/doble-click/2020-04-08/inmunizarse-pero-no-solo-contr-el-virus-08-04-2020-01-04-19>
- Useche Aldana, Ó. (2012). Diferencia, subjetividades en resistencia y micropolítica del acontecimiento. En C. Piedrahita Echandía, Á. Díaz Gómez y

- P. Vommaro (comps.), *Subjetividades políticas: desafíos y debates latinoamericanos* (pp. 95-109). CLACSO. <https://core.ac.uk/download/pdf/326426746.pdf>
- Villar Madruga, E. (2021). En M. Cuesta y H. García (eds.), *Asintomática. Escrituras del encierro en tiempos de Coronavirus* (pp. 253-258). Editorial Hypermedia.
- Wald, P. (2008). *Contagios. Cultures, carriers, and the outbreak narrative*. Duke University Press.
- World Health Organization. (S. f.). COVID-19. <https://covid19.who.int/region/amro/country/cu>
- Yáñez González, Gustavo (2020). "Fragilidad y tiranía (humana) en tiempos de pandemia". En Pablo Amadeo (Ed.), *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias* (pp. 139-143). ASPO.
- Zabala Argüelles, M. del C. *Pobreza, vulnerabilidad y marginación, Análisis interseccional del contexto cubano 2008-2018*. CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/flacso-cu/20201103115017/13-Analisis-interseccional.pdf>

## **Compromiso social, realidad y ficción: influencias literarias en *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza**

Social commitment, reality and fiction: literary influences on  
Manuel Scorza's *La guerra silenciosa*

**Gonzalo Soltero**

Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad León, México

gsoltero@enes.unam.mx

ORCID: 0000-0003-2974-7987

### **Resumen**

En este artículo se abordará la relación entre literatura y lucha social, de la cual Scorza es un caso paradigmático, pues el abordaje de las revueltas andinas en las cinco novelas que conforman el ciclo de *La guerra silenciosa* y el punto de vista del autor lo colocan dentro de lo que se conoce como literatura comprometida. Al examinar sus novelas se vuelve evidente que la exitosa unión entre literatura y lucha social, entre compromiso y valores estéticos, se logra a partir del uso de ciertos recursos, especialmente de la ósmosis que logra entre ficción y realidad. Scorza muestra influencia de dos escritores en sus manejos ficcionales, Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier, cuyas pautas para la obra del escritor peruano, sus diferencias y usos son aquí analizados.

**Palabras clave:** Manuel Scorza, ficción, realidad, compromiso social, memory

### **Abstract**

This article examines the relationship between social struggle and literary fiction in Manuel Scorza. The theme of the five novels that make up his cycle of *La guerra silenciosa* and the author's perspective clearly place them within literature committed to social causes. When examining his novels, it becomes evident that the successful pairing between his fiction and social struggle is achieved through the use of certain resources, especially the osmosis that he achieves between fiction and reality. Scorza's works shows the influence of two writers in his fictional handling, Gabriel García Márquez and Alejo Carpentier, whose imprint and differences in the work of the Peruvian writer are analyzed here.

**Keywords:** Manuel Scorza, fiction, reality, social commitment, memory

**Fecha de envío:** 13/1/2023

**Fecha de aceptación:** 19/3/2023

## Introducción

Manuel Scorza nació en 1928, mismo año que Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes; murió en 1983, en el mismo accidente aéreo que Ángel Rama, Marta Traba y Jorge Ibarguengoitia. Su obra se ha traducido a decenas de idiomas. En México la séptima edición de su primera novela *Redoble por Rancas* tiró cincuenta mil ejemplares. Con todo lo anterior, resulta asombroso lo poco conocido, investigado y difundido de su obra. La bibliografía real sobre ella se reduce a algunas tesis dispersas por el mundo y relativamente pocos artículos publicados en revistas especializadas. Los tirajes de sus ediciones, además, se han reducido y aparecen de manera cada vez más esporádica.

*La guerra silenciosa* de Manuel Scorza es el ciclo de cinco novelas que narra las revueltas campesinas en los Andes centrales del Perú entre 1959 y 1962, surgidas de la lucha de los comuneros que buscaban recuperar su tierra contra los hacendados y la Cerro de Pasco Copper Corporation (compañía transnacional que explotaban con beneficios millonarios los filones cusqueños) que procuran conservarla, conflicto que genera la acción dramática de todo el ciclo. Las novelas que lo componen son las siguientes: *Redoble por Rancas* (1970), *Garabombo, el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del relámpago* (1979). El objetivo del ciclo es dar testimonio de esta lucha en la sierra andina; volverse la memoria de una épica social que de otra manera sería totalmente borrada por la historia oficial.

El tema de las novelas y el punto de vista del autor hacen que esta pentalogía sea caso paradigmático de la relación entre literatura y compromiso social. Sin embargo, Scorza no permite que el estar a favor de una causa política actúe en detrimento de las cualidades estéticas de su obra. Él consigue en la literatura una herramienta para evitar que la memoria se enmohezca y olvide sucesos como los retratados; utiliza su obra narrativa para luchar de otra manera cuando la lucha

social ha sido derrotada. *La guerra silenciosa* se transforma así en una lucha contra el silencio.

### **Literatura y lucha social**

Al leer sus novelas se vuelve evidente que la exitosa unión entre literatura y lucha social, entre compromiso y valores estéticos, se logra a partir del uso de ciertos recursos que revisaré, especialmente la ósmosis que logra entre ficción y realidad. Las primeras palabras de todo el ciclo son las que forman parte de esta “Noticia” que va al principio de *Redoble por Rancas*, primera novela del ciclo:

Este libro es la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria: la que en los Andes Centrales libraron, entre 1950 y 1962, los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron. [...]

Más que un novelista, el autor es un testigo. Las fotografías que se publicarán en un volumen aparte y las grabaciones magnetofónicas donde constan estas atrocidades, demuestran que los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad (Scorza, 1970, p. 11).

Pocas dudas pueden quedar sobre la intención del autor. Aun así, junto con los hechos sangrientos que se registran en ciertos libros de historia, y protagonistas que aparecen con sus nombres reales (como el mismo Scorza lo hace en la quinta y última novela), hay eventos tan fantásticos como que un personaje se mantenga sin dormir más de doscientos años, que los relojes mueran agonizando entre supuraciones, o que los ríos y el tiempo se detengan.

Estos hechos que Scorza toma como materia prima y la ficción por medio de la cual los narra frecuentemente traspasan la frontera vacilante que los divide. En la entrevista con Rojas Zea menciona: “La realidad en América Latina siempre ha sido ficción y la ficción ha sido la única verdad. [...] ha habido, a nivel oficial, una realidad imposible. Y hay, a nivel real, una verdad que no llega a expresarse nunca en la realidad, salvo a través de la literatura” (Rojas Zea, 1978, p. 19). En un tenor muy semejante, el ciclo de *La guerra silenciosa* ha sido definido por Rodríguez Ortiz como:

Memoria fidedigna y verdad que de la misma manera degenera fácilmente en rumor, leyenda cuya posibilidad última de rescate y existencia depende en definitiva de la literatura y de sus respons-

abilidades. [...] Lo increíble como posible y cierto. Lo auténticamente verídico, como hecho que necesita una demostración. Un mundo que aparece (¿es?) en relación a lo que se dice: lo que se conversa, lo que se cuenta, lo que se refuta, lo que notifican las agencias internacionales de prensa (1981, pp. 88-89).

La ficción, al enfrentarse a la historia oficial, se transforma en una nueva manera de historiar. La verdad es tan relativa como la versión que atendamos; la historia oficial se resquebraja ante la versión de Scorza, quien nos muestra que no es digna de confianza: nos enseña a dudar de lo que el Estado y sus instituciones nos cuentan. Según Hayden White, tanto la historiografía como la ficción son discursos y estos forman un sistema de significación por el cual comprendemos el pasado (1992). Solo a través de una construcción humana como es la narrativa es que entramos en contacto con los hechos que pertenecen al territorio de lo ya sucedido. Descubrir las razones que motivaron a un escritor hacia su obra puede ayudar a comprenderla mejor: qué lo llevó a hacerlo y por qué de esa manera. Las causas que dan origen a la escritura de Scorza han sido bien estudiadas. Dentro del trabajo crítico y académico que se ha realizado sobre el ciclo entero de *La guerra silenciosa*, o sobre alguna de sus novelas, la búsqueda de este porqué en Manuel Scorza ha sido amplia. Es obvio que en su caso la escritura busca no solo entretener al lector, sino cumplir el compromiso que siente hacia la lucha social por medio de la literatura. En este artículo no se buscará profundizar más en el *porqué* de su escritura, sino en el *cómo*; es decir, me avocaré a ubicar y analizar algunas de las influencias y recursos por medio de los cuales Scorza logra entretener con un punto tan cerrado —a veces más allá de lo discernible— realidad y ficción: la relación de la obra de Manuel Scorza con estos dos autores, así como sus diferencias.

### **Influencias literarias**

Scorza muestra una clara influencia de dos escritores en sus manejos ficcionales y la vinculación con lo que cuenta: por una parte Gabriel García Márquez, sobre todo en *Cien años de soledad*, y Alejo Carpentier con *El reino de este mundo*. En una entrevista, Scorza declaró sobre el primero: “García Márquez propone la magia al servicio de un delirio imaginativo, ése es su gran mérito” (Bensoussan, 1975, p. 4). Varios de sus manejos fantásticos pueden hallar un referente en *Cien años de soledad*; por ejemplo, los ponchos en que la ciega Añada teje el porvenir de Yanahuanca con el manuscrito del mago Melquíades donde está escrito el destino de Macondo y los Buendía; una partida de póquer entre el juez Montenegro y don

Migdonio de la Torre y Covarrubias del Moral que dura noventa días en *Redoble por Rancas* guarda semejanzas con el duelo de glotonerías que se lleva a cabo entre Aureliano Segundo y Camila Sagastume; y las resonancias de Remedios la Bella en Maca Albornoz son claras, tanto en su belleza perturbadora como en su fin de ascensión a los cielos y transubstanciación religiosa. La influencia de García Márquez ha sido examinada por otros autores (por ejemplo, Gras, 2003, pp. 263-264), lo mismo que su relación o pertenencia al realismo mágico (Gras, 2003, p. 54), categoría que ha terminado por generar más confusiones que a iluminar análisis, al grado que han surgido llamados por acotar su uso o descartarla (Moreno-García, 2022).

El manejo de la fantasía que más caracteriza a la prosa de Manuel Scorza es cuando la conjuga con realidad. La siguiente frase de José Carlos Mariátegui, principal guía ideológico de Scorza, marca la pauta al respecto: “la experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía” (Mariátegui en Yviricu, 1991, p. 256). La primera vez que esto ocurre en el ciclo es en *Redoble por Rancas*, cuando describe cómo cambió el color en el rostro y cuerpo de los serranos. Los hechos se desarrollan así: en Cerro de Pasco todos ostentaban rostros cobrizos hasta que “La Cerro” llegó. El humo de la fundidora comenzó a cambiar el color de la piel a los mineros y habitantes. Si un azul y una amarilla se casaban, tenían un hijo verde (Scorza, 1991, p. 99). Scorza ilustra así la intoxicación que causaban las emanaciones de la fábrica en los habitantes del lugar y logra una denuncia más profunda que la mención descriptiva y realista de los hechos.

Por ende, mucho de lo que sucede en *La guerra silenciosa* tuvo o pudo haber tenido una existencia real, aunque parezca increíble. En *Garabombo, el invisible*, Scorza inserta notas periodísticas aparecidas en el diario *Expreso* del 1 y 10 de diciembre de 1961, y que corresponden a los capítulos 31 y 34. La presencia del propio Manuel Scorza como personaje de la quinta novela, en los hechos que retrata y en los que participó, lo vuelven parte de la ficción que él inventa. Esto último también abre la posibilidad de estudiar la relación entre ficción y realidad bajo el pacto ambiguo de la autoficción, como señala Rojas Rúnsiman: “Con ello especifica esta doble vertiente, histórica y onírica, en la que los recursos autoficcionales que mezclan ficción y realidad sirven para plantear su novela como una modificación de lo real con lo deseable” (2019, p. 252).

En muchos sentidos, la relación de Scorza fue más cercana a Alejo Carpentier, y lo sigue siendo entre sus obras. Además de la amistad que tuvieron y la

participación de Carpentier en las iniciativas editoriales y de fomento a la lectura de Scorza, como autor incluido y a cargo de las mismas en Cuba, el manejo de hechos como los arriba mencionados guarda mucha cercanía con lo que el autor cubano conceptualizó como lo *real maravilloso* en el prólogo a su libro *El reino de este mundo*, en el cual narra una serie de eventos reales con absoluta fidelidad, a pesar de lo inverosímiles que puedan parecer.

Carpentier escribió sobre la obra de Scorza, por ejemplo el texto que acompañó varias ediciones de *Redoble por Rancas*, como la cuarta de forros de la edición de Siglo XXI en México (1991), con la siguiente frase: “más allá de las apariencias, nos revela un mundo cuyos impulsos secretos se manifiestan en una dimensión insólita, magia de lo real cotidiano vista con sensibilidad de poeta”. Estas palabras: *magia de lo real cotidiano*, sugieren que el propio Carpentier consideraba dicha novela parte de lo real maravilloso. Sin embargo, Manuel Scorza no utiliza este recurso de manera idéntica a Carpentier. La diferencia estriba en que este último aclara en su novela que la visión mágica de la población afrocaribeña no está fundamentada en la realidad y da el referente para comprobarlo, como lo indica el subrayado del siguiente fragmento, cuando el líder Mackandal es ejecutado:

Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.

—Mackandal sauvé!

Y fue la confusión y el estruendo. Los guardas se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber en las casas y trepaba hacia los balcones y a tanto llegó el estrépito y la gríta y la turbamulta, que *muy pocos vieron que, Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido al fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito.* [...]

Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. (Carpentier, 1969, p. 33; mis cursivas).

Mackandal muere incinerado y sus seguidores, como indica el pasaje resaltado arriba, se quedan con la idea contraria: que sobrevivió y salió volando. En *La guerra silenciosa* hay numerosos pasajes en que los comuneros, como los haitianos ante la muerte de Mackandal, se hacen una idea colectiva distinta a cómo suceden los

hechos. La diferencia estriba en que Scorza no otorga al lector la concesión de cotejar esa idea con un referente contrario que indique claramente que la realidad es otra. En su pentalogía resulta imposible comprobar qué es falso y qué verdadero dentro del ciclo. Como Roland Forgues previene al respecto:

la mayor parte de los críticos o estudiosos que han abordado la narrativa de Manuel Scorza se ha preocupado casi exclusivamente por determinar la parte que dentro de la ficción le tocaba a la realidad. Y no es la menor de las paradojas que muchas veces se haya llegado a conclusiones opuestas y hasta contradictorias. Este fenómeno demuestra a las claras que semejante enfoque resulta viciado de entrada. Porque la obra literaria implica, para convertirse en obra de arte, una reelaboración artística de la realidad que le sirve de referente. Lo cual no significa, ni mucho menos, que por eso deje de ser un testimonio fidedigno y válido sobre esa misma realidad (Forgues, 1991, p. 12).

Si distinguimos los momentos en que el autor peruano emplea este recurso, parece que uno de los objetivos es mostrar los abusos cometidos por las autoridades del Perú, desde los hacendados hasta los presidentes, y su absoluta impunidad. “Incas, caciques, virreyes, corregidores, presidentes de la república, prefectos y subprefectos eran los mismos nudos de un quipus, de un hilo de terror inmemorial” (Scorza, 1970, p. 140). Aquí es donde se percibe el filo frontal de la ficción literaria, pues la obra de Scorza tiene siempre como meta y función incidir sobre la realidad.

La influencia de Carpentier sobre Scorza también está presente en los paratextos con los cuales ambos anteceden sus respectivas novelas. El sentido de la ya mencionada “Noticia” de Scorza que antecede a *Redoble por Rancas* prácticamente sintetiza el prólogo de Carpentier a la novela *El reino de este mundo*. La última frase de este último es: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”, mientras que Scorza asevera en su primera línea: “Este libro es la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria”. No es descabellado encontrar las equivalencias entre ambos paratextos. Aunque Carpentier se explaya de manera más argumentativa que Scorza, ambos autores los utilizan para establecer que lo que cuentan es verdadero, y lo confirman por medio de nombres verídicos, documentos y cronologías.

## Conclusiones

De entre los catorce paratextos que Scorza utiliza a lo largo de *La guerra silenciosa* solo uno es un epígrafe, que aparece en *Redoble por Rancas*. Es paradójico que siendo el objetivo comprometido del ciclo fungir como memoria, Scorza haya elegido las siguientes palabras de Milan Kundera para iniciarlo: *Tout sera oublié, et rien réparé* (Todo se olvidará y nada será reparado). A tantos años de publicada esa primera edición, el epígrafe adquiere un tono para la obra de Scorza que sobrepasa la amargura irónica.

En las últimas líneas del ciclo, cuando Genaro Ledesma es llevado a la colonia penal del Sepa y reflexiona amargamente sobre el movimiento, queda claro por qué el ciclo lleva por nombre *La guerra silenciosa*: “Y lloró de nuevo. Porque sobre la lápida de esa sublevación, nadie borraría el más pobrísimo epitafio. ¡Ninguna mano arrojaría ninguna flor sobre la tumba de ese relámpago!” (Scorza, 1991d, p. 267). Las luchas indígenas de Pasco estaban destinadas a pasar inadvertidas, a quedar como “guerra callada”, sin embargo el ciclo de cantares escrito por Scorza es precisamente esa flor y ese epitafio. *La guerra silenciosa* deja de serlo en el momento en que Scorza escribe de ella.

Aunque el ciclo sea una obra de ficción, a través de las novelas que lo conforman el lector se acerca más a la realidad que por medio de los libros documentales o los periódicos. La historia, finalmente, no es sino un relato, y el que Scorza nos proporciona es mucho más entrañable y fidedigno que el oficial. *La guerra silenciosa* se puede tomar como una crítica a la historiografía en cuanto a que las cosas sucedieron como se recuerdan: la historia existe según la memoria que de ella permanece. Sin embargo, con el paso del tiempo y conforme al misterioso poder que tiene la literatura como invocación, se corre el riesgo de que el título del ciclo y el lamento de Genaro Ledesma se cumplan, y tanto el movimiento social como la obra de Scorza queden silenciados. Equivalente al compromiso social que Scorza adoptó con su obra sin descuidar su compromiso estético, la responsabilidad que nos concierne a quienes la estudiamos es defenderla de un olvido sin reparo. La lectura y su análisis, posibles a partir de la reciente reedición de esta pentalogía, es la mejor rosa para poner como epitafio sobre esta lápida de olvido, para resquebrajarla y que resurja en una última victoria de voz permanente.

## Referencias bibliográficas

- Bensoussan, A. (1975). Entrevista con Manuel Scorza. *Ínsula*, xxx(340), 1 y 4.
- Carpentier, A. (1990). Lo real maravilloso de América [prólogo a *El reino de este mundo*]. Seix Barral.
- Forgues, R. (1991). *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- García Márquez, G. (1970). *Cien años de soledad*. Sudamericana.
- Gras, D. (2003) *Manuel Scorza. La construcción de un mundo posible*. Ediciones de la Universitat de Lleida.
- Moreno-García, S. (8 de diciembre de 2022). Saying goodbye to magic realism. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2022/12/08/special-series/silvia-moreno-garcia-magic-realism.html>
- Rodríguez Ortiz, Ó. (1980). *Sobre narradores y héroes: A propósito de Arenas, Scorza y Adoum*. Monte Ávila.
- Rojas Rúnssiman, J. D. (2019). Imagen de un escritor comprometido: recursos de la autoficción en *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza. *Letras*, 90(132), 244-259. <https://doi.org/10.30920/letras.90.132.11>
- Rojas Zea, R. (5 de noviembre de 1978). Entrevista exclusiva con el escritor peruano: Las Constituciones en América Latina plantean un mundo irreal: Manuel Scorza. *Unomásuno*, p. 19.
- Scorza M. (1970). *Redoble por Rancas*. Planeta.
- Scorza M. (1991<sup>a</sup>). *Redoble por Rancas*. Siglo XXI.
- Scorza M. (1991b). *Historia de Garabombo, el invisible*. Siglo XXI.
- Scorza M. (1991c). *El jintete insomne*. Siglo XXI.
- Scorza M. (1991d). *Cantar de Agapito Robles*. Siglo XXI.
- Scorza M. (1991e). *La tumba del relámpago*. Siglo XXI.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós.
- Yviricu, J. (1991). La metamorfosis en dos personajes de La guerra silenciosa de Manuel Scorza, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (34), 249-259.



## Poesía e historia en la narrativa de Scorza

### *Poetry and history in Scorza's narrative*

**César Vladimir Ruiz Ledesma**

University of Pittsburgh, Estados Unidos

raseckziur@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5096-712X

#### **Resumen**

En el siguiente artículo me propongo analizar las figuras poéticas que Manuel Scorza emplea en su narrativa. Por ejemplo, solo con prestar atención a los títulos de *La guerra silenciosa* ya podemos hallar ciertas claves. En *Redoble por Rancas* hay una técnica del verso llamada aliteración, lo que vuelve resonante el título. Delimitado este último, se prestará atención en cómo este estilo poético sirve a nuestro autor para la rescritura de la historia nacional y la representación del pensamiento o epistemología andina. Lo primero, comparando a los héroes de la independencia nacional (Simón Bolívar) con la guardia de asalto (la que masacra campesinos), y lo segundo, enfocándose en la naturaleza y el mito.

**Palabras clave:** Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*, *La guerra silenciosa*, poesía, historia, mito

#### **Abstract**

In the next article I analyze the poetic figures that Manuel Scorza uses in his fiction writing. For instance, just paying attention to the title of the *Silent War* we can find some clues. For instance, there is in *Drums for Rancas* a verse technique called alliteration, that makes the title resonant. Then, I will talk about how this poetic style serves to Scorza for rewriting the official history of Peru and for depict the thought of the Andes or the Andean epistemology. He achieves the first by comparing the Independence Day with the Peruvian Army that kills peasants and he achieves the second by focusing on nature and myth.

**Keywords:** Manuel Scorza, *Drums for Rancas*, Silent War, poetry, history, myth

**Fecha de envío:** 17/2/2022

**Fecha de aceptación:** 20/6/2022

Las siguientes líneas buscarán resaltar un elemento, quizá, poco estudiado en el trabajo de Manuel Scorza: la presencia de la poesía en su narrativa y sus efectos. Como sabemos, antes de escribir en prosa el autor de *Desengaños del mago* se dio a conocer como poeta y su sola actividad en este milenarior género literario ya le había significado un lugar en el parnaso latinoamericano, un espacio entre los muchos y destacados vates que han enriquecido las letras peruanas (para muestra un botón: Scorza ganó en 1956, con el poemario *Las imprecaciones*, el Premio Nacional de Poesía José Santos Chocano). Los motivos por los que nuestro autor decidió publicar en formato de novela son ya conocidos y los documenta muy bien Dunia Gras Miravet en su libro *Manuel Scorza, la construcción de un mundo posible*. Uno de ellos fue la necesidad de contar las masacres contra las comunidades andinas por parte del Estado peruano en la sierra central durante el final de los años 50 e inicios de los 60. Para esto, una primera intención fue la redacción de “Informe de Rancas”, pero rápidamente Scorza se dio cuenta de que la objetividad no le haría justicia a lo que había presenciado y participado, por lo que pasó a la novela.

Un segundo motivo fue la bonanza de la que gozaba la narrativa latinoamericana luego del fenómeno editorial conocido como el *boom*, lo que sin duda le daría mayores réditos económicos (“la poesía no vende”) y podría alcanzar más lectores, principalmente. Digamos, también, que entre los planes de nuestro autor estuvo el de poetizar sobre figuras revolucionarias de la historia peruana. Así, volviendo a lo que podríamos llamar poesía comprometida, pues acababa de publicar *El vals de los reptiles*, de diferente temática, dejó inacabado el poemario sobre José Gabriel Condorcanqui *Balada de los pobres* o *Cantar de Túpac Amaru*. Podemos encontrar ciertas características de este último en su ciclo novelístico de *La guerra silenciosa*, pues aparecen personajes que, andando los años, han formado parte de la historia nacional, como Genaro Ledesma, Agapito Robles, Alfonso Rivera, entre otros.

Por otro lado, Scorza, en una entrevista, cuando se le pregunta por qué dejó la poesía, responde que en realidad nunca la abandonó y que, más bien, continuó produciéndola solo que en el formato de novela. Desde esta humilde tribuna, coincidimos con nuestro autor. De esta forma, existe un cenáculo de escritores a los que yo, personalmente, llamo “hijos de Homero”, el gran poeta griego de la antigüedad. Recordemos que la épica fue uno de los primeros géneros literarios al lado de la tragedia y la lírica (poesía del “yo”) y se la escribía en verso. Es decir, magnos eventos eran contados en poesía, lo que se ha repetido en grandes escritores como Dante Alighieri en la Edad Media y, más cerca de nuestro tiempo, en Victor Hugo, William Faulkner, Fédor Dostoievski, Gabriel García Márquez, Manuel Scorza, entre otros. En el trabajo en narrativa de estos autores existe poesía, de modo que la división moderna entre “verso” y “narrativa” no tiene mucha significancia y responde, en general, a un interés editorial y comercial. Veamos, ahora, los recursos de la poesía que hay en Scorza y cómo construye su prosa, tanto en temática como en estilo.

Un primer ejercicio constituye en reparar en los títulos de sus novelas: *Redoble por Rancas*, *Historia de Garabombo*, *el Invisible*, *El jinete insomne*, *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relámpago*. Incluyamos, también, *La danza inmóvil*. El título de la primera novela, la que abre el ciclo de *La guerra silenciosa* y le daría fama mundial a su autor, ya acusa una técnica de la poesía: la aliteración. Esta consiste en la repetición sonora de ciertas consonantes o vocales para crear un efecto en el verso. En este caso tenemos que el sonido de la *r* se repite en las tres palabras que conforman el título de la novela. La *r* del español, como sabemos, acusa un sonido fuerte, lo que coincide muy bien con la temática de violencia y masacre que tiene *Redoble por Rancas*. Lo que es más, el redoble de tambores anuncia una marcha castrense, un conflicto épico que muy bien se apoya en el sonido fuerte de la *r* gracias a la aliteración. Esta técnica la podemos encontrar en libros de poesía como *Polifemo* y *Galatea* de Luis de Góngora (“Infame turba de nocturnas aves”) y en “Sonatina” de Rubén Darío (“Los suspiros se escapan de su boca de fresa”), lo que demuestra que Scorza leía muy bien a los clásicos de nuestro idioma. Del mismo modo, en la segunda novela encontramos el epíteto, aquel recurso de la poesía que le atribuye cualidades al sujeto o sustantivo. En este caso, Garabombo es conocido por su invisibilidad, por lo tanto, es el Invisible. Esta figura de la poesía es tomada, principalmente, de Homero en *Iliada* u *Odisea* y Scorza se apoya en ella a lo largo de sus novelas. Así, Héctor Chacón, el Nictálope, el Niño Remigio, el Hermoso o el Ladrón de Caballos encuentran sus semejantes en Aquiles, el de los Pies Ligeros, Áyax, el Grande o el Tidida Agamenón, etcétera, personajes que habitan historias épicas.

En *El jinete insomne* tenemos el uso de la etopeya, técnica literaria que describe las cualidades o costumbres de un personaje. Así, una característica particular de un jinete sería que monte caballos, que sepa usar la soga, sea espigado, etcétera. En cambio, aquel jinete es insomne, lo que le atribuye una nueva, y muy original, cualidad: el jinete de Scorza tiene de costumbre no dormir y tampoco cansarse, pues puede cabalgar días enteros las punas peladas de la sierra central del Perú. Con *Cantar de Agapito Robles* el título nos remite, directa y evidentemente, a lo épico, a lo heroico que está por suceder. Tal vez el referente más inmediato sea *The Cantos* de Ezra Pound, versos donde desfilan mitología clásica, bajíos, naves y hasta ciertas ideas platónicas que tienen como temática la exploración épica.

En *La tumba del relámpago*, novela que cierra el ciclo de *La guerra silenciosa*, se cumple la prosopopeya, técnica de la poesía que consiste en atribuir una cualidad humana a un objeto inanimado. Es decir, la tumba o el lecho de muerte donde ha de descansar una persona, en la prosa scorzista, también puede serlo para un relámpago. La palabra *relámpago* aparece con cierta frecuencia en la poesía de nuestro autor y especialmente en momentos álgidos. Su figura, en general, denota fuerza, fulgor y hasta destrucción, es una imagen que podemos relacionar con Dios por darse en los cielos y ser inevitable. Pues a esto Scorza le asigna una tumba, con lo que cierra el ciclo o proceso de recuperación de tierras, que hubo en la sierra central peruana en los 60, con una grandiosa figura literaria. Finalmente, en *La danza inmóvil* se aplica otra técnica muy conocida, el oxímoron, el que consiste en juntar dos elementos opuestos en uno solo. En este caso, existe una contradicción al decir que una danza puede ser inmóvil, pues lo primero requiere de movimiento. Es así que el movimiento o viaje es interno, lo que ya nos da una gran idea de lo que habrá de suceder en la novela y se desprende de la fluctuación entre la historia de amor en París y la historia de subversión en la selva del Perú.

Estos primeros elementos poéticos en la narrativa de Scorza no solo sirven para contar acontecimientos de resistencia y de masacre, sino también para describir la epistemología andina o el saber de los Andes, con lo que aquel deja de ser indigenista. Comentar toda la pentalogía excedería las dimensiones de este ensayo, por lo que me limitaré a analizar *Redoble por Rancas*. Primero, tenemos que dejar claro que lo andino para Scorza no es simplemente hacer justicia. En este sentido, constituye un error lo sostenido por algunos lectores de que la obra scorzista puede dividirse entre personajes buenos y personajes malos. Aquel binarismo efectivamente sucede en algunos libros, tales como *Huasipungo* de Jorge Icaza o *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, donde se narra la inicua situación en la que vivía

el indio, ese determinismo social que lo anquilosa en el atraso y en la explotación. Estos escritores, siguiendo lo aprendido de Europa con corrientes del realismo y naturalismo, buscaron denunciar aquella situación, sus páginas intentaron ser un registro de la realidad en los Andes. Tal vez este tipo de indigenismo es más objetivo que aquel que idealizaba o romantizaba al indio. Como representante de este último estilo podemos citar a Clorinda Matto de Turner con *Aves sin nido*. Matto de Turner está un paso adelante de autores como Narciso Aréstegui, Ventura García Calderón o, incluso, Abraham Valdelomar, quienes romantizaban los Andes, de modo que ni siquiera se denunciaba la situación ominosa de los herederos del incanato. Para ellos el indio, producto de su incomprensión sobre la estética andina, era un ente cuasi mitológico que no llegaba a ser un hombre, sino simplemente una criatura exótica. La autora de *Herencia* aún acusa estos rasgos, pues su más conocida novela no está centrada en la problemática social, es decir, en la falta de inclusión del indio al fragmentado Estado peruano ni desarrolla el problema de la tierra. El desenlace de la novela, sintomático, es el amor prohibido de dos hermanos que son hijos de un cura.

Scorza no cae en este dualismo de buenos contra malos. Evidentemente, hay una situación de injusticia en sus novelas, pero estas no se agotan en un solitario hecho de denuncia: aquel es parte de un todo, de la construcción de la estética andina que propone. ¿Cómo logra esto? Valiéndose de tales figuras poéticas, Scorza comienza a destruir la historia oficial del Perú para ser ocupada por la historia andina. Como apunta Adriana Churampi Ramírez en su libro *Heraldos del Pachakuti*: “A lo largo de las cinco novelas de la pentalogía encontramos reiteradas menciones a episodios fundacionales de la historia oficial peruana. La selección de dichos momentos no es gratuita: a lo largo de los años la historia oficial ha sido enfocada reiterativamente desde esos puntos de vista. Son los hitos a partir de los cuales se ha contado *lo histórico nacional*” (p. 56). Es decir, Scorza desmonta aquellos acontecimientos históricos proclamados así por la oficialidad. Para esto muestra, desde lo histórico, la desventajosa situación del indio, su sacrificio en vano por una patria que no lo representa. En otras ocasiones, Scorza subraya el papel importante que desempeñó el hombre de los andes y su cultura. En estos sentidos, el primer capítulo de *Redoble por Rancas* se inicia así: “Por la misma esquina de la plaza de Yanahuanca por donde, andando los tiempos, emergería la Guardia de Asalto para fundar el segundo cementerio de Chinche, un húmedo setiembre, el atardecer exhaló un traje negro” (p. 15). La prosa muestra un estilo histórico al mencionar la plaza, un lugar en particular, la guardia de asalto, el nombre de la comunidad, la fecha conmemorativa y el cierre “traje negro”, como

un símbolo. Una lectura atenta nos muestra lo cargado de la cita con que se inicia la novela, las 35 palabras que la compone están preñadas de referencias históricas. Sintomático es que el capítulo se llame “Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celeberrima moneda”: la intención es narrar un acontecimiento importante, esto es, lo que sucedió cuando al doctor Francisco Montenegro se le cayó un sol: el pueblo entero, sabiendo que aquella moneda le pertenecía, no la tocó e incluso protegió de posibles forasteros hasta que, finalmente, el mismo Montenegro se volvió a topar con ella. En este caso, Scorza historiza la realidad, es decir, crea una historia alterna y paralela a la historia oficial, donde los pueblos como Rancas, las matanzas que sufren y las humillaciones o sucesos increíbles —y cargados de bastante ironía y comicidad— constituyen, por fin, hechos a considerarse. Citemos dos pasajes más para reforzar esta idea: “El invierno, las pesadas lluvias, las primaveras, el desgarrado otoño y de nuevo la estación de las heladas circunvalaron la moneda. Y se dio el caso de que una provincia cuya desaforada profesión era el abigeato, se laqueó de una improvisada honradez” (p. 18). Y más adelante: “A pie o a caballo, la celebridad de la moneda recorrió caseríos desparramados en diez leguas. Temerosos que una imprudencia provocara en los pueblos pestes peores que el mal de ojo, los Teniente-gobernadores advirtieron, de casa en casa, que en la plaza de Armas de Yanahuanca envejecía una moneda intocable” (p. 19). Fijándonos solamente en el estilo o en la prosa poética, podemos advertir la intención de historizar y fijar un acontecimiento épico. Apuntemos, también, que Scorza vuelve a asignarle cualidades humanas o animadas a un objeto inanimado como es una moneda, es decir, vuelve a emplear la prosopopeya.

El contraste de realidades históricas es también otra herramienta que le permite a Scorza actualizar la historia o subrayarla en favor de los Andes. Esto sucede en el capítulo cuarto, “Donde el desocupado lector recorrerá el insignificante pueblo de Rancas”. Antes de llegar al análisis anunciado, advirtamos que, por segunda vez en cuatro capítulos, Scorza interpela al lector mencionándolo directamente en los subtítulos. La intención es, nuevamente, capturar su atención al informarlo sobre estas otras historias que no con consignadas en los libros oficiales. Nos interesa, entonces, el final de este capítulo. Oficialmente, el Perú adquirió su independencia de España el 28 de julio de 1821. No obstante, esto se concretó con las batallas de Junín y Ayacucho, ambas en la sierra y en 1824. Con la derrota de los ejércitos realistas por parte de los patriotas, finalmente, España dio por terminada sus ambiciones de reconquista de la que fuera la más importante de sus antiguas colonias de ultramar. La primera de las batallas mencionadas, la de Junín, ocurrió precisamente en el departamento de Junín, es decir, en los principales escenarios

de la pentalogía de *La guerra silenciosa*. Scorza, en el mencionado capítulo y a lo largo de su pentalogía, rememora aquella batalla libertadora liderada por las tropas de Simón Bolívar. Citemos: “Hace cien años, hace más de cien años, una mañana lodosa la neblina esculpió fatigados escuadrones. Era un ejército en retirada, pero una tropa orgullosa porque, para cruzar una mísera aldea donde solo esperaba una bienvenida de esqueléticos perros, los oficiales mandaron alinear a los jinetes polvorientos” (p. 29). El fragmento son los preparativos a la batalla que sellaría la independencia del Perú, lo que es contrastado con lo siguiente: “Todos los años, en el aniversario de la República del Perú, por las armas fundada en esa pampa, los alumnos del Colegio Daniel A. Carrión, organizan excursiones. Son días esperados por los comerciantes. Bandadas de estudiantes ensucian la ciudad, orinan en la plaza y agotan las existencias de galletas de soda y Kola Ambina. Por la tarde, los profesores les recitan la proclama grabada en letras de bronce sobre la verdosa pared de la municipalidad: la arenga que el Libertador Bolívar pronunció, en esa plaza, poco antes de la batalla de Junín, el 2 de agosto de 1824. Parvadas de jovencuelos pálidos y mal vestidos escuchan la proclama, aburridos, y luego se marchan. Rancas se acurruca en su soledad hasta el próximo año” (p. 30).

Podemos colegir varias ideas del contraste de estas dos citas. Primero, el lugar de tal magno evento, la independencia de un país, ha quedado olvidado por la historia oficial: la “mísera aldea” de entonces es ahora un pequeño pueblo que solo tiene pujanza el 28 de julio. Sintomático es que aquella conmemoración no sea largamente esperada por el presidente de la República, por los congresistas o representantes del Legislativo, ni siquiera por el presidente regional, alcalde o demás autoridades locales, sino que “son días esperados por los comerciantes” para poder vender más gaseosas y galletas. Es todo. Segundo, y por lo mismo, la historia oficial no pone énfasis en que aquella batalla ocurrió en la sierra del país, mucho menos en que el ejército de Bolívar, el libertador, estuvo compuesto por muchos indios. Tercero, se señala que aquellos territorios con sus habitantes, la pampa de Junín, Cerro de Pasco, pese a su importancia simbólica e identitaria, han quedado rezagados sin ser incluidos al Estado. Lo mismo podemos decir de Tinta, en Cusco, lugar de nacimiento de José Gabriel Condorcanqui, más conocido como Túpac Amaru II. Es en Tinta donde comenzó a gestarse una de las más grandes rebeliones preindependentistas de todos los tiempos. Cuando la rebelión fue finalmente reprimida, además de la masacre y desmembramiento de Túpac Amaru II y su familia, el pueblo de Tungasuca fue bombardeado por cañones y bolaños, la casa del rebelde, destruida y reducida a escombros, y sobre el terreno, para que no vuelva a germinar nada, se vertieron sacos de sal. Independizado el país, no fue sino hasta 1970,

es decir, casi 150 años después y casi 200 años tras la sublevación, y con el general Juan Velasco Alvarado en el poder, que finalmente el Estado reconstruyó la casa de Túpac Amaru II. Y es recién en 2016, solo cinco años atrás, que un ministro declaró la casa en Tungasuca como Patrimonio Cultural de la Nación.

Estos hechos son un termómetro a la poca relevancia que se le dan a hitos históricos que deberían ser parte de la identidad del Perú. Entonces, al desestabilizar la historiografía oficial, Scorza también reconstruye. Su intención, en estos fragmentos que hemos traído de *Redoble por Rancas*, es poner en evidencia que lugares como la pampa de Junín y Cerro de Pasco en vez de ser monumentos históricos, tanto arquitectónicos como simbólicos, que configuren nuestra identidad, están olvidados. Como dice Churampi en el mismo libro: “El pueblo, donde sólo rige la voluntad del Juez y su mujer, donde los indígenas han sido reducidos casi a objetos y donde las vagas nociones de independencia y libertad precisamente brillan por su ausencia, es el escenario central” (p. 63). Con “Juez y su mujer” la investigadora se está refiriendo al juez Francisco Montenegro y su esposa doña Pepita, quienes eran los todopoderosos en la región: la justicia, incluso el paso del tiempo (esto último más desarrollado en *El jinete insomne*, donde los relojes se detienen y los ríos se convierten en lagos), estaba supeditados a sus antojos y voluntades.

Tenemos que volver a citar *Redoble por Rancas*, esta vez, en un capítulo más desconcertante. Creo que es aquí donde se deja ver aun con más claridad la intención de escribir una historia alternativa que sea contestataria respecto a la oficial. Tenemos que adelantarnos hasta el capítulo treintaidós, “Presentación de Guillermo el Carnicero o Guillermo el Cumplidor, a gusto de la clientela”. Estamos cerca del final de la novela, por lo tanto, cerca de la matanza de Rancas. El comandante de la Guardia Civil Guillermo Bodaneco es un experto en reprimir movilizaciones sociales. Citemos: “Durante seis años el gobierno fusiló a ciento seis campesinos. Guillermo el Carnicero o Guillermo el Cumplidor participó en casi todos los desalojos” (p. 214). Y más adelante en la misma página, se describe su *modus operandi*: “En el campo, antes que nada, invitaba a los campesinos a retirarse de las tierras invadidas. Los campesinos se obstinaban, tozudamente, en permanecer en sus tierras mascullando palabras incomprensibles, mostrando documentos sebosos y agitando banderitas peruanas. Primer error: el uso del bicolor nacional, prohibido a los civiles sin permiso, exasperaba los sentimientos patrióticos de Guillermo el Carnicero”. Con la expresión final “los sentimientos patrióticos de Guillermo el Carnicero” se puede pensar que Scorza, esta vez, está siendo irónico o practicando un humor negro. Pero en realidad es objetivo: la patria no es inclusiva y marginal y

depreda a quienes quedaron excluidos de aquel ordenamiento. Esto parece confirmarse cuando los húsares de Junín reaparecen en escena como anteriormente en el cuarto capítulo. Veamos: “Así las cosas, una mañana, Guillermo el Cumplidor se detuvo en la bifurcación del camino entre Cerro de Pasco y Rancas. Guillermo el Carnicero descendió del jeep. Instantáneamente se congeló una columna de pesados camiones repletos de guardias de asalto. En ese lugar, algo así como cincuenta mil días antes, otro jefe detuvo a su tropa: el general Bolívar, la víspera de la batalla de Junín, librada en esa pampa. Minutos más, minutos menos, casi a la misma hora, Bolívar contempló los verdosos techos de Rancas” (p. 215).

¿Por qué Scorza intercala la presencia de la Guardia de Asalto con las huestes libertadoras de Simón Bolívar? ¿Por qué los trenza como si ambos ejércitos fueran uno solo, como si las tropas del Estado fueran una continuación de la de los patriotas? Scorza sugiere que la fundación de la República del Perú, es decir, el día que se expulsó definitivamente a los españoles, ya estuvo marcada por una falta de inclusión. ¿Y es que se puede hablar de patria o de nación cuando, en realidad, esta solo representa a unos pocos y explota a unos muchos? ¿Los Andes fueron independientes, libres y soberanos, como dijera José de San Martín el 28 de julio y como parafrasea el himno nacional? ¿Bajo el Estado peruano están mejor y reivindicados que bajo la colonia española? La respuesta evidentemente es no y Scorza, con la maestría de un gran escritor, se encarga de abofetear al lector a la cara. Y es contestatario y hasta provocador cuando pone en tela de juicio la figura de Bolívar, siempre tan exaltada de heroísmo por la historia oficial. Citemos: “—¿Qué sucede? ¿Por qué no se despliega nuestra caballería? —palideció Bolívar. / Quien no palideció fue Guillermo el Cumplidor. Miró con fastidio la llanura por donde avanzaba la tortuguenta Guardia Republicana. Era una vaina. Pero lo tomó filosóficamente, se reclinó en el jeep, extrajo un cigarro, lo encendió y exhaló el humo” (p. 216). Mientras Bolívar empalidece y se colma de tribulaciones, el comandante Bodaneco solo tiene certezas y enciende su cigarrillo con entera confianza. Esta desautorización incluso a los hacedores de la nación oficial, también se confirma con el hecho de que Scorza describe a los personajes andinos como verdaderos héroes y profetas y que aparezcan en los títulos de sus novelas: *Garabombo, el Invisible, El jinete insomne, Cantar de Agapito Robles y La tumba del relámpago*, libro que estuvo a punto de ser titulado como el nombre de su protagonista, Genaro Ledesma. Sintomático es que Scorza, al inicio de *Redoble por Rancas* en “Noticia”, afirme que algunos nombres fueron cambiados para “proteger a los justos de la justicia” (p. 12). Evidentemente, cuando el autor de *El vals de los reptiles* emplea la palabra *justicia*, su intención también es de poetizar una nueva historia donde

se reconozca el papel protagónico de los Andes, páginas que realmente cuenten lo que sucedió, sucede y sucederá con los herederos directos del Imperio de los incas. Es parte de la historia oficial, entonces, que la justicia no falle a favor de los comuneros y campesinos pese a tener la razón en sus reclamos. Finalmente, solo con reparar en el estilo de su prosa poética se puede apreciar el trato heroico hacia un personaje como Héctor Chacón, el Nictálope, protagonista de *Redoble por Rancas*, en contraste con la manera sombría y dubitativa, incluso fantasmal, con que describe a Simón Bolívar. Repasemos cómo describe Scorza a Héctor Chacón: “Fue la primera vez —tenía nueve años— que la mano de Héctor Chacón, el Nictálope, sintió sed de la garganta del doctor Montenegro” (p. 62). Y más adelante en la misma página: “Héctor Chacón, el Nictálope, comenzó a reírse: su carcajada construyó una especie de grito, una contraseña de animales conjurados, un secreto aprendido de búhos, espuma atropellada por los estampidos de una risotada seca como los disparos de los guardias civiles y que cayó flagelada por los espasmos de una pavorosa alegría”. Ningún héroe de la historia oficial, muchos menos ninguna autoridad con excepción del alcalde Genaro Ledesma en Rancas, merece tamaña descripción como los protagonistas de los Andes.

Recapitulando, una de las herramientas de Scorza es historizar, contar la verdadera historia —la no oficial— desde otra orilla: la orilla andina. Para esto es necesario criticar símbolos y héroes patrios y contrastar tiempos históricos. A este fin responden los paratextos con que se inicia la novela, el subcapítulo “Noticia” y el epígrafe donde se cuentan las suculentas ganancias de la Cerro de Pasco Corporation, información extraída del diario *Expreso* del mundo real, el 4 de noviembre de 1966. El tratamiento de la naturaleza, ahora, es una segunda herramienta que quisiera desarrollar en las siguientes líneas. En la cosmovisión andina el hombre no está por encima de la tierra, de los animales, de las plantas y de los recursos naturales. En este sentido, y en el ámbito de la literatura, las grandes lecciones son José María Arguedas, Gamaliel Churata y César Calvo. En las páginas de *Los ríos profundos* y *Yawar fiesta* y de cuentos como “Warmá kuyay”, “La muerte de los Arango”, “La agonía de Rasu Ñiti” y “El sueño del pongo”, el lector puede acercarse a ese otro entender del mundo. Solamente en la escena inicial de la primera obra mencionada, la racionalidad es puesta en jaque cuando ante el niño Ernesto las piedras incaicas de un mural en Cusco adquieren movimiento, como lo harían las aguas de un río en su cauce. De igual forma, la presencia de los animales es determinante en “Warmá kuyay” y “La muerte de los Arango”. En el primero, el niño Ernesto se siente hermano de las ovejas y terneros y en el segundo el sacrificio de un caballo es entendido como un diálogo con el devenir, pues una plaga

estaba arrasando al pueblo. “La agonía de Rasu Ñiti” es también otra formidable pieza donde se deja ver la cosmovisión andina desde la muerte de un danzante de tijeras, quien en un último suspiro lega su conocimiento andino a su discípulo. De la lectura de *El pez de oro* y de *Resurrección de los muertos* podemos colegir que Churata está buscando la hibridez que habrá de constituir, finalmente, nuestra identidad. En ese sentido el conocimiento de los Andes ha de ser entendido e incorporado a nuestra praxis y cosmovisión. De ahí que reivindique la escritura diferente del español de Guamán Poma de Ayala y que, en el segundo libro mencionado, nos presente el neologismo *egótico* al referirse a los núcleos identitarios que componen el mundo o los átomos que están en todas las cosas. En otras palabras, la materialidad que configura a los ríos, a las plantas, a los animales se encuentra presente también en el ser humano. Por ende, valemos lo mismo o estamos al mismo nivel dado que presentamos las mismas identidades egóticas. De ahí que el hombre andino viva en armonía con la naturaleza, pues acepta aquella materialidad. Condensándolo en la nomenclatura hombre-no-letra, Churata demuestra que lo que está fuera del lenguaje y de los libros no es inferior. Es más, el ser humano aprendió a hablar por accidente. Este es el sentido que también porta un libro como *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo, solo que, esta vez, desde la Amazonía. La figura del chamán que es Ino Moxo —entre otras cosas, gracias al consumo de plantas ancestrales como la ayahuasca y el tohé— puede alcanzar otras realidades que escapan a una ordinaria percepción o, mejor dicho, a una mera percepción bizantina. El conocimiento está en el aire, dice Ino Moxo, para el que sabe leerlo, el paso del tiempo es circular y ya no lineal, el mundo es también habitado por entes como el chullachaki, la yacumama.

Entonces, este giro epistemológico o este otro pensar de los Andes está también presente en Scorza. Roland Forgues en su libro *La estrategia mítica de Manuel Scorza* sostiene lo siguiente, al referirse al famoso pasaje en que Héctor Chacón, el Nictálope, sueña que sale de la cárcel de Huánuco escoltado por animales que han de testimoniar en contra del juez Montenegro: “Esta participación activa del género animal demuestra meridianamente que la trágica y dolorosa prueba de la colonización no ha logrado vencer completamente en el indígena peruano sus vínculos con la naturaleza ya que éstos siguen manifestándose en su subconsciente. Esta situación anterior a la Conquista remite indudablemente a una edad de oro lejana y perdida pero cuyo recuerdo se mantiene vivo en la conciencia colectiva del pueblo” (p. 56). La relación que el hombre andino mantiene con la naturaleza puede verse, también, en el capítulo segundo, “De la universal huida de los animales de la pampa de Junín”, lo que confirma el sentido de la cita a Forgues.

Todos los animales, desde aves, ratas, murciélagos y peces huyen de la pampa, de su natural hábitat. Esto se debe, claro está, a la presencia del Cerco, aquel alambrado dispuesto por la minera Cerro de Pasco Corporation que desestabilizó a la provincia y encerró los pastizales donde se alimentaban los rebaños de la comunidad. La prueba de que esta huida de los otros animales, los no domesticados, los silvestres —aunque también caballos y perros desconocieron a sus amos—, afecta a los ranqueños es su miedo y desesperanza en la que caen. Citemos: “Con la cara arañada, de rodillas, con los brazos abiertos, don Teodoro Santiago clamaba: «¡Castigo de Dios, ¡castigo de Dios!» En el centro de un paludismo de dientes, lastimaba el cielo: «castigo de Dios, castigo de Dios!» Hombres y mujeres se abrazaban; prendidos a las faldas de sus madres, sollozaban los niños. Y como si solo esperaran la emigración de las aves nocturnas, ondularon manchas de patos salvajes, muchedumbre de pájaros desconocidos. La humanidad se arrodillaba, suplicaba, gemía. ¿A quién? Dios volvía su espalda desdeñosa” (p. 21). Entonces, como Arguedas, Churata o Calvo, el desequilibrio de la naturaleza, la afectación de la flora que repercute en la fauna por culpa del Cerco, también enajena al habitante andino que nos propone Scorza. Lo más probable es que alguien de la ciudad, de la capital Lima, por ejemplo, no entienda ese comportamiento de los animales y lo tome simplemente como una anécdota. Pero esta diáspora de la fauna, al inicio de *Redoble por Rancas*, es también un mal presagio y nos va anunciando el aciago final: la masacre de la guardia de asalto contra los comuneros campesinos. A la vez, es interesante repensar la exclamación más desesperada de la cita, “¡Castigo de Dios, ¡castigo de Dios!”. Esto confirma la cita del peruano francés, en cuanto la cosmovisión andina antes de la conquista es supérstite en estos personajes: la conducta de los animales, es decir, de la naturaleza, es identificada como una manifestación divina. Tal vez sin proponérselo, Scorza hace un guiño a la hibridez que Churata se propuso construir: la naturaleza, la flora, ese huir de su hábitat, es identificado como un designio de dios, pues ese dios en mayúsculas en la cita, no es otro que el cristiano traído por los españoles. De otro modo, ¿por qué no interpretaron como designio de dios la llegada del cerco u otro suceso importante? Finalmente, Forgues nos señala que el equilibrio de la naturaleza será recobrado cuando “hayan desaparecido las relaciones de dominación, homólogas de las relaciones de producción, que el conquistador y el colonizador introdujeron y fortalecieron entre el hombre y el cosmos a imagen y semejanza de las relaciones de dominación que impusieron y sistematizaron entre ellos y las poblaciones aborígenes” (p. 58). Es decir, la naturaleza volverá a su cauce una vez que se reivindique la cultura andina. Para esto es necesario superar el colonialismo, la explotación y la falta de inclusión del Estado.

Finalmente, la comunicación, el diálogo entre hombre de los Andes y la naturaleza, queda aún más claro en el capítulo 11, “Sobre los amigos y amigotes que Héctor Chacón, el Negado, encontró a su salida de la cárcel de Huánuco”. El Nictálope vuelve a Rancas y a su llegada es recibido por Agapito Robles, nuevo personero de la comunidad, y por el Ladrón de Caballos, otro personaje de suma importancia en la pentalogía. “Por los animales” es la respuesta que obtiene Chacón cuando le pregunta al Ladrón de Caballos cómo supo que ese día y esa hora retornaba a Rancas. A continuación, el narrador nos da más luces sobre este comunero: “Los animales le adelantaban noticias. Su padre, un jorobado hecho a los tratos con gentes complicadas con la Otra Orilla, lo abandonó a los cinco años dejándole por única herencia el lenguaje de los animales. A los siete años conversaba con los potrillos; a los ocho, ningún animal se le resistía; y hubo su madre de tallarlo a latigazos para evitar que pasara su infancia conversando con los únicos maestros que le enseñaron cosas serias. Cada tres meses la necesidad, que es más fea que pegarle al padre, lo obligaba a remontar las cordilleras. No robaba: convencía a los caballos” (p. 68). Solo el arte de un gran escritor puede lograr que lo citado no suene impostado o falso, sino todo lo contrario: natural. Es imposible no pensar, nuevamente y por otro lado, en Churata y en su personaje el Profesor Analfabeto cuando leemos “los únicos maestros que le enseñaron cosas serias”. Aquel personaje de *Resurrección de los muertos* es supuestamente analfabeto, pues su conocimiento viene desde lo no-letra, es decir, es heredero directo de la cultura andina, oral. Tiene otra forma de pensar que colisiona con los fundadores de la sociedad occidental, como son Platón y Aristóteles. Del mismo modo, Scorza nos presenta aquel conocimiento andino con su personaje Ladrón de Caballos, quien ha aprendido más de la naturaleza, en este caso, de los caballos, que del pensamiento europeo. Su estatus de bandido, que lo deposita fuera del orden impuesto, nos confirma aquello: alguien que ejerce una cosmología diferente ha de vivir de forma diferente, por lo que no encaja en las reglas que obligan a respetar la propiedad privada, por ejemplo. De ahí que “no robaba: convencía a los caballos”. El Ladrón de Caballos vive convencido de que los campos y los animales son de todos, por ende, no entiende de cercos, de muros ni de un solo dueño en el caso de la posesión de animales. Su pensar es comunitario.

En síntesis, la rescritura de la historia, la no oficial que, no obstante, es la verdadera, y la comunicación con la naturaleza son dos herramientas que se insertan en la poética de Scorza y crean un conocimiento cognoscitivo. Y este conocimiento es deudor directo de la estética de los Andes. Pero este estilo es solo posible con el uso de la poesía o elementos poéticos que nuestro autor en

su trabajo narrativo. Podríamos seguir analizando otras herramientas que, de igual forma, se desprenden de la cosmovisión andina. Por ejemplo, es interesante lo que sostiene Dunia Gras sobre el mito en la obra scorzista, lo que se relaciona especialmente con el concepto de historia que hemos desarrollado en este ensayo: “Sostenía Scorza que esa contrahistoria solo podía encarnarse en el mito, como respuesta a la locura, al desequilibrio colectivo tras la destrucción del tiempo histórico. El mito inventa, pues, otra historia paralela para negar la realidad, para huir de ella, actuando como única posibilidad de existir para los pueblos conquistados” (p. 165). De ahí la importancia que en un libro como *La tumba del relámpago* el mito se intercale, a modo de vasos comunicantes, con la gesta revolucionaria que su protagonista Genaro Ledesma intenta hacer en los andes, para liberar, de una vez por todas, la cultura andina de la opresión que ya llevaba más de 400 años.

### Referencias bibliográficas

- Churampi, A. (2014). *Heraldos del Pachakuti: la pentalogía de Manuel Scorza*. Almenara.
- Gras Miravet, D. (2003). *Manuel Scorza, la construcción de un mundo posible*. Edicions de la Universitat de Lleida y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Forgues, R. (1991). *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- Scorza, M. (1970). *Redoble por Rancas*. Editorial Planeta.

## **Ficción novelesca y ficción cinematográfica en *Garabombo, el invisible* (1972) de Manuel Scorza**

*Novel fiction and cinematographic fiction in Garabombo, el invisible (1972) by Manuel Scorza*

**Jean-Marie Lassus**

Universidad de Nantes, Nantes, Francia

jean-marie.lassus@univ-nantes.fr

ORCID: 0000-0001-5061-3583

### **Resumen**

El artículo propone abordar la segunda novela del ciclo de *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza formulando la hipótesis de una ficción novelesca basada en hechos reales, pero pensada también como una ficción cinematográfica. La relación entre ficción novelesca y ficción cinematográfica es notable en la escritura de *Garabombo, el invisible* y abre nuevas perspectivas narrativas para las otras novelas de un ciclo épico que se da como objetivo la futura memorización de los héroes en la memoria colectiva.

**Palabras claves:** novela, cine, memoria, mito, héroe

### **Abstract**

The article proposes to approach the second novel of *The silent war* cycle by Manuel Scorza, formulating the hypothesis of a fictional fiction based on real events, but also thought as a cinematographic fiction. The relationship between fictional fiction and cinematographic fiction is notable in the writing of *Garabombo, el invisible* and opens up new narrative perspectives for the other novels of an epic cycle whose objective is the future memorization of the heroes in the collective memory.

**Keywords:** novel, movies, memory, myth, hero

**Fecha de envío:** 27/2/2023

**Fecha de aceptación:** 24/5/2023

## Introducción

El título de la segunda novela del ciclo de *La guerra silenciosa* (1970-1979) de Manuel Scorza propone una metáfora de carácter fantástico y crea un mito: el de la “invisibilidad” de uno de los héroes más destacados de las rebeliones campesinas de los Andes centrales de principios de la década de 1960. Este mito revela el desprecio de la oligarquía imperialista y de sus cómplices por unos indios “inexistentes” para ella, pero le permite también al protagonista trascender el consecutivo sentimiento de humillación al utilizar el mito de su invisibilidad para cumplir hazañas sin ser visto ni inquietado por las autoridades. La importancia dada a los juegos visuales anunciados por el título de una novela que cultiva la relación entre mito, memoria, imaginación e historia viene reforzada por unos procedimientos que recuerdan la escritura cinematográfica. Queremos destacar que este artículo se propone analizar la relación de *Garabombo, el invisible* con la escritura cinematográfica y su función partiendo del texto de la novela: su propósito no es el análisis de un “guion” cuya existencia en otros momentos la prensa peruana había anunciado, pero que hasta ahora, según nuestras informaciones, no se ha dado a conocer públicamente (Escribano, 2019)<sup>1</sup>. La doble concepción de *Garabombo, el invisible*, a la vez como novela y guion cinematográfico, la inscribe en la modernidad de la nueva narrativa latinoamericana por la relación que establece entre escritura narrativa y cinematográfica. Emitimos, por consiguiente, la hipótesis que el proyecto de escritura de *Garabombo, el invisible* anticipa su propia adaptación filmica, al ofrecer un texto que tiene como objetivo la memorización de las hazañas de sus protagonistas.

## I. Influencia del cine en la nueva novela latinoamericana de los años sesenta

Al caracterizar el cine latinoamericano y sus relaciones con la literatura, Manuel Scorza valoraba la proximidad de las dos artes declarando en su prólogo a la

obra *Les cinémas de l'Amérique latine* que ni la imaginación ni la capacidad de sueño o de invención de los cineastas de América Latina eran menores que los de los poetas o de los novelistas (Scorza, 1981, p. 8). Esta observación se había comprobado con los autores de la nueva novela latinoamericana que en los años sesenta contribuyeron a la renovación de la ficción narrativa valiéndose de las técnicas cinematográficas, lo que reafirmó el poder de invención de ambas artes y su afinidad. La crítica ha destacado en particular el impacto que tuvo el cine en el ámbito de las letras mexicanas, y Carlos Fuentes reconoció la influencia de la película de Orson Welles *Citizen Kane* (1941) en su novela *La muerte de Artemio Cruz* (1962), influencia que se puede comprobar no solo al nivel temático, sino también narratológico con la aplicación de determinadas técnicas cinematográficas a la novela<sup>2</sup>. Antes de él, José Revueltas había destacado toda la importancia del lenguaje cinematográfico para la nueva narrativa:

Es evidente que la novela de nuestro tiempo está poderosamente influida por la cinematografía, por la técnica narrativa descubierta por el cinematógrafo. Ya ningún novelista se atrevía a poner en uso, por ejemplo, los procedimientos transitivos empleados por Balzac cuando nos traslada de un capítulo a otro con palabras [...] Una descripción carece ahora de la vieja autonomía de que gozaba en otros tiempos, cuando las primeras líneas de una novela trataban ante todo de colocarnos en la época, las costumbres, la estación del año, en que iba a desenvolverse la trama (Mosqueda Pulgarín, 2008, p. 12).

La Revolución mexicana dio lugar a una importante producción literaria e inspiró también al cine, suscitando a veces la colaboración de un escritor y de un cineasta, como fue el caso de la película *Viva Zapata!* (1952), dirigida por Elia Kazan con un guion de John Steinbeck, o de *Vámonos con Pancho Villa* (1935), dirigida por Fernando Fuentes y basada en la novela de Rafael Muñoz con el mismo título. Es conocido por otra parte el interés de Juan Rulfo por el cine o el de los directores por su obra con las adaptaciones de los cuentos de *El llano en llamas* (1953) o de su novela *Pedro Páramo* (1955) realizadas para la pantalla (Yanes Gómez, 1996). Tanto el cine como la literatura contribuyeron así a la mitificación —o desmitificación— de la Revolución mexicana, ayudando a una memorización colectiva y a la difusión de los imaginarios sobre este período histórico.

Este proceso llevó a Manuel Scorza a preguntarse sobre la capacidad de la literatura para mitificar a los héroes de las guerras revolucionarias y en particular a los

protagonistas de *La guerra silenciosa*: al principio del capítulo 12 de *La tumba del relámpago*, titulado “La rabia comienza a sofocar a Genaro Ledesma”, el narrador establece un paralelo con las revoluciones de América Latina:

¿Y si en los Andes la vanguardia revolucionaria no es la inexistente clase obrera sino la esquilmada clase campesina? El aletazo de un pensamiento sombrío lo rozó: las revoluciones campesinas fracasaron siempre. Por eso nos fascinan. Los Emiliano Zapata, los Garabombo, los Raymundo Herrera, los Agapito Robles mueren puros. Los campesinos no llegan al poder: no tienen oportunidad de corromperse. La injusticia de la historia los preserva. No les da ocasión de transformarse de oprimidos en opresores (Scorza, 1979, p. 62).

Al equiparar a los actores de las guerras campesinas del ciclo narrativo de *La guerra silenciosa* con los de la Revolución mexicana, Scorza manifiesta su intención de mitificarlos en la memoria colectiva a través de la novela. Pero este propósito da cuenta también de un fracaso: Garabombo, Raymundo Herrera o Agapito Robles no ocupan el mismo lugar en la memoria colectiva que Emiliano Zapata y Pancho Villa, los cuales no tardaron en ser universalmente mitificados por el cine quizás más que por la novela, perennizando así su memoria. Muchas razones pueden explicar este fenómeno, justificando el interés de adaptar las novelas de *La guerra silenciosa* para el cine, como lo muestra en particular *Garabombo, el invisible* (1972), que se vale de unos procedimientos narrativos que se prestan también para una adaptación fílmica.

## II. Nacimiento del héroe ante los ojos de la colectividad

Esta contigüidad entre literatura y cine está presente desde las primeras líneas de la primera novela del ciclo, *Redoble por Rancas*, donde el narrador adopta un enfoque particular, al crear un efecto de primer plano y de ralenti sobre los dos objetos de la fascinación de un pueblo paralizado por el terror: el doctor Montenegro y la moneda que éste pierde en la plaza de Yanahuanca y nadie se atreve a recoger:

Hacia las siete de ese friolento crepúsculo, el traje negro se detuvo, consultó el Longines y enfiló hacia un caserón de tres pisos. *Mientras el pie izquierdo se demoraba en el aire y el derecho oprímía el segundo de los tres escalones que unen la plaza al sardinel, una moneda de bronce se deslizó del bolsillo izquierdo del pantalón, rodó tintineando y se detuvo en la primera grada.* Don Herón de los Ríos,

el Alcalde, que hacía rato esperaba lanzar respetuosamente un sombrero, gritó: “¡Don Paco, se le ha caído un sol!”.

El traje negro no se volvió.

El Alcalde de Yanahuanca, los comerciantes y la chiquillería se aproximaron. *Encendida por los finales oros del crepúsculo, la moneda ardía*. El Alcalde, oscurecido por una severidad que no pertenecía al anochecer, *clavó los ojos en la moneda* y levantó el índice: “¡Que nadie la toque!” (Scorza, 2019, p. 154; las cursivas son nuestras).

En el primer capítulo de *Garabombo, el invisible*, asistimos en el mismo lugar —la plaza de Yanahuanca— y, a través de los ojos de la colectividad, a una escena diametralmente opuesta: “Entonces todos comprobaron que Garabombo era verdaderamente invisible. Antiguo, majestuoso, interminable, Garabombo avanzó hacia la Guardia de Asalto que bloqueaba la Plaza de Armas de Yanahuanca” (Scorza, 1984a, p. 9). Esta “visión” colectiva hace eco al primer capítulo de *Redoble por Rancas*, pero, de una novela a otra, un protagonista ha sustituido a otro dentro de un mismo espacio: el héroe épico dotado del poder mágico de la invisibilidad ha reemplazado al tirano local, el juez Montenegro. La teatralización de la dominación sugerida por el primer capítulo de *Redoble por Rancas*, en que a lo largo de un año entero sucesivos personajes entran en escena en la plaza del pueblo sin atreverse a recoger la moneda extraviada por el juez, ha sido sustituida en la primera página de *Garabombo, el invisible* por otra escena: la del héroe dispuesto a robar los planes de combate de la Guardia de Asalto encargada de la represión de los comuneros para que en adelante todos puedan defenderse.

Esta página de *Garabombo, el invisible* crea también un suspense cinematográfico, en particular con la reiteración de la duda que aumenta la tensión narrativa: “¿Lo veían o no lo veían? [...] ¿Lo miraban o no lo miraban?” (Scorza, 1984a, p. 9). Seguimos las etapas de la acción a través de una cámara colectiva que nos brinda la primera descripción física de un Garabombo que fascina a todos:

Se congelaron *mientras reptaba el tiempo* que Garabombo empleó para emerger, de nuevo, en la puerta. Por fin salió del Puesto. En la orilla de la plaza se detuvo, miró a los chinchinos y soberbiamente se sopesó los testículos. Era valentísimo pero jactancioso. *El muriente sol pulió su rostro huesudo, los gruesos labios, el bigote pobre, su pelo de escobillón* [...] Con pavor, con admiración, con escalofrío, lo miraron avanzar. Hasta el personero Corasma se unió al credo fervoroso... (Scorza, 1984a, pp. 10-11; el subrayado es nuestro).

Como en el primer capítulo de *Redoble por Rancas*, el terror colectivo desaparece al final y se relaja la tensión dramática, pero esta vez no porque la situación haya vuelto a la “normalidad” de una tiranía momentáneamente alterada, sino por la certeza de haberla vencido gracias a un héroe que está naciendo ante los ojos del lector, y cuya existencia es públicamente reconocida por la colectividad a la que pertenece.

En su análisis de las particularidades del héroe mítico y el cinematográfico, Carlos Mario Berrío Meneses observa que los héroes pueden tener un nacimiento ilustre, pero que lo que les define son sus acciones y comportamientos: en el acto heroico se manifiesta el valor a través del sacrificio propio (Berrío Meneses, 2016, p. 61). Citando a Patricia Cardona, hace hincapié sobre la hazaña como parte constitutiva del héroe: “Obrar hace al héroe; aunque éste no alcance sus prodigiosas hazañas porque sea héroe, sino que es héroe porque consigue las hazañas que posteriormente cantan los hombres” (Cardona, 2006, p. 54). Es la razón por la que Garabombo es “doblemente visible” por sus compañeros mientras que sigue irremediabilmente invisible para las autoridades, semejante a este extranjero al que, según Lévi-Strauss, se priva “del último grado de realidad, convirtiéndolo en un ‘fantasma’ o en una ‘aparición’” (Lévi-Strauss, 1979, pp. 308-309).

### III. Crónica de una muerte anunciada

Es de notar, por otra parte, que el primer capítulo de *Garabombo, el invisible* constituye una prolepsis temporal o anticipación cronológica que viene a romper el paralelismo entre el orden de la narración y el de los acontecimientos que constituyen la historia: en efecto, al principio de la novela, el lector ignora el origen de la invisibilidad del héroe, que solo conocerá en el capítulo 4, “De la convención de caballos que se congregó en la punta Conoc”, donde Garabombo les explica a sus amigos El Abigeo y el Ladrón de Caballos el origen de lo que tomaba por una “enfermedad”: el sentimiento de angustia de no haber sido atendido por las autoridades ante las cuales fue a presentar una queja. Pero Doña Victoria de Racre, “la maga” de la comunidad, resolverá su angustia convirtiendo su sentimiento de inferioridad en el mito de su invisibilidad:

—¿Qué es eso que me cuentan que usted es invisible?

—¡Es cierto! Cruzando el puente de Chirhuac me volví transparente [...] bajando a Yanahuanca a presentar una queja me enfermé [...] Siete días pasé sentado en la puerta del despacho. Las autoridades iban y venían, pero no me miraban [...] Comencé

a maliciar. Al fin de la semana mi cuñado Melecio me aconsejó consultar a Doña Victoria de Racre.

El Abigeo y el Ladrón de caballos dejaron de masticar.

—¿Y qué dijo doña Victoria?

Era una mujer tan temida que ningún comunero osaba nombrarla sin ostentoso respeto.

—¡Que me había vuelto invisible! ¡Alguien me había hecho daño!  
(Scorza, 1984a, pp. 23-24).

La invisibilidad es un mito que le permitirá a la vez dominar la humillación y sentirse más fuerte en sus futuras hazañas. Es lo que muestra la acción descrita en el primer capítulo, donde el héroe se revela ante nuestros ojos y los de su comunidad, sin necesitar una presentación previa del personaje y su historia, sino directamente, usando de juegos visuales como lo haría una película. Los procedimientos cinematográficos contribuyen a recalcar las características del héroe de la épica clásica señalados por Josep Prósper Ribes en su estudio sobre el héroe clásico en el relato cinematográfico:

El destino del héroe le conduce a tener que afrontar una serie de situaciones que no son provocadas por él. Pero a partir de aquí, el héroe originará toda una serie de acontecimientos consecuencia de sus convicciones y, por lo tanto, de su voluntad y de su Hybris. El héroe clásico parece que no causa el acontecimiento catalizador, sino que le es impuesto. Otra característica del héroe clásico es la angustia, *es decir, que está psíquicamente enfermo* [...] En cualquiera de los héroes citados hasta el momento se manifiesta perfectamente la angustia, que es una de las causas de la impresionante personalidad del héroe, atormentada y dinámica, en constante lucha (Ribes, 2005, p. 7; el subrayado es nuestro).

Pero el destino trágico común a todos los héroes de *La guerra silenciosa* no tardará en imponerse de nuevo, como lo muestra el paralelismo irónico que instauro la novela entre “la muerte anunciada” del héroe y la esperanza de una victoria: el lector sabe en efecto desde el principio que Garabombo está condenado a morir a manos de un sicario pagado por las autoridades. Una misma unidad tipográfica reúne los fragmentos en que interviene el sicario, designado como “el Ojo”: sus conciliábulos están transcritos en letra cursiva y van emergiendo visualmente a

lo largo de la novela, constituyendo una narración dentro de la narración. Estos fragmentos que confirman la eliminación ya decidida del héroe aparecen por primera vez en el capítulo V: “Del miedo que a Garabombo le acometió de sufrir una recaída de su espantable enfermedad”, en el momento preciso en que está discutiendo con el viejo Lovatón sobre cómo piensa recuperar las tierras usurpadas de la comunidad. “El Ojo” encargado de matar a *Garabombo* es semejante entonces al “ojo de una cámara” que se superpone a una narración sobre las posibilidades de reiniciar la lucha, interrumpiéndolas regularmente con la permanente amenaza de la muerte del héroe.

Esta “crónica de una muerte anunciada” se presenta como una forma de prolepsis narrativa y cinematográfica que se acompaña también de un juego entre tiempo y espacio. El capítulo 10, titulado “Ofertas que a su retorno a Chinche gentilmente le hicieron a Garabombo, el visible”, muestra así cómo, conforme el Ojo lo ve avanzar en la mira de su fusil máuser, el héroe va “envejeciendo vertiginosamente”:

*En la mira del fusil máuser el jinete envejecía vertiginosamente. Agazapado entre las rocas, el Ojo consideró la bajada. Paso a paso el jinete descendía, Se perdió detrás de las rocas: tenía treinta y cinco años. Salió del roquedal: cumplió cuarenta y cinco. En la orilla del puente se detuvo: cumplió cincuenta y cinco. Era una pasarela estrecha. El Chaupihuaranga rugía amargo, chocolate: cumplió sesenta y cinco. Se rascó el pómulo: cumplió setenta y cinco. Cuidando que el caballo no se espantara, avanzó: cumplió ochenta y cinco. En la línea de mira el Ojo casi se compadeció. Garabombo miró la pasarela arruinada por la incuria de los tenientegobernadores: faltaba uno de cada dos tablones. Se estremeció: hacía cuarenta y cinco años que señalando con dedo lívido el puente de Chirhuac le había dicho a su cuñado: Melecio, cruzando ese puente me volví invisible. Cumplió ciento cinco años (Scorza, 1984a, p. 51).*

La mira del fusil actúa como una cámara que guía nuestra mirada, alternando un primer plano sobre detalles muy precisos de la realidad circundante (los tablones que faltan) o sobre el rostro del personaje (sus pómulos), con un tiempo que va acelerándose y que a partir de allí irá cobrando dimensiones desmesuradas: va creciendo vertiginosamente la edad de Garabombo, como si se tratara de inscribir desde ahora el episodio de su muerte en la futura memoria colectiva (*Cumplió ciento cinco años.*)

#### IV. Una alteración simbólica del tiempo

El “zoom” que nos acerca al héroe se acompaña así de un movimiento que lo proyecta vertiginosamente en el tiempo: una aceleración de su imagen que se parece a un *travelling óptico*, creando un efecto dramático, y que acentúa la tensión experimentada por el lector, adentrándole todavía más en la historia. Citando a Gustavo Mercado, Altarama-Rojas y Fiorella Vílchez Chiroque observan que el *travelling* sirve para adentrar al espectador en la historia,

ya que la cámara al moverse físicamente, manteniendo constante la longitud focal, hace que el espectador tenga la sensación de que es él el que se mueve hacia adelante o hacia atrás con respecto al encuadre. Asimismo, dice que preferir el uso de los *travellings* a realizar un corte hace que se resalte la importancia del momento en la historia, por lo que este recurso se debe emplear con moderación y reservar para momentos en que el espectador deba conectar intensamente con una situación o un personaje (Altarama-Rojas y Vílchez Chiroque, 2018, p. 327).

El procedimiento se continúa y concluye varias páginas después, en el capítulo 35, que cuenta la matanza de los comuneros, cuando la bala alcanza al héroe, y la narración opta por la cámara lenta:

*El Ojo apretó el gatillo y algo así como ochocientos viernes después del mediodía en que volvió de su servicio militar, lo alcanzó la bala. Estupefacto, con la estupefacción final, Garabombo abrió la boca, pero no gritó: los vertiginosos cerros, el río abalanzándose, el traje floreado fueron lo último que miró. Se chorreó del caballo [...] Mientras se desfondaba alcanzó a ver los tablones podridos que gritaban la incuria de los tenientes-gobernadores, la hora en que conoció a su mujer, los ojos asustados del difunto Eusebio Cuéllar, los murciélagos de Jupaycanán, los movilizables bajo el sol (Scorza, 1984a, pp. 238-239).*

El ralenti cinematográficamente pormenoriza los últimos instantes del héroe, que ve desfilarse de manera caótica los momentos más importantes de su vida, mientras va cayendo de su caballo. Se acentúa el dramatismo de la escena gracias a la rápida multiplicación de varios *flashbacks* de carácter visual, reunidos en una misma e interminable frase. Por otra parte, la desaparición del sonido cuando el narrador escribe que “*Garabombo abrió la boca, pero no gritó*”, es otro procedimiento que se prestaría a una adaptación cinematográfica.

Se observará que la fórmula utilizada para expresar la aceleración del tiempo, “Algo así + descuento del tiempo por días” se encontraba ya en el capítulo 32 de *Redoble por Rancas*, cuando el narrador recordaba que el mismo espacio donde se produjo la matanza de Rancas era el que había servido de marco a la epopeya liberadora de Bolívar durante las guerras de Independencia:

En ese lugar, *algo así como cincuenta mil días antes*, otro jefe detuvo a su tropa: el general Bolívar, la víspera de la batalla de Junín, librada en esa pampa. Minutos más, minutos menos, casi a la misma hora, Bolívar contempló los verdosos techos de Rancas (Scorza, 2019, p. 354; el subrayado es nuestro).

Podemos encontrar este procedimiento en las secuencias fílmicas que se interrumpen bruscamente para remontar el tiempo a gran velocidad, borrando las imágenes intermedias para proyectarnos en un tiempo pasado.

El eco de esta frase muestra la rigurosa construcción de un ciclo narrativo que avanza en espiral ascendente apoyándose en particular en la reiteración de fórmulas narrativas relativas a un tiempo que irá acelerándose cada vez más, hasta “enloquecer”, en las otras novelas del ciclo y que encuentra su fórmula más poética quizás en *El jinete insomne*: “Igual que un corcel que se desboca enloquecido por las avispas, así, aguijoneado por las disposiciones de Doña Pepita, el tiempo se surgió de sus márgenes, fluyó demencial y se estrelló contra el flanco rojizo de las montañas de Astacoco” (Scorza, 1984b, p. 167). A un nivel simbólico, la “anormalidad” del tiempo que se refleja en la ficción novelesca puede referirse a una sociedad que ha perdido todas sus referencias a causa de la persistencia de la injusticia a lo largo de los siglos de colonización, pero contribuye también a la dramatización de varios episodios.

## Conclusión

Los juegos entre focalización narrativa y cinematográfica en *Garabombo, el invisible* crean, por consiguiente, una ilusión referencial basada en efectos visuales para mejor contribuir a la futura memorización de los héroes de *La guerra silenciosa* en la memoria colectiva. El texto se presta desde el principio a una adaptación fílmica estrechamente ligada a los procedimientos de una nueva narrativa latinoamericana que a partir de los años sesenta daba la espalda a los procedimientos utilizados en la narrativa anterior, como el uso sistemático de una narración lineal<sup>3</sup>. La aplicación de estas técnicas novedosas a la creación literaria es también la afirmación de un nuevo derrotero novelesco diferente de lo que la crítica literaria

latinoamericana calificaba de “novela indigenista” o “neoindigenista”, denominación que siempre rechazó el autor. La doble concepción de la segunda novela del ciclo de *La guerra silenciosa*, probablemente pensada a la vez como novela y guion cinematográfico, revela voluntad de buscar nuevos caminos narrativos para simbolizar la negación de la imagen del otro, una humillación cargada sin embargo de potencial subversivo. Por eso no deja de ser llamativa esta otra observación de Manuel Scorza, que declaraba en el prólogo a la obra *Les Cinémas de l'Amérique latine* que citábamos al principio de esta investigación:

El cine se enfrenta así al desafío inicial de la literatura latinoamericana: para ser auténtico, necesita describir la realidad. Pero si es auténtico, es subversivo. Y si es subversivo, es inaceptable. Para las burguesías latinoamericanas que controlan los medios de comunicación, es un cine invisible. Ahora (Scorza, 1981, p. 8).

## Notas

- 1 En un artículo del diario *La República* (Escribano, 2019), declaraba: “Nos han hecho llegar a nuestra redacción, no una copia, sino el original del guion de cine que Manuel Scorza escribiera de *Historia de Garabombo, el invisible* (1972), novela que forma parte de la saga *La guerra silenciosa*, junto a *Redoble por Rancas* (1970), *El jinete insomne* (1976), *Cantar de Agapito Robles* (1976) y *La tumba del relámpago* (1979). Se trata de un texto maquiescrito, anillado, que consta de 203 páginas. El texto está dividido en 107 escenas, las que comprenden los 37 capítulos de la novela homónima del escritor huancavelicano. “Este guion —dice Jaime Guadalupe Bobadilla, quien nos lo alcanzó en nuestra redacción— estuvo en poder del cineasta y escritor Federico García Hurtado, de hecho entregado por el mismo novelista para llevar adelante el proyecto de filmación”. “Guadalupe Bobadilla refiere que recibió este documento del cineasta durante el homenaje a Manuel Scorza por el 29 aniversario de su muerte, el viernes 27 de noviembre de 2012, en la Casa Museo José Carlos Mariátegui”.
- 2 Carlos Fuentes evocará en estos términos su descubrimiento de la película de Welles y su impacto estético en él: “Cuando acudí con mi padre a la Feria Mundial en 1940, estaban exhibiendo el *Ciudadano Kane* en Nueva York. Fui a verla, y el hecho constituyó el inicio de un nuevo mundo para mí. Probablemente se trata de la impresión estética de mayor influencia que yo haya tenido en mi vida [...] Esta cinta me dejó una huella de lo más profundo en mi espíritu” (citado en Duffey, 1996, p. 70). Ver también Boussafi, 2021.
- 3 En la última novela del ciclo, *La tumba del relámpago*, se utiliza más frecuentemente un procedimiento que encontrábamos también en *La muerte de Artemio*

*Cruz* para poner en relación partes consecutivas de una narración: lo que en el cine sería la transición de plano a plano, o más precisamente del último fotograma de un plano al primer fotograma del plano siguiente. La Real Academia Española ha adoptado el término *râcord*, del francés “raccord”, para designar la relación de continuidad entre los diferentes planos de una filmación, a fin de que no rompan la ilusión de secuencia ni la verosimilitud. Por ejemplo, en el capítulo 18 de *La tumba del relámpago*, “Peripecias que Doroteo Silvestre pasó buscando ungüento para sus males” —digno de una verdadera película del oeste—, el episodio en estilo indirecto que cuenta la persecución de los Albornoz está sistemáticamente relacionado con la misma peripecia contada en estilo directo, en presente y en letra cursiva por una misma frase (Scorza, 1979, pp. 93-97).

## Referencias bibliográficas

- Atarama-Rojas, T. y Vílchez Chiroque, F. (2018). El uso del travelling como marca del estilo de Wes Anderson: análisis de *Academia Rushmore* (1998), *Los Tenenbaums: una familia de genios* (2001) y *El Gran Hotel Budapest* (2014). *Fotocinema, Revista de cine y fotografía*, 17, 321-342. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6538532.pdf>
- Berrío Meneses, C. M. (2016). Particularidades del héroe mítico y el cinematográfico. *Revista Luciérnaga*, 8(16), 59-68.
- Boussafi N. (2021). *El montaje cinematográfico como técnica narrativa en La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes*. [Tesis doctoral en Literatura Hispanoamericana, Universidad de Argel II Abou El Kacem Saâdallah].
- Cardona Zuluaga, P. (2012). Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción. *Revista Universidad EAFIT*, 42(144). <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/786>
- Duffey, J. P. (1996). *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Escribano, P. (25 de mayo de 2019). El guión inédito de *Garabombo, el invisible*. *La República*.
- Lévi-Strauss, C. (1979). *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. Siglo XXI.
- Mercado, G. (2011). *La visión del cineasta*. Anaya Multimedia.
- Mosqueda Pulgarín, M. (2008). *Imagenoma. La influencia del cine en la literatura*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ribes, J. P. (2005). El héroe clásico en el relato cinematográfico. *Area Abierta*, 13, 5-8. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0606130005A>

- Scorza, M. (1979). *La tumba del relámpago*. Siglo XXI.
- Scorza, M. (1981). Libérez l'imaginaire. Préface. En G. Hennebelle y Alfonso Gumucio Dagron (eds.), *Les Cinémas de l'Amérique latine*. Lherminier.
- Scorza, M. (1984a). *Garabombo, el invisible*. Plaza y Janés.
- Scorza, M. (1984b). *El jinete insomne*. Plaza y Janés.
- Scorza, M. (2019). *Redoble por Rancas*. Cátedra.
- Yanes Gómez, G. (1996). *Juan Rulfo y el cine*. Universidad de Guadalajara.



## ***Réquiem para un gentilhombre, una elegía frente a la tradición***

*Réquiem para un gentilhombre, an elegy against tradition*

**Juan González Soto**

jgsoto@tinet.org

ORCID: 0009-0005-6777-622X

### **Resumen**

El breve estudio muestra cómo la elegía de Manuel Scorza, dirigida a su amigo Fernando Quíspez Asín, se aleja absolutamente de la tradición clásica. No obstante, la elegía cumple con su cometido: conmociona al lector, elogia al difunto y logra que el recuerdo de su persona permanezca en el tiempo.

**Palabras clave:** surrealismo, elegía, tradición

### **Abstract**

The brief study shows how Manuel Scorza's elegy, addressed to his friend Fernando Quíspez Asín, completely distances itself from the classical tradition. However, the elegy fulfills its mission: it shocks the reader, praises the deceased and makes the memory of his person remain in time.

**Keywords:** surrealism, elegy, tradition

**Fecha de envío:** 10/12/2023

**Fecha de aceptación:** 21/3/2023

*Réquiem para un gentleman. Elogio y despedida a Fernando Quíspez Asín* aparece publicado en Lima en 1962. Es el número 1 de la colección El Neblí (Scorza, 1962). Con idénticos título y subtítulo es recogido en 1976 en el volumen *Poesía incompleta* (Scorza, 1976). Sin embargo, en 1990, en *Obra poética*, el subtítulo es otro: *Despedida a Fernando Quíspez Asín* (Scorza, 1990). También hay variantes en el cuerpo del poema. Han sido eliminadas algunas estrofas, y los 194 versos iniciales quedan reducidos a 152. María Oscos ofrece la siguiente información a pie de página: “Se han tenido en cuenta las correcciones manuscritas hechas por el autor en 1966” (Scorza, 1990, p. 97). Al poema le sigue una breve nota: “A los treinta días de su muerte, el 4 de septiembre de 1962”. Al poema le precede una dedicatoria que en *Poesía incompleta* no apareció: “A Teo, su madre”.

Hugo Neira informa de la muerte que origina el canto elegíaco:

Una madrugada limeña, amanece muerto víctima de una pateadura Fernando Quíspez Asín, bohemio, pintor, amigo de Scorza. Alguien —el crimen quedó impune—, fatigado por la insolencia del bohemio, un tanto tomada de los bares de Montparnasse y mal aclimatada a los cafés de chinos sin piedad de los barrios malevos de Lima, concluyó con ese Príncipe en harapos. ¿Quién cantará al marginal, al maldito, en la pacata Lima? Solo el poeta de la distancia y el retorno, Manuel Scorza (Neira, 1984, p. 58).

Fernando Quíspez Asín, apenas año y medio mayor que Manuel Scorza, y periodista de vocación, colaboró en diversos periódicos y revistas limeñas. Poeta surrealista y brillante conversador, era sobrino de otro gran poeta, también surrealista, Alfredo Quíspez Asín, cuyo pseudónimo era César Moro, y del pintor Carlos Quíspez Asín. De Fernando Quíspez Asín aparece una recopilación de sus poemas el año siguiente al de su muerte: *Paisajes para una emperatriz* (Quíspez, 1963).

Bien es cierto que desde el primer manifiesto surrealista o de cuanto decían André Breton o Louis Aragon han pasado prácticamente cuarenta años y el movimiento había ido aquietándose por todas partes. Sin embargo, las críticas al orden burgués, al capitalismo imperialista, y en no pocos casos la adhesión a la vía revolucionaria socialista, seguían vigentes. En el orden estético, el impresionante exceso formal y la acción concedida a la palabra expresada, la creación de un mundo mediante fulgurantes mecanismos psíquicos, la exaltación lírica de la naturaleza onírica y la hipérbole metafórica seguían no menos vigentes, y aún hoy en día siguen estándolo. El surrealismo, además, dejó de ser una escuela estética para convertirse en una actitud vital, una forma de ver el mundo, de moverse en él. Así cierra Fernando Quíspez Asín el poema “Territorio de dulzura”:

pienso que soy un amable decorador de agonías  
o el espejo ardiente de una lágrima tuya  
en el resplandeciente desierto de la angustia.

Ante la muerte de Fernando, muerte violenta, inesperada y absurda, con apenas 35 años de edad, Manuel eleva su canto. Se trata, en opinión de Anna-Marie Aldaz, de una agitada elegía (Aldaz, 1990, p. 26).

Pero el poema también rinde homenaje al surrealismo, que tanto admiraron Fernando Quíspez Asín y Manuel Scorza, admiración compartida por muchos otros poetas de su generación. Así, en el poema hay versos cercanos al automatismo, versos en que lo onírico prevalece sobre lo real. No obstante, el poema se abre con una cita de un poeta clásico, Johann Wolfgang von Goethe. En los versos del poeta alemán aparece una recreación del tópico bíblico *vanitas vanitatum* contenido en las palabras de Salomón en el Eclesiastés: “Vanidad de vanidades, todo es efímero, todo es en vano” (Eclesiastés 1, 2). De entre los versos de Goethe que Scorza toma como lema, puede leerse:

Pasan las penas, las dichas todas,  
pasas tú de largo frente al mundo,  
que nada es.

El poema elegíaco está compuesto por dieciséis fragmentos indicados tipográficamente mediante espacios en blanco que actúan como separadores. Son cuatro las sucesivas partes del poema. La primera contiene los fragmentos I, II, III y IV; la segunda, los fragmentos V y VI; la tercera, los fragmentos VII, VIII y IX; la cuarta,

los fragmentos x, xi, xii, x iii, xiv, xv y xvi. En total, son 152 versos de metros diversos sin rima. (Dos fragmentos contienen un único verso: “¡Silencio! ¡Silencio!”, pp. 134 y 139).

El verso que inicia el poema es, en sí mismo, una especie de declaración de intenciones: “Ya es difunto, señores” (p. 1). No solo da noticia cabal del motivo que mueve el poema, sino que coloca al poeta en una distancia con respecto a la persona de quien va a hablar. Además, el apelativo *señores* dirigido al lector también aparta a este de cualquier cercanía. De igual modo se presenta la siguiente estrofa, el siguiente fragmento: “Ya murió, señores” (p. 6). Los fragmentos tercero y cuarto se inician con una anáfora que es reiteración de lo anterior: “Ya no lo veré” (pp. 11 y 24).

Estas cuatro primeras estrofas forman la primera parte del poema. Presentan, respectivamente, y junto a la noticia del fallecimiento, cuatro desgajamientos, el de la infancia, el de la naturaleza, el de la amistad truncada y el del mundo en su conmoción. Acaba esta primera parte no ya refiriéndose a un difunto impersonal, sino nombrando a un individuo bien concreto: “Ya Fernando es un muerto” (p. 40).

La segunda parte del poema está ocupada por dos fragmentos o estrofas. Ambos se inician con nuevos receptores, ya no señores (pp. 1 y 6), sino ahora “¡Oh invencibles faraones” (p. 46) y “¡Emperadores insolentes” (p. 53). También aparecen nombrados otros destinatarios del canto fúnebre: “Señores de los Siete Mundos” (p. 49), “¡Jaspeados Arzobispos” (p. 58), “¡Prelados!” (p. 62). Y las manos de otros personajes son también convocadas, las de “Artajerjes” (p. 67), “los Césares” (p. 69), “Mozart” (p. 72), “Van Gogh” (p. 73) y las manos de otros sin nombre, “del mendigo” (p. 70), “del amante” (p. 71), también las del “poeta” (p. 75). Todas esas manos sacuden “el gran árbol de la noche / para que las estrellas caigan a tu tumba triste” (pp. 76-77).

En la tercera parte, el poeta se dirige directamente al finado: “Así es la vida, Fernando” (p. 78), “¡Tú no eres ese charco!” (p. 93), “Y terminó la batalla” (p. 106). Los verbos pasan todos a la segunda persona del singular. Es ahora cuando el poeta habla con Fernando. Su voz se hace cadenciosa e incluso serena:

¡Tú sabías que la muerte  
no tiene cola de filudo laberinto,  
sino que es un ruiseñor de madera  
que canta en la cima de la dulzura! (pp. 102-105)

La cuarta parte cierra el poema. Está gobernada por una única palabra. Siempre se nombra enfatizada entre signos de exclamación, “¡Silencio!”. Discurre abundantemente por los siete fragmentos poéticos, e incluso en dos de ellos, XII y XIV, es un único verso con esa palabra repetida: “¡Silencio! ¡Silencio!” (pp. 134 y 139). Si hasta ahora una arquitectura fantástica y abrumadora junto con una naturaleza de rasgos oníricos eran el escenario que envolvía a un conjunto de personajes no menos fabulosos, también al poeta, y a Fernando, e incluso al lector en su lectura, el poema llega a su punto culminante y final con un imperioso mandato, conminatorio, desolador:

¡Silencio! ¡Silencio!

150     ¡Silencio!

¡Silencio para siempre!

152     ¡Silencio ante las ruinas humeantes de la alondra!

He ahí el asombro y el dolor expresados de un modo definitivo: no queda sino el silencio frente al cadáver de Fernando, ante su vida pasada, ante los versos que compuso, ante el mismo canto elegíaco que ahora concluye su amigo Manuel. Todo ello, el amigo muerto, y también el poema que ahora se cierra no son sino “las ruinas humeantes de la alondra” (p. 152).

Pero el asombro aún no ha concluido. Hay un punto en extremo esencial: La elegía de Manuel Scorza no tiene nada de elegía y, sin embargo, funciona como tal, es decir, cumple plenamente su cometido: El recuerdo y la alabanza hacia una persona muerta hacen plena mella en el lector y le conmueven.

En *Réquiem para un gentilhombre* apenas puede percibirse una ética de la aceptación, una mirada estoica que ya quedó anunciada en los versos de Johann Wolfgang von Goethe que preceden al poema. Cuáles son los elementos elegíacos que presenta *Réquiem para un gentilhombre*, aunque alterados o erosionados. Para empezar, la habitual *meditatio mortis* tan solo se insinúa en algunos de los primeros diez versos. El poema no pretende acercarse al sentido de la muerte, una indagación acerca de sus secretos. Acaso la parte tercera ofrezca una ligera idea de la muerte como forzosa compañera de la vida:

Y terminó la batalla  
los margraves miran la luna  
con famélicos ojos de coyote (pp. 106-108)

Tampoco hay una búsqueda del sentido metafísico de la muerte. Hay, eso sí, una efervescencia cósmica diseminada por todo el poema en que escenas y personajes se suceden, como en una invasión, para decir con sus gestos que nada es explicable, que nada es reconocible. Sí se percibe, esto sí, una angustia existencial, habitual en el canto elegíaco.

El lector se encuentra ante una muerte concreta, la de Fernando Quíspez Asín, y el intenso dolor personal del poeta que le canta no termina diluyéndose en una indagación acerca del sentido de esa muerte. ¿Acaso se trata de una serena aceptación de la ley universal, expresada en idéntica línea estoica, de que la vida es siempre breve y fugitiva? Lo expresaron los versos del poeta alemán en el lema que precede al poema:

pasas tú de largo frente al mundo,  
que nada es.

En cualquier caso, el poema de Manuel Scorza está muy lejos de la meditación lírica, habitual en la elegía, muy lejos de la línea de la poesía meditativa, tal y como la nombró Miguel de Unamuno, y José Ángel Valente resuelve cuando dice que el poeta y pensador salmantino buscó en esa línea de poesía meditativa una salida o una expansión a fin de dar realidad a un credo poético encaminado a pensar los sentimientos y a sentir los pensamientos (Valente, 1994, p. 116).

*Réquiem para un gentilhombre* se opone abiertamente a la tradición elegíaca, la tradición, esa vasta presencia innumerable, en palabras del poeta Pedro Salinas (Salinas, 1974, p. 103). Sin embargo —y hay que decirlo una vez más—, el poema de Manuel Scorza logra su cometido: el lector no solo queda conmovido por la muerte de Fernando Quíspez Asín, sino que evoca su presencia a lo largo de todo el poema y —acaso lo más importante— para siempre será recordada su persona gracias a los versos de su amigo. El presente y el futuro no valen lo que valdrá su recuerdo.

El silencio que Manuel Scorza impone al final del canto elegíaco está señalando a *las ruinas humeantes de la alondra*, está señalando a Fernando Quíspez Asín. Como señala Pedro Salinas recordando la elegía del poeta del siglo xv Jorge Manrique *Coplas a la muerte de su padre*, Rodrigo Manrique: “El poema ha cumplido su cometido. Ya está hecho —ante nosotros para siempre, como lo está el hombre de cuerpo y alma— de memoria y de consuelo” (Salinas, 1974, p. 212).

## Referencias bibliográficas

- Aldaz, A. M. (1990). *The past of the future. The novelistic cycle of Manuel Scorza*. Peter Lang.
- Neira, H. (1984). Manuel Scorza: Biografía ordenada de un mago. *Socialismo y Participación (Lima)*, 31.
- Quíspez Asín, F. (1963). *Paisajes para una emperatriz*. Industrial Gráfica.
- Salinas, P. (1974). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Seix Barral.
- Scorza, M. (1962). *Réquiem para un gentilhombre. Elogio y despedida a Fernando Quíspez Asín*. Santiago Velarde.
- Scorza, M. (1976). *Poesía incompleta*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Scorza, M. (1990). *Obras completas de Manuel Scorza. Volumen 1. Obra poética*. Siglo XXI.
- Valente, J.A. (1994). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.



**“Rancas luchará”: la subversión como solución en  
Redoble por Rancas (1970) de Manuel Scorza**

**“Rancas will fight”: Subversion as a solution in Redoble  
por Rancas (1970) by Manuel Scorza**

**Valeria Trujillo-Araujo**

Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima, Perú

2018020268@unfv.edu.pe

ORCID: 0000-0003-3433-4538

**Resumen**

En el presente artículo estudiamos la primera novela de la pentalogía scorziana. El proyecto llamado *La guerra silenciosa* aborda las luchas campesinas que se manifestaron en los Andes centrales del Perú, las cuales no han sido registradas por la historia oficial del país. En *Redoble por Rancas* (1970) apreciamos la tripartición del poder imperante en la comunidad, el cual afecta en proporciones desmedidas a los campesinos del lugar. A partir de estos hechos, vislumbramos a tres sujetos como los pioneros de las organizaciones campesinas en Rancas: Espíritu Félix, Fortunato y Héctor Chacón. Ellos logran posicionarse, desde diferentes perspectivas, contra el poder de la zona. Dichos pioneros permiten visualizar la forma en que el poder opera frente a la protesta del pueblo, pero, sobre todo, observamos la intención del discurso diegético al colocarnos frente a un panorama andino desolador.

**Palabras clave:** poder, subversión, pioneros, luchas campesinas, *Redoble por Rancas*

**Abstract**

In this article we study the first novel of the Scorzian pentalogy. In this way, the project called *La guerra silenciosa* deals with the peasant struggles that took place in the central Andes of Peru, which have not been recorded by the official history of the country. In *Redoble por Rancas* (1970) we appreciate the tripartition of the prevailing power in the community, which affects the local peasants in disproportionate quantities. From these facts, we glimpse three subjects as the pioneers of the peasant organizations in Rancas: Espíritu Félix, Fortunato and Héctor Chacón. They managed to position themselves, from different perspectives, against the power in the area. These pioneers allow us to visualize the way in which power operates in the face of the people's protest, but, above all, we observe the intention of the diegetic discourse by placing us in front of a desolate Andean panorama.

**Keywords:** power, subversion, pioneers, peasant struggles, *Redoble por Rancas*

**Fecha de envío:** 12/1/2023

**Fecha de aceptación:** 22/3/2023

## Introducción

En la novela *Redoble por Rancas* (1970) de Manuel Scorza apreciamos la sublevación de los campesinos frente a las injusticias provocadas por los poderosos. Este tema se vuelve una constante en las novelas de la pentalogía scorziana. Tal situación obedece a los abusos cometidos por parte los terratenientes, el gobierno y el capitalismo. En la presente novela resaltamos tres figuras dentro de los campesinos que se oponen a estos sujetos poderosos: Espíritu Félix, Fortunato y Héctor Chacón. Asimismo, la diégesis nos permite entender que el planteamiento de subversión va más allá de la unidad del pueblo ranqueño.

Por consiguiente, en el presente trabajo proponemos evidenciar la problemática del pueblo de Rancas con los poderosos de la zona. Es así que la única alternativa que tiene el sujeto andino para enfrentar el poder es la subversión. Para ello, nos resulta necesario estudiar a los pioneros de las luchas campesinas y la manera en que mostraron su inconformidad frente a las injusticias cometidas en su contra.

Planteamos que la tripartición del poder se halla representada en tres sujetos: el hacendado Migdonio, el juez Montenegro y la Cerro de Pasco Corporation (para objeto del presente estudio, personificamos esta compañía tal como lo hace la narración). Así, estos tres sujetos representan el poder terrateniente, el poder del gobierno y el poder capitalista; es decir, las tres figuras se muestran desde la hegemonía. Estos poderosos se enfrentan a una resistencia encarnada en tres campesinos: Espíritu Félix, Héctor Chacón y Fortunato, respectivamente. Ellos fueron los primeros en mostrar su inconformidad frente a los abusos cometidos por quienes dominaban Rancas y, por ende, a ellos mismos. Su lucha marca un precedente; a pesar de sus fracasos, vemos la necesidad de sublevación, ya que las

revueltas que generaron se vieron ensombrecidas por una represión aún mayor por parte de los poderosos. Debido a estos antecedentes, vamos visualizando que la construcción de la diégesis plantea una intención que excede las fronteras ranqueñas: la subversión del pueblo peruano. Ello porque solamente el pueblo unido logra mayores hazañas que los intentos de diálogo o las luchas en solitario, como lo veremos a continuación.

Ante lo expuesto, nuestro propósito central es demostrar que la subversión es la única respuesta, proporcionada por la diégesis, ante la problemática con los poderosos. Así también, consideramos necesario resaltar la labor de Espíritu Félix, Fortunato y Héctor Chacón como pioneros de las manifestaciones campesinas contra la opresión. Igualmente, visualizamos la imposibilidad de diálogo, que nos manifiesta la novela, entre el opresor y el oprimido.

Para nuestra propuesta, utilizamos las categorías del *poder* y su *resistencia* desde la perspectiva de Michel Foucault. Ello nos permite entender la manera en que Migdonio, Montenegro y la Cerro de Pasco Corporation ejecutan su poder, pero también lo reafirman mediante la represión. Sumado a ello, observamos que la resistencia ejercida por Espíritu Félix, Fortunato, Héctor Chacón y el pueblo de Rancas es diferente a la resistencia final que plantea la diégesis. Dichas categorías nos ayudan a comprender el fracaso de los pioneros de las luchas campesinas y la intencionalidad discursiva de la novela.

## 1. El pedido de Espíritu Félix

Michel Foucault (2002) establece la coexistencia del poder y su resistencia. Así, demuestra que el poder va a tener efectos en su resistencia con la finalidad de dominarla:

Debe también dominar todas las fuerzas que se forman a partir de la constitución misma de una multiplicidad organizada, debe neutralizar los efectos de contrapoder que nacen de ella y que forman resistencia al poder que quiere dominarla: agitaciones, revueltas, organizaciones espontáneas, coaliciones — todo lo que puede depender de las conjunciones horizontales (pp. 202-203).

Entonces, para someter a la población, el poder permite la existencia de la resistencia; sin embargo, esta debe mantenerse en los límites que el poder le confiere. Así, cualquier relación que no se mantenga en un orden jerárquico propio del

poder será neutralizada por este. Es decir, la resistencia que exceda los límites que el propio poder le da será eliminada y, por ende, se mostrará mayor represión contra esta.

Espíritu Félix era un peón de la hacienda de Migdonio. Sin embargo, las Fuerzas Armadas le solicitaban al terrateniente que enviara personal de su hacienda para el servicio militar; estos volverían al cabo de un tiempo: entre los seleccionados por Migdonio se hallaba Espíritu.

Sólo Espíritu Félix entró en el patio de la casa-hacienda taconeando. El cuartel lo había transformado. En la soledad de los torreones otros soldados le descubrieron el verdadero tamaño del mundo. En el frío de los retenes se enteró que existía algo así como una escritura de derechos, la Constitución, que incluía hasta rancheros de cerdos y jayanes. Y supo más: esa misteriosa escritura afirmaba que grandes y chicos eran iguales. [...] en las haciendas del Sur un hombre llamado Blanco organizaba sindicatos de campesinos (Scorza, 2002, p. 237).

Al encontrarse lejos del trabajo campesino, Espíritu Félix conoció las bases de los derechos humanos; esto quiere decir que los sujetos andinos no tenían acceso a este tipo de conocimiento. En el momento en que Espíritu supo de la existencia de la Constitución y las organizaciones sindicales, amplía su perspectiva. Resulta llamativo que Félix ejerciera la milicia en Lima y que justamente en la capital tuviera acceso al conocimiento, lo que nos permite colegir que el centralismo permitió los abusos vividos por los campesinos, al posicionarse tan distante de su situación. Por ello, a su retorno, Espíritu decide quedarse con los zapatos puestos: es consciente de su humanidad —ya que toda su vida ha sido tratado como inferior y ahora sabe que, según la Constitución, todos son iguales— y cree que puede ejercer libremente sus derechos dentro de la hacienda. Empero, se encuentra con Migdonio quemándole los zapatos y diciéndole que solo él podía usarlos, puesto que los campesinos y los terratenientes no eran iguales.

A partir de ello, Espíritu empieza a reunirse clandestinamente con otros campesinos, donde se formula la idea de crear un sindicato en la hacienda. Esto con la finalidad de demostrarse como sujetos de derecho. De cierta forma, vemos que recae un simbolismo sobre la figura de este hombre, puesto que, en palabras de Dunia Gras, “encierra, precisamente, en el nombre, cuyo significado podría ser el de ‘espíritu feliz’, ya que desconoce la maldad que lo rodea en la realidad y a la que deberá enfrentarse de forma trágica” (2002, p. 236). Así, observamos que

el nombre de Espíritu se encuentra regido por el idealismo que representa el considerar que todos somos iguales, por el hecho de que la Constitución lo dice. Además, esta idea se reafirma cuando intenta establecer un diálogo con Migdonio (figura opresora).

—¿Así es que quieren formar un sindicato?

—Si usted lo permite, patrón.

—¡Ajá!

—Así trabajaríamos más contentos.

—¡Ajá! ¿Y cuántos están de acuerdo?

—Hay varios, patrón.

—¿Cuántos?

—Doce, patrón.

—No es mala idea. Júntalos y búscame. Quiero hablarles a todos (Scorza, 2002, p. 239).

De esta manera, visualizamos cómo Migdonio solo pregunta acerca de la idea para finalizar con la solicitud de reunión, y aparentemente se muestra de acuerdo. Este diálogo entre Espíritu (oprimido) y Migdonio (opresor) demuestra la búsqueda de una solución pacífica por parte de dicho campesino, pero de lo que no es consciente es del tipo de relación que mantienen ellos como oprimidos con el terrateniente. Así, se confía de su pedido de reunión creyendo ver una solución ante las injusticias cometidas en su contra.

La reunión se efectúa y el hacendado los invita a pasar a su casa donde les manda a servir un trago, es ahí precisamente donde se encuentra la trampa.

—Algo me ha caído mal —susurró Madera, lívido, torciéndose sobre el vientre.

[...]

—¡Hijo de puta...! —alcanzó a decir Espíritu Félix antes de chorrearse con las tripas tostadas por el veneno.

Quince minutos después, desencajadas cuadrillas los sacaron con los pies para adelante y las retorcidas caras mal ocultas por sus ponchos (Scorza, 2002, p. 241).

Los campesinos descubren tarde el engaño, ya que han sido asesinados. Este hecho solo nos demuestra la imposibilidad y el fracaso de querer establecer un

diálogo entre los opresores y los oprimidos, puesto que quienes tienen el poder no van a permitir que este se vea disminuido o perjudicado, hecho que sucedería con la existencia de un sindicato. Sin embargo, Espíritu Félix es un pionero, debido a que mostró su inconformidad frente al poder que representaba el hacendado. Lo que nos demuestra la diégesis, en este primer momento, es que el recurso utilizado por Espíritu fue erróneo. Asimismo, presenciamos la manera en que Migdonio efectúa su poder, ya que le permite al campesino expresarse. Por ello, Espíritu puede solicitarle (a pesar de la larga espera) el sindicato. Este sindicato excede los límites que implícitamente están impuestos sobre los campesinos, y la única forma de reprimir a quienes no fue a la reunión es asesinando a quienes solicitaban sus derechos. Frente a ello, Migdonio deja claro el mensaje: él tiene el poder.

### 1. Fortunato, el justiciero solitario

La lucha de Fortunato no se dio en solitario desde un primer momento; por el contrario, luchó junto al pueblo. Sin embargo, poco a poco los lugareños se fueron arrepintiendo y el único que siguió fue Fortunato.

—Solo no puedes, Fortunato —insistió Rivera.

No contestó. Siguió peleando. Día tras día salía a enfrascarse en las inútiles peleas. Para los caporales no era un combate, era una diversión. [...] Maltratarlo era una rutina que dependía de los humores de Egoavil (Scorza, 2002, p. 256).

El personero, quien también se había rendido de luchar, le pidió que dejara de combatir contra la Cerro de Pasco Corporation. Los esfuerzos de Fortunato perecieran ser en vano, ya que solamente un peón junto a sus matones, contratados por la compañía podían golpearlo, es decir, no necesitaban la intervención de algún apoyo diferente, debido a su pelea en solitario. Sin embargo, Fortunato cada mañana asistía frente a la compañía a seguir peleando, el dolor era el móvil de este hombre, puesto que la injusticia que cometía la Cerro de Pasco Corporation al expropiarlo de sus tierras era aún mayor que el dolor físico que pudiera sentir. Por ello, decidió no rendirse.

El peón de la Cerro de Pasco Corporation, Egoavil, estaba cansado de golpearlo constantemente y fue a su casa a pedirle su rendición. A pesar de ello, Fortunato no desistió.

¿Para qué seguir, don Fortunato?

—¡Baja o te bajo, cabrón! —gritó el Cara de Sapo.

—Por favorcito, don Fortunato, no me insulte.

—¡Hijo de puta por parte de madre!

—No queremos pegarle. Si usted no se presenta por aquí, ya no volverá la ronda.

—¡Hijo de puta por parte de padre! (Scorza, 2002, pp. 257-258).

Evidentemente Egoavil sale casi ileso debido a la diferencia de edad, fuerza y al hecho de que Fortunato está débil por las constantes palizas recibidas. Si nos enfocamos en el accionar de Fortunato creeríamos que estamos presenciando un acto suicida, ya que es un anciano campesino quien se enfrenta a los matones de una compañía norteamericana millonaria. Sin embargo, la lucha de Fortunato demuestra la valentía y el deseo de mantenerse firme ante sus ideales y la justicia, puesto que quienes deberían ejercer dicha justicia los ignoran. El único camino que ve Fortunato es ser él quien encarne esta lucha, aunque ello le cueste las golpizas.

Posteriormente, Egoavil le permite a Fortunato ingresar a los campos que la Cerro de Pasco Corporation se apropió, pero le dice que debe ser en la noche. En tal sentido, él le avisa al pueblo para que puedan pastar sus animales y solo una señora acude; sin embargo, la compañía y, aparentemente, el propio Egoavil mataron todos los animales. Este hecho generó que Fortunato vuelva a buscar al pueblo y vemos cómo “[e]l individuo intenta llevar a la acción a la colectividad” (Gras, 2002, p. 50). Así, Fortunato le increpa al pueblo que “[a]quí ya no se puede retroceder. Retroceder es tocar el cielo con el culo. Hombres o mujeres, no sé lo que son, pero tenemos que pelear” (Scorza, 2002, p. 281). Esta deshumanización hacia los ranqueños por parte de Fortunato (al decirles que no sabe lo que son) se da con la finalidad de buscar una reacción del pueblo y que este se rebele contra la Compañía que poco a poco les quita sus tierras.

De esta forma, Fortunato se asume como líder y deciden ir a buscar al prefecto en Cerro de Pasco para que los ayude. Cada lugareño asistió cargando una oveja y armaron una pirámide, con la finalidad de ser atendidos.

—La “Cerro de Pasco Corporation” nos fuerza a quejarnos, señor. Usted debe de haber mirado con sus propios ojos el Cerco.

—Yo no sé nada. Hace años que soy autoridad. Yo he servido en casi todos los departamentos. Nunca he conocido un indio recto. Ustedes sólo saben quejarse: mienten, engañan, disimulan. Ustedes son el cáncer que está pudriendo al Perú (Scorza, 2002, p. 287).

El diálogo entre Fortunato y el prefecto solo revela que este último no deseaba hacerse cargo de la solicitud de los comuneros; por el contrario, quería reprenderlos por la pirámide de ovejas que dejaron. Así, vamos observando que el discurso del prefecto —quien representa la autoridad oficial— se articula negándoles la solicitud y decide engeguerse frente a los problemas del hombre andino. El sujeto que trabaja para el gobierno nos demuestra el rechazo hacia campesino, donde lo aparta de ser un sujeto de derecho. Nuevamente apreciamos que el diálogo resulta imposible entre el sujeto andino y quienes tienen el poder, incluso del gobierno.

## 2. La venganza de Héctor Chacón

El primer momento en que Héctor Chacón siente deseos de venganza hacia el juez Montenegro es cuando su familia vive una injusticia siendo él un niño. Ante ello, Delfin Fiorito (2013) señala lo siguiente:

La representación del abuso de poder es muy visible en esta situación porque no sólo demuestra la violencia física con los rebencazos sino también la violencia simbólica que ejerce sobre toda la familia al clausurarle su hogar hasta que no termine de construir un cerco (p. 63).

Así, vemos que el resentimiento de Héctor Chacón encuentra sus inicios en la niñez, dado que por un problema que generó la falta de audición de su padre, el juez cometió un acto abusivo contra toda la familia. También observamos que se construye la violencia de Montenegro desde dos panoramas: la física cuando golpea y manda a golpear a Juan, el padre de Héctor; y cuando castiga a toda la familia botándolos de su casa y sin permitir que alguien se acerque a ayudarlos.

Por otro lado, en su adultez Chacón vuelve a pasar una situación similar con el juez, dado que este último se apropió de sus animales y de sus cultivos. Para este momento, Héctor reflexiona sobre su condición.

Me mordí las manos para no desgraciarme.

Salí. El sol rajaba la plaza. Pasaron unos niños corriendo. Un perro los siguió colérico. Ellos se volvieron y el perro huyó. Así era yo: un perro que huía cada vez que los hacendados me volvían la cara (Scorza, 2002, p. 268).

Héctor es consciente de las injusticias cometidas en su contra y, a pesar de acudir al subprefecto o a otras instancias, nunca lo apoyan, Montenegro se

termina enterando y su destino es peor. Por ello, establece un símil entre él y el perro rabioso que observa. Así presenciamos cómo Chacón se construye a sí mismo como un sujeto temeroso a las represalias, y, principalmente, sometido ante la figura del juez.

Ante ello, decide alejarse a sembrar a otro lugar, pero nuevamente Montenegro se adueña de dicho sitio. De esta manera, Héctor entiende que es necesario asesinarlo, ya que combatir contra él es imposible. Al contarle sus desgracias a un comunero, este desea ayudarlo, pero él le responde que “[s]i ustedes me ayudan, la justicia los acusará. No se metan. Preferible yo solo” (Scorza, 2002, p. 274). La figura de Héctor se construye poco a poco: es consciente de las injusticias, decide combatirlas en solitario. Esto porque sabe que la justicia no los apoyará y, por el contrario, los juzgará. “[N]os plantea la realidad de la sociedad indígena marginalizada y sumida a la más perfecta injusticia imaginable” (Fiorito, 2013, p. 65). Incluso, si vamos más allá, podemos decir que la justicia se resemantiza en la reflexión de Chacón, ya que esta se anula o no existe cuando se trata de defender a los ranqueños. Finalmente, Héctor termina apresado por el robo de animales que no cometió; es aquí donde nuevamente apreciamos que la justicia funciona en beneficio de los poderosos, aun si estos calumnian.

Sin embargo, Héctor es puesto en libertad, luego de varios años y vuelve a Rancas en busca de venganza.

—Siete varones y nueve hembras, Héctor.

[...]

Hacía diez años que soñaba con esos cigarrillos, esas voces, esos odios.

[...]

—En esta provincia —casi no se percibía su resentimiento— hay alguien que nos tiene totalmente pisados. [...]

—Mientras él viva, nadie sacará la cabeza del estiércol. En vano reclamamos nuestras tierras (Scorza, 2002, pp. 163-164).

Pocas personas asisten al encuentro con Chacón para sublevarse contra Montenegro. Sin embargo, ya no se encuentra solo. Se infiere que, a raíz de su derrota que lo llevo a la cárcel, es consciente de la necesidad de pelear junto a la población. Además, que él no es el único afectado a causa del juez. De esta manera, Chacón se revela como un estratega que ha esperado salir de prisión para vengarse de

Montenegro, pero ha adquirido la experiencia de ya no luchar solo.

A pesar de ello, vemos que Chacón se ofrece a matar a Montenegro cuando se del comparendo y asista toda la población; así, le resultaría fácil camuflarse para lograr su cometido.

—El comparendo será el trece de diciembre. Ese día lo mataré.

—El día que ese hombre muera —tembló el Abigeo después de un envejecido silencio— la policía matará y quemará Yanacocha.

—Depende.

—Avísanos de una vez.

—Hay que disimular.

—¿En qué forma?

—Se puede fingir una riña; si mueren dos o tres de los nuestros, la justicia dirá que fue una disputa (Scorza, 2002, p. 165).

De nuevo, evidenciamos en Héctor la madurez de su pensamiento al planificar y liderar la revuelta en contra de Montenegro. Así, decide articular su plan con las personas que asistieron al conciliábulo. Chacón se ofrece como el asesino de Montenegro; si bien es cierto que obedece a la venganza, también vemos que es un sacrificio que ha estado planeando desde hace mucho; dada la naturaleza del plan en que se fingiría una riña para atacar.

Finalmente, con todo lo sucedido en Rancas, Héctor tiene que huir al ser delatado. A pesar de ello, no desiste en su idea de asesinar a Montenegro, ya que lo reconoce como culpable de todas las injusticias cometidas en el pueblo.

—No puedo abandonar esta lucha, Ignacia. Hay que luchar ya de frente, con bala de sangre.

—Mucho has cambiado, Chacón. Te desconozco.

—Yo nunca voy a estar bien con los ricos. Ellos son abusivos. ¿Voy a morir en la cárcel? Mejor moriré luchando (Scorza, 2002, p. 366).

La conversación entre Chacón y su esposa revela la necesidad de él por permanecer en la lucha, ya que sabía que era la única solución contra los poderosos. Además, él había organizado las revueltas; él de manera implícita asumió el liderazgo de estas, porque era consciente de que se estaba ejecutando un pedido justo. Sin embargo, su esposa también era consciente de que la vida de él peligraba.

ba, dado que Montenegro ya lo había mandado a asesinar. Finalmente, Héctor no logra su cometido porque lo traicionan y se va preso. De este modo, vemos el tercer fracaso que nos propone la diégesis: luchar con poca gente.

### 3. El poder imperante en Rancas

Hemos observado la manera en que el poder ha ejercido mayor represión sobre la resistencia que rebasa los límites preestablecidos por este. Sin embargo, nos resulta necesario definir el poder según Foucault (2007):

En todo caso, la hipótesis de un poder de represión ejercido por nuestra sociedad sobre el sexo por motivos de economía parece muy exigua. [...] [Es así que el poder], [m]ucho más que un mecanismo negativo de exclusión o rechazo, se trata del encendido de una red sutil de discursos, de saberes, de placeres, de poderes; no se trata de un movimiento que se obstinaría en rechazar el sexo salvaje hacia alguna región oscura e inaccesible, sino, por el contrario, de procesos que lo diseminan en la superficie de las cosas y los cuerpos, que lo excitan, lo manifiestan y lo hacen hablar, lo implantan en lo real y lo conminan a decir la verdad: toda una titilación visible de lo sexual que emana de la multiplicidad de los discursos, de la obstinación de los poderes y de los juegos del saber con el placer (pp. 90-91).

Entonces, visualizamos que el poder no es solamente represión, sino que se halla sumido en todos los ámbitos de la sociedad. Es decir, no estamos solamente ante un mecanismo que reprocha o excluye, sino que se encuentra presente en todas las manifestaciones sociales que realizamos. El poder no se muestra, pero nos obliga a mostrarnos y definirnos en esferas de él. Esto se debe a que el poder utiliza el discurso como móvil para imponerse de manera sutil. Por ese motivo, todo lo que gira en torno al hombre siempre tiene una definición, incluyendo las relaciones humanas y, por ende, la sexualidad; es decir, mientras todo pueda manifestarse a través del lenguaje, en todo imperará el poder de manera implícita. Por ello, Elvis Mendoza y Karen Miranda (2018) nos plantean que “[l]os poderosos, son entonces capaces de no sólo controlar sucesos comunicativos, sino también de definir la situación o incluso los detalles que le convenga la credibilidad de su discurso” (p. 145). Así, vemos que el poder, aparte de articularse en los procesos comunicativos, se refleja en lo pragmático del discurso y decide si otorgarle credibilidad o no; por eso, vemos en Rancas que la justicia se articula de una manera

diferente para el campesino y para el poderoso.

Como previamente lo señalamos, en Rancas existe una tripartición del poder, encarnada en el juez Montenegro, el hacendado Migdonio y la Cerro de Pasco Corporation. En primer lugar, la novela nos presenta al juez Montenegro en medio de sus habituales caminatas.

Don Herón de los Ríos, el Alcalde, que hacía rato esperaba lanzar respetuosamente un sombrero, gritó: “¡Don Paco, se le ha caído un sol!”.

El traje negro no se volvió.

[...] Todas las casas de la provincia de Yanahuanca se escalofriaron con la nueva de que el doctor don Francisco Montenegro, Juez de Primera Instancia, había extraviado un sol.

[...] Gravemente instruidos por el Director de la Escuela —“No vaya a ser que una imprudencia conduzca a vuestros padres a la cárcel”— (Scorza, 2002, pp. 154-155).

Podemos visualizar que el alcalde de Rancas esperaba al juez para saludarlo y este lo ignoró, a pesar de que le advirtió sobre la caída de su moneda. Entonces, el hecho de que una autoridad espere al juez para saludarlo ya nos esboza el miedo ante la presencia de Montenegro. Esto se afirma cuando las personas se escalofrían al saber que al juez se le ha caído una moneda, esa sensación negativa provoca que nadie recoja la moneda. Así, “[e]sa moneda [...] era para la gente de Yanahuanca una especie de fetiche que simboliza el poder del hacendado” (Mi-Gyeong, 2008, p. 277). Entonces, vemos que la razón por la cual ningún poblador recoge la moneda obedece a la metonimia entre esta y su dueño; por eso, el profesor les advierte a los niños que sus padres tampoco lo hagan; es decir, recoger la moneda implicaría consecuencias negativas para los pobladores.

Ahora bien, los pobladores de Rancas murmuraban en torno a la moneda y se paseaban frente a ella. Respecto del murmullo de los ranqueños, Paulina Calderón (2015) expresa lo siguiente:

El poder del Juez es tal que la gente habla en voz baja, susurrando, ante la moneda que cayó de su bolsillo. Más aún, la moneda lo representa, puesto que la gente se pone a susurrar ante la sola idea de estar refiriéndose a la moneda como si su propietario se encontrara presente (p. 65).

La imagen que se construye a raíz del murmullo de la moneda es la que se nos está mostrando, como lo mencionamos anteriormente, la relación metonímica entre esta y el juez. Por ende, los susurros corresponden al miedo que sienten hacia el juez, el cual es reflejado en la moneda.

Por otro lado, el doctor Montenegro cacheteaba a los ranqueños si estos lo ofendían, no lo saludaban o simplemente una sonrisa que lo disgustara. Así, los abofeteaba en público y estos debían disculparse con él; si el juez accedía, también era de conocimiento público.

Todos fueron afrentados y todos le pidieron perdón. Porque el doctor Montenegro se resiente con la persona que lo fuerza a castigarlo. Desde el momento en que sus manos designan a alguien, el elegido por sus dedos puede intentar todos los sombrerazos: para el doctor es invisible. Más que el castigo atemoriza el perdón (Scorza, 2002, p. 172).

De esta manera, Montenegro reafirmaba el poder que tenía. Esto porque al ser un juez es evidente que tiene poder, pero al abofetear a los ranqueños e ignorarlos posteriormente confirmaba que él era una figura de autoridad. Así, es quien ejerce la violencia contra los lugareños, pero quienes son afrentados deben disculparse ante él, hecho que no era tan sencillo de conseguir y que mortificaba a los pobladores. Entonces, el perdón del juez se muestra como el máximo logro a alcanzar después de la cachetada. Este accionar de golpear y otorgar el perdón al ser públicos funcionan como una medida de represión para que el pueblo sea consciente de la jerarquía entre ellos y Montenegro.

Después de presentarnos al juez, se nos sigue mostrando la manera en que este era el centro de la comunidad, incluso importaba más que todas las autoridades del pueblo. Así, en medio de una carrera de caballos, al perder su caballo, las autoridades tienen miedo de las represalias y lo descalifican para dar por ganador a Montenegro. La figura de este sujeto es manifestada por el miedo que siente la población hacia él y lo difícil que resulta de posicionarse en su contra.

En segundo lugar, el poder que Migdonio refleja en su hacienda lo presenciamos desde la sexualidad y la manera en que se adueña de las hijas de sus peones.

Lo único que encendía sus azules ojos eran sus “ahijaditas”. Las tenía por cientos. Todas las hijas de su peonada le pertenecían. [...] Ansiosamente hojeaba el registro donde se anotaba la fecha de nacimiento de cada una de las niñas nacidas en El Estribo. El

día que cumplían quince años se las llevaban a la cama para que las mejorara (Scorza, 2002, p. 235).

Por consiguiente, vemos que las hijas de los campesinos tenían la obligación de acostarse con él, sin refutar, dado que él llevaba la cuenta de la fecha en que las niñas cumplirían quince para poder acostarse con ellas. La manifestación de su poder demuestra desde que él decide acerca del inicio de la vida sexual de estas niñas sometíéndolas y, por ende, a sus familias.

Sin embargo, la reafirmación del poder de este terrateniente se manifiesta también en su vestimenta. Ello lo vislumbramos con el regreso de Espíritu Félix de la milicia, ya que lo obliga a quitarse sus botas y las quema frente a él diciéndole que el único que podía llevar zapatos era él. Coincidentemente, con este mismo campesino vuelve a manifestar su poder y represión ante la solicitud de sindicato. Al asesinarlos, Migdonio envía una carta a Montenegro diciéndole que han fallecido de infarto colectivo, situación se retoma cuando el juez lo visita.

las autoridades confirmaron que Espíritu Félix y sus catorce compañeros habían sido fulminados por un “infarto colectivo”. [...] los peones habían sido segados por el primer infarto colectivo de la historia de la medicina. El doctor Montenegro confirmó que los débiles corazones de los caballerangos no resistieron las alturas del poder; corazones acostumbrados a trotar a cinco mil metros fueron despedazados por la emoción de sentarse en los sillones de la sala de El Estribo (Scorza, 2002, pp. 260-261).

El juez Montenegro confirmó la versión de infarto colectivo proporcionada por Migdonio. La explicación era que los campesinos no aguantaron la impresión de ingresar a la casa hacienda. Así, “las situaciones que retratan la relación asimétrica entre los campesinos, las autoridades y los hombres del poder hegemónico revelan un alto grado de degradación humana del victimario” (Ait, 2021, p. 91). Este acto de complicidad entre ambos nos evidencia la manera en que el poder actúa protegiendo a sus pares y desamparando a las verdaderas víctimas. Por ello, Mendoza y Miranka (2018) nos muestran que el abuso de poder genera la violación a los derechos humanos. Tal como hemos apreciado, las injusticias cometidas contra los campesinos, sobre todo contra los que fueron asesinados no conocieron ni con su muerte la justicia, por el contrario, sus derechos no fueron considerados.

En tercer lugar, la llegada del Cerco provocó risas entre los ranqueños, ya que solamente se apoderó, en un inicio, de un cerro infértil.

No debimos reírnos. En lugar de untarnos la boca con tontas palabras, debimos acometer al Cerco, matarlo y pisotearlo en la cuna. Semanas después, cuando el Gran Pánico apretó las mandíbulas, don Alfonso reconoció que nos dormimos. Don Santiago tenía razón, pero ya el Cerco infectaba todo el departamento (Scorza, 2002, p. 180).

Se le confiere al Cerco un carácter animista, ya que consideran que debían matarlo desde la cuna, como si ante un bebé estuvieran. Ante ello, se manifiestan porque no consideraron que causaría tanto daño. Asimismo, el afirmar que infectaba el departamento nos muestra los daños que este ha generado en los pobladores, pero el daño ya está hecho y ya la diégesis nos va advirtiendo que los lugareños no pudieron hacer nada.

De este modo, la Cerro de Pasco Corporation se descubre como la dueña del Cerco y empieza a adueñarse del terreno de Rancas quitándole los campos donde pastaban los animales. Así también se nos presentan los problemas que aparecieron con la llegada de la Compañía.

“La Compañía”, que pagaba salarios delirantes de dos soles, fue acogida con alegría. [...] Sólo meses después se percibió que el humo de la fundición asesinaba a los pájaros. Un día se comprobó que también trocaba el color de los humanos: los mineros comenzaron a variar de color; el humo propuso variantes: caras rojas, caras verdes, caras amarillas (Scorza, 2002, p. 246).

De tal manera, la Cerro de Pasco Corporation estaba dejando un costo social, ambiental, y especista muy alto. Esto debido a que los pobladores cambiaban de color, el humo contaminaba la zona y provocaba la muerte de los animales, aparte de haberse adueñado del único lugar donde podía pastar el ganado de la población. Los campesinos mostraban su descontento, pero nadie les hacía caso.

Posteriormente, cuando los ranqueños deciden buscar un juez para que vea los daños provocados por el Cerco, este quiere cobrarles y les manifiesta que no ha visto dicho Cerco. Sin embargo, la construcción de este era tan grande que resultaba imposible que no lo viera. Nuevamente, vemos el desamparo de la población ante el poder capitalista de la compañía. Asimismo, se nos refleja el aprovechamiento de esta autoridad respecto de la ignorancia de los campesinos sobre sus derechos, hecho que les permite seguir siendo víctimas de los opresores y posicionándose como uno de ellos.

#### 4. “Rancas luchará”, la subversión de la población

Respecto de la resistencia, Foucault (1993) nos advierte que su existencia se debe a la existencia del poder; es decir, estamos ante una relación complementaria, donde una no puede existir sin la otra.

Que no existen relaciones de poder sin resistencias; que éstas son más reales y más eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder; la resistencia al poder no tiene que venir de fuera para ser real, pero tampoco está atrapada por ser la compatriota del poder. Existe porque está allí donde el poder está: es pues como él, múltiple e integrable en estrategias globales (p. 171).

La eficacia del poder se nos manifiesta si este tiene resistencia. En tal sentido, la resistencia existe a raíz del poder, no es una estructura externa, pero tampoco se define en esferas del poder. Esto nos quiere decir que donde haya poder, vamos a encontrar su resistencia, dado que si el poder se encuentra en todos lados, la contraparte a este también. Entonces, el poder genera a la resistencia como respuesta. A partir de ello, podemos apreciar en la novela que el pueblo se levanta frente al poder, ya que han visualizado el fracaso del diálogo, de la lucha en solitario y de la lucha de unos pocos.

—El Cerco no es obra de Dios, hijitos. Es obra de los americanos.  
No basta rezar. Hay que pelear.

[...]

—Con la ayuda de Dios todo se puede.

[...]

Comenzaron a pelear.

[...]

Se armaron de garrotes y hondas. [...] Todavía oscuro se agazaparon para esperar la ronda de “La Compañía” (Scorza, 2002, pp. 253-254).

De esta manera, con el incentivo del padre decidieron luchar, ya que se nos muestra al padre como apoyo para el pueblo y con conciencia social. Por ello, los ranqueños deciden pelear contra el Cerco y se organizan. En tal sentido, lograron tumbar el Cerco y pastar a sus animales.

Sin embargo, dada la revuelta que hicieron, llegó la Guardia Republicana y si los lugareños se enfrentaban a ellos, sabían que no tendrían oportunidad. Es llamativa la manera en que se posiciona el gobierno frente a los pobladores, como si ellos estuvieran arremetiendo contra la propiedad privada, cuando fue la compañía quien desalojó a los campesinos. Así, vemos que el gobierno se articula de lado del poder capitalista dejando en total desamparo y tomando represalias contra los comuneros, por lo cual ellos deciden seguir luchando, aun sabiendo las posibles consecuencias.

—Rancas es pequeño, pero Rancas luchará. Un pique puede destrozarse un animal. Una piedra en un zapato malogra el pie de un hombre.

[...]

En el rostro de Rivera aleteaba la desilusión.

—Las autoridades son chulillos de la “Cerro de Pasco Corporation”. No les interesan nuestros sufrimientos. Está bien: lucharemos solos (Scorza, 2002, p. 295).

Frente a las injusticias cometidas en su contra, vemos a los pobladores adueñarse de su narrativa y decididos a pelear. Sin embargo, la última frase de luchar solos ya nos demuestra que los campesinos no ganarán esta batalla. Esto porque, como hemos visto previamente, luchar en solitario no ha efectuado los cambios o la justicia esperada.

A pesar de esta inminente situación, los ranqueños lograron que la Cerro de Pasco Corporation retroceda, cuando utilizaron chanchos hambrientos para atacar el Cerco. Posteriormente, vemos una nueva victoria por parte de los comuneros al hacer retroceder a las fuerzas armadas, pero esta es la última victoria de Rancas y se nos revela con el Código Militar.

Finalmente, ante el regreso de las fuerzas armadas, visualizamos a “Rancas, arrojada, alzó las manos inútiles hacia los cerrados labios de Dios” (Scorza, 2002, p. 219). Dicha alusión a Dios nos demuestra que la comunidad está en situación de total desventaja y ante el desamparo de todo aquel que hubiera podido ayudarle: el estado y la deidad.

—No para abusar. Para protegernos el Gobierno les paga, señores. Nosotros no faltamos a nadie. Ni siquiera faltamos al uniforme —señaló el color caqui—: “Ése no es el uniforme de la patria” —se

agarró la chaqueta—: “¡Estas hilachas son el verdadero uniforme, estos trapos...!” (Scorza, 2002, p. 372).

Fortunato decide hablar con las autoridades, pero estas lo ignoran diciendo que deben desalojar el pueblo de Rancas. Así, despojaban de sus tierras a los lugareños en beneficio de la Compañía. Ante ello, Fortunato les dice que los enfrentamientos con las fuerzas del orden que tuvieron anteriormente fueron para defenderse. Para terminar, compara el uniforme del militar con su ropa y les increpa que la vestimenta que él utiliza sí es el uniforme. Esto alude a que los únicos que protegieron a los ranqueños fueron ellos mismos, cuando se supone que los militares debieron defenderlos y, por el contrario, se posicionaron junto a la compañía. Por ello, vemos cómo el Estado “premia la inequidad de los poderosos y castiga o reprime las reivindicaciones de las víctimas” (Fiorito, 2013, p. 66).

La resistencia ejercida por pueblo fue de lucha hasta el final, pero fracasó. En tal sentido, se nos plantea una resistencia capaz de vencer al poder, la que Reinaldo Giraldo (2006) plantea, desde un enfoque foucaultiano, de la siguiente forma:

Al pasar de una concepción negativa a una positiva de poder, aunque cambia su noción de resistencia, no la concibe de manera negativa, sino como un proceso de creación y de transformación permanente; la resistencia no es una sustancia y no es anterior al poder, es coextensiva al poder, tan móvil, tan inventiva y tan productiva como él; existe sólo en acto como despliegue de fuerza, como lucha, como guerra (p. 106).

La resistencia al poder se nos articula, entonces, como una manera positiva de transformación. Es decir, el poder muta continuamente, debido a la resistencia que coexiste con él. Dicha resistencia debe ser igual de productiva y abarcar tanto como el poder para igualarlo en fuerza. En tal sentido, debe sentirse como una guerra.

Esto figura como un problema, dado que Rancas liberó una lucha y logró el retroceso de la compañía, pero la resistencia que ejercieron no fue tan potente para poder declararle la guerra al Estado, que evidentemente los vencía en número. Frente a ello, Amal Ait (2021) nos afirma que “el sistema del poder interviene con la fuerza permanente y necesaria para preservar su derecho amenazado, lo que explica el carácter cíclico del desenlace de todas las novelas de *La guerra silenciosa* de la que [*Redoble por Rancas*] forma parte” (p. 97). Es decir, *Redoble*

*por Rancas* tiene un final funesto debido a que las estructuras de poder se mantuvieron a pesar de su lucha, de lo cual deriva en una constante temática en la pentalogía scorziana.

La sublevación del pueblo de Rancas no funcionó, pero también se debe a otra situación: no bastaba con el alzamiento de Rancas. En las novelas posteriores de *La guerra silenciosa* presenciamos que mientras más pobladores se unan, más fuerte es el impacto, a pesar de las funestas consecuencias. La diégesis de *Redoble por Rancas*, y de toda la pentalogía de Scorza, nos muestra que solo la subversión logrará cambios, pero el gran cambio para que los campesinos puedan coexistir en un panorama nacional que los ha oprimido se va a dar mediante la sublevación del pueblo peruano unido. Esto quiere decir que todos los peruanos tienen la labor de empatizar con la problemática del hombre andino y no seguir manifestando el mismo discurso del poder, donde solo se cuenta la historia de los vencedores dejando en el olvido *La guerra silenciosa*.

## Conclusiones

En esta primera novela del ciclo scorziano, observamos a tres sujetos pioneros de las luchas campesinas, quienes enfrentaron, desde sus posiciones, a la tripartición del poder. En tal sentido, Espíritu Félix, Fortunato y Héctor Chacón son los primeros en mostrar su inconformidad ante los abusos cometidos contra la población andina. Así, Espíritu intentó sindicalizar a los campesinos en la hacienda de Migdonio, Fortunato peleó solo contra la Cerro de Pasco Corporation y Héctor Chacón lideró las luchas contra el juez Montenegro. Dichos sujetos a los que se enfrentaron representaban el poder terrateniente, el poder capitalista y el poder político. Sin embargo, a pesar de ser vencidos, estos héroes nos evidenciaron la imposibilidad de entablar un diálogo entre opresor y oprimido, la inviabilidad de luchar solo y el problema de la lucha de unos pocos.

Por eso, la subversión planteada en la novela nos revela la intencionalidad del narrador para lograr un verdadero cambio en la situación del campesino. Así, la diégesis nos proporciona el retroceso de los poderosos ante la unidad de los campesinos; por ende, esta nos plantea que la pérdida del pueblo ranqueño simboliza la necesidad del pueblo peruano de unirse por un país más equitativo ante la situación del hombre andino, puesto que se requiere de una fuerza igual de potente para alcanzar la victoria frente a estos sujetos poderosos.

## Referencias bibliográficas

- Ait, A. (2021). Violencia política y memoria restaurativa en *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza. *Líneas Generales*, (006), 85-106. <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2021.n6.5593>
- Calderón, P. (2015). *El poder bajo la lente del humor en Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza. [Tesis de licenciatura en Literatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. [https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/4887/Calderon\\_lp.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/4887/Calderon_lp.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Fiorito, D. (2013). Estrategias de representación de la realidad social y la injusticia en *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza. *Dianoia*, (16), 59-68. <https://new.sanandres.esc.edu.ar/uploads/file/59e2f917545e475c81a6a-99faddc73b8/DIANOIA-2013.pdf#page=59>
- Foucault, M. (1993). *Microfísica del poder*. (2.<sup>a</sup> ed.). La Piqueta.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. (1.<sup>a</sup> ed.). Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. (31.<sup>a</sup> ed.). Siglo Veintiuno Editores.
- Giraldo, R. (2006). Poder y resistencia en Michel Foucault. *Tabula Rasa*, (4), 103-122. <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n4/n4a06.pdf>
- Mendoza, E. y Miranda, K. (2018). *El discurso hegemónico en Redoble por Rancas de Manuel Scorza*. [Tesis de licenciatura en Educación, Universidad Nacional de Trujillo]. <https://dspace.unitru.edu.pe/bitstream/handle/UNITRU/10995/MENDOZA%20GUIVAR-MIRANDA%20MALATAY.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mi-Gyeong, C. (2008). *Redoble por Rancas: una crónica de la guerra silenciosa de los indígenas*. *Iberoamérica*, 10(2), 269-294.
- Scorza, M. (2002). *Redoble por Rancas*. (2.<sup>a</sup> ed.). Ediciones Cátedra.

# Reseñas



**Carlos Rojas Osorio. *Pablo Guadarrama González: filósofo latinoamericano*. Editora Búho, 2022, 452 pp.**

**Giancarlo Jesús Valdivia Otiniano**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

giancarlo.valdivia@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-5047-279X

A los maestros Carlos Gatti y Jorge Wiese, mis guías espirituales en esta vigilia de los sentidos.

La fuga del hombre —o de su razón— entendida, bajo criterios desarrollistas, ha sido antes que nada la *pedra de toque* hegeliana con la que se tamiza cualquier semilla del pensamiento latinoamericano que busca cuestionar el discurso de la Modernidad. Con un minucioso prólogo de Federico José Álvarez y un no menos inteligente epílogo de Ángel Morela Aguasvivas se nos presenta el texto *Pablo Guadarrama González: filósofo latinoamericano* de Carlos Rojas Osorio —acucioso investigador de la vida, obra y trayectoria guadarramiana—, en lo que se constituye como el estudio más completo y, hasta ahora definitivo, del quehacer filosófico de Guadarrama (véase la bibliografía de sesenta páginas sobre los textos publicados por Guadarrama y sobre su obra).

Guadarrama es un filósofo latinoamericano sin lugar a dudas consagrado en el olimpo de pensadores que forjaron generaciones de investigadores en dicho campo de estudio. Todo el primer capítulo de Rojas Osorio (2022, pp. 21-35) constituye una semblanza de su trayectoria académica e intelectual: una auténtica odisea del pensamiento latinoamericano que siempre vuelve a sus orígenes.

El segundo capítulo (pp. 37-47) es una identificación de la *tópica* guadarramiana y de la polifacética tarea del filósofo cubano como investigador, a saber, 1) la complejidad de la filosofía en tanto funciones —cosmovisiva, lógico-metodológica, axiológica, hegemónica, práctica-educativa, emancipadora, ética, ideológica, estética y humanista— de desarrollo de esta disciplina en *Para qué sirve la epistemología. A un investigador y un profesor* (Guadarrama, 2018); 2) los métodos de investigación de la filosofía latinoamericana; 3) el humanismo —puesto que Pablo Guadarrama es ante todo un humanista que propugna un “humanismo

desalienador o liberador” (Rojas Osorio, 2022, p. 43)—; 4) el marxismo, 5) la epistemología, y 6) el pensamiento político latinoamericano.

El tercer capítulo (pp. 49-61) aborda los aspectos metódico-conceptuales relativos al quehacer filosófico latinoamericano en el pensamiento de Guadarrama. La filosofía latinoamericana parte de entender Latinoamérica como un “ambiente cultural” que proyecta el ejercicio de sus pensadores al “rigor del concepto” circunscritas a su historicidad y a la lógica interna de sus estructuras. Inseparable de la ideología —entendida esta no como concepto peyorativo o falsa conciencia, sino como hermenéutica crítica surgida en tiempos de la *moral de emergencia*— y de la toma de conciencia, la filosofía es más un ejercicio de autenticidad que de originalidad en tanto producto de una dialéctica —no interrumpida, si atendemos a la similitud en este punto con las afirmaciones de Cerutti (Rojas Osorio, 2022, p. 53)— entre superestructura y desarrollo filosófico. Solo así el historiador de la filosofía puede dar cuenta cabal de una periodización basada en criterios científicos. Guadarrama defiende un marxismo crítico y humanista que, inspirado en José Martí, “no se ancla en un fácil particularismo, sino que desde nuestras luchas emancipadoras ha sabido escrutar en toda la historia mundial la universalidad de los derechos humanos, el humanismo y las diferentes formas de democracia” (p. 60).

Uno de los tópicos más relevantes en el pensar guadarramiano es la cultura como subproducto de una dialéctica entre lo universal y lo específico. A este tópico Rojas Osorio le dedica todo el capítulo IV de su estudio (pp. 63-76). El horizonte de epicidad está precisamente —afirma el filósofo cubano— en reconocer la singularidad de lo nuestro —proyectado— y evitar el enorme grado de artificialidad de atribuir la universalidad a lo ajeno. Los grados de universalidad y especificidad se desdibujan a manera de sombras impuestas por una lectura de la historia de la filosofía y el pensamiento político impuesta y pos-puesta. La academia filosófica no es ya la academia platónica donde la comunión de intelectuales conformaban una élite órfica cerrada a los contrarios de este mundo. El ejercicio de *contextualidad* en la obra de Guadarrama se inicia con una historia de la trayectoria de la filosofía en Cuba (cap. 5, pp. 77-93) desde la escolástica hegemónica a finales del siglo XVIII hasta la proliferación de corrientes afines al marxismo de la década de 1970.

Los capítulos VI (pp. 95-112), VII (pp. 113-124) y VIII (pp. 125-136) abordan respectivamente autores recurrentes en los estudios filosóficos guadarramianos;

a saber, a) Enrique José Varona, a quien Guadarrama le dedica su tesis doctoral; b) José Martí, de quien recibe las directrices prácticas de un humanismo que se circunscribe al pensar latinoamericano en tanto que el hombre es el núcleo epistemológico que desborda proyectividad y el único agente de verdadera transformación en el cosmos, y c) Eugenio María de Hostos quien propugna un positivismo *sui generis* en tanto que, aunque bajo el horizonte discursivo del krausismo y el positivismo decimonónico —ideologías europeas más bien conservadoras y sectarias por decirlo menos—, supo darle un giro innovador a dicha corriente filosófica atento a las circunstancias latinoamericanas de su tiempo.

Habiendo terminado esta primera gran sección —podría decirse una sección histórica y de reconstrucción de la dialéctica del pensar de Guadarrama— se aperturan los horizontes de discusión y crítica en los que Guadarrama ha insistido a lo largo de su trayectoria (cap. ix-xv). Los capítulos ix (pp. 137-154) y x (pp. 155-172) están dedicados al positivismo en América Latina y a la crítica y superación de dicha corriente latinoamericana. Como en De Hostos, Guadarrama no tolera un positivismo *calco y copia* de sus vertientes europeas, aunque asume su espíritu progresista y de optimismo social ajeno a las interpretaciones misantrópicas de la condición humana del espiritualismo afrancesado de la segunda mitad del siglo xix. El cap. xi (pp. 173-186) es un capítulo bisagra entre el estado de la cuestión positiva y los mecanismos de crítica y transformación que Guadarrama encuentra como necesarios para una correcta lectura de nuestro presente: la investigación científica. El enfoque epistemológico es realista (Rojas Osorio, p. 174), aunque de raigambre ontológica materialista. Hay un optimismo metodológico coherente con el humanismo de corte dialéctico que el filósofo cubano profesa. La investigación es, pues, un camino tortuoso y complejo —como la misma función del filosofar (cap. ii)—, pero como diría Dante *qui può esser tormento, ma non morte* (Purg. xvii, p. 21)<sup>1</sup>; puesto que dicho camino parte desde lo muerto de la data cuantitativa a la comprensión cualitativa de la realidad, al punto que los profesores investigadores deciden sacrificar su trabajo y su tiempo en condiciones no siempre alentadoras en los marcos de investigación universitario en aras de completar este proceso. Quiroz (2022), catedrático e investigador sanmarquino, incluso llega a decir que investigar es una de las principales razones por las que un docente de profesión decidiría dedicarse a la vida universitaria (p. 68). Se trata, ante todo, de un sacrificio tortuoso y complejo, pero no por ello menos satisfactorio. Guadarrama, consciente de todo ello, es, ante todo, un filósofo de método —en este aspecto

fiel a la consigna heroica del método cartesiano<sup>2</sup>—: rigor y especificidad siempre proyectados desde una comprensión holista<sup>3</sup> —lejos de todo reduccionismo (Guadarrama, 2018, p. 67)— del objeto de estudio hacia la transformación.

Los capítulos XII (pp. 187-204), XIII (p. 205-221), XIV (p. 223-246) y XV (p. 47-264) suponen una aplicación del método guadarramiano para emprender respectivamente la crítica a los reduccionismos epistemológicos —vestigios del positivismo decimonónico que se resiste a la comprensión de la realidad desde enfoques plurales y cualitativos —, al posmodernismo afrancesado que plantea la idea del “no lugar” del imperio y con ello abstrae e ignora las macroestructuras geopolíticas de dominación, y a las antinomias marxismo y antimarxismo en América Latina —y en particular en Colombia— en tanto núcleos escleróticos desde los cuales se interpreta una realidad que se sustrae al aparato teórico del imperio (Lenin, Stalin, Mao, etc.). Con la premisa del *marxismo como humanismo* se desmontan viejas prácticas operatorias sedimentadas en los núcleos ideológicos del continente y se propone una lucha plurivalente y multifocal con resemantizaciones interesantes de los conceptos de socialización de la propiedad privada, la disolución de categorías peyorativas para el concepto de ideología, nuevas funciones de la dialéctica, etc.

Lo que corresponde a los capítulos XVI-XXI del estudio que Rojas Osorio ha dedicado al pensamiento de Pablo Guadarrama puede incluirse dentro de la gran sección del proyecto del filósofo cubano para con el quehacer filosófico latinoamericano: una filosofía que critica a la vez que propone. El capítulo XVI (pp. 265-282) es una crítica a la posición genuflexa que asumen las ciencias jurídicas respecto a la democracia y los derechos humanos vistos desde el occidentalismo imperialista. El historicismo no es una opción para Guadarrama si se quiere infundir al *espíritu de las leyes* con herramientas de interpretación de las condiciones sociales e históricas propias a lo latinoamericano. Si el marxismo es enriquecido con posturas interdisciplinarias —el psicoanálisis para Zuleta, el existencialismo para Sartre, etc.— y alejado de la dicotomía althusseriana de ciencia e ideología, entonces puede responder y contribuir epistemológicamente a ese “socialismo real” que aspira al cumplimiento cabal de los derechos humanos. La democracia debe ser pensada, afirma Guadarrama, como participativa, sustantiva y real (Rojas Osorio, 2022, p. 281) y como un escenario de conquista —no individualizada— de los derechos otrora envilecidos y mancillados.

Los capítulos XVII (pp. 283-297), XVIII (pp. 299-311) y XIX (pp. 313-332) abordan en conjunto el proyecto integracionista guadarramiano y el pensamiento humanista como proyecto de paz. Como una estrategia de lucha en contra de las

falacias de integración, Guadarrama propone una auténtica integración que haga frente a la inminente fagocitosis que padecen los pueblos sometidos por parte de los imperios. De esta forma, se opera la subversión de la clásica fórmula romana *divide et impera*, dado que lo que se busca es apuntar a la unidad de lo diverso para afrontar una amenaza aún mayor. Pero los procesos de integración no son de ninguna manera homogéneos ni se desarrollan igualmente en los distintos ámbitos; en el ámbito cultural es el núcleo principal alrededor del cual orbitan las distintas formas de integración que se desarrollan en determinada cultura. Atender a la definición de cultura es, por lo tanto, vital en tanto que de su definición se parte para entender los procesos de universalización en los que el hombre se ve envuelto. Esta cultura es —o debe ser— eminentemente una cultura de la paz. Por último, en los capítulos xx (pp. 333-347) y xxi (pp. 349-357), Rojas Osorio plantea el ajuste de cuentas que Guadarrama mantiene con el marxismo como filosofía de la liberación y un merecido tránsito del socialismo real a la utopía. Es, pues, el *género utopístico*, a decir de Darío Botero (citado en Rojas Osorio, 2022, p. 354), el registro en el cual escribe Guadarrama no desde la irrealidad inconexa y abstracta —como se mal-entiende generalmente utopía—, sino desde la crítica y aspiración genuina de un vitalismo cósmico cada vez más demandante.

Finalmente, como lectores, agradecemos profundamente la oportunidad que nos brinda Carlos Rojas Osorio de acceder a una visión rigurosa y sistemática del pensamiento de Pablo Guadarrama, filósofo, investigador y humanista. La maravilla de la investigación, sus frutos y su demanda por una autenticidad que se desborda a sí misma son prueba más que suficiente de la existencia de una filosofía latinoamericana. Como sugerencia podría proponerse que los veintitrés capítulos que siguen un orden que se transparenta al lector atento a la dialéctica del pensar de ambos filósofos —una suerte de contrapunto entre Rojas Osorio y Guadarrama que avanza dialécticamente en tres registros; a saber, histórico, crítico y propositivo—, como sugerencia, decíamos, podría agruparse en solo tres grandes secciones, de forma que la ruta sugerida por el autor no pierda homogeneidad y mantenga la unidad discursiva que le es propia. A dicho de que todo buen investigador que estudia la trayectoria académica de un autor en realidad se estudia y se lee a sí mismo —cosa que Rojas Osorio deja claro instituyéndose como la autoridad mundial en el pensamiento de Guadarrama—, recomendamos ampliamente al lector la lectura atenta y sigilosa de este estudio guadarramiano que en sus más de cuatrocientas páginas mantiene la frescura y rigurosidad transparentada por su objeto.

## Notas

- 1 “Aquí puede haber tormento, pero no muerte” (traducción propia). El texto citado corresponde a la edición comentada de la *Commedia* en tres tomos de Anna Maria Chiavacci Leonardi (Dante, 2021, p. 799).
- 2 “quoniam nonnulli quibus notum est me quandam excoluisse Methodum ad quaslibet difficultates in scientiis resolvendas, non quidem novam, quia nihil est veritate antiquius, sed quâ me sæpe in aliis non infœliciter uti viderunt, hoc a me summopere flagitarunt: ideoque officii mei esse putavi nonnihil hac in re conari” (Med., Epístola; AT VII, 3.22-28); [puesto que, algunos hombres por los cuales sabido fue que yo cierto Método he cultivado para algunas dificultades en las ciencias resolver, no en efecto nuevo, porque nada es más antiguo que la verdad, pero el cual han visto que yo frecuentemente en otras no infelizmente uso, esto a mi bastante me han demandado: y por esta razón he considerado que mi oficio es, en cierta medida, en esta cosa esforzarme] (traducción propia).
- 3 Cita Guadarrama a Pascal: “Donc, toutes choses étant causées et causantes, aidées et aidantes, médiatement et immédiatement, et toutes s’entretenant par un lien naturel et insensible qui lie les plus éloignées et les plus différentes, je tiens impossible de connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement les parties” (Pascal, *Pensées*, Le Guern 185 [L199, B72]; *OC* II, 2023, p. 613); [Todas las cosas son ayudadas y ayudantes, todas las cosas son mediatas e inmediatas, y todas están ligadas entre sí por un lazo que conecta unas a otras, aun las más alejadas. En esas condiciones considero imposible conocer las partes si no conozco el todo, pero considero imposible conocer el todo si no conozco las partes] (texto en español en Guadarrama, 2018, p. 67; traducción de Carlos R. de Dampierre para la editorial Gredos). Guadarrama ve en Pascal —filósofo del que recientemente se celebró el cuadringentésimo aniversario de su nacimiento y que nuestro filósofo cubano tenía en muy buena estima (tal como demuestran las numerosas citas a su obra)— un autor que, enriquecido con el método cartesiano, evita las singularidades y reduccionismo individualistas propios de Cartesius.

## Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (2021). *La divina Commedia*. Meridiani Mondadori.
- Descartes, R. (1996). *Œuvres de René Descartes publiées par Charles Adam et Paul Tannery [AT I-XI]*. Librairie Philosophique Vrin.
- Guadarrama Gonzáles, P. (2018). *Para qué sirve la epistemología. A un investigador y un profesor*. Editorial Magisterio.

Pascal, B. (2023). *Œuvres complètes I, II [OC I, II]*. Coffret deux volumes. Bibliothèque de la Pléiade.

Quiroz Ávila, R. (2022). *Opino, ergo sum. Artículos periodísticos*. Heraldos Editores.

Rojas Osorio, C. (2022). *Pablo Guadarrama González: filósofo latinoamericano*. Editora Búho.



**Pablo Guadarrama. *Cultura integracionista en el pensamiento latinoamericano*. Grupo Editorial Penguin Random House, 2021, 418 pp.**

**Roger Park Avila Vera**

Universidad Nacional de Mayor de San Marcos, Lima, Perú

12030169@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-0123-7053

Doctor en Filosofía por la Universidad de Leipzig y doctor en Ciencias por la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, Pablo Guadarrama González acaba de ser reconocido con uno de los premios nacionales de la Academia de Ciencias de Cuba por su obra *Cultura integracionista en el pensamiento latinoamericano* (2021). La oportunidad apremia presentar tan valiosa publicación producto de un largo y continuo trabajo de investigación. En este libro encontramos no solo estructuradas las ideas originales que nuestro autor ha presentado parcialmente a través de los años, sino que reflexiona desde las nuevas circunstancias —por ejemplo, la pandemia por coronavirus— y, por lo tanto, sobre los nuevos peligros que acechan el integracionismo latinoamericano.

El conjunto de la obra se compone de una introducción, tres capítulos, conclusiones, bibliografía y un índice onomástico, y tiene como objetivo “determinar el grado de elaboración del pensamiento latinoamericano sobre la cultura integracionista en algunos de sus principales representantes intelectuales y políticos al analizar las posibilidades y obstáculos de los procesos solidarios y de unión de los pueblos de esta región en sus luchas por la dignificación” (p. 28). En el primer capítulo encontramos cuatro momentos de dilucidación e interpretación sobre los fundamentos de estudio de la cultura integracionista latinoamericana. Así, en un primer momento, se proyecta como una utopía concreta el proceso de integración latinoamericana. Esto significa su materialización gradual, aunque de largo aliento, íntimamente relacionada con la consolidación de una identidad latinoamericana. En un emparejable segundo y tercer momento, encontramos aquellos elementos obstaculizadores y favorecedores, respectivamente, de la cultura integracionista. Entre otros fenómenos enajenantes y propiciadores del integracionismo latinoamericano hallamos, por ejemplo, la valoración de las civilizaciones originarias y el idioma. Mientras una mirada eurocéntrica subordina la historia y cultura nacional de los países, un nuevo análisis sobre las relaciones económicas,

políticas, militares, religiosas, entre otras, de las civilizaciones autóctonas representan la admiración en el imaginario popular de cada país y, por consiguiente, del ciudadano latinoamericano. Sin embargo, esto no justifica, como en el caso del idioma en el cual se restringe el solo uso de la lengua originaria, ningún tipo de enclaustramiento, es decir, que la sobrevaloración de lo propio no nos permita establecer vínculos, dialogar y participar de las grandes decisiones que se debatan en mesa. Finalmente, en un cuarto momento, se analizan las posibilidades de la educación superior en tanto su contribución en la superación de obstáculos de la cultura integracionista. Tales posibilidades connotan el deber moral de fundamentar las razones por las cuales la integración está por encima del carácter económico o político en las nuevas tendencias del mundo contemporáneo. En este sentido, la tarea de la educación superior no se atiene a la protesta por los obstáculos que implica el mundo globalizado para la integración, sino a “elaborar propuestas efectivas para su realización” (p. 150).

El segundo capítulo, con una estructura más histórica, nos presenta la contribución de algunos pensadores, entre los cuales destacan algunos ilustrados, Francisco Miranda, Simón Bolívar y José Martí. Entre los ilustrados encontramos nombres como Eugenio de Santa Cruz y Espejo, Juan Pablo Viscardo, José Joaquim da Cunha de Azeredo Coutinho, Francisco Javier Clavijero, entre otros. Este último es de notoria relevancia en la creación de conciencia de patria en la comunidad criolla a partir de su estudio sobre las civilizaciones precolombinas, en el cual engloba bien la idea de la reivindicación del indio y de los valores vernáculos de los pueblos originarios. Para sus contemporáneos, los levantamientos populares ya no solo expresaban el grado de inconformidad de la comunidad autóctona, sino también de criollos, intelectuales y funcionarios que reclamaban el derecho de autogobierno. Sobre la trascendencia del venezolano Francisco Miranda, Guadarrama toma posición a favor de considerarlo auténtico precursor del proyecto integracionista latinoamericano. Reconoce en él la convicción de “hacer realidad sus ideas no solo con la pluma, sino también con la espada” (p. 202). Se manejaba convenciendo a gobernantes y funcionarios sobre la viabilidad del proyecto de emancipación conjunta, fundamentada en las necesidades en común de los latinoamericanos. Resulta, con esto, ejemplo de personalidad que corresponde su pensamiento con su *praxis* política e, incluso, dispuesto a levantar las armas por tal ideal. Con respecto a Bolívar, se explica que la utópica consolidación de la soberanía de los pueblos independizados se concretaría desde el proyecto confederativo. A pesar de las diferencias y prejuicios que tuvo que enfrentar la emancipación conjunta, por ejemplo en cuanto a las diversidades étnicas de cada país o

la forma de gobierno a asumir, enfatizó la urgencia de la situación en la cual, para ilustrar el caso, el hecho de que “los españoles mantuvieran el dominio colonial en Perú significaría un extraordinario peligro para los demás países ya independizados” (p. 212). Finalmente, se centra en José Martí y su preocupación humanista<sup>1</sup> frente a los condicionamientos e intereses del vecino del norte: Estados Unidos. La búsqueda de una justipreciación de la condición humana se ven arraigadas en tanto “las convicciones anticolonialistas y antimperialistas de José Martí constituyeron premisa indispensable de su actitud” (p. 253). Y es que la nueva situación de peligro no se origina desde fuera del continente americano, sino que, con la denominada Doctrina Monroe, expresada en la fórmula “América para los americanos”, el imperio yanqui pretende solapadamente replicar los agravios e injusticias de la colonización europea a quienes no se subordinen a sus intereses.

El tercer capítulo se abre camino al final del tránsito de la vida colonial a la republicana. La emancipación de los países latinoamericanos está concretada, pero la preocupación por mantener la condición de independencia sigue vigente. En esta dirección, la exposición sitúa el integracionismo latinoamericano, primero, frente a la iniciativa panamericanista; segundo, al unísono del positivismo; tercero, en detrimento ante los intereses de las nuevas derechas; y, por último, en una dicotómica posición a superar ante la globalización. Lo primero se desarrolla con los diferentes intentos en mantener el ideario bolivariano confederativo del Congreso de Panamá de 1826, como los congresos de Lima (1847-1848 y 1864-1865), los cuales se vieron concretados al tener enfrentados la postura latinoamericanista y panamericanista en el congreso convocado en Washington en 1889. Años más tarde, Ingenieros<sup>2</sup> graficará la posición latinoamericana:

No somos, no queremos ser más, no podríamos seguir siendo panamericanistas. La famosa doctrina Monroe, que pudo pareceros durante un siglo la garantía de nuestra independencia política contra el peligro de conquistas europeas, se ha revelado gradualmente como una reserva del derecho norteamericano a protegernos e intervenirnos. El poderoso vecino y oficioso amigo ha desenvuelto hasta su más alto grado el régimen de la producción capitalista y ha alcanzado en la última guerra la hegemonía financiera del mundo; con la potencia económica ha crecido la voracidad de su casta privilegiada, presionando más y más la política en sentido imperialista, hasta convertir al gobierno en instrumento de sindicatos sin otros principios que captar fuentes de riqueza y especular sobre el trabajo de la humanidad, esclavizada ya por una

férrea bancocracia sin patria y sin moral. En las clases dirigentes del gran Estado ha crecido, al mismo tiempo, el sentimiento de expansión y de conquista, a punto de que el clásico “América para los americanos” no significa ya otra cosa que reserva de “América —nuestra América Latina— para los norteamericanos” (p. 289).

En un segundo punto, se explica la valoración positivista de la integración. Esta ya “no es búsqueda y aparición, sino reafirmación y reconstrucción de la identidad integracionista” (p. 298). Lo que se pretende es que la exhortación a la unidad integracionista signifique identidad en la diversidad, es decir, que las diferencias no vuelvan a representar un factor obstaculizador. Y, de ser el caso, puesto que siempre se ha dado, la resolución ante problemas entre hermanos latinoamericanos sea de carácter supranacional, continental. De este modo, Eugenio María de Hostos profetizará una “confederación providencial” refiriéndose a la significación y carácter progresista, consideradas hasta subversivas por el gobierno español, del proyecto de la “Confederación Antillana” donde aún no se había logrado la independencia (Guadarrama, 2004). La intención del tercer apartado se resume parafraseando la interrogante: ¿las nuevas derechas están más cerca del divisionismo que del ideal integracionista? (ver p. 335). El autor se inclina a una respuesta afirmativa. Si bien explica que la política de derecha tiene el potencial de un “arma de doble filo”, cuando es motivo de amenaza de intervención y, a la vez, posibilidad de revolución social (p. 242), también nos relata que, en la práctica, tiende hacia lo primero. De esta manera, se entiende, este es el verdadero sustentáculo para explicar que organizaciones intergubernamentales como la Comunidad Andina de Naciones (CAN, 1969) y el Mercado Común del Sur (Mercosur, 1991) actualmente se limiten a fines exclusivamente económicos, olvidando sus orígenes integracionistas. Se cierra el cuerpo de la obra desde la consideración de Immanuel Wallerstein: “el sistema-mundo moderno ha sido siempre una economía-mundo capitalista”. La cita implica la plena conciencia de la globalización como fenómeno principalmente económico, político y social, aunque también cultural e ideológico. La necesaria interrelación entre países, o internacionalización en el mundo contemporáneo, se ha desarrollado socavando el ideal integracionista. Sin embargo, esta aparente dicotomía, en realidad, no está restringida por el proceso de la globalización por sí misma, sino que depende de la pura voluntad política.

Finalmente, en el apartado de las conclusiones, se replica y estructura algunas de estas, logradas parcialmente en cada capítulo. No obstante, se destaca su

proyección, solo posible desde una mirada en conjunto y actualizada de la obra. El análisis no era solo para recontar el pasado del ideal integracionista latinoamericano, sino para plantearse su actualidad desde la justipreciación de tales propuestas. Como refiere Beorlegui (1989), siempre hubo ese interés por apropiarnos de la búsqueda de la identidad y la autenticidad, de nuestra forma de autopensarnos, pero, a la vez, la necesidad de situarnos ante la realidad próxima, de nuestra situación concreta. En pleno siglo XXI los obstáculos para establecer una cultura integracionista ya no son los mismos. Los nuevos retos de la globalización, el fracaso del socialismo y una verdadera representación popular son solo algunos de ellos. Pero, como confirma el análisis presentado, el planteamiento de las soluciones no comienza desde cero y la tarea está encomendada a un trabajo en conjunto de los países latinoamericanos.

## Notas

- 1 El interés de Guadarrama se centra en la forma de cómo entender el humanismo. Así, explica con anterioridad (2004) que la condición humana en el pensamiento latinoamericano se ha visto amenazada por ideas alienantes a través de un proceso de transculturación desde los valores europeos. Considera a José Martí un pensador universal que complementa el ideario independentista, y advierte no solo la dirección que ha tomado el espíritu nórdico, sino que exhorta a los hermanos del sur a defender nuestra América.
- 2 En Ingenieros el progreso positivista no se desliga de una carga ética situada, la cual rechaza todo tipo de pretensiones imperialistas. En su caso, desde la divulgación del sentido de argentinidad que asume como tarea en su labor académica (Biagini, 1989).

## Referencias bibliográficas

- Academia de Ciencias de Cuba. (2023). *Dictámenes. Premio Nacional de la Academia de Ciencias de Cuba 2022*. [http://www.academiaciencias.cu/sites/default/files/adjuntoticias/Libro%20Dict%C3%A1menes%20Premio%20ACC%202022%20vers.%2004.2.pdf?fbclid=IwAR0AyyPBNydDnj2dq2dopV4xYE1EdgftYC3O76L-T8Ikml4\\_YscI38mBl\\_Kk](http://www.academiaciencias.cu/sites/default/files/adjuntoticias/Libro%20Dict%C3%A1menes%20Premio%20ACC%202022%20vers.%2004.2.pdf?fbclid=IwAR0AyyPBNydDnj2dq2dopV4xYE1EdgftYC3O76L-T8Ikml4_YscI38mBl_Kk)
- Beorlegui, C. (2006). *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano. Una búsqueda incesante de la identidad*. Universidad de Deusto.
- Biagini, H. (1989). *Filosofía americana e identidad*. EUDEBA.

Guadarrama, P. (2004). Hostos y el positivismo *sui generis* latinoamericano. *Revista de Historia de la educación latinoamericana*, 6, 209-234.

Guadarrama, P. (2012). *El humanismo en el pensamiento latinoamericano* (conferencia). [Video de Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=FIWTbUJHUEk>

# Requisitos revista *Tesis*

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA UNIDAD DE POSGRADO  
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS UNIVERSIDAD  
NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

## 1. Características formales del manuscrito

Los manuscritos deben ser:

- Originales e inéditos.

Los autores firmantes del manuscrito contribuyen a su concepción, estructuración y elaboración; así como, haber participado en cualquier etapa y proceso de consolidación del manuscrito (investigación bibliográfica, la obtención de los datos, interpretación de los resultados, redacción y revisión).

Los textos recibidos serán arbitrados anónimamente por dos expertos de la especialidad, o campo de estudio, antes de ser publicados. Nuestro sistema de arbitraje recurre a evaluadores externos a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Los manuscritos deben enviarse en Word para Windows; el tipo de letra es Times New Roman, tamaño de fuente 12 pts.; el interlineado debe tener espacio y medio, con los márgenes siguientes: superior e inferior 2,5 cm e izquierda y derecha 2,5 cm.; los manuscritos tendrán una extensión no mayor de 20 páginas según formato indicado.

Si el texto incluye gráficos, figuras, imágenes y mapas deben estar en formatos JPG o PNG a una resolución mayor de 500 dpi.

Los textos deben presentar el siguiente orden:

- El título del artículo, en español e inglés, debe ser conciso y claro con un máximo de 20 palabras.
- Nombre del autor o autores, en el siguiente orden: apellidos, nombres, filiación institucional y correo electrónico.

- Resúmenes en dos idiomas, en español e inglés (incluyendo, a continuación de cada resumen, palabras claves en las respectivas lenguas); no deberán exceder las 150 palabras.
- Palabras clave en dos idiomas, en español y en inglés, separadas por punto y coma; deben incluirse un mínimo de 2 y un máximo de 5.
- En todos los casos también se aceptan los manuscritos en idiomas originarios del Perú. También en los idiomas inglés, italiano, portugués y francés.

## **2. Contenido del manuscrito**

- Introducción, antecedentes y objetivos, métodos, materiales empleados y fuentes.
- Resultados y discusión de los mismos.
- Conclusiones.
- Notas, no irán a pie de página, sino como sección aparte antes de las referencias bibliográficas.
- Referencias bibliográficas (correspondientes a las citas explícitas en el texto), adecuación del estilo APA (American Psychological Association, 7a. Ed.).

## **3. Secciones de la revista**

La revista *Tesis* incluye las siguientes secciones:

### **Estudios**

- **Artículos de investigación**
- **Artículos de opinión**
- **Investigaciones bibliográficas**
- **Estados de la cuestión**
- **Reseñas bibliográficas**

## **4. Normas para las citaciones y referencias bibliográficas**

Las citaciones en el texto y las referencias bibliográficas deben seguir nuestra adecuación al estilo APA. El autor se hace responsable de que todas las citas tengan la respectiva referencia bibliográfica al final del texto.

## Citas de referencias en el texto

- Cuando se refiere una cita indirecta, contextual o paráfrasis en el cuerpo del texto se sigue el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación. Por ejemplo (Dolezel, 1999).
- Cuando se refiere una cita directa o textual en el contenido se realiza en el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación y la página. Por ejemplo (Dolezel, 1999, p. 28).
- Las citas con más de un autor deben elaborarse de la siguiente forma: (Gamarra, Uceda, & Gianella, 2011) o (Gamarra, Uceda, & Gianella, 2011, p. 123), según sea el caso.
- Las citas con más de un autor pueden excluir al autor o autores de los paréntesis. Ejemplo: Gamarra, Uceda y Gianella (2011) o Gamarra, Uceda y Gianella (2011, p. 123), según sea el caso.
- Si el autor tiene dos o más referencias del mismo año, estas se distinguirán alfanuméricamente: (2006a), (2006b), (2006c), etc.; Ejemplo: (Floridi, 2006a), (Floridi, 2006b).

## Referencias bibliográficas

### Autor o autores de libro

- García-Bedoya Maguiña, C. (2016). *El capital simbólico de San Marcos*. Pakarina.
- Gamarra, R., Uceda, R. y Gianella, G. (2011). *Secreto profesional: análisis y perspectiva desde la medicina, el periodismo y el derecho*. Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos.

### Autor o autores con publicaciones del mismo año

- Vargas Llosa, M. (1993a). *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta.
- Vargas Llosa, M. (1993b). *El loco de los balcones*. Madrid: Seix Barral.

### Libros con varias ediciones

- García-Bedoya Maguiña, C. (2017). *El capital simbólico de San Marcos* [2ª. ed.]. Lima: Pakarina.

### **Autor o autores de capítulo de libro**

**Quijano, A. (2000).** *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En E. Lander (compilador). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

### **Editores o compiladores de libro**

Espino Relucé, G., Comp. (2003). *Tradición oral, culturas peruanas: una invitación al debate*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

### **Tesis**

Cajas Rojas, A. I. (2008). *Historia de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos: 1923 a 1966*. [Tesis de magíster en Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencia Sociales]. <[http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/2344/cajas\\_ra.pdf](http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/2344/cajas_ra.pdf)>

### **Artículo de revista**

Loza Nehmad, A. (2006). Y el claustro se abrió al siglo: Pedro Zulen y el Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de San Marcos (1923-1924). *Letras*, 77(111-112), 125-149. <http://letras.unmsm.edu.pe/rl/index.php/le/article/view/9/9>

### **Artículo de periódico**

Martos, M. (1982, abril 11). Los periodistas y bibliotecarios mendigos. En *El Caballo Rojo: suplemento dominical. Diario de Marka*.

### **Recursos electrónicos**

#### **Sitio web**

American Library Association (2012). Questions and answers on privacy and confidentiality. <http://www.ala.org/advocacy/intfreedom/librarybill/interpretations/qa-privacy>

#### **Blog**

Matos Moreno, J. (2017, febrero 9). El mejor humor gráfico peruano del siglo XX se produjo en los años 80 [Blog]. El Reportero de la Historia. <http://www.reporterodelahistoria.com/2017/02/lima-feb.html>

## **Video**

Sarmiento, S. (2016, marzo 30). Mario Vargas Llosa, 80 años de edad, rebelde y enamorado [Video]. <https://youtu.be/GlUJILRLYL4>

## **5. Derechos de autoría**

Los originales publicados en las ediciones impresa y electrónica de esta revista son propiedad de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por ello, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Todos los contenidos de la revista electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

